

ALETRIA

Revista de estudos de literatura



v. 33 n. 4

OUT.-DEZ. 2023

Formas da dramaturgia
moderna e contemporânea

ALETRIA

Revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Rômulo Monte Alto; **Subcoordenadora:** Maria Juliana Gambogi Teixeira;
Docentes: Marcos Rogério, Roberto Said, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Elen de Medeiros, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; **Discentes:** Maíra Borges Laranjeira; **Secretaria Acadêmica:** Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Jorge Loureiro Figueira (Universidade de Coimbra)

Paulo Bio Toledo (UFMG)

Priscila Matsunaga (UFRJ)

CAPA

Projeto gráfico: Paulo de Andrade e Sérgio Antônio Silva

Design: Stéphanie Paes, a partir de imagem do caderno de anotações de Samuel Becket

SECRETARIA

Seção de Periódicos (<http://letras.ufmg.br/periodicos>)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Camila Almeida, Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Lobélia Hadassa Carvalho,
Luísa Rocha Vasconcelos

DIAGRAMAÇÃO

Camila Almeida, Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



FORMAS DA DRAMATURGIA
MODERNA E CONTEMPORÂNEA

FALE

FACULDADE
DE LETRAS



}} n. 4

OCT.-DEZ. 2023

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periodicos

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

APRESENTAÇÃO

Elen de Medeiros

Jorge Louraço Figueira

Marcos Antônio Alexandre

Paulo Bio Toledo

Priscila Matsunaga..... 8

FORMAS DA DRAMATURGIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

AS GEOGRAFIAS DO VENTO EM *TON BEAU CAPITAINE*, DE SIMONE SCHWARZ-BART

THE GEOGRAPHIES OF THE WIND IN TON BEAU CAPITAINE, BY SIMONE SCHWARZ-BART

Rodrigo Ielpo 13

“UM GOVERNO AZUL COMO O COSMO”: REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA MAPUCHE CHILENA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DE *LOS PUEBLOS TE LLAMAN NAHUEL PAN PRESIDENTE* (2018), DE ROBERTO CAYUQUEO

“A GOVERNMENT BLUE LIKE THE COSMOS”: REFLECTIONS ON THE CONTEMPORARY CHILEAN MAPUCHE DRAMA BASED ON *LOS PUEBLOS TE LLAMAN NAHUEL PAN PRESIDENTE* (2018), BY ROBERTO CAYUQUEO

Carla Dameane Pereira de Souza 29

OLHARES NA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES: DRAMATURGIA, GÊNERO E CONTEXTO

LOOKS IN THE REPRESENTATION OF WOMEN: DRAMATURGY, GENDER AND CONTEXT

Jéssica Ribas

Sara Rojo..... 52

A MANCHA ROXA, O TEATRO DA PESTE E O DIREITO À VIOLÊNCIA

A MANCHA ROXA, THE THEATER OF PLAGUE AND THE RIGHT TO VIOLENCE

Rainério dos Santos Lima..... 76

GENET, A AFIRMAÇÃO DE VIDA E O BALCÃO

GENET, AFFIRMATION OF LIFE AND THE BALCONY

Sergio Nunes Melo..... 96

THE MODE OF ENUNCIATION IN BECKETT'S PLAYS

O MODO DE ENUNCIÇÃO NAS PEÇAS DE BECKETT

Rafael Campos Oliven 118

O TEATRO NA REPÚBLICA DE WEIMAR: TRADUÇÃO E APONTAMENTOS SOBRE HOPPLA, ESTAMOS VIVOS!, DE ERNST TOLLER

THEATRE IN THE WEIMAR REPUBLIC: TRANSLATION AND NOTES ON HOPPLA, WE'RE ALIVE! BY ERNST TOLLER

Alexandre Villibor Flory..... 138

VARIA

EM TORNO DA NATUREZA DAS COISAS E DAS IMAGENS: UMA LEITURA DAS FOTOGRAFIAS DE PEDRO MOTTA À LUZ DO POEMA DE LUCRÉCIO

AROUND THE NATURE OF THINGS AND IMAGES: A READING OF PEDRO MOTTA'S PHOTOGRAPHS IN LIGHT OF LUCRECIO'S POEM

Elisa Amorim Vieira..... 180

**O ANDARILHO E A GRANDE SOMBRA: CAMINHOS SOTURNOS EM
NIETZSCHE E SÁ-CARNEIRO**

**THE WANDERER AND THE GREAT SHADOW: SHADOWY PATHS IN NIETZSCHE
AND SÁ-CARNEIRO**

Priscila Rosa Martins

Renan Pavini Pereira da Cunha 204



apresentação

A proposta do dossiê “Formas da dramaturgia moderna e contemporânea” foi abrir espaço de discussão sobre o texto para teatro no campo dos estudos literários, espaço no qual os estudos teatrais transitam com certa marginalidade no Brasil. O conjunto dos artigos reunidos aqui, logo dá a ver como no século XX e XXI o texto dramático apresenta configurações significativamente diversas, projetando e dialogando com estruturas cênicas bem diferentes. Ao mesmo tempo, as peças estudadas apontam para modos de interação social do teatro singulares e oscilantes, e que respondem aos avanços e refluxos da política no mundo moderno e contemporâneo.

Rodrigo Ielpo analisa a poética cênica de Simone Schwarz-Bart em *Ton beau capitaine*, escrita e encenada em 1987. A comunicação entre Wilnor, imigrante em Guadalupe, e sua mulher Marie-Angé, no Haiti, se dá por meio de mensagens em fitas-cassetes, o que faz com que o próprio dispositivo se constitua como um personagem. A música e a dança são elementos constitutivos da dramaturgia cênica e acionam um imaginário popular afetivo que liga, segundo Ielpo, a intimidade de um casal ao “destino” de milhares de exilados.

Questões relacionadas ao imaginário popular também estão presentes em *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, de Roberto Cayuqueo. Carla Dameane Pereira de Souza evidencia os aspectos linguísticos e as contradições que o texto de Roberto Cayuqueo apresenta ao eleger como tema a candidatura de um descendente mapuche que, no entanto, busca todos os recursos para “garantir a isonomia no uso das palavras”. Questionado em sua “identidade”, a construção dramática põe em relevo tensões político-estéticas no encontro entre as demandas contemporâneas e as tentativas de domínio e apagamento dos povos originários.

Já Sara Rojo e Jéssica Ribas valem-se da perspectiva da identidade de gênero e feminista para (re)ler a obra de importantes autores chilenos, Guillermo Calderón e Roberto Bolaño, à luz de suas transposições para o cinema e para a cena teatral.

A peça *A mancha roxa*, de Plínio Marcos, é analisada por Rainério dos Santos Lima destacando aspectos estruturais, como o conjunto antitético voz coral/isolamento das personagens. O texto tem como protagonistas mulheres encarceradas em meio à epidemia de AIDS. O autor do artigo mostra como o andamento da trama reflete as engrenagens desumanizadoras do sistema prisional, com suas várias camadas de aniquilamento e repressão.

Sergio Nunes Melo propõe um reenquadramento do teatro de Genet fora do rótulo de “teatro do absurdo”, revelando a “identidade performativa” do autor a partir das afinidades com Nietzsche, e apresentando o niilismo como um princípio a ser posto em cena, nomeadamente em *O balcão*.

Rafael Campos Oliven mostra como em *Godot*, *Dias felizes* e *Fim de partida*, de Beckett, num mundo em que, segundo Adorno, já não é possível nem riso nem choro, cada personagem usa a fala apenas para poder ver e ser vista pelo outro, e, sobretudo, por si mesma.

O debate teórico-crítico proposto por Alexandre Villibor Flory em “O teatro na República de Weimar: tradução e apontamentos sobre *Hoppla, estamos vivos!*, de Ernst Toller”, finaliza o dossiê e apresenta aos leitores a tradução do prólogo e parte do primeiro ato da peça de Toller encenada por Piscator em 1927. O contexto político-ideológico comparece como “princípio constitutivo da peça”, e *Hoppla, estamos vivos!*, segundo Flory, flagra as contradições do período conhecido como “anos dourados” da República de Weimar. O estudo de Flory, bem como o projeto de tradução da peça, já se apresenta como referência para as pesquisas em dramaturgia épico-dialética de um dos autores centrais do expressionismo alemão.

Os artigos reunidos no dossiê “Formas da dramaturgia moderna e contemporânea” demonstram a força da dramaturgia e da cena contemporânea, em territórios e línguas diversas. A figuração e articulação de identidades excluídas (mulheres, indígenas, trabalhadores, migrantes) tensionam a posição do sujeito do “drama da época moderna” e, assim, a dança, a música, os fragmentos, funcionam como soluções epicizantes que deixam ver os limites da forma do drama, como apontou Peter Szondi.

De acordo com os interesses estéticos e políticos, a literatura para o palco, a cena, há muito tempo não se faz a partir de regras, e busca refazer uma experiência a partir de uma complexa rede de sentidos. É manifesto, no entanto, o modesto alcance político das experimentações teatrais. A análise formal das dramaturgias em foco parece subordinada à análise dos temas e assuntos, como se o conhecimento das formas não fosse suficiente, nem indispensável, para entender as próprias dramaturgias, e ainda a relação que têm com os mundos político e filosófico. Algo similar se poderia dizer das dramaturgias mais recentes, que também se debruçam sobre as formas da conduta humana tal como Genet e Beckett se debruçaram, isto é, ainda tendo como matéria-prima cênica as formas da ação política e/ou dos gestos íntimos, mas subordinada a – e não em articulação com – temas e assuntos, como se o fim das ditas dramaturgias não fosse a experiência teatral, mas a discussão política e filosófica. As análises aqui recolhidas testemunham os bloqueios à organização da cultura, e em consequência, do teatro, quando esse se faz em bases já arruinadas.

Este número da *Revista Aletria* também apresenta dois trabalhos que integram a seção Varia.

Elisa Amorim Vieira, em seu artigo “Em torno da *Natureza das coisas* e das imagens: um leitura das fotografias de Pedro Motta à luz do poema de Lucrécio”, faz uma reflexão sobre as representações da natureza presentes no fotolivro *Natureza das coisas*, de Pedro Motta, a partir da leitura do poema “Sobre a natureza das coisas = De rerum natura”, de Tito Lucrécio, evidenciando que o poeta romano constrói sua descrição da natureza das coisas, por meio de um tratado filosófico-científico de base epicurista, persegue tanto o tema da verdade quanto a forma como ele deve ser expressado. Por sua vez, as seis séries fotográficas analisadas, presentes no fotolivro de Motta, revelam um jogo ambíguo entre realidade e ficção, fundamental para inserir essas obras na estética contemporânea, ao mesmo tempo que demonstram a preocupação ética que permeia o trabalho do artista mineiro.

Priscila Rosa Martins e Renan Pavini Pereira da Cunha, por sua vez, a partir do trabalho “*O andarilho e A grande sombra*: caminhos soturnos em Nietzsche e Sá-Carneiro” discutem as obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e do escritor português Mário de Sá-Carneiro, em *O andarilho e sua sombra* e *A grande sombra*. Os autores observam que o ato de sair ao mundo pelos narradores-personagens é acompanhado pela projeção da sombra, forma do ser que o delimita e elemento de

transição do dever do sujeito. Para Martins e Cunha, em meio ao processo narrativo e à construção de aforismos, é possível estabelecer diálogo entre os textos dos dois autores.

Finalmente, com este último número referente ao ano de 2023 da *Aletria*, apresentamos ensaios representativos que discutem temas relacionados às artes teatrais e à teoria literária. Gostaríamos de agradecer às autoras e aos autores que enviaram seus artigos para a composição do dossiê e dos textos publicados na seção vária. Agradecemos o trabalho cuidadoso de todos os envolvidos para que nossa revista continue divulgando estudos de literatura e de teoria literária com qualidade, primor e diversidade temática, como vêm sendo publicados em cada novo volume disponibilizado para apreciação de nossos leitores e leitoras.

Boa leitura!

Os Organizadores e Editores,

Elen de Medeiros

Jorge Loureiro Figueira

Marcos Antônio Alexandre

Paulo Bio Toledo

Priscila Matsunaga

**Formas da Dramaturgia
Moderna e Contemporânea**





As geografias do vento em *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart

The Geographies of the Wind in Ton beau capitaine, by Simone Schwarz-Bart

Rodrigo Ielpo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

rodrigo.ielpo@ufrn.br

<https://orcid.org/0000-0002-8306-6974>

Resumo: Escrita e encenada em 1987 durante o Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre en Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart, encena o drama de Wilnor, imigrante haitiano que deixa sua terra natal em busca de uma vida melhor para si e para os seus. Trabalhador precarizado em Guadeloupe, o personagem faz parte dessa “estranha conferência de poetas e de grandes seres humanos” cantados por Patrick Chamoiseau (2017) em *Frères migrants*. E é por meio do que Paul Gilroy (2012) nomeia como próprio de uma “cultura expressiva” em oposição à tradição iluminista, que separaria arte e vida, que o drama de Wilnor exige do próprio corpo do ator que escreva em gesto e dança o destino de seus *frères*. O objetivo dessa comunicação é refletir sobre o modo como Schwarz-Bart constrói uma poética cênica em que ausência e presença, segredo e revelação movimentam com delicada violência essas “geografias do vento” ao mesmo tempo constituídas por e constitutivas dos processos de migração de que Chamoiseau nos fala em seu livro.

Palavras-chave: Simone Schwarz-Bart; *Ton beau capitaine*; teatro antilhano; diáspora.

Abstract: Written and staged in 1987 during the Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre in Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, a Simone Schwarz-Bart’s play, stages the drama of Wilnor, a Haitian immigrant who leaves his homeland in search of a better life for himself and his family. A precarious worker in Guadeloupe, this character is part of this “strange conference of poets and great human beings” sung by Patrick Chamoiseau (2017) in *Frères migrants*. And it is through what Paul Gilroy (2012) names as characteristic of an “expressive culture” in opposition to the Enlightenment tradition that would separate art and life that Wilnor’s drama requires the actor’s own body to write in gesture and dance the destiny of your brothers. The objective of this communication is to reflect on the way in which Schwarz-Bart builds a scenic poetics in which absence and presence, secret and revelation move with delicate violence these “geographies of the wind” at the same time

constituted by and constitutive of the migration processes that Chamoiseau tells us in his book.

Keywords: Simone Schwarz-Bart; *Ton beau capitaine*; Antillean theater; diaspora.

Cidadãos desta globalidade (que ainda ignoram as geografias capitalistas), aqui estão eles, inclassificáveis – simultaneamente clandestinos banidos expulsos expurgados exilados desolados viajantes espalhafatosos refugiados expatriados repatriados globalizados e desglobalizados, dessalinizados ou afogados, requerentes de asilo, requerentes de tudo o que pode faltar às virtudes deste mundo, requerentes de uma outra cartografia de nossas humanidades.

(Chamoiseau, 2017)¹.

Introdução: o Haiti como geografia simbólica da resistência antilhana

Escrita e encenada em 1987 durante o Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre en Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart, escritora guadalupense, encena o drama de Wilnor, imigrante haitiano que deixa sua terra natal em busca de uma vida melhor para si e para os seus. Trabalhador precarizado em Guadeloupe, o personagem faz parte dessa “estranha conferência de poetas e de grandes seres humanos”² cantados por Patrick Chamoiseau (2017) em *Frères migrants*. A princípio, único personagem em cena, ele passa a peça inteira tecendo um diálogo de silêncios com sua mulher, Marie-Ange. Isto porque, afastados pelo mar do Caribe, uma vez que ela se encontra no Haiti, o modo que utilizam para se comunicarem é a troca de fitas-cassetes enviadas de tempos em tempos

¹ “Citoyens de cette mondialité (qu’ignorent toujours les géographies capitalistes), les voici inclassables – à la fois clandestins bannis expulsés expurgés exilés désolés voyageurs tapageurs réfugiés expatriés rapatriés mondialisés et démondialisés, dessalés ou noyés, demandeurs d’asile, demandeurs de tout ce qui peut manquer aux vertus de ce monde, demandeurs d’une autre cartographie de nos humanités”. Todas as traduções dos textos em língua estrangeira são de minha autoria.

² “[...] une étrange conférence de poètes et de grands êtres humains”.

das duas regiões em que ambos se encontram. Esse dispositivo, que não deixa de colocar questões propriamente cênicas quanto à escolha sobre as maneiras da encenação dessa ausência/presença de Marie-Ange³, remete diretamente à posição social dos personagens⁴, pois, como explica Cédric Audebert (2012) em *La diaspora Haïtienne*,

Até recentemente, os envios de fitas cassetes eram muito estimados, principalmente entre indivíduos de condição social modesta, entre os quais muitos não sabem nem ler nem escrever. Eles permaneciam ocasionais, geralmente quando um amigo ou membro da família viajava ao Haiti e podia entregar a fita diretamente⁵.

Diante do problema demográfico de uma população de mais de onze milhões de pessoas num país que “permanece o mais pobre da América Latina e do Caribe e entre os mais pobres do mundo”⁶ (Haïti [...], 2023), pode-se imaginar o real tamanho da condição mencionada por Audebert. Sobretudo porque isso impacta diretamente o nível de escolarização de parte considerável da população⁷ (Haïti, 2023).

³ Na descrição inicial do cenário presente na edição impressa da peça, Schwarz-Bart não oferece nenhuma pista quanto à possível efetivação cênica dessa relação. Na montagem da companhia Les Heures Paniques, encenada no Festival de Avignon em 2018, a diretora Maud Galet-Lalande optou por construir um dispositivo que mescla a presença exclusiva da voz de Marie-Ange com suas aparições ora em vídeo projetado sobre a cena, ora de corpo presente no palco. A tessitura elaborada pela diretora é o modo como procura dar conta desse *monologue à deux voix*, expressão usada na apresentação da montagem no site da companhia. Ver: <https://www.heures-paniques.fr/ton-beau-capitaine>.

⁴ Joubert Satyre (2004, p. 187), na parte dedicada ao teatro antilhano do livro *Introduction aux littératures francophones*, alude a isso ao comentar que a fita-cassete indica “la condition d’analphabètes des *boat people*” – “a condição de analfabetos dos *boat peoples*”.

⁵ “Jusqu’à récemment, les envois de cassettes étaient très prisés, concernant plutôt les individus de condition sociale modeste dont beaucoup ne savent ni lire ni écrire. Ils restaient occasionnels, généralement lorsqu’un ami ou un membre de la famille voyageait en Haïti et pouvait transmettre la cassette en main propre”.

⁶ “Haïti reste le pays le plus pauvre de la région Amérique latine et Caraïbes et parmi les pays les plus pauvres du monde”.

⁷ No site da UNESCO os dados mais recentes, publicados em 2016, mostra haver quase três milhões de analfabetos entre a população com mais de 15 anos no Haiti. Ver: <https://uis.unesco.org/fr/country/ht>.

Importante frisar que essa condição de precariedade e consequente vulnerabilidade de uma enorme parte do povo haitiano está diretamente ligada à forma como as potências coloniais reagiram à revolução promovida pela população negra na virada do século XVIII para o XIX. Em *Hegel e o Haiti*, Susan Buck-Morss (2017, p. 138) lembra que,

Em 1791, enquanto mesmo os mais ardentes opositores da escravidão na França esperavam passivamente por mudanças, o meio milhão de escravos em Saint-Domingue, a mais rica colônia não somente da França, mas de todo o mundo colonial, tomava nas próprias mãos as rédeas da luta pela liberdade [...].

Esse movimento culminou na abolição da escravatura em 1794. Pouco tempo depois, em 1804, após uma tentativa frustrada de Napoleão de restaurar a escravidão, o líder negro Jean-Jacques Desalines decretou a independência da França, com a posterior proclamação da primeira república negra que passaria a se chamar Haiti, recuperando o nome Arawak do território⁸. Por temor que esses eventos se alastrassem a outras regiões, a resposta das nações coloniais a esse acontecimento central na história da escravidão no continente americano cobrou um preço alto ao Haiti que, como nos diz Eurídice Figueiredo (2006, p. 375), “sofreu um bloqueio econômico das potências e não tinha nem dinheiro nem tecnologia para continuar produzindo o açúcar, o café e outros produtos agrícolas que exportava até sua independência”. A partir de então, a história haitiana se desenrola sob o signo dessa condenação, sem, contudo, deixar de exercer um papel importantíssimo no imaginário cultural caribenho. O fato é que, em função da sorte de sua revolução, o país encena de modo ímpar o problema colonial na América Latina, permitindo a atualização desse passado na configuração problemática de um presente comum a diversos povos. Encontramos bons exemplos da centralidade aludida em peças de dois dos maiores expoentes da produção literária e intelectual das Antilhas de língua francesa: *Monsieur Toussaint* (1961), de Édouard Glissant, e *La tragédie du roi Christophe* (1964), de Aimé Césaire. Desse modo, “Wilnor, trabalhador agrícola,

⁸ Em seu texto, Buck-Morss (2017) afirma a centralidade desses eventos no processo de luta contra escravidão, mostrando o quanto o discurso filosófico sobre a liberdade naquele momento encontrava nessa manifestação específica do problema uma espécie de ponto cego da questão.

haitiano”⁹, como indica Schwarz-Bart (2015) na descrição do personagem, parece funcionar como uma espécie de figura metonímica da situação de dezenas de trabalhadores antilhanos lançados na roda da diáspora em razão de suas condições de vida¹⁰.

A ambiguidade dramática das formas do pertencer

Em contraposição à função metonímica mencionada acima, a própria autora afirma, ao falar do lugar da dança nessa obra, que “elas não exprimem estados de alma coletivos, mas os diversos momentos de um drama individual” (Schwarz-Bart, 2015)¹¹. Entretanto, logo após essa passagem, Schwarz-Bart (2015) diz que “Esse modo de expressão mais ou menos secreto é frequente nas Antilhas”¹². Não há, porém, contradição nessas posições, pois é por meio desse tensionamento entre a intimidade de um casal e a generalização de uma dada posição sociocultural que Schwarz-Bart constrói uma poética cênica em que ausência e presença, segredo e revelação movimentam com delicada violência essas “geografias do vento” (2017) ao mesmo tempo constituídas por e constitutivas dos processos de migração de que Chamoiseau nos fala em seu livro e que a voz de Marie-Ange dramatiza sinteticamente na seguinte passagem: “Wilnor, não há, então, um único país sobre a terra onde nós Haiti a gente pode trabalhar,

⁹ “Wilnor, ouvrier agricole haïtien”.

¹⁰ Esse caráter metonímico é explorado pela direção de Maud Galet-Lalande na montagem referida anteriormente. Para tanto, a diretora optou por retirar da peça todas as indicações sobre a origem geográfica dos personagens, para, segundo ela, conferir um caráter mais universal à história do casal separado pelo exílio de Wilnor. Galet-Lalande justifica sua opção também pelo seu desconhecimento da região em que se situa a história de Schwarz-Bart. Sem discutir a legitimidade dessa escolha, cabe aqui uma interrogação sobre se de fato a ancoragem histórico-geográfica da peça atrapalharia seu potencial universalismo no mundo contemporâneo. Consequentemente, seria importante pensar o quanto esse esvaziamento desperdiçaria a chance de problematizar uma região que ocupa, justamente pela sua história, um papel importante em parte da produção artística antilhana. Para a mencionada entrevista, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=L2JeP1bF3y8>.

¹¹ “elles n’expriment pas des états d’âme collectifs, mais les divers moments d’un drame individuel”.

¹² “Ce mode d’expression plus ou moins secret est fréquent aux Antilles”.

enviar algum dinheiro pra casa, de tempos em tempos, sem se transformar em corrente de ar?” (Schwarz-Bart, 2015)¹³.

Não parece despropositado, então, que, sintoma desses tensionamentos, o toca-fitas figure, segundo indicação da autora, na lista de personagens, parecendo contradizer a pretensa solidão de Wilnor em cena. Mas é justamente o contrário que se dá, uma vez que é pela centralidade do toca-fitas que a separação dos corpos do casal é enunciada na forma de uma ausência dominante, remetendo-nos, novamente, à expressão *monologue à deux voix* mencionada há pouco¹⁴. Wilnor está irremediavelmente só em sua situação de exilado como podemos depreender logo no início de suas intervenções, pelo solilóquio abaixo:

Wilnor, querido, te informo que nada pertence a você aqui, nem mesmo o mato dos caminhos, nem mesmo o vento. (*Pequeno riso*). E se você quer saber, a única coisa que te pertence realmente (*ele leva a fita cassete até a altura dos olhos*): é isso meu velho, é isso (Schwarz-Bart, 2015)¹⁵.

Nessa passagem, o verbo “pertencer” joga com sua dupla acepção de propriedade e pertencimento, marcada por essa impossibilidade de integração de Wilnor com a materialidade mesma da terra em que se encontra. Em francês, *appartenir*, assim como “pertencer” em português, remete aos dois significados, designando tanto algo como “propriedade de alguém” (*Appartenir*, 2012)¹⁶ quanto o fato de que se faz “parte orgânica de um conjunto” (*Appartenir*, 2012)¹⁷, como uma comunidade. Assim, o sentimento de desapropriação de todo tipo de bem sentido por Wilnor em Guadalupe remete diretamente ao desenraizamento do solo que ocupa,

¹³ “Wilnor, y a-t-il donc pas un pays sur la terre où nous Haïti on peut travailler, envoyer quelque argent chez soi, de temps en temps, sans se transformer en courant d’air ?”. A despeito das diferenças que possa haver no uso da vírgula na língua francesa e no português, nessa passagem, optei por seguir a pontuação do trecho original, marcando certa expressividade oral que me parece propositadamente confusa.

¹⁴ Ver nota 3.

¹⁵ “Wilnor, mon cher, je t’apprends que rien ne t’appartient ici, pas même l’herbe des chemins, pas même le vent. (*Petit rire*.) Et si tu veux savoir, la seule chose qui soye vraiment à toi (*il amène la cassette à hauteur de ses yeux*) : c’est ça vieux camarade, c’est ça”.

¹⁶ “Être la propriété de quelqu’un”.

¹⁷ “Faire partie organique d’un ensemble”.

marcando a distância intransponível da “única coisa que te pertence” e que lhe confere pertencimento de fato: o Haiti e seus afetos evocados na gravação da fita-cassete. Essa distância – e o conseqüente desarraigamento que daí advém – é reforçada obviamente pela ausência de sua companheira, mediada paradoxalmente pela presença da sua voz. Esta, logo em sua primeira intervenção na peça, enuncia a separação irremediável de sua terra e dos seus:

Alô, alô Wilnor, Wilnor Baptista, assim que você escutar essa voz, você saberá que é Marie-Ange que fala. Eu botei todo mundo pra fora de casa, até o galo, e agora a gente está à sós, eu e você, você aí e eu aqui, você aqui e eu aí, dá no mesmo (Schwarz-Bart, 2015)¹⁸.

Numa apreensão distraída, o intercambiamento de posições que aparece nesse trecho poderia ser pensado como um tipo de aproximação entre Wilnor e Marie-Ange: “você aí e eu aqui, você aqui e eu aí”. Porém, o uso desses advérbios marca exatamente a não coincidência espacial entre ambos. Esse sentimento vai se aprofundando ao longo do drama, operando uma tensão cada vez maior entre a tentativa de conquista material e a solidão de Wilnor. O ápice desse movimento aparece pouco tempo depois, quando, ao escutar a voz de sua esposa revelar sua traição e a gravidez dela ocorrida, Wilnor queima toda a sua economia numa espécie de ritualização fúnebre dos laços aparentemente rompidos: “[...] *ele pega uma nota e a oferece à chama do lampião; todas as notas espalhadas sobre a caixa, algumas caídas no chão, serão, assim, pouco a pouco, consumidas à medida em que ele fala*” (Schwarz-Bart, 2015)¹⁹. O que se percebe aqui é o resultado provocado pela ambigüidade produzida pela dupla acepção do “pertencer”. Ou seja, desfeita a relação que justificaria o afastamento do seu Haiti – impulsionando-o para uma posição de não pertencimento – para aquilo que a ele, Wilnor, poderia pertencer materialmente, é toda a lógica sustentadora do sacrifício da diáspora que se desfaz. A privação e a renúncia

¹⁸ “Allô, allô Wilnor, Wilnor Baptiste, dès que tu entendras cette voix, tu sauras que c’est Marie-Ange qui te parle. J’ai chassé tout mon monde de la case, y compris le coq, et maintenant nous sommes seul, toi et moi, toi là-bas et moi ici, toi ici et moi là-bas, c’est pareil”.

¹⁹ “[...] *il s’est saisi d’un billet qu’il offre à la flamme du manchon de la lampe ; tous les billets répandus sur la caisse, quelques-uns tombés à terre, seront ainsi peu à peu consumés, au fur et à mesure qu’il parle*”.

causadas por sua fratura territorial em prol de sua tentativa de enraizamento num novo território pela posse material perdem qualquer sentido, e toda esperança no futuro de um retorno próspero se desmancha. Esse processo é paradigmaticamente encenado por uma sequência de frases ditas como condenação dessa esperança a um pretérito imperfeito. E esse procedimento alcança toda sua força poética no tensionamento com a consequente melancolia dessa condenação na forma de um improvável futuro do pretérito:

Tá vendo, não tinham tão poucas notas assim, não. Algumas eram pra uma varanda que eu gostaria de construir no meu retorno, atrás da casa, para que pudéssemos usar a céu aberto, quando formos bem velhos, magros como folhas, estirados, consumidos de alegria. Outras, essas daqui talvez, eram pra um casal de cabritos que eu tinha previsto na minha cabeça, com a vaca. Tem as que eram pra louça esmaltada, as que eram pra um vestido branco com sapatos combinando, pra um rádio toca-fitas que seria nosso, que a gente não teria que alugar, onde a gente escutaria todas as fitas desses anos todos, todos esses anos em fitas. E tem algumas também que não eram pra nada de mais, na expectativa de um sonho simplesmente, uma fantasia, um capricho que acometeria a gente um dia, no final de todos esses anos, um dia em que a gente estaria tomando um ar fresco, por exemplo, sob o telhado da própria varanda que eu teria construído, no dia seguinte ao meu retorno, *recta*.

(A última nota acaba de desaparecer com essa última palavra, que ele repete sem mais sorrir: recta! Ele olha os seus dedos cheios de cinza) (Schwarz-Bart, 2015)²⁰.

²⁰ “Tu vois, ça en faisait tout de même pas mal, de billets. Certains, c’était pour une véranda que je voulais faire construire à mon retour, derrière la case, afin que nous puissions prendre l’air à la fraîche quand nous serons bien vieux, minces comme des feuilles, étirés, consumés de joie. D’autres, ceux-là, peut-être, c’était pour un couple de cabris que j’avais prévu dans ma tête, avec la vache. Et il y en a, c’était pour de la vaisselle en émail, il y en a c’était pour une robe blanche avec des souliers assortis, pour une radio-cassette qui nous appartiendrait, qu’on ne serait pas obligé de louer, et qui nous permettrait d’écouter toutes les cassettes de toutes ces années, toutes ces années en cassette. Et il y en a aussi c’était pour rien, tout bonnement en prévision d’un songe, une fantaisie, une lubie qui nous viendrait un jour, au bout du bout de toutes ces années, un jour que nous serions à prendre l’air à la fraîche, par exemple, sous la véranda même que j’aurais fait construire, au lendemain de mon retour, *recta*.

(Le dernier billet vient de prendre fin sur ce dernier mot, qu’il répète sans plus sourire : recta. Il regarde ses doigts pleins de cendre.)”.

Ao desfazer a lógica do sacrifício a que aludi há pouco, o rompimento encenado acima acaba por exacerbar o drama do exilado tal como proposto por Edward Said (2003, p. 46) ao dizer que “[a]s realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre”. E essa perda manifesta-se de forma mais clara exatamente como sentimento de não-pertencimento:

E logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas (Said, 2003, p. 50).

É pelo aprofundamento do drama íntimo de um casal que Schwarz-Bart consegue, contraditoriamente, encenar um fenômeno mais geral dos chamados *boat people*, designação que ilustra perfeitamente a situação dos que foram lançados no “perigoso território do não-pertencer”. E o momento em que o horror dessa condição coletiva é dramatizado de modo mais explícito na peça se dá quando Marie-Ange revela a seu companheiro a mais recente tragédia que se abateu sobre aqueles que tentavam deixar o Haiti em busca do sonho americano: “[...] eu tenho que te contar, infelizmente, meu Deus: Petrus, teu amigo, pode-se dizer que ele se afogou, perdeu corpo e bens, com umas trinta almas que tentavam chegar nos EUA numa jangada” (Schwarz-Bart, 2015)²¹.

A cultura popular como mediação entre o íntimo e o coletivo

O aspecto talvez mais importante para pensarmos essa relação entre íntimo e coletivo desenvolvida em *Ton beau capitaine* diz respeito ao que Joubert Satyre (2004, p. 184) aponta como traço geral do teatro antilhano, a saber, a marca da cultura popular: “[...] de maneira geral, a arte dramática nas Antilhas toma emprestada a sua cenografia, seu gestual do vasto reservatório de teatralidade que é a cultura popular”²². De acordo com o crítico, esse

²¹ “Cependant, je dois te le dire, hélas seigneur : ton ami Petrus s’est pour ainsi dire noyé, perdu corps et biens, avec une trentaine d’âmes qui essayaient de gagner les Amériques sur un radeau”.

²² “[...] de manière générale, l’art dramatique dans les Antilles emprunte sa scénographie, sa gestuelle au vaste réservoir de théâtralité qu’est la culture populaire”.

aspecto aparece no teatro antilhano “não apenas pelo imaginário e os mitos de que ele se serve, mas também pelo gestual e a exploração dos ritmos, dos tambores, dos cantos, os quais concorrem para criar um espetáculo total” (Satyre, 2004, p. 187)²³. Na peça de Schwarz-Bart (2015), esses são elementos capitais da poética proposta como a autora indica em suas “indicações cênicas”:

Através da dança e da música, propõe-se um espaço decididamente imaginário, análogo por exemplo ao do teatro Nô. As danças tradicionais recebem um tratamento que as aproxima do balé [...]. Elas são, se quisermos, uma língua suplementar disponível para o personagem principal²⁴.

Essa presença da música e da dança aparece logo no início, na primeira intervenção vocal de Mari-Ange, cujas palavras saem do aparelho cassete na forma de um breve canto, na verdade, de um quase refrão que se repetirá quatro vezes ao longo do drama²⁵: “Eu amo dançar, eu amo cantar” (Schwarz-Bart, 2015)²⁶. Em contraposição ao uso da língua francesa, essa frase é dita em crioulo haitiano: “Moin n’aime danser, moin n’aime chanter”. O uso do crioulo, retomando o que seria uma canção tradicional, parece marcar aqui o lugar da linguagem do afeto, em oposição à ideia de mera comunicação. E a afirmação do prazer do canto e da dança reforçam essa posição de uma

²³ “Cependant, on peut dire que tout le théâtre antillais porte l’empreinte de la culture populaire, non seulement par l’imaginaire et les mythes dont il se nourrit mais aussi par la gestuelle et l’exploitation des rythmes, des tambours, des chants, lesquels concourent à créer un spectacle total”.

²⁴ “Par le moyen de la danse et de la musique, est proposé un espace résolument imaginaire, analogue par exemple à celui du théâtre Nô. Les danses traditionnelles sont soumises à un traitement qui les rapproche du ballet [...]. Elles sont, si l’on veut, une langue supplémentaire dont dispose le personnage principal”. O trecho retirado dessa passagem aparece logo no início deste artigo, onde aludo, justamente, às tensões entre o aspecto metonímico de Wilnor e a afirmação, feita por Schwarz-Bart, acerca do caráter individual que tais manifestações de dança e música confeririam ao personagem. Como procurei argumentar logo no início da seção “A ambiguidade dramática das formas do pertencer”, não há nessa posição a anulação desse traço coletivo, justamente pelo uso da cultura popular, o que procuro desenvolver aqui.

²⁵ Em outras duas vezes, há uma inversão na ordem das duas ações e numa terceira, apenas a primeira parte, “Moin n’aime danser”, é cantada.

²⁶ “Moin n’aime danser, moin n’aime chanter”.

ligação que se faz para além de uma operação fundamentalmente utilitária que marcaria o uso do francês, língua do colonizador. Importante dizer que nas próprias palavras de Marie-Ange, Wilnor teria se apaixonado por ela justamente ao ouvi-la cantar essa canção: “[f]az muito tempo desde que cantei essa música para você pela primeira vez. Você dizia, lembra, dizia, dizia que foi isso que te convenceu a colocar a corda no pescoço [...]” (Schwarz-Bart, 2015)²⁷. Tal canto em crioulo, atuando como elemento de sedução, sugere, assim, a atuação de um corpo que parece ocupar lugar crucial na composição dos laços comunitários por meio de performances que evocam um imaginário popular, como afirma Satyre. É nesse sentido que muito bem pontua Emily Sahakian (2017, p. 122): “[a]través da dança, Wilnor realiza uma comunicação ritualizada com a sua esposa, e embora se possa questionar o quão real é a comunhão entre eles, esta comunicação excede as possibilidades oferecidas pelo toca-fitas”²⁸.

É na parte final da peça que dança e música se impõem completamente. Dilacerado pela revelação da traição, Wilnor responde ao chamado do tambor, como nos informa uma das didascálias: “o *ti-bois*²⁹ retorna, agora acompanhado por um tambor que sacode o homem e o faz entrar numa espécie de dança amarga, gesticulatória, aparentemente desesperada” (Schwarz-Bart, 2015)³⁰. Para além ou aquém das palavras, as batidas e os movimentos corporais são um meio de expressão da “alma do personagem” (Schwarz-Bart, 2015)³¹, indicando a importância dessa produção de um discurso não verbal para a poética cênica elaborada por Schwarz-Bart. Como afirma Kathleen Gyssels (1997, p. 11) ao abordar a questão do folclore na obra da autora e, especificamente em *Ton beau capitaine*, “a mímica, os gestos, a música prevalecem sobre as palavras ditas pelo único ator”.

²⁷ “ça fait bien longtemps que je t’ai chanté cette chanson pour la première fois. Tu disais souviens-toi, tu disais, tu disais que c’est ce qui t’a convaincu de te mettre la corde au cou [...]”.

²⁸ “Through dance Wilnor achieves ritualized communication with his wife that, though one might question how real their communion is, exceeds the possibilities offered by the tape player”.

²⁹ *Ti-bois* é um instrumento de percussão feito de bambu, sendo o prefixo *ti* uma variação da palavra francesa *petit*, que significa “pequeno”.

³⁰ “*le ti-bois revient, s’accompagne maintenant d’un tambour qui secoue l’homme et le fait entrer dans une sorte de danse amère, gesticulatoire, apparemment désespérée*”.

³¹ “l’âme du personnage”.

Na peça, as indicações concernentes às performances de Wilnor encontram-se declaradamente inscritas na cadeia de uma tradição, como se pode depreender por esta frase enunciada pelo personagem: “[a]o que parece, pelo que se diz no país, são os deuses da África que inventaram o tambor para nos dar uma consolação [...]” (Schwarz-Bart, 2015)³². Refletindo sobre essa questão e a performance corporal de Wilnor descrita por Schwarz-Bart, Stéphanie Bérard (2009, p. 173), em seu livro sobre o teatro antilhano, sugere que o personagem,

reconecta-se [...] às suas origens através da dança, uma dança entrecortada que segue o ritmo quebrado do tambor e que se inspira diretamente nas danças vodu, especialmente no *nago*, caracterizado por passos curtos e apressados e numerosas piruetas, ou no *congo*, constituído por movimentos violentos e circulares³³.

Por tudo isso, essa polifonia semiótica que compõe o “espetáculo total” a que Satyre alude deve ser pensada ao mesmo tempo como produção individual e coletiva, pois se é à longa cadeia de uma tradição cultural específica que ela se liga, é somente por sua reinscrição física nos corpos concretos de músicos e atores que ela pode se manifestar, criando e sendo criada a cada momento pela performance de seus intérpretes. Ou seja, singularidade e coletividade deixam de ser pares opositivos para funcionarem como eixos de uma articulação inclusiva e criativa que a cada nova manifestação performa a identidade de todos os participantes do jogo cênico. Ao menos nesse caso, podemos dizer que essa dinâmica reforça o que nos diz Gyssels (1997, p. 11) sobre o folclore antilhano ao afirmar ser este “menos objeto de curiosidade do que expressão de uma identidade afro-antilhana”³⁴.

Pode-se compreender melhor essa dinâmica em *Ton beau capitaine* por meio do que Paul Gilroy (2012, p. 128-129) nomeia como próprio de

³² “A ce qu’il paraît, à ce qu’on dit au pays, ce sont les dieux d’Afrique qui ont inventé le tambour, pour nous donner une consolation [...]”.

³³ “[...] renoue [...] avec ses origines par la danse, une danse saccadée qui suit le rythme brisé du tambour et qui emprunte directement aux danses vaudou, notamment au *nago*, caractérisé par des pas courts et pressés et de nombreuses pirouettes, ou au *congo*, constitué de mouvements violents et circulaires”.

³⁴ “[...] moins sujet de curiosité qu’expression d’une identité afro-antillaise”.

uma “cultura expressiva” em seu livro *O Atlântico negro*. Para o crítico, “[e]m oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social” (Gilroy, 2012, p. 128-129). Desse modo, distanciando-se de uma posição logocêntrica operando a partir de uma supremacia do racional, Wilnor escreve em gesto e dança o seu destino e de seus *frères*, construindo uma materialidade expressiva por meio da qual ele pode expressar essa geografia dos ventos e seus dançantes em diáspora. A referência à invenção dos tambores pelos africanos é, nesse sentido, capital para se entender a força dessa lógica performativa

quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual – os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra (Gilroy, 2012, p. 162).

A *quadrille créole* é outro traço importante do modo como essa relação entre íntimo e coletivo se desenha, na peça, por meio de uma mediação dessa cultura expressiva com base numa cultura popular. Tradicionalmente dançada por pares que se mesclam ao longo da evolução da dança, em *Ton beau capitaine* Wilnor baila sem ninguém, o que, segundo Gyssels (1997, p. 31) “ênfatiza a solidão do ‘camarada’ Wilnor, tendo em vista que ao menos quatro dançarinos executam os passos da dança. Abatido e isolado, sozinho e cansado, Wilnor busca consolo imaginando a companhia de outros dançarinos”³⁵. Não por acaso, “consolação” é a palavra usada pelo próprio personagem para designar a função do tambor, que teria sido inventado pelos africanos. A consolação emerge, assim, como uma espécie de ação política por meio de uma prática eminentemente comunitária, pois, lembra Édouard Glissant (1997, p. 793 *apud* Gilroy, 2012, p. 162), “[n]ão é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*”.

³⁵ “met en relief la solitude du ‘compère’ Wilnor, étant donné qu’au moins quatre danseurs exécutent les pas de danse. Abattu et isolé, seul et fatigué, Wilnor cherche consolation en s’imaginant la compagnie d’autres danseurs [...]”.

Conclusão

Num gesto final, após abrandar seu humor e restabelecer uma tentativa de interlocução gentil com Marie-Ange, Wilnor enfrenta dificuldade para encontrar o tom da frase com que pretende “assinar” sua “missiva” e a qual dá título à peça: *ton beau capitaine*. Vagando na forma de afirmações ou perguntas hesitantes, a frase parece patinar na boca do personagem quando o tambor retorna com força:

O tambor recomeça ainda mais forte, num ritmo cada vez mais acentuado, arrastando o homem para uma dança ao mesmo tempo muito breve e muito violenta, até que tudo para, como cortado por uma navalha; exceto que os braços do homem estão erguidos acima dele e parecem se torcer, querer subir mais alto, enquanto seu rosto se tornou uma espécie de máscara. Escuridão total. Ouve-se uma última vez durante a noite

Wilnor

Teu belo capitão? (Schwarz-Bart, 2015)³⁶.

A pergunta pontua essa última dança como uma espécie de súplica ao outro, uma tentativa desesperada de reatar os fios com que dava sentido ao seu exílio ao sustentar o sacrifício da separação com a promessa de um retorno próspero. Diante do que procurei explicitar ao longo desse texto, pode-se dizer que, em *Ton beau capitaine*, os modos como é performada a solidão de Wilnor dramatizam a um só tempo a realidade mais íntima do personagem como também apontam, no paroxismo do seu isolamento, para uma espécie de desarraigamento essencial constitutivo de todo exilado. Assim, numa aparente contradição, quanto mais esse movimento de despertencimento se intensifica, com mais força ecoam as manifestações populares de dança e música na obra, mobilizadoras, por sua inscrição numa expressividade comum, de uma solidariedade necessária “[n]este grande

³⁶ “*Le tambour repart de plus belle, à un rythme de plus en plus accentué, entraînant l’homme dans une danse à la fois très brève et très violente, jusqu’à ce que tout s’arrête, comme tranché au rasoir ; sauf que les bras de l’homme sont dressés au-dessus de lui et semblent se tordre, vouloir monter plus haut, tandis que le visage de l’homme est devenu pareil à un masque. Obscurité totale. On entend une dernière fois dans la nuit*

Wilnor

Ton beau capitaine ?”.

palco onde os ventos e as forças empurram e puxam de todos os lados” (Chamoiseau, 2017)³⁷, moldando essas geografias do vento nas quais se encontra o conjunto de dançantes da diáspora.

Referências

- APPARTENIR. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nancy: CNRTL, c2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/appartenir>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- AUDEBERT, Cédric. La diaspora haïtienne: territoires migratoires et réseaux. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. ISBN: 9782753536784. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.26969>. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/26969>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- BÉRARD, Stéphanie. *Théâtre des Antilles: traditions et scènes contemporaines*. Paris: Harmattan, 2009.
- BUCK-MORSS. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Frères migrants*. Paris: Edition du Seuil, 2017. *Ebook*.
- FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. VI, n. 12, p. 371-395, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7567>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GYSSLS Kathleen. *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*. 1997. Mémoire (Sciences Morales et Politiques) – Academie Royale des Sciences D’Outre-Mer, Bruxelles, 1997. t. 52. Disponível em: https://www.kaowarsom.be/en/memoir_276. Acesso em: 3 dez. 2022.
- HAÏTI PRESENTATION. In: LA BANQUE Mondiale. [S. l.: s. n.], c2023. Le développement économique et social d’Haïti. Disponível em:

³⁷ “Sur cette grand-scène où les vents et les forces poussent et tirent de partout [...]”.

<https://www.banquemondiale.org/fr/country/haiti/overview>. Acesso em: 2 dez. 2022.

HAÏTI. In: INSTITUT de statistique de l'UNESCO. [S. l.: s. n.], c2023. Informations sur le pays. Disponível em: <https://uis.unesco.org/fr/country/ht>. Acesso em: 4 dez. 2022.

SAHAKIAN, Emily. *Staging Creolization: Women's Theater and Performance from the French Caribbea*. Virginia: University of Virginia Press, 2017.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

SATYRE, Joubert. La Caraïbe. In: NDIAYE, Christiane (dir.). *Introduction aux littératures francophones*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004. p. 141-196.

SCHWARZ-BART, Simone. *Ton beau capitaine*. Seuil: Paris, 2015. *Ebook*.



“Um governo azul como o cosmo”: reflexões sobre a dramaturgia mapuche chilena contemporânea a partir de *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* (2018), de Roberto Cayuqueo

“A Government Blue Like the Cosmos”: Reflections on the Contemporary Chilean Mapuche Drama Based on *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* (2018), by Roberto Cayuqueo

Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia/ Brasil

carladameane@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

Resumo: Com a finalidade de expor algumas reflexões em relação à dramaturgia mapuche contemporânea chilena, estabelecerei um diálogo com o texto dramático *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* (2018), de Roberto Cayuqueo. A partir das reflexões propostas pretendo sinalizar de que modo esta dramaturgia se conecta, conforme minha leitura, com um movimento mais profundo de consciência histórica e social de artistas chilenos que, a partir do reconhecimento de suas raízes ancestrais, têm ocupado um espaço importante na cena teatral chilena e latino-americana. Ao revisar e reformular os modos de elaboração dramaturgical teatral já consolidados a partir de seus repertórios ancestrais, estes coletivos têm tornado possível a visibilização de temas relacionados aos povos originários do Chile, suas formas de viver e expressar, seus corpos, suas vozes, testemunhos e denúncias; suas lutas, mortes e lutos.

Palavras-chave: dramaturgias mapuche; *Colectivo Epew*; lugar específico de enunciação; memórias coletivas; *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*.

Abstract: In order to expose reflections related to the contemporary Chilean Mapuche drama, this article aims to establish a connection with the dramatic text *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* (People call you President Nahuelpan (2018)), by Roberto Cayuqueo. Based on the reflections presented, I intend to indicate how this dramaturgy is connected – according to my interpretation – with a deeper movement of historical and social consciousness of Chilean artists who, based on the recognition of their ancient roots, have taken up an important space in the Chilean and Latin American drama scenario. By reviewing and reformulating methods of theatrical construction already consolidated upon its ancient background, these collectives have enabled the visibility of themes related to

Chilean native people, their ways of living and expressing their bodies, voices, testimonials, claims; their struggles, deaths, and grief.

Keyword: mapuche drama; Collective Epew; specific locus of enunciation; collective memories; *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*

Você percebe, Karol, como pequeno se vê o Chile de cima? Em 15 minutos cruzamos a cordilheira de avião e já estamos na Argentina... E pensar que antes tudo isso foi água. Sim, um país governado pela água antes de ser um país e uma nação e várias nações ao mesmo tempo... olha pela janela e me diz o que vê... exato, vê terra, mas antes isto não era nada além de água... e céu... o azul refletido no azul, como diria Chihuailaf, isso é fundamental para entender uma cultura... um país ou uma nação imaginada, governada pelo azul, às vezes as coisas são mais simples, não precisamos de nada além de um governo azul como o cosmo. O que você acha disso como *slogan* da campanha?¹

(Cayuqueo, 2018, p. 13-14)².

A epígrafe escolhida para a abertura deste artigo faz parte do texto dramático *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* (2018), de Roberto Cayuqueo, com o qual estabecerei um diálogo que me permitirá expor algumas reflexões em relação à dramaturgia *mapuche* contemporânea chilena e o modo como ela se conecta, conforme minha leitura, com um movimento mais profundo de consciência histórica e social de artistas criadores chilenos

¹ “¿Se da cuenta Karol de lo pequeño que se ve Chile desde arriba? En 15 minutos cruzamos la cordillera en avión y ya estamos en Argentina.... Y pensar que antes todo fue agua. Si, un país gobernado por el agua antes de ser un país y una nación y varias naciones al mismo tiempo... mire por la ventana y dígame que ve... exacto, ve tierra, pero antes esto no era nada más que agua... y cielo... el azul reflejado en azul como diría Chihuailaf, eso es clave para entender una cultura... un país o una nación imaginada, gobernada por el azul, a veces las cosas son más simples, no necesitamos nada más que un gobierno azul como el cosmos ¿Qué le parece eso como lema de campaña?”.

² As traduções dos textos em língua espanhola para o português, presentes neste artigo, são de minha autoria.

que, a partir do reconhecimento de suas raízes ancestrais, têm ocupado um espaço importante, na cena teatral chilena e latino-americana, para o debate, testemunho e denúncias de suas experiências do passado e do presente. Estou pensando, em especial, nos grupos Teatro a lo Mapuche, Colectivo Epew e no Kimvn Teatro, este último responsável pela organização e realização, em 2021 e 2023, do *1º e do 2º Feyetun: festival de artes escénicas de naciones originarias*³. Ao revisar e reformular os modos de elaboração dramaturgica teatral já consolidados a partir de seus repertórios ancestrais, estes coletivos têm tornado possível a visibilização de temas relacionados aos povos originários do Chile, suas formas de viver e expressar, seus corpos, suas vozes, testemunhos e denúncias; suas lutas, mortes e lutos.

Escrito por Roberto Cayuqueo com a assessoria de Claudio Alvarado Lincopi, para as questões históricas e de roteiro, *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* foi levado à cena em 2018 pelos Coletivos Colectivo Epew e Colectivo Bestia, sob a direção de Constanza Thümler, que junto a Cayuqueo também assinam a ideia original da montagem. Na ocasião em que estive em cartaz no Teatro del Puente, em Santiago, Roberto Cayuqueo chamava atenção à importância da peça ser apresentada em tal espaço considerando dois aspectos:

O Teatro del Puente está em um lugar simbólico e estratégico para o povo mapuche em Santiago: o rio Mapocho. A poucos metros do teatro, nos muros ao redor do rio há um mural que nos faz recordar os rostos dos nossos irmãos assassinados na democracia: Alex Lemún, José Huenante e Matías Catrileo. Para o Colectivo Epew não é só um ato simbólico habitar este espaço, mas é inclusive necessário pensar sobre nós e nos encontrarmos neste lugar específico (sobre um rio), [...] precisamente para dar voz àquelas resistências e sonhos como hoje, no qual com o Colectivo Bestia imaginamos para o Chile a eleição do primeiro Presidente do Chile de origem *Mapuche*, exatamente neste rio, ao lado dos rostos de nossos irmãos caídos⁴ (Los Pueblos [...], 2023).

³ O leitor poderá obter mais informações sobre este festival acessando a página do Teatro Kimvn (<https://kimvnteatro.cl/>), na qual se encontra um link específico para o *Festival de Artes Escénicas de Naciones Originarias – Feyetun*.

⁴ “El Teatro del Puente está en un lugar simbólico y estratégico para el pueblo mapuche en Santiago: el río Mapocho. A pocos metros del teatro, en los muros que rodean al río hay un mural que nos recuerda los rostros de nuestros hermanos asesinados en democracia: Alex

Os dois aspectos mencionados pelo dramaturgo, a importância da localização do espaço de apresentação da obra e a relação com o seu entorno, são características que podemos assinalar como presentes nas propostas dramatúrgicas do Colectivo Epew⁵, do qual Cayuqueo faz parte. Mas, também há este outro aspecto com o qual finaliza a sua fala, a capacidade de ambos os coletivos sonhar e imaginar um futuro no qual o Chile possa eleger um candidato *mapuche* à presidência. Como esse sonho/imaginação dos Colectivos Epew e Bestia, em trazer à cena um presidente *mapuche* para o Chile se estrutura em *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente?* Ao longo do artigo vou explorar estas questões visando apresentar uma leitura que se restringe ao texto dramático, em diálogo com proposições sobre a dramaturgia *mapuche* chilena contemporânea, que se ocupa de colocar em cena as experiências dos povos originários, como é o caso da proposta dramatúrgica de Roberto Cayuqueo.

Lemún, José Huenante y Matías Catrileo. Para el Colectivo Epew no sólo es simbólico habitar este espacio si no que es hasta necesario pensarnos y encontrarnos en este sitio en específico (sobre un río), [...] precisamente para dar voz a aquellas resistencias y sueños como hoy, donde en conjunto con el Colectivo Bestia imaginamos en Chile la elección del primer Presidente de Chile de origen Mapuche, precisamente en este río, a un costado de los rostros de nuestros hermanos caídos”. Sobre os nomes mencionados na citação, é importante explicar que Alex Lemun Saavedra foi um jovem estudante chileno e cidadão mapuche, pertencente à comunidade Requen Lemun, que morreu em 2002, após ser atingido na cabeça por uma bala de chumbo, no contexto de um ato de ocupação de terrenos, pertencentes a empresa Forestal Mininco, realizado por parte da comunidade Aguas Buenas, em Santa Alicia (comuna de Angol); José Gerardo Huenante foi um jovem de origem mapuche que desapareceu, em 2005, depois de ser detido pelos “Carabineros do Chile” e Matías Valentín Catrileo Quezada foi um estudante de agronomia chileno, de etnia mapuche, morto pela polícia em janeiro de 2008 enquanto participava de uma ocupação de terras.

⁵ Fundado em 2015 por Roberto Cayuqueo, o Colectivo Epew é um coletivo artístico e teatral que reúne artistas multidisciplinares interessados na recompilação e pesquisa de histórias de comunidades mapuche localizadas no sul do Chile, através da técnica do *Site Site Specific Theatre*. Sua trajetória se confunde com a de seu fundador Roberto Cayuqueo, com a estreia de *Tirúa: Epew Lavken Lleu Lleu Mew Residencia Artística* em 2015, seguem com *Panarife* (2017), *Santiago Waria Pueblo Grande de Winkas* (2018), *El Pacto de Renv* (2017), *Los pueblos te llaman Nahuelpan presidente* (2018), *4 trampas* (2019) e *Nüngen – Zoológicos Humanos* (2019).

Para que eleger um presidente *mapuche*?

Por *Los Pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, Roberto Cayuqueo recebeu, em 2019, o Prêmio Juan Radrigán de Melhor Dramaturgia 2018, uma das categorias dos *Premios Clap!*. Cayuqueo foi um dos finalistas aos prêmios *Rolex Mentor and Protege* na categoria Teatro em 2016, e em 2017 bolsista do Goethe Institut de Buenos Aires para participar do Encuentro de dramaturgos iberoamericanos Panaroma Sur. Ele é ator, diretor, dramaturgo, professor e pesquisador na área de artes e direção teatral. Como ator, já participou de longa metragens como *El Verano de los Peces Voladores* (2013), de Marcela Said e *Mirage Di Amour Avec Fanfare* (2015), de Hubert Toint; da série de televisão *Ramona* (2017), dirigida por Andrés Wood, entre outras produções. Escreveu e dirigiu as peças *Célula* (2012) e *El pacto de Renv* (2017). É membro fundador do Colectivo Epew, com o qual tem realizado importantes projetos de diálogo e imersão em comunidades *mapuche* no sul do Chile ou de imigrantes *mapuche* em Santiago. Por meio da residência colaborativa *Epew Lavken Lleulleu Mew*, realizada na comuna de Tirúa, puderam criar uma montagem *site-specific* com a comunidade *lavkenche* da Escuela Chacuívi, e neste mesmo caminho, em 2017 e 2018 dirigiu outras montagens *site-specific*: *Panarife*⁶ (2017) e *Santiago Waria: pueblo grande de Winkas*⁷ (2018). Em 2019 escreveu e dirigiu *4 trampas o la breve historia de la raza (teatral) chilena*, obra de teatro que segue a linha do *site-specif*, e escreveu e protagonizou o concerto teatralizado *Nünguen – zoológicos humanos* (2019). Encenado dentro de uma das *rukas* do Parque de los pueblos originarios Mahuidache, em Santiago, *Nünguen* foi uma das obras transmitidas, virtualmente, durante o *Feyentun*, em 2021.

⁶ O leitor pode assistir ao trailer promocional de *Panarife* acessando o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=DgtocaGHuKQ>. Acesso em: 6 fev. 2023.

⁷ Para mais informações sobre a montagem *Santiago Waria: pueblo grande de Winkas*, acessar a página do projeto MAPS-URBE: The Invisible City: Mapuche Mapping of Santiago de Chile. Disponível em: <https://www.mapsurbe.com/esp-santiago-waria>. Acesso em: 6 fev. 2023.

Figura 1 – Cartaz de divulgação *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*. Temporada no Teatro del Puente (1 a 24 de junho de 2018)



Fonte: Los Pueblos [...] (2023).

Como podemos observar, o processo criativo do Colectivo Epew, seguindo a condução de seu dramaturgo, além do diálogo com temas relacionados à experiência histórico-social dos *mapuche* como povo originário do Chile e da América Latina, dos quais descende, segue a prática do *site-specific*. Esta técnica, presente nas artes plásticas a partir da década de 1960, decorre da reação de artistas frente às condições nas quais as produções artísticas eram concebidas, expostas e difundidas. Segundo José Jackson Silva e Walter Lima Torres Neto (2020), na esteira de Miwon Kwon (2002), os artistas plásticos deste contexto passam a denunciar a não neutralidade dos espaços institucionais, bem como recusam os modelos vigentes de mercantilização de suas obras e propõem como desafio realocar o significado interno da obra de arte a fim de garantir sua ampla compreensão e recepção contextual. Com isso, nos trabalhos em *site-specific*,

a utilização do espaço na composição do trabalho artístico muda, de uma definição de suporte em um local fixo, pré-determinado (em galerias e museus, como garantia existencial e validação enquanto

trabalho artístico), para se concentrar nos limites entre o espaço interior e exterior da obra, ao assumir o ambiente como parte indivisível e amplamente influente na obra (Silva; Torres Neto, 2020, p. 9).

Como prática associada às artes cênicas, o *site-specific* relaciona-se, sobretudo, à *performance* e sua relação com o espaço (Mcauley, 2003), na afinidade que os artistas pretendem construir entre eles, sua presença, o espectador e o espaço. Pensando nas referências que Roberto Cayuqueo (Cf. Souza *et al*, 2020) aponta acerca das considerações de Hans-Thies Lehmann, Mike Pearson e Gay McAuley sobre a pertinência desta relação para o trabalho do Colectivo Epew, chegamos à compreensão de que, mesmo na dramaturgia textual, como no caso de *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, a prática do *site-specific* aparece, por exemplo: quando se escolhe estreitar a montagem no Teatro del Puente por sua proximidade ao rio Mapocho e ao mural que homenageia jovens *mapuche* caídos e pelo modo como o lugar específico interno de enunciação do personagem Nahuelpan – Santiago, capital do Chile – está atravessado pela ocupação, presença e mobilidade da ancestralidade *mapuche*, da língua e cultura *mapuche*, trazendo à tona a ideia do ser *Mapurbe*. Isso se dá porque o território, o idioma e as comunidades ancestrais são considerados sujeitos históricos que conservam as epistemologias e as cosmovisões dos *mapuche*. Através do território e do idioma se estabelece uma conexão com a memória, o sagrado e as formas de sua transmissão através das gerações, ainda que se considere os processos de deslocamentos e migrações dos *mapuche* ao longo do tempo e da história.

Segundo Fernando Pairican (2018, p. 12), em torno à poética de David Aníñir⁸, o conceito de *Mapurbe*, ou *mapuche* urbano é uma categoria central no que se refere a uma epistemologia *mapuche* proposta por Aníñir para designar a noção de que “ser *mapuche* na cidade não nos faz nem inferiores

⁸ David Aníñir Guiltraro é natural de Cerro Navia, Santiago do Chile. Nascido em 1971, é poeta e tem sido um importante gestor cultural de ações de promoção identitária. Suas atividades artísticas se movimentam, partindo da poesia escrita para outras plataformas de expressão performativa, audiovisual e musical acompanhado por músicos. Podem ser citadas aqui as ações *Mapurbe: debajo del asfalto* (2009). *Kaliül Trawün* (2012), *Los hijos de los hijos* (2016), *Katrilewfu, AD Mapul* (2018). Além de *mapurbe venganza a raíz* (2018), já publicou *Haykuche* (2008), *Autoretrato* (2014), *Guiltranalwe* (2015), *Lentium* (2016) e *Ad Mapu constituyente* (2018).

nem melhores aos que resistem no país *mapuche*, mas sim distintos, com nossas próprias histórias. Algo que Javier Milanca repetirá com *Xampurria*” (Pairican, 2018, p. 13)⁹. Com isso, ser *Mapurbe*, para Nahuelpan, constitui uma implicação direta a não essencialidade de sua identidade *mapuche*, a realocação dessa identidade em outro espaço e experiência de vida.

No que se refere à dramaturgia chilena contemporânea, *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* preenche um espaço importante ao trazer ao campo da ficção o drama de Nahuelpan, candidato e futuro presidente do Chile, em um remoto 2038. De descendência *mapuche*, a construção do personagem Nahuelpan se dá a partir de sua discursividade e enunciação, que ao longo de todo o texto dramático é monologada em diálogo com interlocutores assinalados diretamente: a *lamgen*¹⁰ *machi*¹¹ para quem conta um sonho, logo no início da dramaturgia; a voz *in off* de uma jornalista entrevistadora, durante o programa de televisão do qual Nahuelpan participa ao longo da dramaturgia; Karol, descrita como “uma jovem, líder, proativa que sabe pôr panos frios, mas também tem caráter para defender e não retroceder em tudo o que temos desenvolvido no programa de governo dos povos”¹² (Cayuqueo, 2018, p. 5-6), uma espécie de assessora de Nahuelpan; a Fernando, que entendemos ser um amigo, também político, a quem Nahuelpan diz “poderia ser meu Ministro de Interior”¹³ (Cayuqueo, 2018, p. 9); a jovem *mapuche* Rayen Lican, parte do público do programa, emerge ao final da entrevista para fazer uma pergunta ao candidato; e por último, a todos os povos do Chile a quem Nahuelpan se dirige, ao final da dramaturgia, em seu discurso de agradecimento pela vitória nas eleições presidenciais.

⁹ “ser *mapuche* em la Ciudad no nos hace ni inferiores ni mejores que los que resisten en el país *mapuche*, pero, si distintos, con nuestras propias historias. Algo que Javier Milanca repetirá con *Xampurria*”.

¹⁰ Do *mapuzugun*, irmã.

¹¹ A *machi* é, segundo Grebe Vicuña (1998, p. 60), “a principal portadora e transmissora da religião *mapuche* [...] que desempenha diversas funções rituais ao serviço da comunidade, destacando-se sua participação nos rituais medicinais terapêuticos e diagnósticos, adivinhatórios e comunicativos”.

¹² “una joven, líder, proactiva que sabe poner paños fríos pero también tiene carácter para defender y no retroceder en todo lo que hemos desarrollado en el programa del Gobierno de los Pueblos”.

¹³ “podrías ser mi Ministro del Interior”.

Recuperando a epígrafe inicial do artigo, para o leitor da dramaturgia está a tarefa de imaginar um candidato que é questionado e que se questiona todo o tempo sobre o que significa assumir a presidência do Chile vindo de uma minoria. Dentre estes questionamentos inclui o que significa governar e governar-se. Do alto de um avião, ao vislumbrar o território chileno, a reflexão de Nahuelpan insurge do Azul, do *Kalfv*¹⁴, essa cor, tempo e espaço mítico mapuche, de onde surge a humanidade e a vida. Esse azul, o cosmo, como um governo comum, ao ser atravessado pela humanidade passa a refletir outras formas de governo, já não a sua, mas a das pessoas que, limitadas em sua individualidade, não governam a si mesmas e, por tanto, precisam de um governo; precisam escolher, votar em alguém que por eles e a eles governem.

“Para que eleger um presidente?”¹⁵ (Cayuqueo, 2018, p. 14). A pergunta perigosa que o candidato faz a sua assessora Karol e a si mesmo culmina na apresentação de um pensamento sobre a capacidade que ele, enquanto concorrente a um cargo tão imponente deve ter para governar a si mesmo, em especial considerando a expectativa de que, para além de suas ambições – governar bem para todo o território a fim de que estejam “no centro de WallStreet”¹⁶ (Cayuqueo, 2018, p. 15) – deve comprovar aos seus eleitores que está preparado para assumir tal função, sendo resultado de uma política meritocrática:

As instituições, a igreja, a política, os militares, tudo está deslegitimado e eu tenho as mãos limpas e sou *mapuche*, uma boa opção para estes tempos.

[...]

Sabe por que o partido me indicou? Claro que não havia muitas opções, sou o que restou, mas sou o que é simples, eles sabem que as pessoas gostam de histórias de esforço como a minha, de que um filho de *nana*, mãe solteira, com um pai que era um miserável mineiro

¹⁴ Azul, o *Kalfv*, é uma cor potencialmente simbólica para os *mapuche* por sua relação com os mitos fundadores sobre a origem da vida. Na epígrafe, o dramaturgo faz referência ao *Kalfv* presente nas obras do poeta *mapuche* Elicura Chihuailaf Nahuelpan, Prêmio Nacional de Literatura no Chile, em 2020. O *Kalfv* está presente nas obras *De sueños azules y contrasueños* (1995), *Sueño azul* (2008), *Relato de mi sueño azul* (2011) e *Kalfv* (2016), em coautoria com Gabriela Cánovas.

¹⁵ “¿para qué eleger un presidente?”.

¹⁶ “en el centro de WallStreet”.

indígena alcoólatra e irresponsável, que a deixou abandonada com dois filhos, ação não menor porque ela me criou e a minha irmã como *huachos*¹⁷... e que um *huacho* chegue à presidência de um país e ainda por cima sendo “Nahuelpan” são histórias de mérito que cativam as pessoas¹⁸ (Cayuqueo, 2018, p. 8-9).

Na história de esforço mencionada na citação acima se revelam processos sociais pelos quais os *mapuche* que imigraram do Sul para Santiago enfrentaram. Isso se percebe na fala do candidato ao referir-se a si mesmo como “um filho de *nana*”. Nos estudos de Ana Millaleo Hernández (2016, p. 42), ela nos explica que a palavra *nana* deriva de *ñaña*, do idioma quéchua e significa irmã. Foi um termo incorporado à linguagem *mapuche* para se referir às mulheres de forma carinhosa. Entretanto, este termo passou a ser utilizado no Chile carregado por um imaginário cruzado de gênero e identidade étnica para referir-se às empregadas domésticas, em especial quando se trata das mulheres *mapuche*. O termo “*ñaña*”, passou a se configurar como “*la nana*”, “carente de identidade, ocultada em um balbucio sonoro que desdenha a carga histórica que porta”¹⁹ (Millaleo Hernández, 2016, p. 42). De forma mais contundente, as considerações de Millaleo Hernández ampliam-se quando remetem ao inconsciente coletivo de chilenidade que, segundo a autora, associará os povos originários do Chile a determinadas tarefas. Citando Gárate (2009), ela nos dirá que “não é por nada que um dos piores insultos que se pode infringir a uma mulher chilena

¹⁷ Do *mapuzugun huachu*, designava os órfãos de mãe, faz referência aos filhos ilegítimos ou bastardos, filhos ilegítimos e pobres.

¹⁸ “Las instituciones, la iglesia, la política, los militares, todo está deslegitimizado y yo tengo las manos limpias y soy mapuche, una buena opción para estos tiempos. ¿Sabes porque realmente el partido me nominó? Claro que no quedaban muchas opciones, soy el descarte, pero lo mío es simple, ellos saben que a la gente les gusta historias de esfuerzo como la mía, de que un hijo de nana, madre soltera, con un padre que era un miserable minero indígena alcohólico e irresponsable, que la dejó tirada con dos críos, acción no menor porque me hizo crecer a mí y a mi hermana como huachos... y que un huacho llegue a la presidencia de un país y más encima siendo “Nahuelpan” son historias de “merito” que cautivan a la gente”.

¹⁹ “carente de identidad, ocultada en un balbuceo sonoro que desdibuja la carga histórica que porta”.

de classe média ou alta se relaciona com ‘ter cara de empregada’ ou ‘rosto de chula’”²⁰ (Millaleo Hernández, 2016, p. 41). E, no caso dos homens:

Nenhum chileno comum imaginará um homem *mapuche* como um engenheiro ou arquiteto. Isso estava bem claro para meu pai que, acreditem não é engenheiro e é *mapuche*, e não se cansa de repetir em público o seu grau acadêmico, uma vez que sempre as pessoas o associam desde que chegou a Santiago ao rótulo da panificação, apenas por ter sobrenome indígena. Desse modo, o homem mapuche será o padeiro, o operário da construção e a mulher mapuche “*la nana*”, a serviçal. O que não quer dizer que uma posição seja mais valiosa que outra, mas sem dúvida restringe nossas possibilidades de autodeterminarmos livremente²¹ (Millaleo Hernández, 2016, p. 41-42).

Com respeito às considerações acima sinalizo como o imaginário racista presente na mentalidade chilena em relação aos povos originários se vislumbra em *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, no modo como o personagem vai revelando essas restrições que a ele foram impostas ao longo de sua vida e no modo como se esforça para agradar seus eleitores, nos momentos em que conversa com seus amigos apoiadores ou quando é entrevistado. A construção do personagem como candidato expressa-se, por exemplo, em sua dedicação às aulas de oratória. A fim de garantir isonomia na escolha das palavras, o personagem nos demonstra empenho a fim de não provocar seus apoiadores, alinhando-se aos posicionamentos de classe, raça e gênero, por um lado e, por outro, inclinando-se a dialogar com aqueles setores da sociedade que dele desconfiam devido a sua procedência indígena. Estrategicamente, Nahuelpan aplica-se à aprendizagem do *mapuzungun* para alcançar os *mapuche*, seus eleitores potenciais e para defender, de certa forma, uma ideia de *morenidade* subsidiada em seu sobrenome.

²⁰ “No por nada uno de los peores insultos que se le puede infligir a una mujer chilena de clase media o alta se relaciona con el tener ‘cara de empleada’ o ‘rosto de chula’”.

²¹ “Ningún chileno común se imaginaría a un hombre mapuche como un ingeniero o arquitecto. Esto lo tenía bien claro mi padre que, créanlo no es ingeniero y es mapuche, y no se cansa de repetir en público su gradeo académico, puesto que siempre se le asoció desde su llegada a Santiago con el rubro de la panificación, sólo por ser llevar la marca de un apellido indígena. Es así como el hombre mapuche será el panificador, el obrero de la construcción y la mujer mapuche ‘la nana’, la sirvienta. Lo cual no quiere decir que una posición sea más valiosa que la otra, pero sin duda restringe nuestras posibilidades de autodeterminarnos libremente”.

[...] para mim ser Nahuelpan ou González ou ter ou não ter sobrenome composto é a mesma coisa, eu não cresci no Sul, não cresci em uma *ruka*²², aprendi a falar inglês antes que *mapuzugun*. Sou um *mapurbe*, nascido e criado em Santiago, de classe média baixa, que teve muitos custos, que estudou e trabalhou emocionando seus professores com sua história de sacrifício e talento, esse sou eu, Fernando²³ (Cayuqueo, 2018, p. 9).

Falando de si, o personagem revela aspectos de sua identidade e, por meio dela, ativa uma complexa reflexão que envolve a definição de si mesmo como o “*mapuche*” (Cayuqueo, 2018, p. 8), que é uma das opções para o partido político do qual faz parte, e como o “*mapurbe*” (Cayuqueo, 2018, p. 9), identidade em trânsito, resultado de uma ancestralidade adaptada a outra localidade, a outro lugar específico de enunciação com o qual Nahuelpan se identifica. Sendo assim, para a pergunta “Para que eleger um presidente?” (Cayuqueo, 2018, p. 13), acrescentei a esta reflexão a designação ancestral – Para que eleger um presidente *mapuche*? –, uma vez que me parece crucial, ao longo de toda a dramaturgia, que o sonho/imaginação de se eleger um presidente *mapuche* para o Chile se vislumbra em uma discursividade crítica por ampliar as questões que envolvem a concepção de estado nacional como limitante para uma realidade social plurinacional. Desse modo, assim como a proposição de uma Constituição mais inclusiva²⁴, “É incrível pensar que estamos em 2038 e ainda não

²² Residência *mapuche*, casa.

²³ “a mí me da lo mismo ser Nahuelpan o González o tener o no apellido compuesto, yo no crecí en el sur, no crecí en una *ruka*, aprendí a hablar inglés antes que *mapuzugun*. Soy un *mapurbe*, nacido y criado en Santiago, de clase media baja, que le costó tanto, que estudió y trabajó emocionando a sus profesores con su historia de sacrificio y talento, ese soy yo Fernando”.

²⁴ Importante explicar que a consideração feita pelo personagem Nahuelpan nesta e em outras passagens do texto dramático à Constituição do Chile, refere-se a uma discussão cara à sociedade chilena. Mesmo após o retorno da democracia, em 1990, a *Constitución política da República do Chile* continuou sendo a mesma que foi publicada em 11 de setembro de 1980, durante a ditadura civil militar, e que se encontra em vigor de forma plena desde 11 de março de 1990 até a presente data em que escrevo este artigo. Contudo, com a finalidade de atualizar questões sociais relevantes ao país, sobretudo após as manifestações de 2019, nomeadas no Chile de Estallido social, em 2021 uma convenção foi eleita a fim de elaborar uma nova constituição. Essa iniciativa clamou um diálogo aberto a todos os chilenos que foram às urnas, em 04 de setembro de 2022, votar no plebiscito constitucional em que poderiam acolher ou rejeitar a nova constituição para o país. Rejeitada por 61,8% dos

podemos mudar a constituição de 1980”²⁵ (Cayuqueo, 2018, p. 20), e justa para os povos originários do Chile, *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* suscita como realidade, que os povos originários como parte constituinte do estado nação chileno, possam alcançar espaços de poder na política, ainda que esta possibilidade não esteja isenta de autocrítica, como está demonstrado nas reflexões apresentadas até aqui e em outras, como demonstrarei a seguir.

Repertórios ancestrais em cena

Patricia Henríquez Puentes e Mauricio González Ostría (2021) nos explicam que os repertórios cênicos *mapuche* possuem uma longa tradição, ainda que recentes sejam os estudos realizados sobre a sua presença constante na cena ritual, política e artística. Assim como os pesquisadores assinalados, encontrei (Cf. Souza, 2019, p. 183) com certa recorrência citações referentes aos esforços de Manuel Aburto Panguilef (1887-1952), fundador da Compañía Dramática Araucana Lluquehuenú, em 1916, como pioneiro em organizar um trabalho em torno às práticas cênicas dos *mapuche*, como proposta de autorrepresentação diante de outras propostas urbanas que vigoravam no início do século XX e que não traziam a temática indígena à cena em uma perspectiva da autorrepresentação. Do ponto de vista da representação, o nome de Isadora Aguirre é mencionado pela importância de sua obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*, de 1982, “uma obra feita a pedido de uma comunidade no sul do Chile, que fala em tom heróico

votos, a *Propuesta Constitución política de la República de Chile* apresentava um avanço no reconhecimento dos direitos das minorias, (mulheres, crianças, adolescentes, pessoas com deficiências, e dissidências de gênero), dos direitos sociais (educação, previdência, saúde e meio ambiente), reconhecia a diversidade de culturas e as diferenças regionais. Além disso, sinalizava mecanismos para uma democracia mais inclusiva e participativa, na qual se podia vislumbrar a autonomia territorial para os povos originários. O texto integral da *Propuesta Constitución política de la República de Chile* apresentada pela Convenção em 2022 e rejeitada no plebiscito realizado no mesmo ano, pode ser acessada em: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/86241/1/Texto_Definitivo_CPR_2022.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

²⁵ “Es increíble pensar que estamos en el 2038 y aún no podemos cambiar la constitución de 1980”.

do jovem Lautaro e sua luta pela terra, retomando a epopeia como gênero originário de grandes civilizações”²⁶ (Gutiérrez, 2017, p. 199).

Na década de 1980 aparece, no contexto da insurgência do movimento *mapuche*, outra iniciativa autorrepresentativa no teatro chileno, por parte dos jovens *mapuche* do Taller Artístico Cultural Mapuche (TACUM), conhecido como Grupo de Teatro Mapuche de Ad-Mapu²⁷. Criado em 1981, com os diretores Armando Marileo e posteriormente Domingo Colicoy, o TACUM, segundo Sergio Caniqueo Huircapan (2015, p. 215), foi um espaço de recepção de jovens de distintas gerações ligados ao *Ad Mapu*. Eram jovens autodidatas que se posicionavam politicamente contra a ditadura militar do Chile (1973-1990) também no campo artístico. O TACUM atuou como construtor de um projeto artístico e político autônomo com a finalidade de elaborar novas narrativas para a revisão da história escrita pelo colonizador e pela oligarquia que conduziu os discursos sobre a fundação do Chile como estado nação. Assim, a obra que Caniqueo Huircapan (2015, p. 215) analisa em seu artigo, *Kuralaf* (1986-1989), é

de caráter histórico-cultural que representa um episódio importante da guerra de defesa da Nação *Mapuche* contra a conquista e a colonização espanhola e a alteração das formas de vida própria e tradicionais que desenvolveu o povo *mapuche* até aquele momento²⁸ (TACUM [...], 1989 *apud* Caniqueo Huircapan, 2015, p. 216).

²⁶ “una obra hecha por encargo para una comunidad en el sur de Chile que habla en clave heroica del joven Lautaro y su lucha por la tierra, retomando la epopeya como género originario de grandes civilizaciones”.

²⁷ Gestado, segundo Fernando Pairican Padilla (2015), nos Centros Culturales Mapuche, em plena ditadura militar do Chile, a organização Ad Mapu nasceu em 1980, com objetivo de alcançar autonomia iniciando em 1983 um trabalho de base política e ideológica dentro do movimento *mapuche* vigente nessa época, colocando à vista a coexistência de um país *mapuche* no Chile. O Ad Mapu defendia o resgate e a valorização das tradições do povo *mapuche*, de modo que deve ser compreendido “como uma escola política que formou quadros importantes para os tempos em que a reemergência indígena continental colocou a questão da autodeterminação como um desafio a conquistar” (Pairican Padilla, 2015, p. 198).

²⁸ “de carácter histórico cultural que representa un episodio importante de la guerra de la defensa de la Nación Mapuche en contra de la conquista y colonización española y la alteración de las formas de vida propia y tradicionales que ha desarrollado el pueblo mapuche hasta ese entonces”.

Ao longo do artigo citado, chamou a minha atenção o fato de Caniqueo Huircapan destacar elementos estéticos presentes na dramaturgia do TACUM que são semelhantes a elementos que também identifiquei em *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*. Como exemplo, assim como *Kuralaf*, *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente* está escrita em castelhano, entretanto o uso do *mapuzugun* funciona como recurso simbólico de reafirmação identitária (Caniqueo Huircapan, 2015, p. 216). Já com relação ao lugar específico de enunciação, Caniqueo Huircapan (2015, p. 216) dirá que “há uma problematização política e um lugar de enunciação, um lugar comum de onde um coletivo fala para outro coletivo”²⁹. Entendo que por esse lugar comum de enunciação, atravessado pela não essencialidade identitária, os criadores buscam ampliar o alcance de seu discurso. O *maduzungun* está presente como recurso simbólico que reafirma e situa a identidade ancestral e a requisita como interlocutora. Do mesmo modo, convoca uma coletividade *mapurbe* não falante do *maduzungun*, mas interessada em conhecê-lo e, ainda, outra coletividade, formada por chilenos que não são *mapuche*, *nem descendentes de mapuche*, mas que também são requisitados como interlocutores interessados.

Em *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, a presença dos elementos linguísticos e culturais *mapuche* contornam a dramaturgia internamente. Não se trata de uma apropriação, mas da situação de pertencimento na qual se enunciam os criadores. Esta característica conforma parte de uma dramaturgia *mapuche* contemporânea produzida com a finalidade de visibilizar os repertórios cênicos *mapuche*, de colocar em cena corpos, voz, sons, linguagem e temporalidade *mapuche*. Mas essas características estão alinhadas, por sua vez, a propostas dramáticas contemporâneas, como tentei demonstrar, no caso do trabalho de Roberto Cayuqueo no Colectivo Epew, através da prática do *site-specific*, e em particular, na dramaturgia de *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, além dela, de recursos do teatro pós-dramático (Pizarro Roberts, 2019, p. 92-96).

Para Sergio Pizarro Roberts (2019, p. 92-96), há momentos de pós-dramaticidade presentes na obra, considerando a sua encenação: a presença de uma corporalidade autossuficiente e a interrupção do acontecimento dramático quando, entre ficção e realidade, Rayen Lican,

²⁹ “hay una problematización política y un lugar de enunciación, un lugar común de donde un colectivo le habla a outro colectivo”.

estando como parte do público, emerge por ser participante da montagem. Com isso, “confundem-se os planos da ficção e da realidade ao invadir-se reciprocamente”³⁰ (Pizarro Roberts, 2019, p. 95). Embora o meu diálogo com a obra se dê considerando o texto dramático, manifesto concordância com as considerações do estudioso, já que todos os interlocutores presentes na dramaturgia, internamente alocados, parecem ser familiares a Nahuelpan, até mesmo a entrevistadora. Rayen Lican é a personagem surpresa que aparece na dramaturgia para cingir a sua estrutura como um elemento externo, fora do espaço de enunciação reflexivo no qual Nahuelpan encontra-se consigo mesmo e com os interlocutores com os quais dialoga com certa segurança para falar de si.

A integração de Rayen Lican ao drama ocorre no final da entrevista, momento no qual, após responder inúmeras perguntas à entrevistadora, o candidato encontra-se já relaxado. Conforme as instruções presentes nas didascálicas, ele limpa o suor, toma água e se prepara para dizer as palavras finais, após um corte na transmissão do programa de entrevista. Quando voltam ao ar, a jornalista entrevistadora anuncia que, antes de se despedirem, entrarão na última etapa do programa, é quando:

Alguém do público se levanta.

JOVEM Desculpa, eu quero fazer uma pergunta.

JORNALISTA Senhor Nahuelpan por último, queremos escutar

JOVEM (Interrompendo) Desculpa senhorita, mas eu perguntei se eu poderia fazer uma pergunta ao candidato Nahuelpan.

JORNALISTA Perdão, mas devemos seguir a pauta do programa.

NAHUEL PAN Se para você não há problema, podemos deixar minha mensagem final e posso responder à pergunta da senhorita do público³¹.

(Cayuqueo, 2018, p. 24-25)

³⁰ “se confunden los planos de la ficción y de la realidad al invadirse reciprocamente”.

³¹ “*Alguien de público se levanta.*”

JOVEN Disculpe, yo quiero hacer una pregunta.

PERIODISTA Señor Nahuelpan por último, queremos escuchar

JOVEN (Interrumpiendo) Disculpe señorita, pero pregunté si podía hacerle una pregunta al candidato Nahuelpan.

PERIODISTA Perdón pero debemos seguir la pauta del programa.

NAHUEL PAN Si a usted no le molesta, podemos dejar mi mensaje final y puedo contestar la pregunta de la señorita del público”.

Com a permissão do candidato, a jovem permanece em cena, como personagem que se enuncia de um espaço físico externo ao dele (plateia), porém interno à dramaturgia. Além disso, o lugar específico no qual se encontra Rayen Lican é o espaço da coletividade que deseja interpelar Nahuelpan e o faz de forma a tomar para si uma longa reflexão em relação a qual havia se esquivado. Neste momento, o candidato se coloca no lugar daquele que deve ouvir questionamentos para os quais não ensaiou. E por que acreditamos nisso? Porque ele não responde aos questionamentos que lhe são feitos pela jovem *mapuche*, falante de *mapuzungun* e que revela outra experiência de vida *mapuche* que o candidato precisa conhecer e sentir empatia, caso deseje cumprir um plano de governo que seja afinado às necessidades dos povos originários do Chile, em especial, na garantia de seus direitos humanos e na preservação dos recursos naturais dos quais são defensores. Se a pergunta tem início com uma pequena provocação da jovem, em relação ao fato de Nahuelpan não entender o idioma *mapuche*:

JOVEM Obrigada, Candidato. *Mari mari pu lamgen, mari mari kom pu che ka candidato Nahuelpan.*

NAHUEL PAN *Mari mari lamgen.*

JOVEN *Inche Rayen Lican, nien kiñe rantun?* Silêncio.

JOVEN *Nien kiñe rantun candidato Nahuelpan?*

NAHUEL PAN *Desculpe-me, não entendo sua pergunta.*

JOVEM *Então o possível primeiro presidente *mapuche* do Chile não entende minha pergunta, não sabe falar *mapuzugun*?³² [...]*

(Cayuqueo, 2018, p. 25)

Os demais questionamentos vêm acompanhados pelo testemunho da jovem que revela sentir-se velha e ferida, uma vez que, do seu lugar específico de enunciação – sul de *Walmapu*³³ –, fala com o *mapuzugun*, com

³² “JOVEN Gracias Candidato.

Mari mari pu lamgen, mari mari kom pu che ka candidato Nahuelpan.

NAHUEL PAN *Mari mari lamgen.*

JOVEN *Inche Rayen Lican, nien kiñe rantun?* Silencio

JOVEN *Nien kiñe rantun candidato Nahuelpan?*

NAHUEL PAN *Disculpe, no entiendo su pregunta.*

JOVEN *¿Así que el posible primer presidente *mapuche* de Chile no entiendo mi pregunta no sabe hablar *mapuzugun*?”.*

³³ Nação *Mapuche*.

a autoridade de quem, além do sobrenome, carrega consigo, em sua memória, a experiência de ser *mapuche* atravessada pela violência do estado nação.

[...] Eu disse que sou Rayen Lican e se podia lhe fazer uma pergunta. Eu sou nascida e criada no Sul. Em *Wallmapu*. Cresci perto de um rio e de uma montanha que saudávamos todas as manhãs. Hoje este rio está seco e estão dinamitando esta montanha para extrair minerais. Estudei em uma escola rural da comunidade. Desde pequena vi como a polícia entrava em meu lar perseguindo, procurando gente, desorganizavam tudo sem se importar com nada. Batiam nas mulheres, nas crianças, nos anciãos, não os importava nada. Em uma dessas operações, jogaram meu avô no chão e quebraram seu mate, que havia ganhado de presente do seu pai ainda quando ele era um menino. Ele estava tranquilo olhando pela janela como sempre, como todas as manhãs, tomando mate... como sempre, até que esse dia chegou os Carabineiros. Meu avô já não pode se movimentar sozinho e eles quebraram a última recordação de sua infância e ao mesmo tempo despedaçaram a minha. Não é fácil ver a um avô humilhado. Você sabe o que é isso? Já aconteceu isso com você? Você já viveu algo assim? Já senti o terror do Estado quando ouve uma sirene? Sabe o que é se esconder embaixo da mesa e somente ver os pés dos avós enquanto tudo está caindo ao chão? Claro, com certeza não³⁴ (Cayuqueo, 2018, p. 25-26).

As perguntas de Rayen Lican tensionam a política de sorrisos e conveniência discursiva que Nahuelpan tentava construir com a finalidade

³⁴ “[...] Le dije que era Rayen Lican y que si le podía hacer una pregunta. Yo soy nacida y criada en el Sur. En Wallmapu. Crecí cerca de un río y una montaña que saludábamos todas las mañanas. Hoy ese río está seco y la montaña la están dinamitando para sacar minerales. Estudié en una escuela rural de comunidad. Desde pequeña ví como la policía entraba a mi lof persiguiendo, buscando gente, desordenaban todo sin importarle nada. Golpeaban mujeres, niños y ancianos, no les importaba nada. A mi abuelo en uno de esos allanamientos lo tiraron al suelo y le rompieron su mate, el que le había reglado su padre cuando el aún era un niño. Él estaba tranquilo mirando por la ventana como siempre, como todas las mañanas tomando mate... como siempre, hasta que ese día llegó Carabineros. Mi abuelo ya no puede movilizarse solo y ellos rompieron el último recuerdo de su infancia y al mismo tiempo trizaron la mía. No es fácil ver a un abuelo humillado ¿usted lo sabe? ¿a usted le pasó eso? ¿ha vivido algo así? ¿Ha sentido el terror del Estado cuando uno ve una baliza? ¿Sabe lo que es esconderse bajo la mesa y solo ver los pies de los abuelos arrastrándose mientras todo cae al piso? Claro, seguro que no”.

de agradar seus eleitores de modo geral e os *mapuche*, em particular. A jovem com seus questionamentos exige que Nahuelpan se realoque dentro de outro lugar específico, o lugar dos *mapuche* que são violentados e assassinados pelo estado chileno no sul do país. Contextualizando, de seu lugar específico de enunciação, as violências das quais foi testemunha, Rayen Lican aponta para Nahuelpan que a garantia da sobrevivência dos *mapuche* está em reconhecer seus direitos e preservar os recursos naturais da terra, que isso deve estar como primeiro ponto em seu plano de governo ou dará continuidade à política genocida dos governos anteriores. Ainda, como veremos abaixo, ela assinala o lugar específico dos avós humilhados, das mães enlutadas, dos jovens *weichafe*³⁵ caídos, e dos que seguem, como ela, dispostos a oferecer a vida pela liberdade de seu povo.

[...] Para nós o que importa hoje é que estão nos matando, já quase não restam bosques de *Pewen*, meu rio está secando, a montanha que meus ancestrais viram crescer está desaparecendo por uma mineradora estrangeira e aqui neste lugar isto não importa para você nem para ninguém. Sabe o que é importante para nós? Para nós importa não deixarmos de existir porque estão nos matando, para nós importa que o primeiro presidente *mapuche* não fale a língua porque isso significa que ela está se perdendo. Diga-me, você é *mapuche* ou somente tem o sobrenome? [...] Enquanto você está aqui neste estúdio quentinho, lá fora e até o sul há pessoas que estão sacrificando sua vida para recuperar o perdido, há crianças que estão crescendo com toda esta violência; o que acha que elas farão depois? O que acha que farão depois que encherem o coração delas de medo e terror? Há jovens que estão gastando os melhores anos de suas vidas para lutar pelo que é justo e depois tomam uma bala louca que acaba com seu sonho... e com sua vida. E essa mesma bala louca acaba com o sonho de suas famílias. Você escutou alguma vez o pranto de uma mãe quando um filho morre antes dos 23 anos? Eu sim, e acredite que não se esquece. Você já carregou o caixão de um jovem de 20 anos assassinado pelo Estado? Não. Não se esquece como é carregar um caixão de um jovem. Não se esquece o sorriso e o eu te amo de um jovem morto aos 17 por lutar por sua liberdade; e nosso povo está perdendo sua juventude nas mãos das empresas que hoje financiam sua campanha. Eu não quero mais mortos no sul. Não

³⁵ Do *mapuzugun*, guerreiro *mapuche*.

quero mais sangue jovem derramado. Tenho 28 anos e já me sinto velha e ferida. Eu não quero parir mais mortos para a guerra. Já carreguei tantos que às vezes somente quero ir com eles. Mas não posso ir embora sem justiça. Eu só quero justiça, justiça para meus irmãos assassinados pelo Estado que você pensa governar, com sua política de sorrisos, de ecologia que só disfarçam o mesmo sistema que vem nos destruindo. Diga-me algo que me dê confiança... *Lamgen? Lamgen... Lamgen...*³⁶ (Cayuqueo, 2018, p. 26-28).

Considerações finais

Há um discurso de vitória. Nahuelpan é eleito presidente na dramaturgia de Roberto Cayuqueo. Para o leitor, envolvido nesta dramaturgia e impactado pela anterior fala de Rayan Lican, o efeito catártico que pode ser vislumbrado é o de que Nahuelpan, ainda que não tenha respondido à jovem,

³⁶ “A nosotros lo que nos importa hoy es que nos están matando, ya no casi no quedan bosques de Pewen, mi río se está secando, la montaña que vio crecer a mis ancestros está desapareciendo por una minera extranjera y aquí en este lugar no le importa esto ni a usted, ni a nadie. ¿Sabe lo que nos importa a nosotros? A nosotros nos importa no dejar existir porque nos están matando, a nosotros importa que el primer presidente mapuche no hable la lengua porque eso significa que se está perdiendo. Dígame ¿usted es mapuche o sólo tiene el apellido? [...] Mientras usted está aquí en este estudio calentito, a fuera y hacia el sur hay gente que está sacrificando su vida por recuperar lo perdido, hay niños que están creciendo con toda esa violencia ¿y que cree que harán después? ¿qué cree que harán luego que les hayan llenado el corazón de miedo y terror?. Hay jóvenes que están gastando los mejores años de sus vidas por pelear lo justo y después les cae una bala loca que acaban con su sueño... y con su vida. Y esa misma bala loca acaba con el sueño de sus familias ¿usted escuchó alguna vez el llanto de una madre cuando un hijo muere antes de los 23 años? Yo sí, y créame que no se olvida ¿usted ha cargado el ataúd de un joven de 20 años asesinado por el Estado? No. No se olvida cargar el ataúd de un joven. Hay cosas que no se olvidan. No se olvida la sonrisa y el te amo de un joven muerto a los 17 años por luchar por su libertad; y nuestro pueblo está perdiendo su juventud en manos de las empresas que hoy financian su campaña. Yo no quiero más muertos en el sur. No quiero más sangre joven derramada, tengo 28 años y ya me siento vieja y herida. Yo no quiero parir más muertos para la guerra. Cargo con tantos que a veces solo quiero irme con ellos. Pero no puedo irme sin justicia. Yo solo quiero justicia, justicia para mis hermanos asesinados por el Estado que tu piensas gobernar, con tu política de sonrisas, de ecología que solo disfrazan el mismo sistema que nos ha destruido. Dígame algo que me de confianza... ¿lamgen?... lamgen... lamgen!”.

tenha levado ao coração as palavras por ela ditas. Segundo minha leitura, os questionamentos propostos por Rayan Lican têm como finalidade situar o candidato em um lugar específico de reafirmação identitária já que, tendo o sobrenome *mapuche*, deve tomar para si a tarefa de governar o estado chileno reconhecendo-o como plurinacional, sendo este um caminho possível, não um caminho fácil, para a garantia dos direitos dos povos originários do Chile, para a garantia de sua sobrevivência. Contudo, fica para o leitor também a sensação de desconfiança em relação ao futuro que os coletivos se propõem a imaginar para o Chile. Esta desconfiança é a mesma que se revela nos questionamentos de Rayan Lican apresentados ao candidato. Não se trata de algo temático, é algo que extrapola o discurso, compreende uma instância narrativa de dimensão histórica que sai de si mesma em direção ao ponto de vista coletivo. O testemunho de Rayan Lican se dá como a expressão de um testemunho coletivo das opressões vividas pelos *mapuche* contraposto à discursividade de Nahuelpan. Interpelado em suas contradições e assertividades, ao não responder os questionamentos da jovem, revela seu despreparo e seu reconhecimento diante de uma política estatal assentada em uma lógica que pode se apropriar de discursos identitários para garantir a permanência dos interesses do capital neoliberal no poder.

Com respeito à proposta dramaturgica de *Los pueblos te llaman Nahuelpan Presidente*, endosso a sua capacidade de trazer à cena teatral a experiência dos *mapuche*, seus corpos, suas vozes, seus repertórios ancestrais, tornando possível a visibilização do idioma *mapuzugun*, através de seu uso simbólico; a menção aos relatos míticos (*Txeng – Txeng y Kai Kai Vilu*) e às epistemologias *mapuche* como mediação ao entendimento do mundo da perspectiva *mapuche*; a contextualização e denúncia do racismo e da violência sofridos pelos *mapuche*; a localização específica de enunciação dos *mapuche* com experiências de vida distintas, mas comuns pelo pertencimento e engajamento ancestral. Por último, resalto a capacidade de esta dramaturgia difundir, para além das salas de teatro, o testemunho de uma geração de artistas criadores, de descendência *mapuche*, comprometidos na luta pela dignidade dos povos originários do Chile e da América Latina, que se dá a partir do estético e de uma poética pela sobrevivência, respeito e valorização da ancestralidade por aqueles que vivem o presente e por todos que estão por vir.

Referências

CANIUQUEO HUIRCAPAN, Sergio. Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra *Kurafaf*, 1986-1989. In: RODRÍGUEZ, Jorge Pinto. *Conflictos étnicos, sociales y económicos*. Araucanía (1900-2014). Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015. p. 215-246.

CAYUQUEO, Roberto. *Los pueblos te llaman Nahuelpan presidente*. Santiago: [s. n.], 2018. Inédito.

GREBE VICUÑA, María Ester. Cultura Mapuche. In: GREBE VICUÑA, María Ester. *Culturas Indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén, 1998. p. 55-65.

GUTIÉRREZ, Pía. Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. *Palimpsesto*, Santiago, v. 8, n. 11, p. 191-205, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2822/2563>. Acesso em: 21 fev. 2019.

HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia; OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Ñi pu tremen. Mis antepasados de Paula González Seguel: Repertorios de prácticas escénicas y diferencia cultural. *Literatura y Lingüística*, Santiago, n. 43. p. 129-147. 2021. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112021000100129. Acesso em: 10 de fev. 2023.

LOS PUEBLOS te llaman Nahuelpan presidente. Santiago: Teatro del Puente, c2023. Disponível em: <https://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/los-pueblos-te-llaman-nahuelpan-presidente/#prettyPhoto>. Acesso em: 6 fev. 2023.

MCAULEY, Gay. Espacio y performance. *Acta Poética*, v. 24, n. 1, oct. 2015. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/98/97>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MILLALEO HERNÁNDEZ, Ana. Ser “nana” en Chile: un imaginario cruzado por género e identidad étnica. In: PAINEMAL, Millaray; ÁLVAREZ, Andrea. *Kyanq’ibil Xu’j B’ix kyanq’ib’il Qxe’chi Tuwün pu zomo. Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Santiago: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas; Pehuén Editores, 2016. p. 39-49. (Pensamiento mapuche contemporáneo).

PAIRICAN PADILLA, Fernando. Weuwaiñ: la invención de la tradición en la rebelión del movimiento mapuche. *In: RODRÍGUEZ, Jorge Pinto. Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía (1900-2014)*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015. p. 187-214.

PAIRICAN, Fernando. Algunos apuntes sobre Mapurbe de David Anñinir. *In: ANIÑIR GUILITRARO, David. Mapurbe. Venganza a raíz*. 2. ed. Santiago de Chile: Pehuén; CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. p. 7-14.

PIZARRO ROBERTS, Sergio. Los pueblos te llaman: nahuelpan presidente de Roberto Cayuqueo. *Revista De Lenguas y Literatura Indoamericanas – antes Lengua y Literatura Mapuche*, v. 21, n 21, p. 87-97, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/2524/2036>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de *site-specific* no Teatro Brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-24. ago./set. 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18167/11937>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de *et al.* História, memória e resistência: os mapuche em cena no teatro chileno contemporâneo. *In: CONGRESSO VIRTUAL UFBA, 2020, [s. l.]. Mesa [...]. [S. l.]: UFBA, 2020*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n73tYeF1ynE>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245/155663>. Acesso em: 10 fev. 2023.



Olhares na representação de mulheres: dramaturgia, gênero e contexto

Looks in the Representation of Women: Dramaturgy, Gender and Context

Jéssica Ribas

jessica.sribas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7686-9066>

Sara Rojo¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

sararojo@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-5089-7440>

Resumo: Este artigo reflete sobre as fronteiras do gênero na construção de escritas masculinas relidas sob olhares de diretoras mulheres, esses limiares são investigados a partir de leituras feministas (fundamentadas por teorias de Butler, 2014; Segato, 2020; Forstenzer, 2022 e Louro, 2004) de textos dos autores chilenos Roberto Bolaño (1955) e Guillermo Calderón (1971). Especificamente, analisamos personagens femininas de duas obras de Roberto Bolaño: *Una novelita lumpen* (2002) levada ao cinema por Alicia Scherson (1974), mas que perfeitamente poderia ter sido levada ao teatro, intitulada *Il futuro* (2013) e *Los detectives salvajes* (1998), a partir de uma proposta de montagem cênica possível. Num exercício semelhante, analisamos a leitura feminista que a montagem brasileira *Classe* (2019), realizada pelo grupo de teatro Mulheres Míticas sob direção de Sara Rojo (1955), promove a partir da tradução do texto original *Clase* (2008), escrito pelo dramaturgo, diretor e roteirista Guillermo Calderón. Não pretendemos criar um modelo de continuidade que permita compreender, como um todo homogêneo, a escrita masculina sobre mulheres, mas sim analisar casos concretos que possibilitem criar interrogações e debates que contribuam para essa reflexão.

Palavras-chave: gênero; teatro; cinema; feminismo; Guillermo Calderón; Roberto Bolaño.

Abstract: This article reflects on the boundaries of gender in the construction of male writings reread under the eyes of female directors, these thresholds are investigated from feminist readings (based on theories by Butler, 2014; Segato, 2020; Forstenzer, 2022 and Louro,

¹ Pesquisadora do CNPq e da Fapemig.

2004) of texts by Chilean authors Roberto Bolaño (1955) and Guillermo Calderón (1971). Specifically, we analyze female characters from two works by Roberto Bolaño: *Una novelita lumpen* (2002) taken to the cinema, but which perfectly could be taken to the theater, by Alicia Scherson (1974) entitled *Il futuro* (2013) and *Los detectives salvajes* (1998), based on a proposal for a possible scenic montage. In a similar exercise, we analyzed feminist reading that the Brazilian montage *Classe* (2019), performed by the theater group Mulheres Míticas under the direction of Sara Rojo (1955), promotes from the translation of the original text *Clase* (2008), written by playwright, director, and screenwriter Guillermo Calderón. We do not intend to create a model of continuity that allows us to understand, as a homogeneous whole, male writing about women, but rather to analyze concrete cases that make it possible to create questions and debates that contribute to this reflection.

Keywords: Gender; Theater; Movie theater; Feminism; Guillermo Calderón; Roberto Bolaño.

Isso acontece a cada certa quantidade de anos. Esta sala de aula se transforma num deserto. É natural. Aqui ensinamos os planetas. A fotossíntese. A independência. São coisas fascinantes. Pelo menos para mim. Fascinantes. Bom, mas a cada certa quantidade de anos a rua se transforma na escola. Aqui, um deserto, lá fora a escola. É natural. Há perguntas que não posso responder. Quem são os maus? Não sei. O que é a ética? Eu não sei. Mas na rua eles sabem.

Guillermo Calderón

Embora também seja verdade que a pátria de um escritor não é sua língua ou não apenas sua língua, mas as pessoas que ele ama. E às vezes a pátria de um escritor não são as pessoas que ama, mas sua memória. E outras vezes a única pátria de um escritor é a sua lealdade e a sua coragem. Na verdade, pode haver muitas pátrias de um escritor, às vezes a identidade dessa pátria depende muito do que ele está escrevendo naquele momento².

² La patria de un escritor, dijo, es su lengua. Suena más bien demagógico, pero coincido plenamente con él, y sé que a veces no nos queda más remedio que ponernos demagógicos, así como a veces no nos queda más remedio que bailar un bolero a la luz de unos faroles o de una luna roja. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la

Roberto Bolaño

Entre as pátrias que um escritor possui, acreditamos que a pátria do gênero seria uma delas, levando em conta que a configuração de um imaginário de mundo, de si mesmo e das outras pessoas parte de um local de enunciação. O que encontraremos nestas páginas é uma ensablagem de obras – ligadas entre si por uma reflexão conceitual nascida de cenas espetaculares (dispositivos que, por vezes, também se convertem em escola) – que propiciam diálogo acerca do universo de diferenças que constituem algumas mulheres. Entendemos que as representações que serão investigadas também engendram o que somos e, por isso, é que, como artistas e críticas, interessam a nós.

Desse modo, propomos debater, num primeiro momento, o desenvolvimento de duas personagens concebidas por Roberto Bolaño, investigando o processo de estabelecê-las além do contexto literário. E, na segunda etapa deste artigo, a contextualização de uma dramaturgia de Guillermo Calderón na cena brasileira. Nos dois casos, o que toma centralidade nas especulações são as recriações dramáticas sob a perspectiva de mulheres realizadoras artísticas.

Roberto Bolaño (1955-2003) a partir de leituras feministas

Neste texto, considero a narrativa de Bolaño um exemplo de ironia pública e crítica mordaz que poderia perfeitamente ser relacionada a muitas tradições modernas, no entanto, também sustento que não é possível reduzir sua figura à do escritor moralista ou à do escritor partidário, típico desse período, justamente porque seus romances expressam o esgotamento da articulação moderna entre literatura e espaço público de leitura, articulação que lhe conferiu uma função social particular (ilustração, educação, exemplificação moral etc) (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 198)³.

gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo (Bolaño, 2008, tradução nossa).

³ En este texto, considero la narrativa de Bolaño como un ejemplo de ironía pública y crítica mordaz que podría estar perfectamente relacionada con muchas tradiciones modernas, sin

As obras de Roberto Bolaño deixam muitos leitores e críticos atônitos, porque rompem, entre outras coisas, com as fronteiras dos gêneros literários e artísticos. Essa sensação tem a ver com múltiplos fatores, entre eles, o tratamento das vozes representadas na sua obra. Pretendemos, portanto, nos aprofundar nessa particularidade a partir de um exercício de projeção das imagens para outras linguagens artísticas, especialmente das imagens relacionadas com a representação de personagens femininas no cinema e no teatro. Para esse fim, deteremos nosso olhar em duas obras do autor. A primeira, *Una novelita lumpen* (2002), que foi levada ao cinema por Alicia Scherson (Chile) com o título *Il futuro* (2013), uma coprodução chileno-italiana-espanhola-alemã que estreou nos festivais de cinema de Sundance e Rotterdam. Embora a estreia tenha acontecido só em 2013, Scherson ganhou os direitos para levá-la ao cinema poucos anos após sua primeira publicação, em 2006. Ainda como explica Bárbara Celis (2013):

Il futuro [...] como seus filmes anteriores, está impregnado precisamente de uma estranha pátina de sensações visuais que, às vezes, beiram o onírico, para o qual contribui uma imagem atípica dos bairros periféricos de Roma, onde as ruínas da cidade se misturam com imagens que sugerem a inexorável decadência da civilização europeia (n.p., tradução nossa)⁴.

Una novelita lumpen foi escrita pelo autor chileno para um projeto da editora Mondadori sobre cidades europeias, o marco da fábula relatada é especificamente Roma. No entanto, a cidade é o que menos aparece, sendo a fábula quase um pretexto. A ênfase do texto está na voz da protagonista, Bianca, tal como um solo teatral (de fato, as outras personagens poderiam ser suprimidas e teríamos, da mesma forma, a potência da obra somente pela voz de Bianca). O segundo romance com o qual trabalharemos é *Los*

embargo, también sostengo que no es posible reducir su figura a la del escritor moralista o a la del escritor partisano, propias de este periodo, precisamente porque sus novelas expresan el agotamiento de la articulación moderna entre literatura y espacio público de lectura, articulación que le otorgaba a ésta una función social particular (ilustración, educación, ejemplificación moral etc).

⁴ *Il futuro* [...] como sus anteriores filmes, está impregnado precisamente de una extraña pátina de sensaciones visuales que a veces rozan lo onírico y a la que contribuye una imagen atípica de los barrios periféricos de Roma, donde se mezclan las ruinas de la ciudad con imágenes que sugieren la inexorable decadencia de la civilización europea.

detectives salvajes (1998) que se passa no submundo boêmio-poético do México, tendo sido escrita por Bolaño na Espanha. Portanto, nas duas obras, há espaços geográficos (mais inventados que reais) como mapeamentos que servem de telão aos sucessos relatados. Neste segundo romance, nosso olhar se deterá em Cesárea Tinajero, personagem que funciona principalmente por sua ausência. Como contraponto, portanto, à presença absoluta de Bianca, protagonista da primeira obra.

Em *Una novelita lumpen*, Bianca realiza uma retrospectiva de sua vida desde a morte de seus pais até a sua atual condição de mãe e esposa:

Agora sou uma mãe e também uma mulher casada, mas não faz muito fui uma delinquente. Meu irmão e eu tínhamos ficado órfãos. Isso de alguma maneira justificava tudo. Não tínhamos ninguém. E tudo tinha sucedido da noite à manhã (Bolaño, 2009, p. 13, tradução nossa)⁵.

O filme *Il futuro* tem como protagonista a atriz Manuela Martelli (Bianca). Ela e seu irmão Tomás (interpretado por Luigi Ciardo) são dois jovens, filhos de um casal mortos num acidente, que enfrentam a desolação e a falta de recursos para sobreviver. No filme, os pais são chilenos e, podemos afirmar, que essa marca contextual conecta um elemento biográfico de Bolaño à obra ficcional, seu exílio do país de origem. O argumento da história se desenvolve quando o irmão da jovem conhece dois “amigos”, Libio (Nicolas Vaporidis) e Boloñes (Alessandro Giallocosta), que tramam um roubo-engano a um fisioculturista cego, Maciste (Rutger Hauer). Bianca é a isca-prostituta que permitirá concretizar o roubo, pois o plano é que ela procure o dinheiro durante os encontros sexuais previamente acordados.

Levando em conta o que indica Brecht na afirmação: “o essencial do teatro épico talvez seja que ele não apela tanto ao sentimento quanto à razão do espectador” (Brecht, 2004, p. 63, tradução nossa)⁶, a obra cinematográfica introduz no relato da personagem algumas particularidades que se aproximam do que podemos considerar um modelo brechtiano. Como a diretora afirma:

⁵ Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente. Mi hermano y yo nos habíamos quedado huérfanos. Eso de alguna manera lo justificaba todo. No teníamos a nadie. Y todo había sucedido de la noche a la mañana.

⁶ Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador.

É uma maneira de contar as coisas feita totalmente por fatos concretos, nada sentimental, vendo demais, vendo tudo, como fazem as crianças, que veem as coisas obscuras e as descrevem de uma forma tão crua e sem filtros. E eu sinto que a Bianca, que é uma adolescente, tem um pouco disso e tem uma mistura entre aquela coisa de menina lúcida e essa voz que vem mais do futuro, da mãe que volta e que não conta mais histórias. Achei essa mistura bem interessante para contar uma experiência traumática (Scherson, 2013b, n.p., tradução nossa)⁷.

Além da proposta de um tom que rompe com a expectativa textual, onde situações limite são contadas de modo cotidiano, já, no título, a diretora faz a primeira mudança com relação ao romance. Ela escolhe a palavra “futuro” no lugar de “lumpen”, o que se reafirmará na imagem final: uma janela aberta, cena que desenvolveremos nos parágrafos seguintes. É importante situar, que a palavra “lumpen” é referente ao termo lumpemproletariado (expressão alemã Lumpenproletariat), que dá nome a uma classe de pessoas em condição de marginalidade, na qual não há futuro. Por isso, a diretora recorre, de forma irônica, à esta última palavra para dar nome a seu filme. Scherson (2013a) explica o título assim:

Por que se chama *O Futuro*? Porque tudo é narrado como um gigantesco flashback, quando Bianca, já uma mulher madura, relembra sua pequena grande história em Roma. E o faz com os olhos cheios de lembranças de uma época curiosa: aquela que no filme a mostra vestindo uma camiseta do Nirvana, os olhos fortemente marcados, vendo o Fiat dos pais despedaçado no ferro-velho (n.p., tradução nossa)⁸.

⁷ Es una manera de contar las cosas que es totalmente de hechos concretos, nada sentimental, viendo demasiado, viendo todo, como lo hacen niños, que ven las cosas oscuras y las describen de una manera tan descarnada y tan sin filtro. Y yo siento que Bianca, que es una adolescente, tiene un poco eso y tiene una mezcla entre esa cosa de niña lúcida y esta voz que viene más del futuro, de la madre que viene de vuelta y a la que ya no le cuentan cuentos. Esa mezcla la encontré muy interesante para contar una experiencia traumática.

⁸ ¿Por qué se llama *El futuro*? Porque todo está narrado a modo de un gigantesco flashback, cuando Bianca, ya mujer madura, recuerda su pequeña gran historia en Roma. Y lo hace con los ojos llenos de recuerdos de un tiempo curioso: aquel que en la película la muestra vistiendo una polera de Nirvana, con los ojos fuertemente delineados, viendo el Fiat de sus padres hecho pedazos en el deshuesadero de automóviles.

Para apresentar a fábula já delineada desde a primeira frase em que a protagonista situa seu passado (fui uma delinquente) e seu presente (agora sou casada e mãe), a imagem e a iluminação cênica criam uma atmosfera distante da dramática stanislavskiana, visto que não procura um desfecho da ação, indo, portanto, contra o expressado no manual de Stanislavski com relação à palavra drama: “A própria palavra é derivada do grego antigo e contém o significado de ‘ação culminante’” (Stanislavski, p. 56, 1963, tradução nossa)⁹. Qual é o futuro? A tormenta que assola a Europa e que o autor descreve como sendo uma tormenta sem ruído nem satélites que possam captá-la, mas na qual existe um buraco e uma sombra que são o buraco e a sombra de Bianca (Bolaño, 2009, p. 151). No filme, a imagem deste final oferece alguma esperança, ausente no relato do autor chileno: Bianca abre uma janela e olha o céu no qual sobrevoam alguns pássaros, aí está o futuro? Esse olhar para o espaço aberto nos convoca a interpretar a imagem como uma ruptura do círculo fechado criado por esses quatro jovens que tramam o roubo de um tesouro inexistente.

Um recurso de quebra da identificação do espectador¹⁰ com a história de Bianca é construído pela diretora, por meio do próprio cinema, quando o relato principal é interrompido com imagens dos filmes de Maciste, ou de outros diretores, criando assim uma dinâmica de cinema dentro do cinema que não existe na obra original, mas que está baseada nas referências fílmicas presentes na obra de Roberto Bolaño. Poderíamos pensar esse recurso, se quisermos levar a obra ao teatro, como se fosse uma instalação para a voz performática de Bianca, que dilui o peso do conteúdo “trágico” elevando-o a um patamar cotidiano – no sentido da tragédia moderna de Raymond Williams (2002) – e a uma representação que procure uma reflexão crítica afastada da identificação. Conteúdo trágico que tampouco será intensificado nas atuações, da mesma forma que não está intensificado no relato do autor. Só que, na versão cinematográfica referida, os recursos trazem imagens que visualizam a subjetividade de Bianca em contraste com um mundo capitalista

⁹ “La palabra misma se deriva del griego antiguo y contiene el significado de ‘acción culminante’”.

¹⁰ Ao promover tal quebra, a diretora se aproxima do proposto por Brecht quando afirma que: “Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico” (2004, p. 25).

desumanizador. Por exemplo, a protagonista relata com bastante crueza o que lhe sucede, enquanto assistimos a uma imagem de Maciste com ela, nus e repletos de creme. A contraposição das duas imagens (a literária e a fílmica) dão um tom de irrealidade que é intensificado pela luz.

Na obra *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño, por sua vez, utiliza a digressão (Oliver, 2014) como estética narrativa, mas a partir de um eixo: a busca da poeta Cesárea Tinajero. Esse fato centrará nossa reflexão na especulação de uma possível representação dessa personagem no teatro. Segundo Grínor Rojo (2022):

O regresso à mãe é, portanto, a palavra de ordem durante o episódio que dá forma à ação central de *Los detectives salvajes*. Isso mediante a jornada que os quatro ocupantes do Ford Impala realizam em um mês, entre 2 de janeiro e 1º de fevereiro de 1976. E isso sem comprometer o fato de que toda a extensão do romance de Bolaño inclui uma dupla pré-história, que em sua primeira parte vai de 73 a 75 e da qual sabemos sobretudo pelo testemunho da poeta uruguaia exilada no México, Auxilio Lacouture, [...] e que na segunda percorre os últimos dois meses de 1975 e chega até nós através da voz do jovem poeta Juan García Madero, o último a entrar no segundo turno dos real visceralistas (p. 295, tradução nossa)¹¹.

No romance, a mulher que os detetives selvagens procuram, além de autora de um poema gráfico, é também editora da revista de vanguarda intitulada *Caborca*. As personagens Ulises Lima e Arturo Belano, alter egos dos poetas Mario Santiago e Roberto Bolaño, consideram que, nessa poeta, está a origem do Movimento que eles, jovens revoltados contra o estabelecido, fundam nos anos 70. No entanto, o poema gráfico de imagens difusas, única informação que possuem de Tinajero, termina se convertendo, segundo o personagem do jovem Juan García Madero, numa lavadeira que

¹¹ Volver a la madre, es, pues, la consigna durante el episodio que otorga su forma a la acción central de *Los detectives salvajes*. Ello mediante el periplo que los cuatro ocupantes del Ford Impala llevan a cabo en un mes, entre el 2 de enero y el 1 de febrero de 1976. Y esto sin perjuicio de que el tiempo completo de la novela de Bolaño incluya una doble prehistoria, que en su primera parte va del 73 al 75 y de la que sabemos sobre todo a través del testimonio de la poetisa uruguaya exiliada en México Auxilio Lacouture [...] y que en la segunda abarca los dos meses finales de 1975 y nos llega a través de la voz del joven poeta Juan García Madero, el último en incorporarse a la segunda ronda de los real visceralistas.

vende ervas no deserto do México, e que morre por consequência de uma bala não dirigida a ela. Uma cena surreal num espaço sem tempo ou limites definidos. García Madero descreve tal encontro de forma quase cômica:

Quando chegamos havia três lavadeiras. Cesárea estava no meio e a reconhecemos imediatamente. Vista de costas, curvada sobre a artesa, Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma rocha ou um elefante. Suas nádegas eram enormes moviam-se no ritmo de seus braços, dois troncos de carvalho, davam a impressão de esfregar e enxaguar a roupa. Tinha o cabelo longo até a cintura. Estava descalça (Bolaño, 1998, p. 602, tradução nossa)¹².

É essa a mulher “real” que os detetives selvagens encontram, essa é a *Ninfa* das personagens masculinas que os leva a percorrer quilômetros no deserto de Sonora em busca da raiz poética que daria origem ao movimento real visceralista¹³, do qual Cesárea é tida como a mãe. A centralidade que a procura da poeta assume no imaginário de Belano e Lima em conformidade com a imagem final de Cesárea, retratada como uma mulher popular mexicana, se inserem dentro do que, na América Latina, se denomina marianismo:

O marianismo é uma forma específica de culto à Virgem Maria, nascido da mistura entre as culturas pré-colombianas e o cristianismo dos colonizadores europeus no continente latino-americano. Esta configuração implica uma construção cultural baseada na feminilidade a partir da imagem de uma mãe indígena presente, e na masculinidade a partir de um pai europeu ausente, bem como no papel do filho. Se fala, portanto, de feminilidade mariana ou maternalismo mariano (Forstenzer, 2022, p. 38, tradução nossa)¹⁴.

¹² Cuando llegamos había tres lavanderas. Cesárea estaba em el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo de sus brazos, dos troncos de roble, imprimían el restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta la cintura. Iba descalza.

¹³ Movimento que procura romper com as formas poéticas estabelecidas (Octavio Paz, Pablo Neruda, a poesia campesina etc.), entendendo a poesia como uma forma subjetiva de existir.

¹⁴ El marianismo es una forma específica de culto a la Virgen María, nacida del mestizaje entre las culturas precolombinas y el cristianismo de los colonos europeos en el continente latinoamericano. Esta configuración implica una construcción cultural a partir de la

Essa teoria explicaria a rejeição do pai poético (Paz, Neruda) e a procura pela mãe em *Los detectives salvajes*. Mas, por outro lado, é útil lembrar também a ironia explorada na escrita de Bolaño, que vai de encontro ao pensamento que introduz a queda das ninfas na modernidade:

A *Ninfa* é como a *aura* – no sentido benjaminiano: *declina* com os tempos modernos. Em sentido estrito ela não chega a envelhecer, por ser uma criatura da sobrevivência. Do mesmo modo, também não desaparece: simplesmente, aproxima-se do chão (Didi-Huberman, 2016, p. 47).

A quebra do mito envolve a desolação, o retorno da utopia, mas sem a aura. Com a conseqüente queda da musa ao chão dos mortais, ela acaba representada pelo exílio-desintegração descrito pelo autor nesse romance.

Pela potência de uma personagem que existe apenas por seus rastros, consideramos importante deter nosso olhar e imaginar uma representação da presença-ausência de Cesárea. A personagem de Madero narra, por exemplo, que eles teriam visitado locais como o Instituto Sonorense de Cultura, a Dirección General de Culturas Populares, o Consejo Nacional de Educación, entre outros, sem conseguir obter nenhuma informação consistente sobre a poeta. Temos outras obras de Bolaño na qual a presença feminina também se dá por vestígios. Em *2666* (2004), *La parte de los crímenes* descreve assassinatos de corpos femininos e as violências a eles proferidas, que assinalam as possíveis causas das mortes, bem como narra também demais rastros sobre as vítimas e os crimes – como cor do cabelo, idade, vestes, datas e locais percorridos etc. Em *Los detectives salvajes*, os detetives também só encontram vestígios de Cesárea Tinajero. Juan García Madero acrescenta que os “indícios surgem e se perdem” (Bolaño, 1998, p. 591)¹⁵. A diferença é que Cesárea seria uma ninfa poética encontrada num corpo que não corresponde ao imaginado. Se criássemos um solo teatral a partir desse ponto, poderíamos desconstruir, sob um olhar feminista, a fábula da Cesárea musa a fim de encontrar a Cesárea mulher. De acordo com Rita Segato, existem dois projetos históricos diferentes, os quais denominou

feminidad a partir de la imagen de una madre indígena presente, y de la masculinidad desde un padre europeo ausente, así como el rol del hijo. Se habla por tanto de feminidad mariana o maternalismo mariánico.

¹⁵ Las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden.

como: “o projeto histórico das coisas e o projeto histórico dos vínculos” (2020, p. 29, tradução nossa)¹⁶. Talvez, o projeto histórico dos vínculos seja o meio pelo qual possamos tensionar os fatos-registros que coisificam a imagem da poeta, inclinando a balança no intuito de redesenhar tais fatos pelo viés vincular, coletivizando sua existência. Nesse sentido, o corpo de Cesárea adquire um peso próprio, para além dos registros.

Sob a perspectiva de uma releitura sobre a personagem Cesárea Tinajero na contemporaneidade, lembremos ainda que, como afirma Sarrazac (2011):

Interrogar-se sobre a crise da fábula (conjunto de ações que se verificam numa peça) no teatro moderno e contemporâneo, parte da constatação de que, da época naturalista ao nosso tempo presente, o ‘sistema de fatos se desfaz’ (p. 29, tradução nossa)¹⁷.

Nos perguntamos se as musas imaginadas pelos homens seriam condizentes com as formas de existir de corpos femininos. Sabemos que a independência de Cesárea, os poemas indecifráveis, o mistério, foi o que estimulou Belano e Lima a procurá-la, mas isso diz respeito a ela ou teria relação com as carências dessas personagens masculinas? Nos atrevemos a afirmar uma última coisa, Cesárea é construída a partir de uma necessidade deles, assim como Bianca-mãe-delinquente se estabelece como uma necessidade do irmão, da fraqueza dele. Numa possível representação dos textos, dentro de um teatro contemporâneo latino-americano que entendesse os contextos de enunciação e produção dessas personagens, poderíamos abrir essas comportas.

As obras de Bolaño exploram a ironia e repensam a articulação da literatura. A partir delas e das vozes que povoam sua narrativa, podemos, do nosso lugar de fala, fazer um exercício de recriação. Este último, dentro de um entendimento de fábula, partiria da dualidade que propõe Sarrazac: enunciado-enunciação, fábula material-fábula linear (que só o espectador pode reconstruir). Bianca e Cesárea podem ser vozes num teatro contemporâneo em que o enunciado seja o mundo ficcional de Bolaño e a

¹⁶ “El proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos”.

¹⁷ Interrogarse sobre la crisis de la fábula (conjunto de acciones que se verifican en una pieza) en el teatro moderno y contemporáneo, es a partir de la constatación de que, de la época naturalista a nuestro tiempo presente, el ‘sistema de hechos se deshace’.

forma teatral escolhida parta da leitura do diretor-espectador que reconstrói a fábula no palco. Tudo isso entregue para que um receptor-espectador articule a partir de suas próprias vivências.

Em diferentes partes do mundo, existem algumas experiências teatrais e cinematográficas que partem de obras de Roberto Bolaño. Além do filme analisado neste artigo, podemos citar, especificamente no teatro, o espetáculo dirigido por Julien Gosselin, adaptação póstuma de *2666* (2004), que teve sua estreia no Festival Internacional de Teatro de Avignon, em 2016. Em 2023, no Brasil, o Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum experimentou um diálogo com a obra *Nocturno de Chile* (2000), que contou com a direção de Sara Rojo. Acreditamos que experiências nessa linha são possíveis pelo caráter imagético da obra de Bolaño, embora, neste artigo, o que nos interessou especular foram releituras a partir da direção e do olhar de mulheres acerca da construção das personagens Bianca, de *Il futuro*, e Cesárea, de *Los detectives salvajes*. A primeira, levando em conta a direção de Scherson, e, a segunda, como uma possibilidade de vir a ser encarnada nos palcos, pois vislumbramos sua potência política ligada ao papel histórico de mulheres da primeira vanguarda literária latino-americana.

Uma leitura feminista sobre a direção teatral de Sara Rojo em *Classe*, de Guillermo Calderón

O consagrado dramaturgo, diretor e roteirista chileno Guillermo Calderón (1971) levou para a cena, em 2008, uma discussão que vibrava nas ruas de seu país desde 2006: a educação e as exigências dos secundaristas¹⁸ por melhores condições educacionais e a gratuidade do ensino como um papel do Estado. Essa temática, que visibiliza a luta incessante de uma causa legítima, também enfrentou discussões inflamadas em 2016 no Brasil, quando o país foi tomado por ocupações estudantis dos secundaristas nas escolas de todo o território.

Interessados em experimentar novos processos de criação que fossem diferentes dos anteriores, os integrantes do Grupo Mulheres

¹⁸ Essa mobilização estudantil chilena ficou conhecida como *Revolución Pinguina* (Revolução dos Pinguins), a alusão à ave marítima ocorreu devido aos tons dos uniformes tradicionais que os jovens utilizavam.

Míticas¹⁹ optaram, em 2018, por traduzir um texto latino-americano. As recentes manifestações estudantis somadas aos constantes ataques do governo brasileiro às instituições de ensino naquele mesmo ano, que acabou popularizando e atraindo apoiadores do projeto de lei “Programa Escola sem Partido”²⁰, fizeram com que o grupo, inspirados por esse contexto, escolhessem montar a obra *Clase* (2008), escrita por Calderón: “[...] é necessário perguntar-se que sentido sociocultural artístico há em apresentar uma obra em determinado momento histórico e em determinado espaço? Esse foi nosso ponto de partida para a construção textual-espetacular” (Rojo, 2020, p. 226-227).

Dez anos tinham se passado desde o momento de concepção da dramaturgia, que estreou no Chile pelo grupo La Reina de Conchalí sob a direção do próprio autor, e a sua tradução para o português. Além das distâncias temporais e territoriais, a montagem brasileira, apesar da fidelidade ao texto de origem, apresentou uma modificação significativa na maneira de guiar, passando a ter a mirada de uma diretora, no caso Sara Rojo (1955), na construção dessa narrativa. Isso implicou algumas definidoras mudanças cênicas, que, a nosso ver, colocam questões sobre as fronteiras do gênero na construção de narrativas artísticas, limiares os quais, por meio de uma leitura feminista, analisamos abaixo.

Na obra *Clase*, dois personagens, professor e aluna, passam um dia de embate em sala de aula enquanto todos os outros estudantes estão manifestando nas ruas. A diferença entre gerações é a principal força

¹⁹ O Grupo Mulheres Míticas, formado por Felipe Cordeiro, Ibi Monte, Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Sara Rojo, sempre se empenhou, desde o início das atividades no ano de 2014, em levar para os palcos discussões acerca de mulheres historicamente importantes. Sobretudo debates sobre contextos de injustiças sociais e formas de se fazer justiça, além de propor questionamentos sobre os castigos impostos a corpos socialmente vulneráveis que tenham apresentado alguma ameaça ao poder hegemônico de sua época. Ao longo desses dez anos de atividades ininterruptas, o grupo tem construído, de diferentes maneiras, sua narrativa e identidade em torno de eixos teóricos e conflitos que busquem colocar em diálogo: memória, história e o contexto latino-americano.

²⁰ Também apelidada de “Lei da Mordaca”, apesar de só ter tomado maiores proporções naquele ano, a proposta já tramitava na Câmara Legislativa há cerca de cinco anos e era vista como uma forma de proibir professores, acusados de doutrinação por parte de alguns deputados, de manifestarem qualquer posicionamento político, ideológico e de gênero em sala de aula.

motriz do conflito, embora o autor também busque explorar a relação de poder entre o masculino e o feminino na trama, ao introduzir falas no texto do professor que revelam seus pensamentos e atitudes machistas com a aluna e outras mulheres com quem ele narra ter se relacionado. Há, sem dúvida, acontecimentos que podem ser marcadamente lidos como violência de gênero, quando, por exemplo, o professor descreve sua atribuição de notas ruins a uma aluna, supostamente inteligente, para que ela fosse chorar em seu gabinete:

Professor Você me decepcionou.
Precisa se esforçar mais. Trabalhar duro.
Mas a verdade é que eu tinha dado nota ruim para ela porque queria vê-la chorar.
Chorar como ela chora.
Com a cara branca e com dignidade.
Ainda que me odiasse.
Porque nesse momento ela me odiou.
E ficou de joelhos.
E seguiu chorando.
E o que vivemos nesse momento foi algo tão íntimo.
Tão íntimo.

Professor(a) Torturar alguém pode ser tão lindo (Calderón, 2020, p. 159).

Essas passagens, no entanto, estão dispostas como pano de fundo na obra. O que ficará mais evidente é, de fato, o machismo estrutural que há nas imagens arranjadas na dramaturgia. Comportamento que o autor parece atrelar à forma com a qual a geração do professor foi ensinada a perceber o mundo. Desse modo, como um reflexo desse tempo, que já não é condizente com o que a geração da aluna foi exposta, existem passagens explicitamente misóginas na obra, bem como também existirão afirmações racistas e xenófobas, propagadas de forma cotidiana e sem grande ênfase no texto, reproduzidas com naturalidade pela personagem do professor – como há poucas décadas eram socialmente disseminadas sem qualquer incômodo, objeção ou consequências. Ao fazer alusão a um período anterior às principais transformações culturais e econômicas em seu país, precedente a um intenso fluxo imigratório, ele pondera:

[...] os que estão morrendo agora eram jovens e você não pode imaginar como eles eram bonitos. / Quase ninguém conhecia o exterior. / Sentiam que viviam em uma ilha e adoravam isso. / *Não existiam chineses*. / Eu vi esse mundo. / E depois, vi tudo se transformar (Calderón, 2020, p. 131, grifo nosso).

Nesse sentido, a combinação de elementos épicos e dramáticos é utilizada na obra como forma de levar o espectador a refletir sobre questões históricas e políticas que possam ter afetado as personagens.

Por se tratar de uma abordagem que busca explorar, em primeiro plano, formas distintas de enxergar o mundo devido a uma mudança coletiva e social (com aspecto abrangente e não necessariamente pautada no identitarismo), podemos incorrer no erro de caracterizar o teatro de autor (Rojo, 2016) de Calderón como isento de recortes de gênero e raça, por exemplo. Caindo na armadilha de determinar sua forma de escrita como “universalizante”, visto que o autor escolhe abordar, sobretudo, temáticas (artísticas, históricas, políticas) e causas coletivas que interessam a muitas pessoas — neste caso, melhores condições educacionais, desigualdades econômicas e/ou intelectuais, diferenças etárias e de gênero e contextos hierarquizados. Todavia, se partirmos do pressuposto de que a criação de imagens artísticas se origina e é posta em diálogo por meio de imaginários e interesses que não podem ser isolados, consideramos que o fazer artístico sempre carregará consigo traços da forma com a qual o autor sente e se relaciona com o mundo, sendo, portanto, resultado de suas tomadas de posição (Rojo, 2012, 2016).

Concordamos que isso, associado à perspectiva teórica que considera o gênero como construção e performance (Butler, 2014)²¹, torna inevitável não apontar que a dramaturgia de *Clase* apresenta marcas advindas da

²¹ Estamos de acordo com a filósofa ao afirmar que: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (p. 59). E ainda que: “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. [...] Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora.” (p. 194-195).

maneira enviesada com a qual o autor observa, reflete e experiencia seu tempo. Por isso, a direção de Rojo, igualmente afetada por seu lugar de enunciação, modifica, como veremos adiante, a interpretação sobre a obra, concedendo leitura capaz de ampliar as discussões do espectador acerca das relações de poder estabelecidas na montagem *Classe* (2019), principalmente incluindo o questionamento sobre os lugares que as mulheres podem alcançar e têm ocupado.

Uma das principais inserções criativas da diretora, talvez seu gesto mais transgressor – visto que escolhe seguir o texto original de forma rigorosa –, é ter acrescentado uma atriz a mais na montagem de *Classe*, distribuindo a personagem docente entre dois atores. Assim, um professor e uma professora passam a dividir o papel de mestre, numa duplicidade que permite leituras multifacetadas: “Centrar tudo em um homem (professor) e uma menina (aluna) pode ser lido como se o problema se desse pelo gênero dos protagonistas e, quando o ampliamos, vemos que se dá pelos papéis que desempenham os protagonistas no interior desta relação de poder” (Rojo, 2020, p. 231). Ao ter também uma mulher no papel de professora, a montagem do grupo Mulheres Míticas instaura outras noções ao público, tais como elencamos abaixo.

A primeira noção estaria relacionada a um resgate de memória, considerando que o magistério da educação básica (a partir do século XIX no Brasil e em outros países), historicamente, se tornou uma função a ser exercida por mulheres, a princípio brancas, sendo a profissão “ideal” quando a demanda capitalista se associou ao processo de liberação feminina. Como uma representação da mulher professora, Guacira Lopes Louro recupera trecho de “A oração da mestra” (1937) de Gabriela Mistral²², importante poeta, diplomata e educadora chilena e primeira pessoa a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura na América Latina:

Senhor! Tu que me ensinaste, perdoa que eu ensine e que tenha o nome de mestre que tiveste na terra. Dá-me o amor exclusivo de minha escola: que mesmo a ânsia da beleza não seja capaz de roubar-me a

²² A intelectual revolucionou a educação no México, tendo sido convidada pelo governo para trabalhar no Ministério da Educação, em 1922, colaborando na Reforma Educativa proposta pela Revolução mexicana. Como solicitação das autoridades educacionais do país, publicou, em 1923, o livro “Lecturas para mujeres”, uma seleção de textos direcionados ao ensino de mulheres, se tornando referência na pedagogia.

minha ternura de todos os instantes. [...] Dá-me que eu seja mais mãe do que as mães, para poder amar e defender, como as mães, o que não é carne da minha carne. Dá que eu alcance fazer de uma das minhas discípulas o verso perfeito e deixar gravada na sua alma a minha mais penetrante melodia, que assim há de cantar, quando meus lábios não cantarem mais (Mistral, 1937, n.p. *apud* Louro, 2004, p. 463).

Gerações de crianças e adolescentes foram formadas por mulheres educadoras que, como em outras áreas da sociedade, sofreram com o apagamento da contribuição social exercida por elas. Além disso, permitir que ocupassem esse espaço, que era tido como uma extensão da maternidade, foi também uma forma de controlar as horas trabalhadas e a remuneração atribuída, sempre desvalorizada em relação à renda dos homens.

Uma segunda noção atingida pela presença da personagem professora em *Classe* é a possibilidade de mulheres assumirem cargos de poder, inclusive projetando luz sobre o fato de que algumas acabam desempenhando papéis autoritários quando os ocupam, reproduzindo uma lógica machista e violenta. Em diálogo com esse contexto, seria emblemático citar a ex-primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, apelidada de “A Dama de Ferro” e abertamente defensora do ditador chileno Augusto Pinochet, contudo, dentro mesmo do ambiente escolar, as professoras faziam uso de objetos como a palmatória e a vara de marmelo como recurso disciplinador, por exemplo. Lopes Louro (2004) atribui a constituição dessa figura severa e controladora a uma exigência que se opunha ao estereótipo da mulher como um ser frágil, a fim de promover o *controle de classe*:

Um olhar atento perceberá que a história das mulheres nas salas de aula é constituída e constituinte de *relações sociais de poder*. É mais adequado compreender as relações de poder envolvidas, nessa e em outras histórias, como imbricadas em todo o tecido social, de tal forma que os diversos sujeitos sociais exercitam e sofrem efeitos de poder. Todos são, ainda que de modos diversos e desiguais, controlados e controladores, capazes de resistir e de se submeter (Louro, 2004, p. 478).

Considerando essa diferença na maneira de ser e agir que algumas mulheres precisaram adotar e que foi sendo modificada com o passar dos anos, ter na cena de *Classe* duas gerações, professora e aluna, com posturas e batalhas completamente diferentes, apesar do gênero em comum, não só

evidencia as transformações sociais, avanços e desafios (ainda vigentes), que enfrentamos, como complexifica a categoria “mulheres”, possibilitando que sejam vistas para além de uma “massa homogênea” (Butler, 2014). Como Louro (2004) também pontua:

Não parece ser possível compreender a história de como as mulheres ocuparam as salas de aula sem notar que essa foi uma história que se deu também no terreno das relações de gênero: as representações do masculino e do feminino, os lugares sociais previstos para cada um deles são integrantes do processo histórico. Gênero, entendido como uma *construção social*, e articulado à classe, etnia, religião, idade, determinou (e determina) algumas posições de sujeito que as mulheres professoras ocuparam (e ocupam). Discursos carregados de sentido sobre os gêneros explicaram (e explicam) como mulheres e homens constituíram (e constituem) suas subjetividades, e é também no interior e em referência a tais discursos que elas e eles constroem suas práticas sociais, assumindo, transformando ou rejeitando as representações que lhes são propostas (p. 478).

Para a divisão das falas do docente na montagem de *Classe*, as subjetividades, tanto do professor quanto da professora, precisaram ser levadas em conta. De forma consciente, decidiu-se que a atriz ficaria responsável pelas falas que, mesmo não sendo diretamente machistas, apontavam aspectos controladores, os quais perpetuam as estruturas de poder vigentes dentro de um sistema patriarcal. De acordo com a diretora:

[...] se o destino da tradução é o palco, o texto traduzido deve conter as condições necessárias para ser feito pensando nas energias, subjetividades e possibilidades materiais do grupo e dos tempos nos quais a obra será apresentada. Não se trata de traír o texto original; pelo contrário, para segui-lo é necessário estar carregado do sentido presente que o teatro precisa para existir. Senão é um texto teatralmente morto (Rojo, 2020, p. 226).

Ainda concernente às subjetividades, todos os momentos que se referem aos corpos das mulheres com desprezo ou que citam os órgãos genitais, além dos textos com maior carga poética, permaneceram a cargo do ator. A título de exemplo, recuperamos algumas passagens em que isso ocorre na obra. Quando o personagem equipara os conteúdos que ensina ao ato de violar a estudante:

[...] certamente você me olhou com desejo e perguntou como você se sentirá se eu te meto ele. / Aluna: Ele o quê? / Professor: O pênis. / Não fique assim, é normal. / Querendo ou não, todos os dias eu meto coisas no seu cérebro (Calderón, 2020, p.138)²³.

Ou ainda quando, transparecendo ressentimento em relação a um relacionamento fracassado, associa bombas de gás lacrimogêneo às mulheres:

Professor Olha seus colegas, olha como eles correm atrás dos carros blindados.

Como queimam tudo.

Estão felizes.

Não os culpo, todos queremos ter uma juventude fascinante, todos queremos ter cheiro de parafina nas mãos e chorar com bombas que fazem chorar. Você já chorou pelas bombas?

Aluna Sim.

Professor Já teve uma bomba nos seus braços?

Aluna Não.

Professor Já viu uma bomba chorar?

Aluna Não.

Professor Você já consolou uma bomba que chora transando com ela?

Aluna Não.

Professor Já pediu perdão a uma bomba por tê-la consolado com seu pênis e com seu amor?

Aluna Não.

Professor Não precisamos esperar tanto do sexo.

O sexo não consola.

Anote isso.

A gente já viu milagres em sudários domésticos, mas eles nunca aconteceram comigo (Calderón, 2020, p. 135-136).

Como forma de modificar certos tipos de representações feitas sobre personagens femininas, a direção de Rojo também insere outra proposta de movimentação na cena final da montagem brasileira. No texto original, como última imagem da obra, “o quadro branco se transforma em uma tela

²³ Por posicionamento ético do grupo, esse é o único trecho que não faz parte da montagem brasileira.

transparente” na indicação cênica, para que o palco revele os estudantes possivelmente manifestando fora da escola. Não há qualquer menção sobre a aluna sair desse espaço para se unir a seus colegas. Retratada como uma menina fascinada com os ensinamentos budistas a fim de alcançar sua transcendência, ela possui passagens em que se apresenta completamente autocentrada, às vezes ingênua, mas sempre com o intuito de provocar seu professor, personagem que parece ter abdicado de si e de seus sonhos. Se agarrando a essa “pulsão anárquica” (Rojo, 2011) da jovem, a diretora recusa o estigma de ilibada da menina, escolhendo que ela atravesse a arena da sala de aula e vá para a rua ao invés de permanecer enclausurada²⁴.

As mulheres, nas salas de aulas brasileiras e nos outros espaços sociais, viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder. Pensá-las apenas como subjugadas talvez empobreça demasiadamente sua história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais se pretendeu silenciá-las e submetê-las, elas também foram capazes de engendrar discursos discordantes, construir resistências, subverter comportamentos. Construir uma história às avessas, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada (Louro, 2004, p. 478-479).

Como bem empregado por Louro, contar a história das mulheres sob uma única perspectiva não seria suficiente para abarcar a complexidade que é natural de qualquer pessoa. E, talvez, só possamos atingir um grau cada vez maior de interseccionalidade na narrativa artística, quando nos ocuparmos por direcionar nossas próprias histórias na ficção. É importante ressaltar

²⁴ Em montagem ocorrida em novembro de 2022, dentro da programação da 15ª edição do Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT BH, o grupo incluiu uma cena final inédita, que havia sido escrita por Calderón especialmente para integrar a publicação da obra no livro *Mulheres Míticas em performance* (2020). Nessa versão, o personagem do professor parece se desfazer de algumas convicções dizendo que irá escutar, “em silêncio”, as reivindicações dos estudantes. Por isso, cenicamente, optou-se pela permanência da aluna em sala, acrescentada da ação de se paramentar com alguns acessórios: joelheiras, luvas, máscara e proteção para os olhos. Gesto de cuidado que repetirá com a atriz que faz a professora. No último quadro, quando a trilha sonora de vozes gritando invade o palco, elas ficam de pé e prontas para serem tomadas pelas ruas, permanecendo assim até o blackout final.

que Sara Rojo, além de se dedicar ao teatro, atua como professora há mais de quarenta anos. Essa vivência, em certa medida, tende a contaminar um e outro espaço de saber:

Como o objetivo da tradução e da direção de *Classe* era conseguir uma montagem que envolvesse ambas as culturas e marcos históricos em jogo (Chile e Brasil), direcionei este desejo para um trabalho coletivo por meio de investigações histórico-sociais e propostas estéticas. Chile e Brasil têm alguns pontos em comum que dizem respeito a estruturas sociais e culturais. Colonização, independência, estruturas sociais hierárquicas, pobreza, problemas identitários e, no caso do texto que nos preocupa, educação deficitária. O interessante é como transportar o tema do espaço macro para o micro, e aqui entra em cena o afeto, as relações de afeto e desafeto que se acreditem (Rojo, 2020, p. 227).

Outro exemplo recente de busca por ampliar essa dimensão educacional na cena é o espetáculo *Sala de profes* (2018), segunda montagem do coletivo artístico chileno Tarea Urgente – formado majoritariamente por mulheres –, que conta a história da mobilização docente no Chile sob a perspectiva de quatro professoras. Permeada de dados históricos e cenas mais performáticas, o grupo busca, principalmente, dramatizar personagens que apresentam atitudes e contribuições completamente distintas umas das outras. Esse hibridismo de linguagens, característico do teatro contemporâneo, é um recurso que também está presente na montagem de *Classe*, forma de atingir novos lugares, sejam eles físicos ou psíquicos:

A arte nos leva a espaços ocultos pelo discurso racional, espaços que possuem uma presença contundente no jogo político-social de um país. As imagens nos possibilitam transpassar a fronteira do evidente. Tentamos realizar esta operação de diversas formas: incorporação de canções e movimentos que rompessem a referência imediata, espaços de devaneio. Uma linguagem que ajudou muito nisso foi a iluminação, que cercou a sala de aula de forma sutil. O diálogo entre as linguagens tem que entrar na proposta base de cada obra, por exemplo a iluminação cercava e a música lançava o espectador para fora do espaço fechado (Rojo, 2020, p. 234).

Acreditamos que esse movimento de ocupar, literalmente, espaços, não só artisticamente, tem permitido que novas perspectivas possam ser

difundidas e que cenários, cada vez mais múltiplos e diversificados, possam ser criados, enriquecendo e preenchendo nosso legado cultural. Este campo é fundamental no teatro pela interseção direta que essa arte estabelece com o campo social.

Neste artigo, analisamos diferentes personagens femininas e obras, cada uma com locais de enunciação próprios, mas que estão ensambladas pela disputa de olhares que as conformam, e isso, em termos de políticas de gênero, é fundamental. O que encontramos nessas páginas, portanto, foi uma discussão sobre obras singulares ligadas entre si por uma reflexão conceitual: personagens concebidas pela escrita de homens sendo transpostas para cenas espetaculares (cinematográfica e teatral) sob a perspectiva de mulheres diretoras. Entendemos que esse processo favorece a construção de uma tensão dialética com implicações sociais. Definitivamente, especulamos acerca da possibilidade de deslocar o material de origem a um outro patamar, no qual questões de gênero e leituras feministas são exploradas.

Referências

- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño salvaje: prólogo, compilación y edición* Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008, p. 33-42.
- BOLAÑO, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CALDERÓN, Guillermo. *Classe*. Tradução de Álvaro Rojo, Ibi Monte e Sara Rojo. In: ROJO, Sara; CORDEIRO, Felipe (org.). *Mulheres míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Belo Horizonte: Javali, 2020, p. 119-197.
- CELIS, Bárbara. La mujer que llevó a Bolaño al cine: entrevista con Alicia Scherson, directora de *Il futuro*. *Ibermedia digital*, 12 enero 2019. Disponível

em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/la-mujer-que-llevo-a-bolano-al-cine/> Acesso em: 15 dez. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Tradução de A. Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

FORSTENZER, Nicole. *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura. 1990-2010*. Traductora Natalia Slachevsky Aguilera. Santiago: LOM Ediciones, 2022.

IL FUTURO. Direction: Alicia Scherson. Jirafa (Chile) & Pandora Film Produktion (Germany & Movimentofilm (Italy) in co-production with Astronauta Films. Jaleo Films (Spain), 2013. DVD.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Maria Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

OLIVER, María Paz. Hacia una estética de la digresión en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 91, n. 3, 2014. p. 295-306.

ROJO, Grínor. *La novela chilena: literatura y sociedad*. Santiago: UAH ediciones, 2022.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Tradução de Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROJO, Sara; CORDEIRO, Felipe (org.). *Mulheres míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Belo Horizonte: Javali, 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Tradução de Víctor Viviescas. México, 2011.

SCHERSON, Alicia. El futuro, la triste crónica romana de Alicia Scherson sobre Bolaño. [Entrevista cedida a] Rodrigo González. *La Tercera*. Chile, 19 ene. 2013a. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia->

television/el-futuro-la-triste-cronica-romana-de-alicia-scherson-sobre-bolano/. Acesso em: 15 dez. 2022.

SCHERSON, Alicia. El futuro, una película lumpen. [Entrevista cedida a] Juan Ignacio Rodríguez Medina. *El Universal*. Chile, 14 jul. 2013b. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/el-futuro-una-pelicula-lumpen/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Santiago: LOM Ediciones, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. Tradução de René Cárdenas Barrios. México: Ed. Diana, 1963.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2-3, 02 Dec. 2009. pp. 193-205. DOI: 13569320903361887. Versão em espanhol disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569320903361887>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

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



A mancha roxa, o teatro da peste e o direito à violência

A mancha roxa, the Theater of Plague and the Right to Violence

Rainério dos Santos Lima

Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), Santarém, Pará / Brasil

rainerio.lima@ufopa.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-6885-5342>

Resumo: Em *A mancha roxa*, Plínio Marcos representa mulheres assoladas por um flagelo inominável, perceptível apenas nas manchas da epiderme e nos sintomas clínicos da peste. No drama, exploradas pelaarceragem, as personagens estão condenadas ao extermínio pela doença e ao esquecimento no aparelho punitivo. Assim, o texto analisa as políticas de extermínio – a violência administrada, a fobia generalizada, o imaginário da peste –, as imagens distópicas do desastre epidêmico e as formas de sobrevivência das personagens. Na segunda parte, depois da composição da fábula teatral e das políticas de extermínio, o estudo explora o discurso de insubmissão das presas, na defesa do direito a uma violência messiânica e redentora.

Palavras-chave: dramaturgia; distopia; teatro da peste; violência; Plínio Marcos.

Abstract: In *A mancha roxa*, Plínio Marcos portrays women plagued by an unnameable scourge, perceptible only in the stains of the epidermis and in the clinical symptoms. In the drama, exploited by imprisonment, the characters are condemned to extermination by illness and oblivion in the punitive apparatus. Thus, this text analyzes the extermination policies – the administered violence, the generalized phobia, the imagery of the plague –, the dystopian images of the epidemic disaster and the characters' ways of survival. In the second part, after the composition of the theatrical fable and the extermination policies, the study explores the discourse of insubordination of the prisoners, in defense of the right to a messianic and redemptive violence.

Keywords: dramaturgy; dystopia; theater of plague; violence; Plínio Marcos.

Ao Heitor, o menino dos abraços.

O teatro da peste

No drama *A mancha roxa*, de Plínio Marcos, a Aids é a doença inominável que assola as seis mulheres de uma cela especial da prisão. O surgimento repentino da doença nos corpos aprisionados é o dispositivo que aciona os conflitos interpessoais e alimenta o dissenso comunitário. Viciadas em “pico”, as mulheres compartilham tanto as seringas para injetar o alucinógeno quanto as mesmas parceiras nas relações sexuais. Revelada no início da fábula – transmitida pelo sangue, fezes e sexo – a “roxa” é a metáfora da Aids e do estado físico semelhante à morte em vida, ao organismo que aguarda as manifestações sintomáticas da doença. Confundindo contágio com sintomas manifestos, as presas se desesperam com a expectativa funesta dos sinais que definem um quadro clínico sem volta. O perigo do contágio comunitário por uma doença sem cura caracteriza a progressão do desastre epidêmico no presente da ação dramática. Nesse ambiente, resta às personagens responder a pergunta repetida nas diferentes vozes de enunciação dramática: “O que podemos fazer?”, para conter o desastre e adiar o fim das vidas em risco (Marcos, 2016, p. 151).

A atmosfera pós-catástrofe, de dano das condenadas, está caracterizada desde o princípio do drama, na cena que emoldura a revelação das lesões no braço de Isa. A leitura bíblica de Santa, ao fundo, e o cântico da Professora, em primeiro plano, produzem a paisagem compósita, messiânica e política, que domina a ação dramática. No prólogo, o tratamento estético define as linhas de estruturação do drama, a saber, a queda das mulheres na prisão e o contágio devastador, degenerativo, expressos na canção de abertura: “Muitas mulheres/ roxas/ sem olhos/ sem dentes/ sem bocas/ descaradas/ as sem-cara/ [...] sem reflexo/ onde o tempo/ frio/ escoo/ no relógio sem ponteiro” (Marcos, 2016, p. 149-150).

Na cena, quando a Doutor injeta a droga nas presas, a perplexidade com a “roxa”, estampada nas exclamações e na tensão dos corpos, expõe o “pavor” de uma doença conhecida na detenção e, agora, presente na cela:

DOUTOR — (*gritando*) Roxa! A mancha roxa!
Pausa. Todas ficam de pé. Tensas. [...]

DOUTOR — O que é isso?

TODAS — O quê? O quê?

DOUTOR — A mancha roxa. A roxa.

TODAS — Onde? Mas onde?

DOUTOR — No braço de Isa.

ISA — (*nervosa, agressiva*). Roxa? Onde roxa? Que roxa? Onde tu viu roxa? O teu cu que é roxo.

TODAS — (*perplexas*). Roxa. Porra, roxa. Mancha roxa. Entre nós? (Marcos, 2016, p. 150)

Na estrutura da fábula, efetivada a catástrofe epidêmica, a ação não progride até um momento de crise, em direção ao trágico. A crise, por sinal, ato contínuo à reviravolta da fortuna das personagens, se realiza no presente interno à verossimilhança da ficção dramática. Do mesmo modo, a fábula não é tomada pela retrospectiva das subjetividades dilaceradas, ocupadas com a reminiscência das existências problemáticas. Descentralizada de uma unidade organizadora dos episódios representados, a ação obedece à oscilação entre tensão e distensão dos corpos e das vozes em cena. Nos momentos de “pavor”, em que o medo estampa as faces das mulheres, as personagens tendem à aproximação dos corpos e à coralidade das enunciações. Apesar de não constituírem uma comunidade coesa, sempre que ameaçadas, as seis mulheres avizinham-se em um composto cênico, solidário, e em uma fala comum, talvez, coletiva.

Tal tendência à coralidade não diz respeito a homogeneização das vozes, mas a uma dinâmica de agregamento dos corpos que, reprimidos e apartados da vida social, assumem a enunciação comunitária, ainda que provisória (Sarrazac, 2017, p. 162-175; Sarrazac, 2002, p. 117). Até porque, não sendo representantes da massa carcerária, cada presa se posiciona a partir das paixões e condições afetivas próprias. O receio de morrer e o cadáver não ser aceito pela família para Isa, o medo do inferno cristão para Santa e a angústia do apagamento político para a Professora são exemplos da heterogeneidade dessa coralidade móvel e situacional. Coralidade que, formada no “momento do perigo”, só pode ser interpretada como a “comunidade que resta” quando, assumindo uma fala comum, as presas reivindicam sobreviver, apesar de tudo (Didi-Hubermann, 2011, p. 149).

É na coralidade dos corpos e das vozes que as presas mais representam o “pavor” do contágio e do contato com as vias transmissoras da doença. No procedimento, o imaginário da barbárie é mimetizado na

repetição comum das falas e expressões e, visualmente, na distorção das faces amedrontadas:

DOUTOR — Só sei que isso [a roxa] pega.
TODAS — Pega. Pega. Pega.
DOUTOR — (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda
TITA — (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda
(*Pausa*)
(Marcos, 2016, p. 151)

Na tensão da cena, a reiteração dos sintomas de Isa aparece como anamnese provocada que confirma a exposição da personagem ao patógeno transmissor da síndrome. A tosse, a febre, as fezes, o sangue escarrado na privada são os resíduos e fluidos corporais, entendidos como letais, que denotam um prontuário de morte.

PROFESSORA — Mas tem tua tosse.
ISA — Que tosse?
PROFESSORA — Que tosse?! A tosse que tu tosse.
ISA — É... É... do cigarro.
PROFESSORA — É essa febre? Essa tua febre que não passa nunca. Nunca. Tu tá sempre ardendo de febre [...].
TITA — A febre, a tosse. E tem também sua caganeira. Tu caga como se tivesse cu arrombado. Se explica, anda.
ISA — Explico nada. Tenho que explicar nada pra ninguém [...].
TITA — [...]. A tosse, a febre e a caganeira. E o sangue.
ISA — Sangue? Que sangue?
(Marcos, 2016a, p. 154)

Se, como afirma W. Benjamin (2011, p. 151), o sangue é o símbolo da “mera vida”, da vida natural matável e dessacralizada, o quadro clínico de Isa significa, por extensão, o risco de contaminação de todas as presas pela “roxa”, “Se deu numa... estamos todas fodidas”, decreta a Doutor (Marcos, 2016, p. 151). Nas metáforas da ficção, as manchas encontradas no corpo, nos seios e nas partes íntimas de Isa, são as marcas protuberantes da invasão do organismo da personagem por uma alteridade letal, um inimigo biológico que ameaça os outros corpos supostamente sadios. Entendendo o conjunto das personagens como um corpo social – a noção formal da coralidade –, Isa seria o órgão comprometido que, em metástase, põe em risco a totalidade do organismo (Sontag, 2007, p. 90-91). Dependente do

alucinógeno, condenada à prisão por transportar drogas no próprio corpo, Isa possui o histórico propício para a infiltração da doença no corpo comunitário. Assim, a fragilidade da “cadelinha” viciada corresponde a vulnerabilidade ideal para a manifestação primeira dos sintomas.

Por isso, em termos compositivos, na dinâmica da tensão e da distensão dos corpos, o “pavor” do contágio acompanha a tendência à coralidade das imagens cênicas. No “balé coreografado”, quando Linda ataca Doutor, e o “pavor está estampado em cada rosto”, é o corpo desnudo de Isa que, em “silêncio total”, ocupa o centro visual do tablado (Marcos, 2016, p. 159). Como se a contaminação da “cadelinha” fosse, de fato, a imagem da insinuação do mal no organismo comunitário que, doravante, estará cada vez mais comprometido. A centralidade de um corpo saturado de manchas é o simulacro da peste que, na representação das mulheres, traz medo e angústia pela perda iminente. Logo, quando as manchas indicam que o patógeno invadiu a realidade de Isa, é toda a sociedade prisional que se sente impregnada pelo “imaginário da peste” (Sontag, 2007, p. 128). Diz a Doutor, girando o corpo de Isa: “Olha a Isa. Tá roxa. Cheia de manchas roxas. Olha no braço. No peito. Nas costas. (*Vai virando Isa.*). Na bunda, na coxa, na perna. É toda roxa” (Marcos, 2016, p. 158).

Na mesma razão, na cena do sexo desesperado de Linda e Isa, quando o medo da doença já foi disseminado na cela, é obedecendo ao regime da coralidade que a Doutor, a Tita e a Professora se abraçam em um encaixe que mescla terror e desejo. Em contraposição à “paixão inflamada” das amantes que rejeitam o prognóstico da doença. Na solidariedade dos corpos, o ato de esconder o rosto, longe de demonstrar um pudor inesperado, recusa o testemunho do contágio consentido de Linda. O rosto escondido – a parte do corpo que mais demonstra os sentimentos – é, na condição coral, a expressão da fobia e do imaginário da doença que colonizam as mentes das personagens: “A Professora se abraça na Tita pela frente. Esconde o rosto pra não ver [...]. No abraço da Professora e da Doutor com a Tita, há algo de sexo misturado com pavor” (Marcos, 2016, p. 161).

No oposto à tendência coral, a paisagem distópica da prisão se traduz na espera do aparecimento dos sintomas nas personagens individuais. A degradação da realidade exterior e das relações interpessoais refluí na representação de subjetividades atravessadas pelo imaginário do medo, da culpa e do mal-estar prisional. Afecções que caracterizam a melancolia

das vozes desoladas, representadas na imagem da agulha contaminada. “A agulha”, reflete a Doutor, “às vezes sai do braço de uma [...] e já vai direto e fundo na veia da outra. Todas... com a roxa... A agulha numa... depois na outra... depois na outra a uma. A roxa... aparece. Numa... na outra. Questão de esperar. Esperar” (Marcos, 2016, p. 160).

Dessa forma, tanto na tensão da coralidade quanto na distensão das personagens apartadas, a cela do presídio faria parte desses espaços desérticos, representativos da última estação de vidas esgotadas, de existências que aguardam a chegada dos policiais ou a manifestação derradeira dos sintomas da peste (Sarrazac, 2017, p. 60-61). Exiladas da vida social, condenadas à morte em vida, as mulheres presas estão na condição na qual os rostos ameaçam mostrar a *fácies hipócritica* e os corpos, com os primeiros sinais de degeneração, testemunham o abandono das prisões ao desastre epidêmico.

Com a fobia ao contágio, a epidemia é uma engrenagem fundamental no controle das presas e na prevenção das tentativas de insubmissão no cárcere. No drama, o medo da contaminação e das complicações da doença permitem a implementação de medidas autoritárias na contenção da massa carcerária (Sontag, 2007, p. 125). As suspeitas que recaem sobre Isa e Linda, por exemplo, após a revelação das manchas roxas, asseguram o isolamento das duas personagens e consentem o dissenso interno. Se Isa representa a célula maculada que ameaça a totalidade do organismo social, sua retirada – como se retiram as células cancerígenas – é fundamental para a ecologia do corpo comunitário. Como defende Tita, “E já fica sabendo [Linda]: se essa cadelinha [Isa] estiver mesmo com a roxa, vamos encharcar ela de álcool e tocar fogo. Vamos desinfetar o ambiente. Álcool e fogo matam qualquer bicho. Até o de praga roxa” (Marcos, 2016, p. 158).

Como é evidente, a violência no aparelho punitivo está vinculada ao imaginário da peste, às imagens dos corpos adoecidos e à gestão política das vidas. O procedimento da coralidade e o “pavor” nas faces expressivas são o registro estético-testemunhal do temor à doença e das estratégias de controle dos corpos confinados. Para a Professora, a fobia extrema do contágio – que alimenta a hostilidade entre as personagens – se deve às fantasias das mentes encarceradas, diante da epidemia que se propaga na prisão: “Isso, tem muito que ver com a cabeça da gente. Anda todo mundo apavorado com a roxa. O medo faz a gente ver coisas” (Marcos, 2016, p. 151). Na mesma

medida, a Doutor: “Não sei o que se pode fazer, mas ficamos sabendo que a mancha roxa tá aí mesmo. E eu estou aqui no meio como todas. E a roxa no braço da Isa, e a Isa aí” (Marcos, 2016, p. 153).

É aproveitando a fobia generalizada que Grelão, a carcereira, tenta capitalizar o desespero de Santa. Chamada ao xadrez durante a transa de Linda e Isa, a brutal carcereira cobra “cinquenta por mês” para manter Santa protegida na cela isolada. Ressalta-se que, na geometria do terror que domina as presas, a cela isolada, antes instrumento de punição para internas violentas e ameaçadas de morte, serve como moeda de troca para a agente. Ao invés de isolar Isa e evitar a disseminação da doença, Grelão promove a contaminação para proveito próprio. Capitalizada, a epidemia rende dividendos apenas para os intermediários e administradores da violência: “GRELÃO — Essa roxa vai fazer chover na minha horta (*Gargalha*). Vai dar dinheiro. Ia botar a cadelinha no isolamento, mas deixa ela aí. Levo a piranha santa, que vai adiantar meu lado” (Marcos, 2016, p. 166).

No ato contínuo, na confissão-testemunho de Santa, a angústia do desastre epidêmico e o pavor do contágio contracenam com o medo do inferno e o sentimento de culpa pela morte do marido. Na longa fala, os traços apocalípticos dessas imagens remontadas profetizam o extermínio da população carcerária, sendo que a convocação dos sacerdotes e a lógica messiânica do discurso em nada suavizam as imagens escatológicas, as representações morais do flagelo e o caráter punitivo da doença (Sontag, 2007, p. 119). Para a advogada, a “roxa” viria como uma punição moral e como instrumento divino para limpar a sociedade do mal, dos criminosos culpados pela devassidão dos valores e das práticas sexuais. Sustentada no “imaginário da peste”, na interpretação moral da epidemia como condenação imposta a uma comunidade de facínoras, a cela seria a câmara purgativa dos pecados e das infrações das infames mulheres (Sontag, 2007, p. 112).

Todavia, apesar da justaposição do discurso messiânico às memórias pessoais, Santa representa de perto os preconceitos da sociedade punitiva às vítimas da doença, à homossexualidade e aos privados de liberdade:

SANTA — [...]. Essa doença é coisa do diabo. Dá em gente depravada. Gente imunda. Elas vão morrer todas com essa roxa. Vão morrer podres. Vão apodrecendo aos poucos [...]. Elas debocham da Bíblia. De Deus. Elas têm os corações duros. Não se arrependem dos crimes que praticaram. Muito pelo contrário. Uma fica aí contando seus

crimes, como se fosse uma coisa de que deveriam se orgulhar. Quando transam droga, se empolgam contando que mataram. E o sexo? É a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia! Num antro de pecado não se pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem, nasceu a roxa. Mas eu rezo. Leio a Bíblia. O senhor pastor me disse que se eu, no fundo do coração, me arrepender do crime que pratiquei, serei perdoada. Eu me arrependo. Matei meu marido. Ele dormia... [...]. Me confesso com o padre. Comungo. Rezo. O padre diz que quem se arrepende... não vai pro inferno... Aqui é o purgatório. Não nego. Matei meu marido [...]. O senhor espírita falou que eu vou encarnar de novo com ele. Como mãe, filha, esposa... na mesma família. Pra ele me perdoar. Eu creio em Deus Pai. Creio em tudo que é sagrado [...]. Eu sou advogada, por isso estou nesta cela especial. Mas não posso ficar mais aqui com essas mulheres imundas. Elas são depravadas. Sujas (Marcos, 2016, p. 164-165).

Na associação moralista entre doença infecciosa e prática sexual, o flagelo da “roxa” é considerado responsabilidade das próprias vítimas. As personagens da peça, mulheres condenadas por contravenções e crimes passionais, seriam, nessa perspectiva, as únicas culpadas pelo padecimento dos corpos adoecidos. Nisso, a fala de Santa, longe de ser uma confissão-testemunho sem sentido, representa as presas a partir dessa “identidade deteriorada”, de vítimas responsáveis pela desgraça biológica, pelo mal que assola a sociedade prisional (Sontag, 2007, p. 89). E mais, a doença, inicialmente restrita a grupos específicos de presas – assassinas, viciadas e homossexuais – pode alcançar aquelas que, como Santa, religiosa e advogada, estariam protegidas nas celas especiais. Logo, no drama, a epidemia da “roxa” contamina a cela especial, das personagens com nível superior, quando deveria ser contida no “veneno”, nas instalações do presídio voltadas para presas do regime comum.

O direito à violência

Deslocada a violência carcerária para o nível biopolítico, a contenção dos corpos aprisionados depende do imaginário da peste, da força simbólica do contágio, para enredar a massa carcerária no medo da “roxa” e preservar a soberania existente. É, portanto, à violência administrada – fundadora e mantenedora da soberania na prisão – que as personagens estão submetidas na cela. Uma forma de violência que, agindo de forma capilar, concorre para

controlar a insubmissão dos corpos ao mesmo tempo que instaura o poder e a lei (Benjamin, 2011, p. 131; Agamben, 2015a, p. 98).

Em *A mancha roxa*, no espaço limitado da cela, o pavor à doença e as explorações de Grelão manifestam o caráter intangível e espectral da violência prisional (Benjamin, 2011, p. 136). Convocada à cela por Santa, para ser informada das manchas no braço de Isa e do risco de contaminação das presas, Grelão personifica a violência que administra o ordenamento na instituição prisional. Uma função refletida em figuras subalternas, nos carcereiros, nos porteiros, nos guardas de baixa patente, nos que trancam e abrem os cadeados das celas, mas que, imbuídos da prerrogativa repressiva, confundem o limite entre a violência que administra e a que instaura o poder (Benjamin, 2011, p. 135; Agamben, 2015a, p. 98). Assim, a cela especial, enquanto parte do aparelho punitivo, será um espaço de exceção, no qual a lei será rasurada para vigorar a deglutição das subjetividades, e a produção de corpos dilacerados pelo medo e, agora, pela substituição:

GRELÃO — Olha quem fala. Tu [Tita] não podia tar aí na [cela] especial. Tu não é formada em nada. É piranha. Putona. Cria da Febem. Batedora de carteira. Suadeira. Tu é que tá cheia de regalia. E eu que te dei esse boi. Dei porque tu foi minha cadelinha. Te rocei quanto quis. Ainda te botei na roda. Lembra? Trezentos a chupada de pau e quinhentos a enfiada no teu cu. Cinco, seis guanacos por dia. Quando o cu virou panelão, te dispensei. E como não sou má, te deixei aí na especial. Lá no veneno, tua vida ia ser curta. Porque tu era minha cadelinha, achavam que tu era cagueta. Te refresquei as ideias, Tita? Então se acanha. Senão, vou meter o cassetete no teu cu. Entendeu? (Marcos, 2016, p. 167)

Se toda violência preservadora da lei é, também, uma força instauradora do direito, as torturas de Grelão no xadrez são uma imagem extrema dessa relação (Benjamin, 2011, p. 136). Sendo o braço do poder institucional, a figura que trata diretamente com as detentas, Grelão reproduz a violência para preservar as normas da prisão. Porém, nessa função subalterna, usa a violência para oprimir e prostituir as personagens que não têm direito ao regime especial das celas. Grelão aproveita o ordenamento, torturas e viola as presas, tornando-as dependentes de uma falsa segurança na cela especial. Baseada na violência repressiva, de contenção de uma violência insubmissa potencial, a rede de exploração de Grelão – na qual

estão cúmplices os guardas e carcereiros homens – reduz as mulheres a funções sexuais e lucrativas (Benjamin, 2012a, p. 63). Instrumentalizados, os corpos das presas só interessam à carcereira enquanto passíveis de serem prostituídos, de serem vendidos e consumidos pela rede de exploração interna à detenção.

Na verdade, a caracterização de Grelão associa traços de tortura e prazer, violência e satisfação na violação das presas. O cassetete, instrumento de punição e penetrabilidade, é visivelmente o emblema da identificação da personagem a traços primitivos de prazer pelo sofrimento das vítimas. Tornando obsoleto com a epidemia, signo das violações e das torturas físicas, o cassetete representa o dispositivo fálico de sujeição e destruição da pessoa, presente nos que mantêm a soberania e a lei. É, dessa forma, ostentando uma violência repressiva e primária, que Grelão entra em cena, após o “tremendo barulhão”, com a descoberta da “roxa”: “Parem com isso, putada! Parem ou eu vou comer o cu duma com o cassetete. Vagabundas! [...]. Se não tiver resposta, arranco uma da cela e penduro no pau de arara” (Marcos, 2016, p. 162).

Com a percepção da doença e do medo generalizado do contágio, a ambição de Grelão pelo controle das personagens se expande. No episódio no qual Santa implora para sair do xadrez, a agente negocia a cela isolada somente na condição de dispor do sexo e da obediência da advogada. Se os pagamentos não forem confirmados, ela sujeitaria Santa, uma detenta do regime especial, ao esquema de prostituição antes direcionado às presas comuns: “Mas se tu falhar [no pagamento], teu cu vai pra reta. Tu vai ser a puta mais bagunçada do mundo. Vou te alugar dia e noite pra chupar pau de guarda e pra dar cu” (Marcos, 2016, p. 166).

Na ausência física dos diretores do presídio, dos delegados e promotores, é Grelão quem define as normas, ajuíza as infrações e executa as punições. No entanto, desfeitos os dispositivos que sustentam a exploração da agente, as ameaças de violação sexual perdem o efeito e a rede de prostituição é interrompida. Ponto de mudança da fábula, a intervenção de Tita quebra as expectativas de Grelão e o acordo interessado com Santa não se realiza. Na breve peripécia, desautorizada a violência que oprime as presas – a constante ameaça de violação sexual –, a força e o cassetete de Grelão não podem manter os mecanismos que justificam a exploração das personagens para além do permitido na prisão.

Destarte, a operação de descrédito de Grelão passa, na esteira de Giorgio Agamben, por um processo de profanação dos dispositivos de poder-violência que, na cela da prisão, oprimem as presas. Como recuperado pelo filósofo, a operação profanadora consiste na restituição ao uso das pessoas do que antes fora consagrado ao domínio exclusivo dos deuses, paradigmas aqui do poder soberano (Agamben, 2007, p. 66). Profano é aquilo que, livre das determinações restritivas do sagrado, pode ser restituído ao uso comum dos homens. Contudo, o processo profanador depende da neutralização do dispositivo profanado: “Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (Agamben, 2007, p. 68). Haveria, primeiro, a desativação do dispositivo de poder-violência para, em seguida, ser devolvido e restituído o que antes tinha sido apartado do acesso ordinário.

No drama, a doença utilizada como ferramenta de controle das insatisfações coletivas – o imaginário da peste e o pavor do contato com os fluidos e resíduos contaminados – é, aos poucos, neutralizada enquanto dispositivo de submissão dos corpos. Grelão, representante do poder policial sem limites, é quem sofre imediatamente a ressignificação da doença no imaginário e nas práticas de sobrevivência. Tornados inoperantes, os dispositivos de poder-violência não podem mais ser usados pela carcereira para chantagear Santa e prostituir as presas. Nessa direção, diz Tita, afrontando a brutalidade da agente:

TITA — Presta atenção, Grelão. Sei que tu é burrona como a mãe do sarampo, mas só vou te dar um aviso. Só uma vez. Presta atenção. Mudou tudo, cadela velha. A roxa apareceu, e as coisas mudaram. Tua força bruta não decide mais as paradas. Tu não entra mais aqui no xadrez. Tu não vai torturar mais ninguém. Não vai roçar mais menina na valentona. Não vai alugar mais as mulheres pros guardas. Se tu quiser fazer um ganho extra, vai ter que levar recado de puta [...]. Grelão, acabou teu mando. Agora tu vai ficar na miúda. E a piranha santa continua com a gente (Marcos, 2016a, p. 167-168).

A desativação dos dispositivos de opressão, seguindo o elogio à profanação do filósofo italiano, esvazia-os da finalidade imediata de sujeição das mulheres, tornando-os inoperantes e prontos para um uso outro, de insubmissão à violência policial. Na operação, não é suficiente o ato de abortar o dispositivo que mantém o direito e a violência. Mas, seguindo a

razão profanadora, é preciso abri-lo para, no processo, atribuir um novo uso. De acordo, o sangue contaminado de Isa – o signo da “mera vida” –, ao invés de implicar o ostracismo e a condenação da personagem, é tomado por Tita como instrumento de resistência contra a violência de Grelão. Destronada e sem meios para enfrentar uma doença que também a aterroriza, a agente recua diante do perigo de contágio. Na cena, Tita domina Isa com a navalha enquanto ameaça esguichar sangue no rosto de Grelão, assustada e inerte: “Eu corto essa filha da puta de cadelinha podre e te dou um banho de sangue empestado. Vem. A roxa não ia ser um bom negócio pra ti, cachorroneira velha? [...] A roxa pega pelo sangue. Pela porra. Pela merda” (Marcos, 2016, p. 168).

O sentido da reviravolta da ação dramática está em conexão com o desmonte da violência policial. Retirado simbolicamente das mãos da carcereira – daquela que possui as chaves da prisão – o dispositivo da doença é restituído para um uso positivo, comum, quando desfeita a função instrumental de dominação e prostituição das mulheres. Neutralizada a força de Grelão (que desaparece das cenas), o “imaginário da peste” e o “pavor” moralista da doença também necessitam ser desativados para a resistência das personagens à política de extermínio. Daí que, apreendida a estratégia para desativar a violência da agente, a total resistência à vida nua depende da neutralização do sistema patriarcal punitivo, responsável pela violência administrada e pela máquina de morte que se dobra sobre as personagens da cela.

Saindo da esfera individual, a disseminação da doença nas outras mulheres confirma a epidemia se alastrando no corpo comunitário. A cena induz, de fato, à imagem da concretização da cadeia de transmissão da “roxa”: da “operação picada”, no início da fábula, ao sexo de Linda com Isa e ao aparecimento das manchas na epiderme das personagens (Sontag, 2007, p. 134). O entra e sai da agulha ensanguentada, da melancólica reflexão da Doutor, resulta na floração das lesões nos corpos das condenadas, dando a impressão de que a “roxa” é um mal invisível que, aguardando o período de maturação, se manifesta superficialmente nos corpos adoecidos quando o organismo interno já está comprometido. Isso feito, a crueldade da situação está na exposição dos corpos que, deteriorados por dentro, aguardam o momento fatal e conclusivo da doença.

O desnudamento do grupo – mostrando as manchas ocultas sob as roupas – confirma visualmente o que, até o momento, estava apenas figurado nos rostos apavorados: a certeza da morte pelo contágio comunitário.

Na economia da fábula, esse é o fio condutor da intriga no drama pós-catástrofe. Não o desenvolvimento linear do conflito até a reconciliação, mas a inapelável disseminação da doença, do infortúnio individual de Isa para a contaminação de todas as presas do “xadrez três”. Representado pela “luz roxa” que aos poucos incide e domina a cena, o desastre epidêmico se concretiza nas marcas que proliferam nos corpos sem roupa:

DOUTOR — Vamos, Linda. Se mexe. Todas nuas.

As mulheres tiram a roupa. Uma examina a outra.

Tu tá toda manchada, Professora.

PROFESSORA — Olha tu, então. Olha a Linda. Cada mancha enorme nas costas.

Luz vai ficando roxa aos poucos.

LINDA — A roxa pegou todas. Todas nós estamos roxas.

(Marcos, 2016, p. 172-173)

A sequência repete a cena do desnudamento do corpo de Isa. A variação do episódio, agora mimetizando o contágio do grupo, reitera a sensação de invalidez com os sintomas da enfermidade. A febre, as dores, as tosse, todo o quadro melancólico representa o estado de inibição das vontades e o arrefecimento das reações agressivas. Enquanto as personagens ficam inertes, sentadas lado a lado no centro da cena, as interrogações da Professora parecem ser o *leitmotiv* – o “nó”, como diz Linda – estruturador da ação e do dissenso político, a partir de então (Marcos, 2016, p. 176). A “organização do pessimismo” em meio aos escombros, contra os espíritos conformados com a derrota, não deixa de ser o gesto derradeiro da Professora para sobreviver, apesar tudo: “— Nós vamos ficar aqui quietinhas e ficar esperando a morte? (*pausa*). Perguntei. Vamos ficar sentadinhas aqui esperando a morte? / *Isa começa a chorar*. / — Quietas? Como anjos? Conformadas?” (Marcos, 2016, p. 175).

No agravante ao abandono das personagens para resguardar o restante da massa carcerária – a política do “deixar morrer” – haveria, na arguição da Professora, o risco do apagamento dos vestígios das existências na prisão. Visto que o desaparecimento das presas em nada afeta a soberania existente, à morte no presídio se segue uma segunda morte, articulada dessa vez pela administração da prisão e pela violência preservadora da lei: o esquecimento das vítimas e da “catástrofe epidêmica” no fundo escuro do cárcere. Diz a Professora: “Os próprios filhos da puta que tomam conta disso aqui, diretor, juiz, promotor,

todos que socaram a gente aqui dentro, todos vão inventar uma história pra esconder que estamos morrendo de roxa aqui dentro” (Marcos, 2016, p. 171).

Tão importante quanto a remota possibilidade de sobrevivência ao dispositivo da doença, o perigo previsto está na desmemória, no olvido das mortas pela violência soberana. Lembrando W. Benjamin, para quem a contínua vitória dos dominadores coloca até os mortos em risco, o esquecimento das vítimas é combatido pelas vozes subalternas que, gritadas em dissenso, responsabilizam o Estado pelas vidas das personagens (Benjamin, 2012b, p. 244). Na intenção pedagógica da Professora, tal responsabilidade seria a contra interpretação da lei que, respeitando o direito existente, resguarda as vidas ameaçadas pela doença: “Eles [as autoridades] odeiam escândalo. Vão inventar uma história pra livrar a cara deles” (Marcos, 2016, p. 171).

À necropolítica prisional, a “voz roxa” responde com o “berro” que, na retórica da Professora, atua por dentro do direito em favor da sobrevivência das vítimas. Ressalta-se que, na fala, o apelo à sacralidade das vidas expressa a resistência da personagem à redução da “existência justa” das mulheres sadias à “existência em si”, à “mera vida” descartável das presas contaminadas pela “roxa” (Benjamin, 2011, p. 153-154, 2012a, p. 81).

DOUTOR — Mas não há cura pra roxa.

PROFESSORA — Foda-se. Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente [...]. Eu não posso ficar aqui sentada, bem comportada, quieta, esperando a roxa me roer os ossos. Vou berrar.

DOUTOR — Não adianta.

PROFESSORA — É berrando que vamos ver se adianta [...]. Eu estou com a roxa! Eu estou com a roxa! Preciso ser tratada! Entrei aqui sem nenhuma roxa [...]. Promotor, juiz, quem me mandou pra cá tem que exigir meu tratamento. Canalhas! Eu estou doente [...]. O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim. O Estado tem que me curar. Eu quero minha saúde. Quero minha vida. O Estado é culpado. O Estado é culpado (*Vai perdendo o ânimo.*). O Estado. O Estado... O Estado....

(Marcos, 2016, p. 176-177)

Sem canal de diálogo com qualquer instância soberana, a voz da Professora se esgota em um esforço sem respostas. Na verdade, ao “berro” da personagem, o Estado designa o silêncio, a indiferença e o abandono

das presas à agonia da própria sorte. O silêncio, ressalta-se, não marca a inexistência do Estado e da administração do cárcere, mas a sua forte presença na inação, na falta de qualquer atividade para interromper a catástrofe: “Ninguém ouviu. O Estado é surdo. Os promotores, juízes, os políticos são todos surdos. O governador é surdo. Todos são surdos” (Marcos, 2016, p. 177). Ausente de respostas competentes ao “grito”, só resta a profanação total dos dispositivos da soberania como forma de insubmissão e resistência ao desaparecimento. Para tanto, há na trama a elaboração de uma contraviolência que, como meio justificado, neutralizaria a violência que mantém a administração prisional. Sendo factível o horizonte negativo de ruína dos corpos – a febre e o ardor das manchas sinalizam a gravidade dos sintomas –, a resistência das personagens passa pela profanação do dispositivo da doença. Invertendo a direção da catástrofe, a força destrutiva da “roxa” é usada contra o sistema punitivo e os agentes da violência. Afinal, para a Professora, a violência e os excessos dos meios são válidos quando os fins a serem atingidos também são justos: “Quando a voz que berra de dor não tem resposta... é justa a cólera” (Marcos, 2016, p. 178).

Seguindo os passos da violência ressentida, a propagação da doença para as diferentes esferas da vida social tem como pano de fundo a distopia da catástrofe epidêmica disseminada para além dos muros da prisão. Na projeção, a anárquica democratização da moléstia significa o ressurgimento das personagens que foram conscientemente reprimidas na prisão, junto com as suas memórias, seus crimes e paixões. Punidas com o exílio prisional, moralmente encerradas no medo do contágio, as personagens aparecem fora das grades como “fantasmas roxos” que, no silêncio da noite, desatam o lacre da prisão-túmulo. O discurso da Professora reforça a imagem da aparição espectral de existências segregadas, denegadas por seus valores e infrações. Mas que, dando-se a ver, rompem a rede de dominação pelo contágio político e vingativo do organismo social:

PROFESSORA — [...]. As mortas vão sair do túmulo. Grandes fantasmas roxos vão atormentar as horas da noite e do dia dessa gente que é indiferente a nossa dor [...]. Na boceta da mulher amada. No ralado do amante. No frasco de droga. Na transfusão de sangue. Na privada, em todo canto, eles vão ver a roxa. Nunca foram felizes. Agora não terão prazer [...]. Eles nos socaram aqui dentro. Por crimes que nos forçaram a praticar. Agora é a volta. Vamos empestar o mundo [...] (Marcos, 2016, p. 179).

Na retórica da revolta – protagonizada por mulheres de dentro e de fora da prisão – não é a política e a realidade exterior a invadir o microcosmo da ação dramática. Porém, é a vida íntima da prisão que, tornando-se o núcleo irradiador da catástrofe, transpassa as grades e trancas do aparelho punitivo e contamina a vida exterior. No tempo-de-agora que caracteriza o tempo messiânico – “esse é o tempo”, diz a Professora (Marcos, 2016, p. 179) –, o imaginário da peste e o dispositivo da doença são profanados e direcionados para a expansão do desastre biológico (Benjamin, 2012b, p. 249). Na profética visão da Professora, a catástrofe epidêmica, fundamento da ação desde o princípio do drama, é tornada intermitente na progressiva e violenta contaminação da sociedade patriarcal. Não há, portanto, o objetivo de superar a desordem e o mal-estar carcerário, mas o de expandir seus domínios, disseminar o medo e, como na guerrilha urbana, corroer o organismo do inimigo por dentro, até torná-lo equivalente aos corpos danificados das condenadas. O programa da Professora planeja a transformação do espaço exterior, dos homens e mulheres livres, em um grande e ilimitado território no qual a peste reina.

PROFESSORA — Tita, isso aqui é xadrez especial. Tu não pode estar aqui. Não tem curso superior. Nem tu, nem a Lindona. Estão com a gente por armação da Grelão. A gente faz onda pra tirar tu e a Linda daqui. Ninguém fala da roxa. Aí, tu e a Linda em outro xadrez... Sentiu? Cada uma, mil... Passam para as outras. Passam pros guardas. Pras famílias no dia de visita. Pros amantes. Pros filhos. Pros vizinhos. Cada uma que pega a roxa faz mil. A Doutor já está no fim da pena. Volta pra um hospital. Mete no sangue. Mete no remédio. Dá pros médicos. Roça as outras enfermeiras [...]. Provocamos os guardas. Fazemos rebelião. Eles vêm com a metranca. Nós jogamos merda neles. Pra cada tiro, um punhado de merda. Merda roxa. De cada buraco de bala, uma fonte de sangue roxo. Vamos nessa! Cada uma, mil! (Marcos, 2016, p. 179-180)

O ressentimento das personagens origina a reação violenta que, em nível político, almeja desfazer o pacto entre aparelho prisional e sociedade repressiva (Benjamin, 2012a, p. 77). Impulsionada pelas relações sexuais e infiltrando-se nas filigranas da sociedade moralista e repressiva, a “roxas” aguardaria a maturação do patógeno para eclodir a ordem perversa que a sustenta. Na linguagem combativa da Professora, o contágio do tecido social pode, inclusive, pressupor a contradominação, com a subversão total

do direito existente. Às balas das armas, aos instrumentos de contenção, as mulheres respondem em contraviolência com os dejetos contaminados pela doença. Sempre tendo em vista a multiplicação programada dos contágios, “Para cada uma, mil!” (Marcos, 2016, p. 179).

Nesses termos, na tarefa de subverter o sistema punitivo, a insubmissão elaborada pela Professora suscita essa contraviolência capaz de interromper a perversa “marcha” da violência soberana (Benjamin, 2012b, 244). Entendida como “guerra”, como conflito que pressupõe a derrota e destruição dos adversários, e usando os corpos, o sexo e os dejetos contaminados como instrumentos de combate, a “loucura roxa” toma de assalto a sociedade punitiva. No processo de disseminação da doença, a demolição da ordem excludente não deixa de responsabilizar os agentes da repressão pelo contágio da totalidade social. Isto é, infiltrando a “roxa” pelos excrementos e práticas sexuais – pela vida íntima das pessoas –, as estratégias de contradominação também disseminam a “culpa” do contágio naqueles que, antes, julgaram e exilaram as presas no esquecimento do cárcere: “Não quiseram entender por consciência. Ficaram surdos, omissos ao nosso problema. Vão aprender pela desgraça”, defende a Professora (Marcos, 2016, p. 180).

Na sequência da fábula, no ritual de oferecimento do sexo, a performance sedutora das personagens remete, na organização estética da ação, à tendência à coralidade das falas e à realização do programa político da Professora. A disseminação da doença, representada nas vozes vindas de fora, das outras celas e repartições da prisão, é confirmada simbolicamente na “luz roxa” que, extravasando o limite do palco, alcança a assistência, no clímax das insinuações eróticas. De maneira que, incluídos no jogo cênico, os expectadores atingidos pela luz roxa da lanterna e da plateia tomam parte na cena do contágio e, transmissores potenciais do patógeno, concorrem para propagar a doença no conforto das suas residências (Marcos, 2016, p. 182). Ao fragilizar a separação entre ficção e realidade objetiva, o endereçamento das insinuações e a luz roxa mantida até a saída do público, mimetizam a “catástrofe epidêmica” como processo inacabado. Como uma progressão intermitente que, mesmo com o fim da representação teatral, sobrevive à temporalidade da ficção.

Luz roxa vai saindo pela janela da grade. As mulheres gritam alucinadas. Ouvem-se gritos fora de cena.

VOZ DE FORA — Tem roxa no xadrez cinco!

TODAS — Pra cada uma, mil!

Gritos fora de cena.

VOZ DE FORA — Roxa no xadrez um!

Todas gritam. Esse berreiro vai ficando alucinante, infernal. De repente, para todo o barulho e entra música suave. As mulheres começam a dançar, sozinhas, sensuais ao máximo. E vão repetindo: “Pra cada uma, mil”. Com tesão. Apanham lanternas e vão pra boca de cena. Fazem gestos de sedução, bem obscenos; mostram língua pornograficamente, esfregam a boceta e vão murmurando.

TODAS — Eu chupo. Dou cu. Transo mulher, homem. Homem e mulher. Chupo. Dou cu. Roço. Faço tudo. Tudo. Quer?

(Marcos, 2016, p. 181-182).

No ritual, apesar dos movimentos insinuantes, a “nua corporeidade” das personagens desnudas não produz um clima erótico e sensual. Nos convites e na superexposição dos sexos não transparece a nudez dos corpos sem vestes. Ao contrário, na paisagem escatológica das cenas finais, os corpos nus se vestem da “roxa”, da doença e da morte implícita nos organismos contaminados. Se o “corpo gracioso” é a imagem dos gestos que encobrem a nudez de um corpo, na cena do drama as “sandices sexuais”, as expressões obscenas e os gestos pornográficos tecem o véu que não permitem ver na carne das personagens a ruína dos corpos adoecidos (Agamben, 2015b, p. 112). Retirada essa “graça” o que se desvela é a potência de morte sob a aparência dos corpos sedutores. Daí que, no sentido profanador da dança, a postura dominante de quem vestido olha os corpos desnudos – a mirada do observador, não participante – perde a função para quem é olhado (Agamben, 2015b, p. 89). Nessa troca, as mulheres nuas, objetos tradicionais do olhar desejan-te, passam a ser dominadoras, desafiando os expectadores na amplitude da ribalta.

As personagens presas que, no pacto da ficção cênica, eram olhadas através da quarta parede, agora olham aqueles que, na incerteza do contágio, podem estar tão condenados quanto elas. Assim, o convite provocante – “Chupo. Dou cu. Roço. Faço tudo. Tudo. Quer?” –, parte evidente do programa da Professora, é o sintoma da neutralização do dispositivo de poder e da inversão da postura de dominação. Fechado o “pano lentamente”, bloqueado o acesso da recepção aquele universo ficcional, restam as luzes sinalizadoras de uma catástrofe sem retorno. A dinâmica dos corpos que

bailam sedutores sob as luzes da projeção representa, no derradeiro episódio da fábula, as imagens-fantasmas, bruxuleantes, da persistência do desastre.

Enfim, no drama de Plínio Marcos, o sonho messiânico de uma violência redentora das condenadas habita a perspectiva nefasta do contágio massivo como ponto de inflexão da barbárie. Como na concepção de W. Benjamin, a revolta das personagens se articula à força transformadora da violência ressentida que, neutralizando as forças que as aprisionam, encena no palco o desejo de destruição da sociedade repressiva (Benjamin, 2011, p. 155; Didi-Hubermann, 2011, p. 91). Na cena do ritual, as imagens finais ensaiam a transformação dessa sociedade que, corroída por dentro, seria totalmente contaminada pela “roxa”. A cena do contágio da plateia, as imagens-fantasmas dos corpos desnudos, consubstanciam o entendimento da violência das vítimas como meio justo para restituir as personagens a uma sociedade potencialmente adoecida.

Em tempo, na ação dramática, quando a interrogação sobre a justiça do contágio se intensifica, é ainda a fala da Professora que abre a fábula para um lampejo de esperança. Para uma constelação profanadora que, indo em direção contrária ao declínio dos corpos em ruína, sugere as estratégias possíveis de uma resistência, insubmissa e clandestina: “Estamos todas roxas. Irremediavelmente roxas. Estamos a caminho da podridão definitiva. Ninguém ouviu nosso grito de dor. A indiferença total da sociedade é degradante. É justo isso, Tita? É justo, Doutor? É justo, Isa?” (Marcos, 2016, p. 178).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 121-156.

BENJAMIN, Walter. Sobre a crítica do poder como violência. *In*: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a. p. 57-82.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 241-252.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARCOS, Plínio. *Obras teatrais: atrás desses muros*. Organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. (Obras teatrais, v. 1).

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



Genet, a afirmação de vida e *O balcão*

Genet, Affirmation of Life and The Balcony

Sergio Nunes Melo

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/ Brasil

sergio.nmelo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9931-0196>

Resumo: Este artigo visa contribuir para a reconceitualização da dramaturgia pós-Segunda Guerra Mundial ao desestabilizar a noção de Teatro do Absurdo a partir da crítica de Michael Y. Bennett (2011). Discute a influência decisiva de Friedrich Nietzsche tanto na trajetória pessoal quanto na prática artística de Jean Genet e propõe uma breve abordagem hermenêutica do texto dramático *O balcão*, originalmente publicado em 1956. Por um lado, o artigo argumenta que a obra dramática em questão retrata, com inequívoco pessimismo, o sujeito moderno à deriva do niilismo e, por outro lado, põe em relevo o vigor criativo que impeliu Genet a uma trajetória prodigiosa.

Palavras-chave: Genet; Nietzsche; defamiliarização; niilismo; Teatro do Absurdo.

Abstract: This article aims to contribute to the reconceptualization of the post-World War II dramaturgy in destabilizing the notion of Theatre of the Absurd drawing upon Michael Y. Bennett's perspective (2011). It discusses the decisive influence of Friedrich Nietzsche both on Jean Genet's personal trajectory as well as his artistic practice and proposes a concise hermeneutic approach to the play *The Balcony*, first published in 1956. On the one hand, the article argues that the dramatic work in question portrays, with unequivocal pessimism, the modern subject adrift on nihilism and, on the other hand, it highlights the creative vigour that prompted Genet's prodigious trajectory.

Keywords: Genet; Nietzsche; defamiliarization; nihilism; Theatre of the Absurd.

Como o próprio *teacher* veio a conhecer o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo roubo.¹

(Grotowski, 1987, p. 53)

¹ “Comment le teacher lui-même a-t-il connu l’enseignement? Par l’initiation, ou par le vol” (no original). A tradução para o português aqui apresentada, bem como todas as outras, é de minha autoria.

Introdução

O termo Teatro do Absurdo tem constituído um conceito estável que abrange um conjunto de textos dramáticos coetâneos extremamente peculiares. Porém, está em curso uma operação de revisão do conceito de Martin Esslin a partir da ponderação de Michael Y. Bennet de que “o rótulo temático [...] deveria ser ejetado e o termo ‘drama parabólico’, que sugere meramente uma leitura estrutural, deveria ser oferecido como alternativa”² (2011, p. 3). Independentemente da proposição substitutiva de Bennet ser apropriada ou não, sua obra iniciou a reformulação do que passou a ser um gênero identificável através de uma interpretação que não faz jus a tais peças por desvalorizar suas provocações, baseando-se numa leitura equivocada tanto das peças quanto de seus pretensos fundamentos filosóficos. Acreditando que essas peças dramatizam postulados existencialistas, Esslin reivindica que o cerne do existencialismo consiste no “seu senso de falta de sentido da condição humana e na inadequação da abordagem racional pelo abandono explícito de dispositivos racionais e pensamento discursivo” (2018, p. 24). Não somente é equivocado que o existencialismo não implica projetos edificantes (Webber, 2018, p. 151-67), mas também é impreciso que os autores agrupados como expoentes do Teatro do Absurdo tivessem sido influenciados pelo existencialismo (Moran, 2006, p. 102; Carlson, 2014, p. xxii-xxiv).

Um recente artigo de Jodie McNeilly-Renaudie e Pierre-Jean Renaudie contribuiu para expor ainda mais o mal-entendido de Esslin. Os autores sustentam que “a falta de condições objetivas ou sintáticas de sentido ainda não é suficiente para impedir algum tipo de experiência significativa de acontecer”³ (2019, p. 191). Considerando-se que as peças selecionadas por Esslin suscitam experiências significativas, que não dramatizam a inadequação da racionalidade diante da falta de sentido e que seu propósito não é o conformismo à ausência de propósito em si, é apropriado perguntar: Que experiência significativa esses textos expressam? McNeilly-Renaudie e Renaudie respondem que é o absurdismo, definido como “uma tentativa

² “the thematic label [...] should be jettisoned and the term ‘parabolic drama’, which suggests merely a structural reading, should be offered as alternative” (no original).

³ “the lack of the syntactical or objective conditions of sense is still not enough to prevent some kind of meaningful experience from happening” (no original).

constante de dar sentido à nossa experiência vivida”⁴ (2019, p. 201). Complicando a teorização dos autores do artigo filosófico, acrescento que a experiência essencial dramatizada nas peças examinadas por Esslin é o niilismo conforme descrito por Friedrich Nietzsche. Assim, examinarei um dos autores dramáticos elencados como representantes do Teatro do Absurdo, focando tanto na trajetória pessoal de Jean Genet quanto em sua peça *O balcão*⁵. Embaso o argumento na questão da identidade performativa de Genet, pois, em seu caso, vida e obra são justaposições inseparáveis. No que diz respeito à consagração de Genet como artista, deve ser suficiente mencionar o fato de que o reconhecimento de sua obra lhe salvou da forca, pela anistia concedida em resposta a uma petição de artistas e intelectuais direcionada à Presidência da República francesa.

Numa trajetória de vida sem concepções a conformismos, Genet tornou-se o que era fazendo visível o niilismo como empenho tanto de superação pessoal do fenômeno que perpassa o mundo contemporâneo quanto de produção de legado inspiracional. Neste horizonte, desdobrarei a visão de Nietzsche sobre niilismo e seu antídoto: “tornar-se o que se é” (EH “Por que escrevo tão bons livros” 9)⁶, isto é, a *identidade performativa*, a partir da noção de Fiona Jenkins (1998). A questão autoral reflete-se na ubiquidade do niilismo em *O balcão*, que é uma das peças mais enigmáticas da antologia absurdista na medida em que dramatiza uma revolução política que não vai a lugar algum. Embora seja indisputável que os textos ficcionais devem bastar para que uma consciência possa concretizá-los⁷, a identidade performativa de Genet é relevante à análise de sua obra porque o autor não foi meramente um observador do mundo, mas um observador agudo de si próprio, um homem penosamente perpassado pelo mundo que retratava.

⁴ “a constant attempt to make sense of our lived experience” (no original).

⁵ Texto instável: Genet o editou três vezes depois que a peça já estava na estrada, havendo ainda uma quarta versão que combina trechos das demais.

⁶ Dada a importância de Nietzsche nesta discussão, o que implica a necessidade de várias citações do autor, cujas obras têm, via de regra, várias edições e traduções à disposição numa mesma língua, optei pela convenção da comunidade discursiva da filosofia, ou seja, as iniciais dos títulos, seguidas do aforisma, capítulo etc. de cada livro em questão.

⁷ *Concretização* no sentido do conceito de Roman Ingarden (1973): o fenômeno de interação entre uma consciência (subjetividades) e a imanência da obra de arte (objetividades), cujo resultado é o significado, intersubjetivo. Ver principalmente capítulo I, § 11º e § 12º de *A obra de arte literária*.

O estudioso de biografias de marginais, Ian Magedera (2014), elenca uma lista de filósofos, teóricos, críticos, jornalistas e escritores que ressaltam a importância da biografia de Genet nos estudos de suas obras, não porque essas sejam todas autobiográficas, mas porque o conhecimento encarnado de Genet está particularmente interposto em todas elas.

A arte de cada período histórico demanda inovação das formas para ser percebida com acuidade por seus contemporâneos, imersos demais na cultura vigente para a apreenderem sem o auxílio da arte ou da filosofia. Iniciemos então esta discussão pelas características formais de *O balcão* para depois passarmos ao autor de modo a retornarmos à peça em foco sem distorções da perspectiva apresentada.

Desfamiliarização potenciada

Do ponto de vista da consistência formal, *O balcão* exibe um atributo saliente: o emprego profuso da desfamiliarização, um conceito que, apesar de ter surgido apenas em 1917 pela teorização do formalista russo Viktor Chklovsky, sempre foi um recurso utilizado no teatro. *O balcão* opera com a dinâmica de um caleidoscópio desfamiliarizante, expressando estranhezas a fim de fazê-las ressoar como realidade para quem as vê. A propósito dessa dinâmica metabólica, Richard N. Coe observa que as peças maduras de Genet incorporam expedientes de obras anteriores:

o teatro brechtiano [...], herdeiro do drama expressionista alemão dos anos 20: *tableaux* ao invés de atos unificados ou cenas na tradição francesa; máscaras grotescas; *Verfremdungseffekte*; sátira, paródia e distorção; cenas de ação política ou revolucionária⁸ (Coe, 1968, p. 252).

Já no primeiro *tableau*, Genet estipula que o cenário “parece representar uma sacristia”⁹ (1968, p. 261), enfatizando a irregularidade desse universo ficcional. Consistentemente, as primeiras personagens a expressarem suas fantasias, o Bispo e o Juiz, são definidas como “maiores que a vida”

⁸ “Brechtian theatre [...], itself heir to the German Expressionistic drama of the ‘twenties’: tableaux instead of unified acts or scenes in the French tradition; grotesque masks; *Verfremdungseffekte*; satire, parody and distortion; scenes of political or revolutionary action” (no original).

⁹ “semble représenter une sacristie” (no original).

(1968, p. 261-273), bem como o General, com “proporções gigantescas” (1968, p. 279). De acordo com as rubricas de Genet, uma encenação de *O balcão* deve induzir seus espectadores à perplexidade, começando pela pergunta: O cenário representa uma sacristia? A indeterminação resultante não impede que os espectadores concretizem significados. Ao contrário, se uma encenação de *O balcão* fornecer elementos visuais consistentes com as instruções textuais de ambiguidade, as concretizações dos espectadores tenderão à inquietação assim que se tornar inteligível que o texto espetacular evoca uma “casa de ilusões” (Genet, 1970, p. 27).

Através do recurso da desfamiliarização potenciada, *O balcão* desloca o horizonte de expectativas de uma sociedade que, em consonância com o mito da modernidade, anseia pela revolução que apaziguará todas as ansiedades. A esperança numa revolução definitiva se baseia na crença de que todos os males da humanidade resultam da dinâmica de poder entre óbvios agentes opressores e oprimidos, negligenciando fatores sutis que permeiam o tecido social, formado por “uma miríade de acontecimentos entrelaçados”¹⁰ (Foucault, 1998, p. 25), isto é, micropoderes introjetados no cotidiano através de práticas discursivas, como, por exemplo, a aparentemente inofensiva maledicência. Ligados ou não ao Estado, os micropoderes introjetados no cotidiano constituem a microfísica do poder. Distante tanto da visão conformista de Esslin quanto da vontade de alterar poder, a visão de mundo afirmadora de vida de Genet em *O balcão* não cria um universo ficcional para asseverar que o niilismo é a condição da existência nem para fazer apologia de um regime político. A visão afirmadora de vida de Genet é a de que a humanidade está assistindo ao próprio desastre em detrimento de agir para alterar esta realidade. Para haver sentido, é preciso haver vontade de fazer sentido, o que, por sua vez, demanda autodeterminação. Genet foi exemplar neste ensinamento.

Revelar o que se oculta no cotidiano é o escopo da arte. O aspecto essencial de *O balcão* é a representação de um simulacro cultural insustentável. Ao falhar em reconhecer a perspectiva da qual surge *O balcão*, Esslin negligencia seu potencial desestabilizador de conformismos e afirmador de vida. Seu parâmetro é o que ele considera uma tentativa fracassada de Genet em evocar a liturgia e o ritual (Esslin, 2018 p. 244).

¹⁰ Cumpre notar que as genealogias foucaultianas seguem a trilha de Nietzsche. Ver principalmente “Nietzsche, a genealogia e a história” (Foucault, 1998, p. 15-37).

Contudo, a visão de Genet do niilismo é afim à de Nietzsche, diferindo, portanto, substancialmente do amoldamento à negação da vida.

Minha formulação esbarra num problema: não se pode negar que as interpretações do pensamento nietzscheano sejam controversas. Entretanto, meu foco se beneficia de ser um lugar de convergência, pois “há pouca dúvida de que Nietzsche seja considerado como o filósofo quintessencial da arte” (Pothen, 2002, p. 2)¹¹. A avaliação de Nietzsche de que a arte é “o grande estimulante da vida” (VP 853) é pacífica e pode servir de fundamento teórico para este tema interdisciplinar. Somos todos afetados pelo niilismo ainda que a maioria não o perceba. A imperceptibilidade do fenômeno facilita sua assimilação como “política mundial”, como observa Mauro Ponzi, focando na crescente comodificação dos valores humanos:

No começo do novo milênio, nos encontramos novamente num ‘estado de emergência’ – de fato, tornou-se a norma. [...] A fé na racionalidade e no progresso não pode mais prover respostas adequadas a material novo e a necessidades intelectuais¹² (2017, p. xiii).

A razão do niilismo ser mais prejudicial hoje do que nunca reside no fato de que o fenômeno cresce devido a uma hiperpositivação ou, pior ainda, uma glorificação da insaciabilidade de novas conquistas. Percebendo a urgência da crise, Genet fez da língua seu meio de ação e do que observava, sua matéria-prima.

Nilismo x afirmação de vida

A contemporaneidade amplificou o niilismo por se basear em uma organização em que quase todas as esferas operam competitivamente (Brock, 2015, p. 387-417). O sistema de retribuição moderno é, na maior parte dos casos, independentemente do regime político, a acumulação de capital financeiro e simbólico, principalmente do primeiro, sendo o segundo o meio crucial pelo qual o primeiro é obtido e exibido como um sinal de

¹¹ “there can be little doubt but that Nietzsche is held in general to be the quintessential philosopher of art” (no original).

¹² “At the beginning of the new millennium, we find ourselves again in a ‘state of emergency’ – in fact, it has become the norm. [...] Faith in rationality and progress is no longer able to provide adequate responses to new material and intellectual needs” (no original).

superioridade. A acumulação, seja de que capital for, é uma forma de vontade de poder e está na raiz de todo o niilismo, sintetizado por Nietzsche como “a convicção de uma absoluta inconsistência da existência quando se [trata] daqueles valores que se reconhecem como os mais altos” (VPI, 3). O *modus vivendi* das sociedades contemporâneas é a própria origem da desvitalização da qual padecem, porque sua norma operacional vigente, a competitividade, depende de uma dinâmica que drena vigor. Esta consequência é inevitável, a menos que a atividade competitiva em questão seja uma prática lúdica experienciada sem o que Nietzsche identifica como o arqui-inimigo de Zaratustra: o “espírito de gravidade” (Z 11). O espírito de gravidade, em suas múltiplas manifestações, é inerente ao niilismo.

Visto que o foco aqui está nas qualidades de ser em relação a aspectos de afirmação ou negação de vida, ao associar Genet a Nietzsche, não evoco apenas um conjunto de critérios e valores de cunho ontológico, mas também axiológico. Na perspectiva nietzscheana, acolhida por Genet, a afirmação da vida anda de mãos dadas com a afirmação de valores que transpiram suas próprias justificativas. Embora o caráter de um profissional das ciências exatas não possa ser definido pelas propriedades de seu objeto de estudo, o caráter de um filósofo se relaciona à “hierarquia que segue nele os instintos mais íntimos de sua natureza” (ABM 6). Embora Nietzsche tenha como foco a “transvaloração de todos os valores” (ABM 6), isto é, a crítica aos constructos morais, não negligencia a moralidade, entendida como prática de se viver bem em comunidade. Moralidade aqui não implica normatividade: é um parâmetro para a avaliação da hierarquia de valores, contemplando que “a moralidade dá testemunho decisivo e decidido de quem [somos]” (ABM 6). A moralidade nietzscheana é um paradigma cujo valor supremo é a liberdade. O objetivo da obra de Nietzsche “é erigir uma nova imagem e um novo ideal do espírito livre”¹³ (Meyer, 2014, p. 22). Esta etapa da argumentação nos leva a duas perguntas: Quais são os valores que importam para Nietzsche? De que modo um ex-criminoso, como Genet, pode ser medido pela régua nietzscheana?

¹³ “goal is to erect a new image and ideal of the free spirit” (no original).

Identidade performativa como afirmação de vida

Que *Saint Genet, ator e mártir*, de Jean-Paul Sartre, seja o livro mais consagrado sobre as qualidades construtivas de Genet é inquestionável. Contudo, de uma visada nietzscheana, a concepção de engajamento moral com o mundo, resultante de uma imposição de significados ao mundo, é uma falsificação da afirmação de vida, pois bloqueia as forças que despertam a percepção da realidade. Afinal, quando se adota um código moral, não se é mais livre e não se pode perceber as coisas nelas mesmas.

A afinidade entre Nietzsche, o filósofo-artista, e Genet, o artista-filósofo, precede minha abordagem hermenêutica e está acima de qualquer artifício do discurso, ou seja, acima de qualquer imposição de significado: o próprio Genet conscientemente estabeleceu esta consanguinidade. Por exemplo, Madeleine Gobeil, uma de suas entrevistadoras, reporta que em 1964:

Genet não tem endereço permanente. [...] Ele nos conheceu em sua sala pequena com paredes nuas e amareladas... Cinco livros, que leva consigo aonde for, estão espalhados sobre a mesa: poesia de Villon, Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche¹⁴ (Gobeil, 1964 *apud* Genet, 2004, p. 288-9).

Numa carta a Marc Barbezat, seu editor francês, Genet declara sua admiração e seu entendimento cristalino dos pontos polêmicos e essenciais do pensamento nietzscheano, tais como a noção de super-homem:

Quando Nietzsche tinha vinte e quatro anos, estava servindo como enfermeiro na guerra de 1870 e, sem jamais ter visto a Grécia, escreveu de uma sentada *O Nascimento da Tragédia*. Em Corfu, li toda a sua obra. Que amei, suas ideias me serenavam: além do bem e do mal; o super-homem [...] Nietzsche exigia uma moralidade mais rigorosa para o super-homem¹⁵ (Genet, 2004, p. 144).

¹⁴ “Genet has no permanent address. [...] He met with us in his small room with bare, yellowed walls... Five books, which he takes with him everywhere he goes, lay scattered on the table: poetry by Villon, Baudelaire, Mallarmé, and Rimbaud, and Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*” (no original).

¹⁵ “When Nietzsche was twenty-four he was serving as a nurse in the war of 1870, and never having seen Greece he wrote at one stroke *The Birth of Tragedy*. In Corfu I read all of his work. Which I loved, his ideas soothed me: beyond good and evil; the superman [...] Nietzsche demanded a more rigorous morality for the superman” (no original).

Em outra carta, esta a seu editor americano, Bernard Frechtman, Genet esclarece que seu interesse em Nietzsche é consistente com sua vocação:

[N]ão posso me interessar por mais nada agora a não ser o livro mais belo sobre o teatro e sobre a Grécia, escrito por um alemão de vinte e quatro anos durante a guerra de 71: *O nascimento da tragédia*. Entendo o teatro exatamente como ele.¹⁶ (1968, p. 948)

Num aforisma-pseudo-anúncio selecionado pelo próprio Genet para abertura do livro que compila crônicas e entrevistas suas, pode-se identificar uma paródia da concepção nietzscheana de amigos-inimigos. O texto de Nietzsche mina o senso comum de amizade como pacto de tolerância incondicional: “No amigo devemos honrar também o inimigo” (Z I, 55). A intertextualidade e o sentido só podem ser identificados pelos principiados nas enunciações parabólicas do profeta Zaratustra: “J. G. busca [...] o inimigo desarmado e delicioso [...] cujo rosto é inaceitável, o inimigo nocauteado pelo mais leve sopro de ar [...]. Quero o inimigo total, que possa me odiar para além de todos os limites e em toda sua espontaneidade...”¹⁷ (Genet, 2004, p. 1).

O texto de Nietzsche explana a necessidade da franqueza como critério supremo para uma relação saudável entre pessoas relacionadas apenas por laços de afeto. Entretanto, o posicionamento de Nietzsche não prescreve desacato, muito menos uma dinâmica hierárquica; antes propõe a habilidade vigorosa que se deve ter para que se possa contribuir com a autossuperação de um interlocutor regular através da exposição de seus potenciais aspectos de negação de vida. A amizade não exclui a compaixão; entretanto, não a adocica, porque qualquer falseamento da interação resultaria em ressentimento. Sazonado pela experiência prática desta noção nietzscheana, Genet cria um anúncio ficcional extravagante que seria indecifrável sem o referente. Por que alguém procuraria por um inimigo? Genet enfatiza a principal qualidade esperada do candidato à sua afeição

¹⁶ “je ne peux m’intéresser à rien d’autre en ce moment qu’au plus beau livre sur le théâtre e sur la Grèce, écrit par un petit Boche de vingt-quatre ans pendant la guerre de 71: *La Naissance de la tragédie*. Je comprends le théâtre exactement comme lui.” (no original).

¹⁷ “J. G. seeks [...] the delicious disarmed enemy [...] whose face is unacceptable, the enemy knocked down by the slightest puff of air [...] I want the total enemy, one who would hate me beyond all bounds and in all his spontaneity...” (no original).

através de um pré-requisito incomum para o perfil do cargo: a resiliência, em meio ao desconforto emocional diante do agravo, independentemente da intensidade dos golpes e da quantidade de fracassos.

Genet fala desde a experiência porque “[p]oucos [foram] os momentos em que [ele] escap[aria] do horror, poucos os momentos em que não te[ria] uma visão, ou alguma percepção aterrorizadora dos seres humanos e dos eventos”¹⁸ (Genet *apud* Sartre, 1964, p. 3)¹⁹. Genet reconfigura o conselho prático de Nietzsche através de uma linha de pensamento na qual a estatura do interlocutor concebível é filosófica, deixando como dica para o parceiro ficcional que a amizade se encorpa numa via de mão dupla na qual a verdade guia a manifestação de identidades performativas conexas. Portanto, em seu texto conciso, Genet retrata a criatividade desde a coemergência dos princípios da sabedoria trágica: o dionisíaco, o insumo da embriaguez, que fornece à arte a dimensão da inescrutabilidade da vida, e o apolíneo, o insumo do sonho, que permite ao inefável encontrar expressão. O dionisíaco e o apolíneo implicam respectivamente a destruição e a construção num constante jogo de forças indispensável para a criatividade. O dionisíaco aqui está implícito no compartilhamento da dor arcaica de Genet, com a qual o leitor pode empatizar somente por homologia, porque a dor é uma experiência intransferível. O apolíneo é o conjunto de princípios ordenadores que Genet entrescolhe para se expressar.

Artista-filósofo autodidata, Genet reconhecia os princípios da arte que Nietzsche identificava e localizava na Grécia Antiga, uma civilização que só pôde produzir a tragédia por conta da imersão da cultura grega na vida, tanto por uma determinação inelutável como pela inteligibilidade desta condição. A decisão de Genet de se tornar poeta, aderindo à vocação, foi conscientemente tomada num momento em que ele se viu numa encruzilhada na qual

[ele] tinha que trair o roubo, que é um ato particular, em benefício de uma operação mais universal de poesia. [Ele] foi obrigado a fazer

¹⁸ “Few [we]re the moments when [he would] escape from horror, few the moments when [he did] not have a vision, or some horrifying perception of human beings and events” (no original).

¹⁹ Amigo de Genet, Sartre se dá ao luxo de citá-lo à memória sem quaisquer referências, até porque muitas das citações têm como fonte conversas informais.

aquilo. [Ele] tinha que trair o ladrão que [ele] era para se tornar o poeta que [ele] espera[va] tornar-se²⁰ (Genet, 2004, p. 6).

A força declaratória de Genet não reside num imperativo moral, que constitui o cerne do existencialismo sartreano, mas em “despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado” (NT 8) que o presenteia com a percepção da ação necessária. Genet acolhe o ensinamento de Nietzsche de que “[o]uve-se, não se busca; aceita-se, não se pergunta quem aí dá; como um relâmpago, brilha um pensamento, com necessidade, na forma por hesitações – jamais fiz uma escolha” (EH Z). A consciência da identidade performativa de Genet reverbera Nietzsche: “Cada vez mais perco o sentido de ser ‘meu *self*’, de ser ‘eu mesmo’ e me torno nada a não ser a percepção da obra artística”²¹ (Genet, 2004, p. 123). O vigor do pensamento de Genet se opõe radicalmente a qualquer possibilidade de reificação do *self*, uma fabricação niilista. O relato de Genet de sua percepção criadora valida um estado contemplativo no qual a deferência a uma visão transcendente conduz à ação transformadora. Essa ação põe em jogo uma espécie de agência passiva.

Referindo-se aos pintores que festejam o que veem, Nietzsche sintetiza a *mimésis*, princípio fundamental de toda a arte, como extração do artista daquilo que o mundo oferece como modelo à sua percepção: “Amam uma forma não por aquilo que ela é, mas por aquilo que ela *exprime*” (VP 828). A materialidade resultante da identidade performativa é uma consequência psicofísica da apreensão de mundo com vistas à expressão. Genet resume a singularidade da poesia que a experiência encarnada do artista-filósofo emana ao comparar dois autores teatrais com visões diametralmente opostas de mundo: “Nada do que Strindberg diz poderia ser dito de outro modo que não poeticamente, e tudo o que Brecht diz pode ser dito e, de fato, tem sido dito prosaicamente”²² (2004, p. 122). A poesia é uma entidade enigmática confortável com seu destino, enquanto

²⁰ “[he] had to betray theft, which is a singular act, for the sake of the more universal operation of poetry. [He] was obliged to do that. [He] had to betray the thief that [he] was in order to become the poet that [he] hope[d] to have become” (no original).

²¹ “I lose more and more the sense of being ‘myself’, the sense of the ‘I’, and become nothing but the perception of the artwork” (no original).

²² “Nothing Strindberg says could be said in any other way than poetically, and everything Brecht says can be said and in fact has been said prosaically” (no original).

o prosaico se esvazia no afã da objetividade. Identificando-se com August Strindberg, além de assertar seu interesse na linguagem, Genet também revela que a sua identidade performativa não é completamente apreensível pela racionalidade, porque o próprio mundo não o é.

A identificação de Genet com Nietzsche é fartamente documentada. No filósofo do martelo, mais que em seu amigo Sartre, Genet encontrou seu parceiro de espírito. Modesto em relação a seus pertences, Genet nunca abriu mão da pecha de marginal. Preferia a autoexpressão robusta a serviço da expressão da potência à acumulação de capital simbólico do intelectual bem-sucedido, mas domesticado pelo sistema. Elegeu a identidade performativa de vagabundo explícito, compatível com a autotranscendência através da afirmação da vida – da resiliência à dor e do contentamento incondicional com o que se é.

Filho de uma prostituta e de um pai desconhecido, Genet foi abandonado na infância. Provavelmente viveu em orfanatos até ser adotado por uma família de camponeses que passou a ganhar subvenção estatal para criá-lo. A paisagem humana de uma comunidade rural cujos valores eram fundados em posse de terras e hereditariedade não o ajudaram a construir pacificamente uma identidade. Cedo ele se tornou um ladrão. Enviado para a colônia penal mais temida da França, em Mettray, onde era fisicamente abusado, Genet acabou encarcerado diversas vezes por prostituição, vagabundagem e roubo, preenchendo todos os requisitos de alguém que poderia ter cultivado ressentimento por toda a vida.

Pelas lentes nietzscheanas, o ressentimento é a motivação da moralidade de escravos, um código de comportamento artificial desencadeado por

um certo abatimento pessimista, algo de cansaço, fatalismo, decepção, temor de nova decepção – ou então raiva ostensiva, mau humor, anarquismo indignado e o que mais houver de sintomas ou mascaradas do sentimento de fraqueza (GC 347).

Na moralidade dos escravos, não apenas a desilusão passada é uma recorrente lembrança tormentosa, mas também um índice de futuras experiências – o endossamento voluntário do trauma. A disposição desse impulso negador de vida degenera em doença, raiva, confrontação desnecessária: elementos de vida constitutivamente reativos. O ressentimento

é o fundamento da moralidade de escravos, que anseia pelo mundo externo – objetificação generalizada e exagerada de todas as razões possíveis para se vingar da vida, reatividade programática com uma pseudorreivindicação à liberdade, perdida na rejeição das forças de afirmação da vida.

Ao manifestar sua identidade performativa, isto é, ao se tornar quem deveria tornar-se, Genet liberou-se da moralidade de escravos e substituiu a perspectiva de poesia como “a arte de usar restos. De usar merda e fazer você comê-la”²³ (Genet, 2004, p. 290) pela autossuperação consciente:

Se quiser entender algo, não muito, mas um pouco sobre o mundo, você tem que se livrar do ressentimento. Ainda tenho algum ressentimento em relação à sociedade, mas cada vez menos, e espero chegar a nenhum. [...] Quando escrevi aquela frase, eu estava cheio de ressentimento, e a poesia consistiu em transformar temas vis em temas aceitos como nobres, e isso com a ajuda da linguagem.²⁴ (2004, p. 8)

Do ponto de vista nietzscheano, a autotranscedência corresponde ao aprimoramento do caráter da existência e só pode ser atingido através da capitulação do sujeito controlado pelo *self* – o sujeito moderno. É preciso acolher a herança de sofrimento da vida a ponto de realmente amá-la e valorizá-la incondicionalmente como um eterno retorno. Este é o princípio dionisíaco. “Toda arte,” escreve Nietzsche, “e toda filosofia podem ser consideradas como remédios e auxílios a serviço da vida em crescimento e em luta” (GC 370). Como o deus do transe, Dioniso preside o processo de fermentação das uvas, a metáfora para o imperativo de destruição de uma forma antiga de vida para que uma nova possa ocorrer. A vinificação exemplifica a vitória da força mais vigorosa na alternância entre forças destrutivas e criativas da vida em constante mutação. A identidade performativa pressupõe uma abertura para o acolhimento da experiência pela experiência e é irreduzível à substancialização, à coisificação do ego cartesiano.

²³ “the art of using leftovers. Of using shit and making you eat it” (no original).

²⁴ “If you want to understand something, not a great deal, but a little something about the world, you have to get rid of your resentment. I still have some resentment toward society, but less and less now, and I hope that in time I won’t have any at all. [...] When I wrote that sentence I was full of resentment, and poetry consisted in transforming subjects taken to be vile into subjects accepted as noble, and this with the help of language.” (no original).

O entendimento de Nietzsche de uma ordem superior de classificação, ou aristocracia, não depende de privilégio de nascimento, títulos hereditários, etiqueta, posses, ou capital simbólico acumulado, ao contrário do que o senso comum petrificou. A oposição à moralidade de escravos é a moralidade do senhor, o conjunto de princípios de uma aristocracia que prospera a partir do vigor e da alegria. “O homem aristocrático respeita em si mesmo o potente, como aquele que tem poder mesmo sobre si mesmo, que sabe falar e sabe calar, que sente prazer em ser rigoroso consigo mesmo e respeita todos os rigores” (ABM 260). A moralidade do senhor, portanto, é a disposição que habilita a busca da excelência através da perseverança sob quaisquer condições, porque não poderia haver excelência se não houvesse a predisposição para a elevação. Como um “criador de valores”, o homem aristocrático “ama tudo o que reconhece em si mesmo” (ABM 260). Agora é possível esclarecer por que Genet tem um interesse tão intenso nos livros de Nietzsche. Genet chegou a esse material porque já estava no rumo da afirmação de vida:

Compreendi muito rapidamente, como um rapaz de catorze ou quinze anos, que tudo o que eu poderia ser era vagabundo ou ladrão [...]. Acho que meu único sucesso no mundo social teria sido em algo como fiscal de ônibus ou assistente de açougueiro [...]. [E]ste tipo de sucesso me horrorizava. Acho que me treinei desde cedo para ter emoções que só poderiam me levar na direção de escrever. Se escrever significa experimentar essas emoções ou sentimentos fortes de modo que nossa vida inteira seja marcada por eles, se eles são tão fortes que só a sua descrição, sua evocação, ou sua análise podem nos permitir lidar com eles, então sim, foi em Mettray, e com quinze anos que comecei a escrever. Escrever é talvez o que permanece em nós quando somos impulsionados desde o reino da palavra dada.²⁵ (Genet, 2004, p. 193)

²⁵ “I realized very quickly, as young as fourteen or maybe fifteen, that all I could be was a vagabond and a thief [...]. I think my only success in the social world was or could have been along the lines of ticket inspector on a bus, or a butcher’s assistant [...]. [T]his kind of success horrified me. I think that I trained myself at a very young age to have emotions that could only lead me in the direction of writing. If writing means experiencing such strong emotions or feelings that your entire life is marked out by them, if they are so strong that only their description, their evocation, or their analysis can really allow you to deal with them, then yes, it was at Mettray, and at fifteen years old, that I began to write. Writing is

Além de superar o ressentimento, a identidade performativa de Genet evidencia duas lições fundamentais do pensamento nietzscheano: a moral do senhor e o eterno retorno, ou seja, a abertura para amar incondicionalmente o próprio passado com todos os seus erros e dissabores. Agora também é possível responder por que Genet pode ser visto como um homem excelente do ponto de vista nietzschiano: tendo adquirido educação formal suficiente, fornecida pela escola elementar, uma vez iniciado na leitura e na escrita, Genet nunca mais deixaria de aprender. Como um aprendiz que precisa avançar, roubou o conhecimento. Assim, o ladrão autodidata se preparou para se tornar escritor na prisão, após apostar, com um colega de cárcere também amante das letras, que sabia escrever poemas – extraídos do submundo que conhecia tão bem. A aprendizagem infatigável é um requisito para a conquista do conhecimento. Como um aprendiz incessante, Genet trabalhou o domínio da escrita, afirmando seu passado conturbado como uma fonte valiosa de matéria-prima para sua obra, que, ao se materializar, dá corpo à identidade performativa.

O entendimento nietzscheano de que “[o] próprio corpo como a objetificação material da vontade é o filtro através do qual todo o conhecimento conceitual é obtido, e de fato toda a cognição é processada”²⁶ (Jensen, 2018, p. 218), dificilmente será questionado hoje em dia, particularmente nas neurociências. Há que se sublinhar, porém, que o conhecimento em jogo na identidade performativa de Genet é intensamente encarnado. A inteligibilidade do conhecimento encarnado de Genet é registrada, por exemplo, na descrição de seus atos de furto na medida em que expressam “a gravidade do ato ritual” (Genet, 2009, p. 25) no qual “[o] nervosismo provocado pelo medo e, algumas vezes, pela ansiedade proporciona um estado afim a atmosferas religiosas”²⁷ (Genet, 2009, p. 24). O roubo, um dos dois modos pelos quais, argumenta Grotowski, o aprendiz conquista o conhecimento, relaciona-se aos momentos de perigo,

perhaps what remains to you when you’ve been driven from the realm of the given word” (no original).

²⁶ “The body itself as the material objectification of the will is the filter through which all conceptual knowledge is obtained, and indeed all cognition is processed” (no original).

²⁷ “the gravity of a ritual act” in which “[t]he nervousness provoked by fear, and sometimes by anxiety, makes for a state akin to religious moods” (no original).

pois a pulsação da vida se torna mais forte, mais articulada em momentos de grande intensidade, de grande perigo. O perigo e o acaso andam juntos. Não há grande aula exceto em relação ao grande perigo. Num momento de desafio, surge a ritmização das pulsações humanas. O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida então se torna rítmica. O *Performer* sabe vincular o impulso corporal ao som (o fluxo da vida deve ser articulado em formas)²⁸ (Grotowski, 1987, p. 54).

Visto que o roubo é uma ação quintessencialmente física que requer consciência, principalmente a consciência do risco, que pode ser canalizada produtivamente para o ritmo, Genet fez convergir o passado pleno na pulsação da escrita, incorporando a “arte” maldita do roubo à da criação de objetos observacionais que potencialmente desvelam o mundo em seu ocultamento. A matéria-prima para a obra dramática e literária de Genet é a experiência vivida de ladrão, prostituto e vagabundo, o médium de um olhar marginal, deseioso de fazer sua demanda consigo mesmo perceptível. Genet fez a lição de casa com dedicação: “[s]uperar em si seu tempo. Tornar-se ‘atemporal’” (CW Prólogo).

A representação do niilismo

Segundo Nietzsche, para serem atemporais, os artistas-filósofos entusiasmados por tornarem-se quem devem ser precisam evitar os ídolos de seu tempo. No mundo do sujeito moderno, a dinâmica de poder está infestada de ídolos. “[A]s pessoas estão na expectativa de seu ídolo para se curvarem diante dele...”²⁹ (Genet, 2009, p. 78), comenta o Enviado enquanto tenta convencer Irma a aceitar o papel de Rainha. Genet, convicto de que seu caminho não era promover qualquer reforma exceto a sua própria,

²⁸ “car la pulsation de la vie devient plus forte, plus articulée dans les moments de grande intensité, de grand danger. Le danger et la chance vont ensemble. Il n’y a de grande classe que par rapport à un grand danger. Lors d’un moment de défi apparaît la rythmatisation des pulsations humaines. Le rituel est un moment de grande intensité. Intensité provoquée. La vie devient alors rythmique. Le *Performer* sait lier l’impulsion corporelle à la sonorité (le flot de la vie doit s’articuler en forms)” (no original).

²⁹ “the people are awaiting its idol in order to grovel before it” (no original). A tradução de Jacqueline Castro e Martim Gonçalves, além de não ser publicada, não contém essa fala, o que é explicável pelas várias versões da peça pela própria edição do autor.

quando consultado a respeito de sua perspectiva sobre ativismo político, respondeu: “Não estou nem aí para isso. Eu queria escrever peças para o teatro, cristalizar uma emoção dramática e teatral. [...] Você tem que saber ouvir o que não foi formulado”³⁰ (Genet, 2004, p. 13). Também no que diz respeito à política, Genet se alinha com a perspectiva nietzscheana de que “a questão social é consequência da decadência”³¹ (WLN 14[86]), não uma de suas causas. A decadência é um estágio avançado do niilismo. Então, a abordagem de Genet ao ativismo político é de que a atividade não somente constitui uma camada intrusiva, mas também uma camada danosa ao discurso artístico, porque signos doutrinários, enquanto mensagens moralistas, desviam a plateia do desvelamento do que se oculta e, portanto, não devem fazer parte de composições artísticas. Genet não escrevia para conscientizar ninguém da tensão entre opressor e oprimido – a razão desse posicionamento não sendo obviamente que o tópico não tenha relevância, mas o alto risco da conscientização se petrificar, tornar-se dogma, ou o que se pensa ser verdade. Para que resultados empobrecedores da vida não ocorram, a consciência deve emergir da consciência de si no mundo, que é intransferível, autônoma e dinâmica, na medida em que a consciência é consciência de identidade performativa.

Para Genet, o ativismo político implica representação reductiva da realidade, distorção da percepção – arte fraca. Uma leitura atenta de *O balcão* é incompatível com a aplicação de fórmulas ideológicas. Genet repudiava todas as formas de convenção, já que essas impedem as forças da vida de fluírem. Conforme Carl Lavery arremata, “Genet não está interessado em melhorar ou reformar o Estado, ele quer explodi-lo”³² (2010, p. 197). A exposição da hipertrofia que é o Estado deve orientar uma leitura do “não formulado”, do que está dito nas entrelinhas. Embora o poder seja definitivamente um tema da peça, não é dramatizado como uma dicotomia simplória. Ao contrário, é representado em sua falta de fundamento e em sua complexidade e sua ambiguidade. O esquema de poder não é transparente

³⁰ “I don’t give a damn about that. I wanted to write plays for the theatre, to crystallize a theatrical and dramatic emotion. [...] You have to know how to hear what is unformulated” (no original).

³¹ “the social question is a consequence of the decadence” (no original).

³² “Genet is not interested in improving or reforming the State, he wants to explode it” (no original).

nem rastreável de modo abrangente, disperso como está em meio a uma rede de forças que raramente são sinceras sobre as agendas reais por trás das mensagens que propagam. As bizarras explicações do Enviado sobre o estado de coisas, baseadas em uma lógica aditiva de ações contraditórias, são índices da intangibilidade do poder. A esta luz, a exibição das falsas autoridades no grande balcão é uma metonímia essencial para o aparato espetacular que engendra, salvaguarda e promulga o poder. A peça transparece “que o poder nunca pode se bastar sem a teatralidade. [...] O poder se protege e se escamoteia por meio da teatralidade”³³ (Genet, 2004, p. 131).

A teatralidade a que se refere Genet visa familiarizar-se, gerar ilusão, ou falsa aparência, para atingir objetivos ocultos. É por isso que a casa das ilusões é um lugar tão apropriado para o recrutamento de fantoches a serviço da manutenção do poder. Por isso, a desfamiliarização é uma característica tão essencial em *O balcão*. A teatralidade é um elemento superabundante na peça porque também o é no mundo que o teatro tenciona fazer ver ao público. Logo na cena introdutória da peça, o poder é simbolizado, entre outros signos, pelo “enorme crucifixo espanhol” (Genet, 1970, p. 1), um lembrete da avassaladora Santa Inquisição, que, apesar de ter origem na França, atingiu sua culminação na Espanha e no seu império ultramarino, sendo uma das demonstrações mais impactantes da destrutividade da moralidade.

A teatralidade que sustenta o poder tem uma lógica tão moralista quanto perversa. Esconde a melancolia, a insatisfação e o ressentimento – impulsos negadores de vida que sustentam a vontade ilimitada de poder, que dão substância ao niilismo. O Bispo declara:

Cremos ser donos de nossa bondade: nós somos escravos de uma serena languidez. É ainda de outra coisa que se trata, não de inteligência. (*Hesita*) Seria de crueldade. E além dessa crueldade – e através dela – um caminhar hábil, vigoroso em direção à Ausência. Em direção à Morte (Genet, 1970, p. 7).

Embora a ação do Bispo seja a realização da fantasia de poder, exemplifica uma antítese marcante em relação à projeção de um posicionamento moral. O Bispo afirma o que nenhum prelado jamais diria

³³ “that power can never do without theatricality. [...] Power covers and protects itself by means of theatricality” (no original).

sob a máscara que o papel pressupõe: que o aparente domínio da bondade disfarça sub-repticiamente a permissividade e a truculência rumo ao nada. Além disso, sentindo-se ameaçado pela sugestão de Irma de que alguém presenciasse o clímax de sua atuação com a Mulher, o Bispo repudia veementemente qualquer possibilidade de consentimento, justificando sua resposta com a afirmação de que

[e]stas coisas devem permanecer e permanecerão secretas. Já é indecente falar enquanto se despem. Ninguém. E que todas as portas estejam fechadas. Bem fechadas, cerradas, abotoadas, amarradas, afiveladas, costuradas... (Genet, 1970, p. 8).

Ainda mais uma vez coerente com Nietzsche, Genet expressa que a languidez serena deriva de uma negação de forças naturais, sendo não apenas pouco inteligente, mas também maldosa, exatamente porque sua máscara habitual é inerente a um estado de repressão sob a forma de gravidade. Defendendo explicitamente a crueldade, a ausência e a morte nas linhas iniciais do primeiro quadro da peça, o Bispo retrata um sistemático estreitamento de perspectiva cuja função é mentir sobre sua própria razão de ser.

Como o Bispo, todos os clientes da casa das ilusões se creem perspicazes, mas exibem uma percepção superficial. Assim, nenhum deles pode defender a moralidade do vigor que sustém a identidade performativa. Todos os personagens, exceto Armand, que protesta que os revolucionários “não têm o direito de jogar”³⁴ (Genet, 2009, p. 55), incorporam o espírito de gravidade que permeia a moralidade dos escravos. Irma, além de ser a autoridade máxima na casa das ilusões, não se enquadra no alto escalão ao assumir o papel de Rainha. Chantal não se qualifica porque não é estimulada pela paixão. O Chefe de Polícia, materializando a culminação dos impulsos de negação de vida ao literalizá-los em uma tumba ostentatória, exemplifica exponencialmente o sujeito moderno através da fantasia egocentricamente costumizada da vontade de poder absoluto. Finalmente, o líder dos revolucionários, Roger, está muito distante do papel do governante aristocrata. Roger demonstra seu espírito de gravidade no início da ação quando reprime o único gesto de brincadeira genuína em *O balcão*, ou seja, a performance “alegre” de leviandade de Armand (Genet, 2009, p. 55). Além

³⁴ “don’t have the right to play” (no original). Esta fala não aparece na tradução brasileira.

disso, Roger realiza o golpe de cena da peça, inesperadamente invadindo a performance destinada ao Chefe de Polícia e se castrando.

A descrição do Enviado sobre a banalidade do papel da Rainha, “mete[ndo] o dedo no nariz, tira[ndo] meleca, examina[ndo] bem e torna[ndo] a se deitar” (Genet, 1970, p. 55) sugere que até uma figura cuja existência deveria dar exemplo de magnificência “tend[e] à imobilidade” (Genet, 1970, p. 53). Na ausência de qualquer moralidade do senhor, o país ficcional de *O balcão*, hipertrofiado de valores falsos e ações inertes, tem pouca chance de reverter o niilismo. Dirigindo-se à plateia através do monólogo final de Irma, Genet desfere o golpe mais contundente da peça: “é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui... Agora, saiam...” (Genet, 1970, p. 86). A peça é encerrada com a enunciação de um juízo de valor sobre a própria cultura teatral para a qual foi composta. “Falso” se opõe a verdadeiro, um critério de significado complexo, mas nem por isso inexistente ou inalcançável, nem mesmo numa peça de teatro petrificada tanto no imaginário popular quanto no culto como sem sentido. Ao contrário, longe da frivolidade, em *O balcão*, Genet expõe o risco da servidão voluntária, à qual ele jamais rendeu tributo.

Referências

- BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- BROCK, Eike. *Nietzsche und der Nihilismus*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- CARLSON, Marvin. Preface. In: ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Bloomsbury, 2014.
- COE, Richard N. *The Vision of Jean Genet*. London: Peter Owen, 1968. 343 p.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliadora. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GENET, Jean. Le Balcon. In: GENET, Jean. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, t. IV, 1968. p. 261-358.
- GENET, Jean. *O balcão*. Tradução de Jacqueline Castro e Martim Gonçalves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

GENET, Jean. *The Balcony*. Tradução de Bernard Frechtman. London: Faber & Faber, 2009.

GENET, Jean. *The Declared Enemy: Texts and Interviews*. Tradução de Jeff Fort. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: WORKCENTER of Jerzy Grotowski. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1987. p. 53-57.

INGARDEN, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Tradução de Ruth Ann Crowley e Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

JENKINS, Fiona. Performative Identity: Nietzsche on the Force of Art and Language. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan; CONWAY, Daniel W (ed.). *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 212-238.

JENSEN, Anthony K. Selbstverleugnung – Selbsttäuschung: Nietzsche and Schopenhauer on the Self. In: DRIES, Manuel (ed.). *Nietzsche on Consciousness and the Embodied Mind*. Berlin: De Gruyter, 2018. p. 217-233.

LAVERY, Carl. *The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

MAGEDERA, Ian. *Outsider Biographies: Savage, de Sade, Wainwright, Ned Kelly, Billy the Kid, Rimbaud and Genet: Base Crime and High Art in Biography and Bio-Fiction, 1744-2000*. Amsterdam: Rodopi, 2014.

MCNEILLY-RENAUDIE, Jodie; RENAUDIE, Pierre-Jean. Phenomenologically Absurd, Absurd Phenomenologically. In: GRANT, Stuart; MCNEILLY-RENAUDIE, Jodie; WAGNER, Matthew (ed.). *Performance Phenomenology: to the Thing Itself*. London: Palgrave Macmillan, 2019. p. 185-202.

MEYER, Matthew. *Reading Nietzsche through the Ancients: an Analysis of Becoming, Perspectivism, and the Principle of Non-Contradiction*. Berlin: De Gruyter, 2014.

MORAN, Dermot. Beckett and Philosophy. In: MURRAY, Christopher (ed.). *Samuel Beckett: 100 Years*. Dublin: New Island Press, 2006. p. 93-110.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Writings from the Late Notebooks*. Tradução de Kate Sturge. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PONZI, Mauro. *Nietzsche's Nihilism in Walter Benjamin*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

POTHEN, Philip. *Nietzsche and the Fate of Art*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: Actor and Martyr*. Tradução de Bernard Frechtman. London: W.H. Allen & Company, 1964.

WEBBER, Johnathan. *Rethinking Existentialism*. Oxford: Oxford University Press, 2018.



The Mode of Enunciation in Beckett's Plays

O modo de enunciação nas peças de Beckett

Rafael Campos Oliven

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul/ Brasil

rafaeloliven@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3812-2380>

Abstract: This article analyses the question of language and its mode of enunciation as it is worked out as something that permeates the construction of the characters in Samuel Beckett's three main plays: *Waiting for Godot*, *Happy Days* and *Endgame*. It therefore resorts to the analysis of language as containing the approach of the Other that can be understood as the unconscious. Authors such as Theodor W. Adorno and Michael Worton are addressed as they examine the philosophical aspects of the plays and the intersections between nonverbal language and a silent reading of them. The dilemmas of the characters in the three plays, similar to those of modern and contemporary individuals, are analyzed in the context in which the Theatre of the Absurd is inserted. It concludes that Beckett's use of language reflects new identities that are being formed as it questions reality in its engagement with discourse and the present.

Keywords: Beckett; language; mode of enunciation; character; interpretation.

Resumo: Este artigo analisa a questão da linguagem e seu modo de enunciação, conforme é trabalhada como algo que permeia a construção dos personagens nas três principais peças de Samuel Beckett: *Esperando Godot*, *Dias Felizes* e *Fim de Partida*. Para isso, recorre à análise da linguagem como contendo o elemento do Outro que pode ser compreendido enquanto o inconsciente. Autores como Theodor W. Adorno e Michael Worton são abordados ao examinarem os aspectos filosóficos das peças e as interseções entre a linguagem não verbal e uma leitura silenciosa delas. Os dilemas dos personagens nessas três peças, semelhante aos dos indivíduos modernos e contemporâneos, são analisados no contexto em que se insere o Teatro do Absurdo. Conclui-se com isso que o uso da linguagem em Beckett reflete novas identidades que estão se formando ao questionar a realidade no seu engajamento com o discurso e o presente.

Palavras-chaves: Beckett; linguagem; modo de enunciação; personagem; interpretação.

The Representation of the Modern Individual in Beckett's Plays

Beckett's theatre represents the existence of modern human beings as something permeated by verbal language and nonverbal communication in its crudest form. The human capacity to acquire and vocalize language is always confronted with the impossibility to say or express everything we want, ranging from our thoughts and desires to our most intimate feelings. In light of this incapacity for a full communication, the attempts by the characters to deal with and compensate this setback in his plays are usually in vain. Likewise, human finitude as dictated by the passage of time and the limit of death is circumscribed by the impossibility of knowing or describing an experience that refuses to be verbalized beforehand and our endeavors to come to grips with it.

Several authors, among them Adorno (2001), Greenblatt (2006) and Worton (2010) have drawn attention to what they call the predicament of language in Beckett's theatre. Focusing on the excruciating centrality of this specific confrontation carried out in his main plays of the crisis of conventions in 20th century dramatic writing they point, by extension, to the question of the meaning of language as such. The word "predicament" in English has the weight of a painful and systematic effort and appears not by chance in Beckett's aesthetic writings: it has its own history and several occurrences in his essays on painting and the situation of the modern artist, involving the observation of a rupture between subject and object contemporary with the vanguard movements at the beginning of the 20th century, and the specifications of a personal poetics of response, paradoxical and full of impasses, to this state of affairs.

This article analyses the modes of enunciation (Foucault, 1972) of three of his plays: *Waiting for Godot*, *Happy Days* and *Endgame*. The mode of enunciation, from the perspective of discourse analysis, consists of ordering and organizing linguistic categories in order to elucidate the point of view of the enunciating subject in relation to what is being said by him or her, what the other says and his or her interlocutor.

The *mise en scène* in Beckett's plays hinges on the comic and moving aspect of our existence as something that, in essence, is devoid of any *a priori* meaning. It is only by living, thinking, speaking and making different kinds of association that it can be created. Therefore, as the audience we watch his plays enthralled inasmuch as language collapses before us forcing ourselves

to search for and confer meaning to words and utterances which may at times be empty signifiers or hide encrypted meanings. Similar feelings may be experienced by the readers. If for some ancient civilizations language was conceived as a given fact that did not need to be questioned, for the modern and contemporary individuals of our era it is always something that should be interrogated and put in check.

Just as in Beckett's novels, there is a shift in the axis of the narrative focus, in his plays the characters speak from an external perspective and, by sharing the point of view of outcasts and outsiders are not bound by social ties and expectations. They are at the same time strong and vulnerable, which confers them more freedom to express their own thoughts without worrying about what others may think. Having been relegated to the fringes of society, most of them suffer from a social disadvantage that makes them feel more insecure and hesitant. This can be clearly noticed in *Waiting for Godot* and *Endgame*, as we shall examine further on. Therefore, they often act aggressively and project their insecurities on others in order to compensate their own shortcomings. They also make free use of language, which is not censored by their consciousness.

Considering Beckett's will that his theatre be read as a text, we should bear in mind that "whenever directors and critics asked for explanations of Godot, he both side-stepped their questions and revealed his distrust of any kind of exegesis" (Worton, 2010, p. 67). By dealing with the question of language, the unconscious and human finitude, as well as the lack of meaning in life and the concept of nothingness, it reflects feelings of isolation, loneliness and a sentiment of loss and alienation, as well as a pain that assails the individuals of the last centenary and this one. Therefore, it could be considered even more relevant nowadays as it dialogues with and reverberates in our own century, which is considerably more fraught with such drawbacks.

The discursive consistency that makes it possible for us to follow a character's thought processes and which is so often presented to us by literature is turned upside down by Beckett. In this way, he is able to bring out the contradictions and conflicting feelings, as well as longings and cravings, which are important elements of modern and contemporary human beings. He also makes use of new literary expressions that break away from formal linguistic constructions, thus creating new linguistic facts that invite us to

think in a different way. Writing about *Waiting for Godot* and *Endgame*, Worton argues that,

Beckett's first two published plays constitute a crux, a pivotal moment in the development of modern Western theatre. In refusing both the psychological realism of Chekhov, Ibsen and Strindberg and the pure theatricality of the body advocated by Artaud, they stand as significant transitional works as well as major works in themselves. The central problem they pose is what language can and cannot do. Language is no longer presented as a vehicle for direct communication or as a screen through which one can see darkly the psychic movements of a character. Rather it is used in all its grammatical, syntactic and – especially – intertextual force to make the reader/spectator aware of how much we depend on language and of how much we need to be wary of the codifications that language imposes on us (Worton, 2010, p. 68).

Beckett's plays are full of intertextuality and intratextuality. The first term corresponds to quotations and allusions to passages in the work of other writers, such as Shakespeare and Dante, for instance. The latter refers to citations and references to portions extracted from his own work, such as when one of his plays contains a passage from another of his plays, thus creating an inner dialogue. These stylistic resources make his text richer and still more instigating to read. In the same way, his plays also become more entertaining and pleasant to watch by those who can recognize these literary references.

One example of intertextuality is a phrase repeatedly uttered by Willie, the male character in *Happy Days*: "Fear no more the heat o' the sun" or just its abbreviated form "Fear no more". This is a direct reference to the lines sung by Guiderius and Argirargus, the sons of Cymbeline, over the recently deceased forms of Cloten and Fidele. It appears in Act IV, Scene 2 of *Cymbeline*, which is a play written by Shakespeare. Here 'the heat of the sun' represents death and 'fear no more' stands for a more positive side or optimistic perspective on death as something that ends the hardships and suffering of life that human beings can be subjected to.

Since death is a phenomenon that affects all human beings, it is interesting to note that in the more than 300 years that separate these two authors many things may have changed in the perception and traditions regarding the end of life. The individuals of the 20th century probably did

not have the same conception of death as those of the 17th century. Likewise, the way we fear and deal with it nowadays may not be the same as in Shakespeare or Beckett's time.

It is interesting to bear in mind that Shakespeare wrote at the beginning of the Modern Era, and represents the transition from the European Middle Ages mentality and values to the Renaissance and Elizabethan perception of the world. Moreover, Shakespeare wrote in Early Modern English whereas Beckett wrote in Late Modern English. Writing about intertextuality in *Happy Days* and *Endgame*, Watt states that,

...while Winnie deliberately, almost obsessively, searches her internal archive for quotations from Shakespeare, Milton, and popular songs, Hamm's allusion to *The Tempest* seems to emerge from the same region into which Prospero's actors melt: "thin air". The difference, given distinctions Beckett draws in *Proust*, is between a kind of habitual, entirely voluntary process and the "miracle" of "involuntary" memory (Watt, 2011, p. 31).

Considering that drama deals with important subjects such as time, finitude, hope, affection and memory, among others, it is precisely in the unique rapport between the audience and the actors that unconscious feelings and almost forgotten recollections can surface. Thus, the stage might serve as a space of transference through which this happens. In this way, we may have insights and access to intimate feelings and thoughts that in a more conscious or rational way would be more difficult to be perceived or understood. This is certainly something that both Shakespeare and Beckett as playwrights were able to do with mastery.

Beckett and the Question of Language

Even though theories about language can vary considerably and numerous thinkers have dwelt on that subject and its ramifications extensively, the intention here is not to fix it on a concept or dissect its very own being. Instead of that, the aim of this article is to analyze how language is used in the construction of the characters in Beckett's plays and as a means to something else, which could correspond to what in psychoanalytic terms is described as that other scene: the unconscious. As Foucault puts it,

... at the beginning of the nineteenth century, the law of discourse having been detached from representation, the being of language became, as it were, fragmented; but they became inevitable when, with Nietzsche, and Mallarmé, thought was brought back, and violently so, towards language itself, towards its unique and difficult being. The whole curiosity of our thought now resides in the question: What is language, how can we find a way round it in order to make it appear in itself, in all its plenitude? In a sense, this question takes up from those other questions that, in the nineteenth century, were concerned with life or labour (Foucault, 1994, p. 306).

Although verbal language is one of the most efficient ways of conveying ideas and emotions, it also may fall short of it at times, giving way to other means of communication, such as gestures, facial expressions, body language and meaningful silence. Since verbal language is not able to express everything we feel and think whenever we use it there is usually something below, such as the *sotto voce* of our assertions, and beyond what we say, as when a word refers to something else or masks other meanings.

Beckett's plays entangle us precisely in what blocks and, at the same time, liberates us as human beings: language. If in Shakespeare, one of the greatest exponents of the Modern Age, the utilization of language follows more formal parameters of attaining an end, in Beckett it is, at once, form and content, means and end *tout court*.

This is the equivalent of saying that both what is written and said, as well as the form, place and speaker of the enunciation must be taken as important constitutional elements of a statement. Despite the fact that puns and wordplays are abundant in both Beckett and Shakespeare, the former condenses more than one meaning in words and phrasal verbs that reflect the impasses and paradigms, goings and comings, of the human beings in the contemporary era.

In order to better understand Beckett's innovative esthetic, a passage from *Rosenfield* is elucidative here,

The theater of Beckett (which also opens up to a silent reading and, sometimes, just to this – for example *Le Dépeupleur*) evidences in a similar manner the formal game. He shows the existential depth that daily formulas, completely empty gestures or conventional habits may acquire. The absurd and immobile appearance of the Beckettian scene is effectively pure appearance, because what

one sees has to be read literally. The Beckettian scene is no longer representation of something, but is given as a text: the sand that rises slowly up to the neck of the old lady redoubles the significance of the repetition of words and formulas used – it is the sand of the hourglass that announces (literally) the end of the “Oh, les beaux jours!” (Rosenfield, 1989, p. 95, translation mine).

This raises questions on whether appearance should be taken as a reality in itself and, also, if reality is not just an entanglement of appearances, that is, something we cannot utterly apprehend and is given to us in the form of phenomena. In other words, can we really know someone or just what comes to us in the form of attitudes and behavior that are almost impenetrable regarding their inner reasons and motivations? Can we know all the mental processes that make a person utter this or that sentence or act in one way or another? And, finally, is not the sexual act a somehow frustrated attempt to probe the innermost mysteries of another person that we can never completely achieve?

Language in Beckett appears as a signifier of the “Other”, that is, of something that is beyond and below the mere meaning that refers to something concrete and specific, such as would be found in an obvious and simple relationship between signified and signifier. In this sense, it is relevant to bear in mind Foucault’s definition of language as elaborated in his book *The Archeology of Knowledge* (1972),

Language always seems to be inhabited by the other, the elsewhere, the distant; it is hollowed by absence. Is it not the locus in which something other than itself appears, does not its own existence seem to be dissipated in this function? But if one wishes to describe the enunciative level, one must consider that existence itself; question language, not in the direction to which it refers, but in the dimension that gives it; ignore its power to designate, to name, to show, to reveal, to be the place of meaning or truth, and, instead, turn one’s attention to the moment – which is at once solidified, caught up in the play of the ‘signifier’ and the ‘signified’ – that determines its unique and limited existence (Foucault, 1972, p. 118).

This passage deals with the fact that whenever we speak or write something we choose one word or set of words in detriment of another. This choice of words may reflect different ways of thinking and presenting

ourselves to others or characterizing the world or things around us. This relates to Beckett's plays inasmuch as his characters make use of words and sentences that are mostly unfiltered by a state of consciousness. They spring forth with practically no censure and situate themselves in an intermediate state between conscience and the unconscious, willingness and helplessness. Here it is pertinent to focus on the issue of the incompleteness of discourse, which will never be able to encompass and reproduce the whole reality. It can only manage to reflect part of it and give it new meanings to the extent that it is being reflected. In this perspective, language and discourse reflect and determine reality, which would not be the same without them. As Greenblatt argues,

Beckett focuses his work on fundamental questions of existence and nonexistence, the mind and the body, the self as known from within and as seen from the outside or in retrospect. Joyce's artistic integrity and stream-of-consciousness technique influenced him, but the minimalism of Beckett's plays and fiction contrast with the maximalism of Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake* (Greenblatt, 2006, p. 2661).

If language crumbles as something contingent in Beckett's long plays (*Endgame*, *Waiting for Godot*, *Happy Days* and *Krapp's Last Tape*) it reflects, such as it is, the inevitability of death, the passage of time and the fragmentation and contradictions of the contemporary subject. Meaning is given through the play of the signifiers, and not previously. Nevertheless, it becomes evident that language, be it verbal or body language, is necessary as the only means of communication among human beings.

According to Dukes, Beckett relinquishes with conventional concepts of plot, character and scene, focusing mainly on the experience of the drama in itself. He argues that,

Beckett strips away all that is inessential on the basis that a play is an event (or a non-event) that happens in a theatre in front of a live audience and that its purpose is not to have a 'meaning' but to provide an 'experience'. If the experience is sufficiently compelling to hold an audience then the audience itself will generate the meaning (Dukes, 2004, p. 87).

This idea is more fully elaborated by Adorno in his essay “*Trying to Understand Endgame*” when he states, about Beckett’s drama, that “not meaning anything becomes the only meaning” (Adorno, 2001, p. 137). All these considerations reflect on a distinct approach to drama and literature as well as the experience of language itself. Beckett introduces a completely new esthetic that transcends traditional concepts of beauty and order. Therefore, he forces the readers and spectators to assume a different position in relation to life: an attitude at the same time more active and critical. As Esslin puts it,

Beckett’s plays lack plot even more completely than other works of the Theatre of the Absurd. Instead of a linear development, they present their author’s intuition of the human condition by a method that is essentially polyphonic; they confront their audience with an organized structure of statements and images that interpenetrate each other and that must be apprehended in their totality, rather like the different themes in a symphony, which gain meaning by their simultaneous interaction (Esslin, 1961, p. 13).

His literary fortune consists precisely in bringing to light the unexpected movements of the soul and the contradictions that lurk in apparently meaningless everyday acts. He is also able to condense in a few words a range of hues and possible meanings and readings. Therefore, his work reaches poetic force through a careful and very well elaborated subversion of predetermined values and ideas.

Beckett subverts the Cartesian idea that “I think, therefore I exist” by “I feel, therefore I am”. Having this in mind, he echoes the words of Hamlet “To be or not to be, that is the question” (Shakespeare, 2005, p. 688) in his work and his characters can only exist through being (which presupposes feelings and emotions). For him, thought occurs through feelings and an intuition of reality that transcends a pure logical reasoning and resembles more the universe of dreams and insights. Prospero’s famous lines “We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep” (Shakespeare, 2005, p. 1154) is elucidative of this kind of approach to reality and shows how people (among other things) are the backdrop for dreams and unconscious projections.

In this sense, a comment by Paul Davies becomes relevant and reinforces some of the previous ideas,

Samuel Beckett's work has extended the possibilities of drama and fiction in unprecedented ways, bringing to the theatre and the novel an acute awareness of the absurdity of human existence – our desperate search for meaning, our individual isolation, and the gulf between our desires and the language in which they find expression (Davies, 2001, p. 1).

In Beckett's plays the plot is never something with a defined beginning, middle and an end. It is rather something that starts in the middle of a story, like the first scene of the first act in *Macbeth* which opens up in the middle of a dialogue between three witches. It is similar to our existence as human beings: we come to this world with a predefined structure: a name and surname, a given family and into an environment that has already been constituted and a world that is governed by language. Similarly, the scenes in his plays are also reminiscent of our own real life scenes with the people who enter and leave them in our lives, marking us or not. The background is usually the natural elements in their most simple form.

The Construction of the Characters in the Plays

Let us focus now more on the construction of the characters in Beckett's plays. Besides suffering from mutual dependence they receive, most of the time, similar meanings such as hobos and tramps. They are macabrely funny and outspoken as the Weird Sisters in *Macbeth*. However, contrary to them, they overpass the question of good and evil by showing themselves to be interdependent and worthy of an apocalyptic scenario.

Happy Days, which is divided in two acts and was written in 1961, centers on the relationship between a couple in their 50s and 60s. Winnie, the protagonist, is covered in sand up to her waist in the first act whereas in the second act the sand mound covers her up to her neck, leaving only her head visible to the audience. The sand, which can be read as a metaphor of time similar to an hourglass, never completely encompasses her, conferring her still some time to digress about life. Watt, who argues that time is a central element in Beckett's plays and something we can never completely master, argues that it falls short of domineering the loquacious Winnie. As he puts it,

[...] Winnie, trapped in a scorched mound of earth, proves to be indefatigable, as her reveries from the past and reading of the present

bolster the spirits throughout *Happy Days*. This buoyancy, it seems, oddly relates to both her fallible memory and to the mystery that every audience desires to see unraveled: namely, the past. How did Winnie get in this predicament? Why is her confinement made more extreme between the two acts of the play? Beckett withholds this information...“Strange thing”, Winnie says, “time like this, drift up into the mind” (p. 44), confirming both the role of memory in her daily life and our sense that an explanation must exist for her predicament (Watt, 2011, p. 28).

Characters and objects in his work are abundant in symbolism. The names of the two characters in *Happy Days* contain an irony in themselves. Winnie is a woman of about fifty who speaks copiously about life and things in general. She does not look like a winner at all, as her name might suggest, but rather a peculiar loser who nevertheless sounds happy about life and can see the beauty of it. She reflects on an uncertain time which could correspond to the happy days or good times. On the other hand, her husband Willie, a man of about sixty, is very laconic and monosyllabic and contrary to what his name could lead one to believe, has almost no will in life. He is the counterpoint of Winnie and has a minor role in the play. His wife is always giving him orders, which he tends to obey.

Among the various objects that Winnie rummages in her bag, the gun is the one that strikes us more vehemently and it can be read and interpreted in various ways. A human invention (like the mirror, the comb and the lipstick) it is always there as an enigma of death and the power to kill and it may also represent the perils of everyday life modern men and women have to face. The enemy, nowadays, is not necessarily an outsider (an invading army, for example) but can be found within us or correspond to our own conscience betraying us with our existential dilemmas. Therefore, the gun also stands for the power of self-destruction. Nevertheless, it appears in a very light and almost surreal context in the play. It only alludes to those things, thus provoking our amazement.

Given that Winnie speaks abundantly about everyday life and mundane things, this character is formed through the notion that language can confer meaning to ordinary events that are happening all the time in our lives and that can thus acquire importance or simply a different significance. Looking at this peculiar mode of enunciation, it shows that language can be used to add and create new meanings in our existence. Her husband Willie,

on the other hand, centers around the idea that for some people life can be lived in a more simple and down-to-earth way, restricting it to very little use of language. Moreover, Winnie resorts a lot to a linguistic structure peculiar to English: phrasal verbs. Given that the mode of enunciation deals with, among other things, the ordering of words in a sentence by the person who is articulating it in a speech or written text in relation to meaning and who is the receptor, the combination of a verb and a particle brings to the surface the fact that each language has its own peculiarities, and that they may be inexistent in other languages. The phrasal verbs “bring up”, “wear away” and “fly by”, for example, reflect the passage of time and the emergence of consciousness, as well as a certain state of melancholia, and show that, in any language, we can only speak through a specific structure that ends up conditioning our thoughts. Plays on words, that is puns, are also present in his plays such as using the word radish, which written this way refers to a vegetable but is also a homophone of the word reddish, which means something resembling or similar to red. This serves to show that one word can condense more than one meaning and send us to different directions depending on the context that it is inserted.

As regards the two other plays, Atkinson points out that “In *Endgame*, as in *Waiting for Godot*, the central character is a tyrant. Here he is called Hamm.” (The New York Times, 1958, p. 1) The name Hamm, in English, makes a clear allusion to the word “hammer” and can be taken to imply that the main character is always hammering his ideas and whims on the other three characters, whose names all make reference to the word “nail” in different languages: Clov is similar to the French word *clove*, Nagg resonates with the word *Nagel* in German and Nell is similar to nail in English. In fact, that is what really happens considering Clov is Hamm’s adoptive son and slave and Nagg and Nell are his parents, whom he treats badly through rejection and explicit threats. This prompted Adorno to make the following exclamation,

Hamm is the king, about whom everything turns and who can do nothing himself. The incongruity between chess as pastime and the excessive effort involved becomes on the stage an incongruity between athletic pretense and the lightweight actions that are performed. Whether the game ends with stalemate or with perpetual check, or whether Clov wins, remains unclear, as if charity in that would already be too much meaning. Moreover, it is probably not so

important, because everything would come to an end in stalemate as in checkmate (Adorno, 2001, p. 146).

In the play, Hamm and Clov cannot live one without the other. The metaphor of the hammer and the nail alludes to the fact that human beings depend on each other and have yearnings that may never be completely fulfilled. In *Endgame*, as well as in *Waiting for Godot*, these sentiments are projected onto others and even transcend notions of good and evil inasmuch as they bring to light more primitive feelings that precede those concepts. What is a hammer without a nail and vice-versa? As Greenblatt puts it,

Reduced to bare essentials, the maimed, struggling, incomplete characters of *Endgame* – though often behaving as if they were the bumbling protagonists of a farce – raise unsettling questions about meaning and absurdity, power and dependency, time and repetition, language and the void (Greenblatt, 2006, p. 2662).

The relationship of interdependence between Hamm and Clov, who are tormented and haunted by the presence of each other, extends throughout the whole play. This becomes very evident in the following dialogue,

HAMM: Why do you stay with me?

CLOV: Why do you keep me?

HAMM: There's no one else.

CLOV: There's nowhere else (Beckett, 1990, p. 95).

This type of relationship is further elaborated by Watt when he states that,

Consider Hamm's echo of *The Tempest* near the conclusion of *Endgame*: "Our revels are now ended." In Shakespeare's play, Prospero is referring specifically to the pageant of Spirits he produced for Ferdinand and Miranda's spectation. – "These our actors/As I foretold you, were all spirits, and/Are melted into thin air..." (4.148-50). This echo in *Endgame* has motivated some postcolonial critics to adduce parallels between Shakespeare's play and Beckett's: their abusive master-slave relationships, Caliban's similarity to Clov as a colonized subject and so on. Hamm's declaration nonetheless implies a dénouement that never occurs in a play so resistant to closure as *Endgame* (Clov is probably still preparing to leave Hamm). Further, Prospero the magician wields the power to summon airy players; Hamm enjoys no such prerogative, and here remarks only on Nagg's

retreat into his dustbin after unsuccessfully attempting to rouse Nell from hers (Watt, 2011, p. 30).

Similar to the anonymous, isolated and embittered narrator of *Notes from Underground*, by Dostoyevsky, Beckett's characters in his plays also speak from a subterranean position, be it symbolical or real, where more general thoughts, ideas, feelings and concepts are confronted with a current of subconscious stream of consciousness. Hamm's parents, Nagg and Nell, for example, live in a dustbin and pop up from it every now and then, much to his disgust and affliction. They represent a conflictive relationship between parents and children.

For Adorno, "the misery of participants in the *Endgame* is the misery of philosophy." (Adorno, 2001, p. 130) and everything points at its demise. According to him, being, which is proclaimed by existential philosophy as the meaning of being, becomes the opposite of itself. Thereby, the proactive force of the human being, so worshipped in Western thought, especially the European one, is questioned and put at stake by our own contradictions, forebodings and intuition. Moreover, in common with that narrator, they simply speak their own mind without caring what other people's judgment might be and very easily find themselves in a difficult situation. They are also, for the most part, rather grumpy, especially in *Waiting for Godot* and *Endgame*.

Let us move on now to *Waiting for Godot*. In this play, originally composed in French in the years 1948-49 and later translated into English by Beckett himself, all the characters are interdependent and wait for something that never happens. It is his most famous play and presents us with two tramps, Vladimir and Estragon, who wait in vain on a road for the arrival of a man called Godot, who is "a kind of acquaintance" (Beckett, 1990, p. 24). In their hopeless waiting, they meet Pozzo and Lucky. The former, as the name suggests, is a clown or ex-clown, and the latter is his slave, submitted to him by a rope. The fact that Lucky almost never speaks could serve as an irony to his name, since he does not have to express his thoughts or articulate ideas and feelings very often. As regards Godot, the main character of the play who never appears, Worton states that,

Much has been written about who or what Godot is. My own view is that he is simultaneous whatever we think he is and not what we think

he is: he is an *absence*, who can be interpreted at moments as God, death, the lord of the manor, a benefactor, even Pozzo, but Godot has a *function* rather than a *meaning*. He stands for what keeps us chained to and in existence, he is the unknowable that represents hope in an age where there is no hope, he is whatever fiction we want him to be – as long as he justifies our life as waiting (Worton, 2010, p. 70-71).

The play, divided in two acts, has an extra character that is a boy who works for Godot and only enters the scene at the end of the first and second act to exchange a few words with the other characters and announce that Godot won't arrive on that day but will arrive on the next. The theme of hope and waiting is pertinent here. We all wait for something in our lives, and maybe this waiting keeps us busy and confers meaning to our existence. Without goals and projects, our lives would be meaningless. However, Vladimir and Lucky do not have any project in life other than waiting for something that they already subconsciously sense will never happen. This renders them fragile and pitiful and at the same time hopeless and forsaken, evoking the Freudian concept of *Hilflosigkeit*, *i.e.*, helplessness. This state of the soul or feeling of helplessness may eventually affect any person in their lives for different reasons: lack of parental support, economic hardship or fear of death, for example. Nevertheless, in the case of the two tramps it permeates their lives from the beginning until the end of the play.

The famous last lines of Estragon and Vladimir at the end of the second act, coupled with the stage direction, are iconic of ambivalent feelings and the dichotomy between words and action that affects both the characters of the play and real life individuals:

ESTRAGON: Well? Shall we go?
 VLADIMIR: Pull on your trousers.
 ESTRAGON: What?
 VLADIMIR: Pull on your trousers.
 ESTRAGON: You want me to pull off my trousers?
 VLADIMIR: Pull ON your trousers.
 ESTRAGON: [*Realizing his trousers are down.*] True.
 [He pulls up his trousers.]
 VLADIMIR: Well? Shall we go?
 ESTRAGON: Yes, let's go.
 [They do not move.]
 CURTAIN (Beckett, 1990, p. 88).

Thus, both Estragon and Vladimir are torn between their desire to continue waiting for Godot, whom they know at least subconsciously will never arrive and the resolution expressed through words to leave and end this cycle, which is contradicted by their actions and unfortunately never happens. They end up therefore repeating themselves and are ruled by more unconscious feelings that undermine their conscious yet contentious decision which was rationally taken.

Final Considerations

Writing about the role of Beckett's drama and how it is situated in and reflects on current times, Adorno argues that,

Humankind, whose general species-name fits badly into Beckett's linguistic landscape, is only that which humanity has become. As in utopia, the last days pass judgement on the species. But this lamentation – within mind itself – must reflect that lamenting has become impossible. No amount of weeping melts the armor; only that face remains on which the tears have dried up. That is the basis of a kind of artistic behaviour denounced as inhumane by those whose humanity has already become an advertisement for inhumanity, even if they have as yet no notion of that fact. Among the motives for Beckett's regression to animal-like man, that is probably the deepest. By hiding its countenance, his poetic work participates in the absurd (Adorno, 2001, p. 126).

Beckett's work, inasmuch as it relinquishes traditional philosophical concepts such as Being, Permanence and Truth, reflects the current fragmented reality in which we find ourselves and, at the same time, a peculiar psychological configuration of the mind. It questions and puts in check several philosophical doctrines and inquiries such as ontology, phenomenology and existentialism. The displacement and distancing from a linear character and the rupture of traditional patterns of speech in Beckett's plays sheds light upon a complex psychological and social structure of human beings and the considerably rhapsodic and fragmented form contemporary human beings experience reality.

His art does not work with pre-determined concepts and it abolishes all kinds of philosophical doctrines in an attempt to bring to the fore, through a process of deconstruction, a state of mental dissolution and disintegration

as well as a mutual dependence that all his characters suffer from, and that is also familiar to us as human beings. They even transcend notions of good and evil inasmuch as they are torn between psychological conflicts and deep emotional needs that are projected onto the other. Moreover, most of his characters (the clowns and tramps, for example) live on the fringes of society, which gives them a different perspective on life and at the same time allows them to express it more naturally. Writing about the role of laughter in our lives, Adorno argues that,

Psychoanalysis explains clownish humor as a regression back to a primordial ontogenetic level, and Beckett's regressive play descends to that level. But the laughter it inspires ought to suffocate the laughter. That is what happened to humor, after it became – as an aesthetic medium – obsolete, repulsive, devoid of any canon of what can be laughed at; without any place for reconciliation, where one could laugh; without anything between heaven and earth harmless enough to be laughed at (Adorno, 2001, p. 134).

It is precisely the dilemma between acting and being that is at stake here: what are we supposed to do in a world in which the rules and norms have become questionable and the only means of communication is language in its broadest terms? Is not our essence precisely a lack of a pre-determined essence, which is only given through that which we cannot completely master, such as language, the unconscious or death as a consummated fact? Watching Beckett's plays may mean laughing inside rather than aloud and having a silent understanding that is similar to an insight.

Following the steps of James Joyce, who retreaded the paths of Ulysses, Beckett reinforces the idea that the contemporary human being's odyssey is, after all, a search and an internal movement. Anchoring itself to the legacy of various civilizations, this search reflects on the meaning of life that is not given to us a priori. For Beckett, human finitude delimits our existence. Therefore, they are the same fragments that we could find in the work of Shakespeare, and which are given to us through dreams or memories and remarkable experiences, that reach or haunt us now in the middle of the day, making us think and reflect on our condition as human beings or the moment we are living in. Contrary to the Bard, however, in the work of Beckett God has already left the stage or stepped outside for a long time, and it is up to us to confer meaning to life.

The construction of Beckett's characters in his plays makes them deal with impasses and the maiming of reason by reinventing themselves. Inhabiting bleak and apocalyptic scenarios surrounded by rubble and debris most of the time, they create new forms of subjectivity that question the status quo from within by the use of language, gestures and a peculiar mode of enunciation. In other words, they simply say what others would not dare to for fear of being reprimanded or punished and this is their way of handling and overcoming a lack of willingness and capability and the need to express themselves that assails them, as well as the modern artist.

His plays are an attempt to situate and understand the human being in an ever more fragmented context, where certain traditional ideas are no longer applicable. His work reflects new identities that are being constructed through a shift in perspective and positioning by means of unprecedented forms of expression. As Worton argues,

Beckett's fascination with paradoxes is grounded in his conviction that we can (partially) know only ephemeral moments and that, in a world in which there is no God, we consequently seek for 'logical' explanations – which are themselves fictions and manipulations of reality; even the exact science of mathematics becomes another series of texts to be read with suspicion (Worton, 2010, p. 80).

Beckett's main characters all share a social disadvantage. They are either too old, like the weary old man in *Krapp's Last Tape* who listens to his own voice on a tape narrating events from his life which he does not completely recognize, or a woman, as in *Happy Days* or tramps and clowns in *Waiting for Godot* and the handicapped parents in *Endgame*.

This symbolizes a shift in perspective because they no longer speak from a fixed position, but can assume different points of view and build new identities. This feeling of marginality, of not belonging or not knowing what to belong to, creates characters that are outsiders. It is in this context that Greenblatt states that,

In *Waiting for Godot* the main characters wait for an arrival that is constantly deferred. They inhabit a bleak landscape seemingly confined to one road, one tree; they talk of moving on, yet never leave. Subsequent plays restrict the acting space to a room, to urns, to a mound in which the actor is buried; characters are physically confined or disabled, until *Not I* (1973) presents the most minimal embodiment

of human consciousness available to theatrical representation: a disembodied mouth (Greenblatt, 2006, p. 2661).

The modes of enunciation in Beckett's plays capture this movement humankind has made from a more outward tendency to a more inward one: the reflection on the legacy that history and different philosophical doctrines have left us. Contrary to Homer's epic poems *The Iliad* and *The Odyssey*, which outline a movement from the inside to the outside (the onset of The Trojan War, the return of Ulysses home), Beckett's work evinces a movement from the outside to the inside and how we deal with this new reality, which is related to the emergence of the concept of subjectivity. The act language that defined the ancients, *i.e.*, the language that started an action such as a war or an expedition has been slowly transformed into the introspective language that characterizes modern and contemporary individuals. This is a language of reflection and questioning and Beckett makes us contemplate about how much we inhabit this language from within it. His plays show us how implicated and entangled we are by it and the meanings it creates. It is around that opening that our existence transits and we may be able to think nowadays, and this is one aspect among many others that makes Beckett's plays timeless and therefore still so fascinating in our own era.

References

ADORNO, Theodor W. Trying to Understand *Endgame*. In: BIRKETT, Jennifer; INCE, Kate (ed.). *Samuel Beckett*. London: Routledge, 2001. p. 119-150.

ATKINSON, Brooks. Beckett's 'Endgame'. *The New York Times*, New York, 29 Jan. 1958. Available at: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-endgame.html?_r=2. Accessed on: 14 Apr. 2021.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990.

DAVIES, Paul. Samuel Beckett. *The Literary Encyclopedia*. First published 8 Jan. 2001. Available at: <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5161>. Accessed on: 5 Oct. 2021.

DUKES, Gerry. *Overlook Illustrated Lives: Samuel Beckett*. Woodstock; New York: Overlook Press, 2004.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961.

FOUCAULT, Michel. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. London: Routledge, 1994.

GREENBLATT, Stephen (ed.). Samuel Beckett. In: GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 2006. p. 2661-2688.

PILLING, John. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ROSENFELD, Kathrin H. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Stanley Wells and Gary Taylor (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2005.

WATT, Stephen. *Beckett and Contemporary Irish Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WORTON, Michael. *Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text*. In: PILLING, John. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 67-87.



O teatro na República de Weimar: tradução e apontamentos sobre *Hoppla, estamos vivos!*, de Ernst Toller

Theatre in the Weimar Republic: Translation and Notes on Hoppla, We're Alive! by Ernst Toller

Alexandre Villibor Flory

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

alexandre_flory@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>

Resumo: A peça *Hoppla, estamos vivos!*, escrita por Ernst Toller e encenada por Erwin Piscator em 1927, é um dos capítulos fundamentais do teatro político. Escrita e encenada durante os assim chamados “anos dourados” (1924-1929) da República de Weimar, a peça faz um balanço crítico muito acurado das tensões e contradições que se projetam sobre 1927, sempre perspectivado a partir da revolução alemã, em 1919. Piscator não apenas encena, mas contribui com a dramaturgia, o que também ganha importância no seu contexto de produção. A peça conseguiu a proeza de ser mal avaliada pela esquerda (que a considerou derrotista), pela direita (que a apostrofou comunista) e dos críticos teatrais (que viram no abandono do expressionismo um suposto recuo estético). Nesse artigo, procuramos fazer alguns apontamentos sobre a peça (com o intuito de mostrar sua potência), bem como apresentamos uma parte da nossa tradução, que será publicada integralmente em breve.

Palavras-chave: *Hoppla, estamos vivos!*; Ernst Toller; teatro político; teatro épico-dialético; teatro alemão.

Abstract: The play *Hoppla, We're Alive!*, written by Ernst Toller and first performed with the direction of Erwin Piscator in 1927, is a fundamental chapter of political theatre. Written and performed during the so-called “golden years” (1924-1929) of the Weimar Republic, the play makes a very accurate critical balance of the tensions and contradictions that are projected onto 1927, always seen from the perspective of the German revolution in 1919. Piscator not only directs but contributes with the dramaturgy, which also gains importance in its production context. Amazingly enough, the play succeeded in being badly evaluated by the left (who considered it defeatist), by the right (who branded it communist) and by theatre critics (who saw the abandonment of expressionism as a purported aesthetic step backwards). In this article, we try to make some considerations about the play in order to show its strength. We also present part of our translation of the play, to be published soon.

Keywords: *Hoppla, We're Alive!*; Ernst Toller; political theatre; epic-dialectical theatre; German theatre.

Introdução

Pouco traduzido e conhecido no Brasil, o político, crítico e dramaturgo Ernst Toller é um dos autores centrais do expressionismo alemão no teatro, a rigor o que Williams (2011) chama de expressionismo social em seu ensaio “O teatro como fórum político”. No Brasil, foram publicadas as peças *Masse-Mensch* e *Die Maschinenstürmer* (*Os homens e a massa* e *Os maquinoclastas*), pela editora Paz e Terra, em 1983. A primeira foi traduzida por Cora Rónai, e a segunda por Tania Bernkopf e Birgit Braatz. Também foi publicada a tradução de *Eine Jugend in Deutschland* (*Uma juventude na Alemanha*), realizada por Ricardo Ploch, pela Editora Madalena, em 2015. Há uma tradução de *Masse-Mensch* organizada pelo Instituto Goethe, realizada por Tania M. Bernkopf e Betty M. Kunz, com o título *Massa-homem*, mas que não foi posta no mercado, apenas colocada à disposição para leitura em algumas bibliotecas do Instituto Goethe e de algumas universidades. Os textos publicados em português sobre Toller são também muito exíguos, o que não assusta tendo em vista o limitado número de obras traduzidas.

Isso é muito pouco para sua importância para a história, teoria e crítica do teatro ocidental. Toller escreveu mais de quatorze peças, duas obras autobiográficas, discursos políticos, poesias líricas, contos, entre outros materiais. Em 1978 vem a público sua obra completa (*Gesammelte Werke*), pela editora Hanser, em 5 volumes. Em 2014 foi publicada uma edição crítica (*Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*), também em 5 volumes, pela editora Wallstein. A encenação de *Hoppla, estamos vivos!*, ocorrida em 1927, é histórica pela perspectiva épica-dialética própria da peça e explicitada pela cena de Piscator¹. Importa ainda anotar a influência de Piscator no teatro brasileiro a partir da década de 1960. Em seu *Teatro político* (de 1963, versão em português de 1968), Piscator (1968) comenta a referida encenação, que torna acessível sua recepção no Brasil sem que, no

¹ Jhering (1987) chega mesmo a defender que o texto se aproximaria do drama subjetivista, sendo atravessado pela perspectiva épica pela cena de Piscator: suas projeções, sua cenografia, a música encomendada por ele. Como veremos mais adiante, é uma avaliação do texto muito questionável, pois a dialética da peça exige uma leitura mais complexa da mesma, mas isso é assunto para outro momento.

entanto, se tenha contato com a dramaturgia de Toller – o que seria mesmo cômico, não fosse trágico, para nossa recepção crítica.

Esse artigo apresenta a tradução do “Prólogo” e parte do 1º ato da peça *Hoppla, estamos vivos!*, de Ernst Toller, escrita e encenada em 1927, sob direção de Erwin Piscator, inaugurando o seu teatro na Nollendorplatz (Piscator-Bühne), bem como anotações sobre o contexto e a estrutura da peça, necessárias para se compreender a importância e o lugar desta peça no contexto da República de Weimar, na Alemanha, e para a história do teatro político em geral. O projeto de tradução completa da versão em 5 atos da peça e sua publicação está em processo de finalização. Há uma outra versão da peça, também encenada em 1927, em quatro atos, e bem diferente da encenada por Piscator (Leydecker, 1998, p. 122), a tal ponto que a edição crítica de 2014 decidiu por publicar as duas, integralmente, em sequência (Kesties *et al*, 2015, p. 657). Esta versão, no entanto, ficou restrita a poucos exemplares de trabalho, tendo sido publicada apenas recentemente. No entanto, não é devido à história de sua publicação que nós decidimos pela versão em 5 atos: interessa dar a conhecer no Brasil a versão encenada por Piscator, e que teve participação direta dele², o que é unanimidade na crítica como atestado por Jhering (1987) e Hermand (1981), além de registrado pelo próprio Piscator (1968).

O contexto da época também é fundamental para a peça, atuando como princípio construtivo. Estamos no que se convencionou chamar de “goldener Zwanzig”, os anos 1920 dourados, uma parte do período chamado República de Weimar (1918-1933). A República de Weimar tem uma primeira parte marcada por revoluções (1918-1923), seguido pelos “anos 1920 dourados” (1924-1929), até a crise de 1929, ascensão do nazismo, nomeação de Hitler como primeiro-ministro pelo presidente Hindenburg, em 1933 – e o conseqüente fim da República de Weimar. Sendo a peça de 1927, ela não conhece o período pós-1929. Esse contexto histórico é trazido para dentro da peça, por remissões quase diretas, seja pela perspectiva de alguns personagens, pelo seu discurso, pelas circunstâncias. Além disso, há um tensionamento constante entre 1919 e 1927, dois momentos diferentes que irrompem na peça. Os “anos dourados” somente por engano podem

² Essa encenação foi objeto de estudo de Cibele Forjaz Simões em sua tese de doutorado *À luz da linguagem – iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do Visível”*. Cf. SIMÕES, 2013.

ser vistos como um período de estabilidade, crescimento e superação das tensões dos anos anteriores.

As reparações de guerra foram reduzidas. [...] A Alemanha foi aceita em 1926 na Liga das Nações. O marco (desde 1923) se consolida [...] Mas esse quadro engana. Após a morte de Friedrich Ebert o Marechal de Campo Paul von Hindenburg foi eleito presidente, em 1925; conservador extremado, de corpo e alma militar prussiano, ele havia articulado em 1919 a “Lenda da punhalada pelas costas”, que terá profundas consequências: o exército alemão não teria sido vencido pelos inimigos, mas sim pela “traição revolucionária” vinda de casa e que atacou pelas costas (Rötzer, 2000, p. 335, tradução nossa)³.

Esse quadro complexo será o lugar no qual a peça de Toller se desenvolverá, mas não só: Toller (e Piscator) pretendem trazer para primeiro plano as contradições que atravessam todo o período da República de Weimar até então – que se estende de 1919 a 1927.

Notas sobre teatro dialético em *Hoppla, estamos vivos!*

A peça parece seguir uma estrutura dramática: em 1919, cinco amigos revolucionários, presos, serão executados. Enquanto esperam a efetivação da sentença já se marca o lugar social e político de cada um deles, bem como suas motivações e inclinações. Após dez dias de expectativas, no último momento, vem a clemência. Um deles, Karl Thomas, perde a razão ao saber do perdão, sendo levado a um manicômio, enquanto o social-democrata Kilman é imediatamente posto em liberdade. Os demais têm a pena comutada em prisão. Esse é o contexto do “Prólogo”: após isso, por imagens projetadas, acompanhamos um salto de 1919 para 1927 – uma contribuição de Piscator para a peça.

³ “Die Reparationszahlungen wurden reduziert. [...] Deutschland wurde 1926 in de Völkerbund aufgenommen. Die Rentenmark (seit 1923) wurde zu einer soliden Währung [...] Aber das äussere Bild trog. Nach dem Tod Friedrich Eberts war Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg 1925 zum Reichspräsidenten gewählt worden; erzkonservativ, durch und durch preussischer Militär, artikuliert er schon 1919 die verhängnisvolle ‚Dolchstosslegende‘: Die deutsche Armee sei nicht von ihren Gegner besiegt, sondern durch ‚revolutionäre Zermürbung‘ aus der Heimat von hinten erdolcht worden”.

O 1º ato começa com a alta de Karl Thomas do manicômio: oito anos haviam passado. Mas, para ele, é como se nada tivesse mudado: seu ímpeto revolucionário permanece o mesmo, e 1927 se confunde com 1919. Ele vai atrás dos amigos: Kilman se tornou ministro, Eva Berg atua como representante sindical, Frau Meller trabalha em um restaurante, Albert Kroll é operário engajado. No encontro de Thomas com cada um deles, compreende que ou mudaram de lado (Kilman) ou se adaptaram aos tempos, esperando um momento propício para voos maiores – postura que Thomas não aceita. Ele acaba se envolvendo no assassinato de Kilman (embora não o tenha cometido) e vai preso, bem como seus amigos. Na prisão, ele se suicida, pouco antes de receberem a notícia de que seriam soltos: o verdadeiro assassino fora preso – um estudante ligado a extrema-direita.

Essa suma dramática, no entanto, não está à altura da força e profundidade do texto dramático (e da cena). Esses personagens acima apresentados operam antes como tipos do que como indivíduos; além deles, há quase 50 personagens que atravessam o palco, além de projeções do povo nas ruas, dando expressão à conjuntura conturbada daqueles tempos, deixando para segundo plano conflitos individuais – que terminam em aberto, por sinal, apesar do assassinato de Kilman e do suicídio de Thomas. O número de personagens tem relação com uma mudança qualitativa, e não apenas quantitativa. Há muitos personagens em circunstâncias que fazem remissão, quase sem mediação, à vida social da época: a força do militarismo alemão, a atuação da aristocracia, o poder da burocracia (que adere à extrema-direita, contra a esquerda), o lugar da mulher na sociedade de então (que muda radicalmente na época, podendo votar e ditando modas), a ascensão do nazismo (antevista, pois efetivamente isso se dará a partir de 1929), o antisemitismo, o adesismo do homem do interior, entre outros. Deste modo, as tensões de um tempo convulsionado irrompem na peça, pressionando e negando qualquer perspectiva dramática autorreferente. Não são meras remissões ao contexto histórico, mas uma multidão de citações que acabam assomando a primeiro plano da configuração.

Esse é um primeiro modo de implosão do núcleo dramático da peça. Um segundo modo se liga ao fato de que a peça é erigida como uma montagem da conjuntura política, social e artística (Kreitner, 2005). O caráter desta colagem marca formalmente a obra, pois não esconde ser uma construção, com instâncias narrativas operando explicitamente,

privilegiando o choque. Para esse efeito contribuem os vários interlúdios filmicos, bem como a canção que dá título à peça, *Hoppla, estamos vivos!*, composta por Walter Mehring a pedido de Erwin Piscator, para evidenciar o caráter dialético da composição – seja pelo texto da canção, seja pela sua função em relação à diegese, seja pelo fato de Toller tê-la escolhido como título da peça. A canção não está limitada à visão de qualquer dos personagens, antes remete, em negativo, pela ironia, à suposta felicidade deste momento da vida alemã. A colagem atua de tal modo que alguns críticos a aproximam a um drama de estações de aprendizagem (Bigeard, 2017, p. 319), enquanto outros percebem a estrutura fragmentada de uma revista de cabaré, a começar pelo título da peça (Kändler, 1981, p. 99). Sendo assim, a remissão quase direta à vida social alemã não é feita de modo a borrar os limites entre arte e sociedade, pelo contrário: a interrupção brusca da sequência de cenas, sua fragmentação ostensiva, com passagens ora justapostas, ora alternadas, aponta para sua dimensão estética, que joga para os leitores/espectadores a tarefa de construir sentidos, resultando num teatro dialético de alta voltagem (Hermand, 1981, p. 166). Como se vê, a frágil estrutura dramática é construída como um ponto de apoio para sua desmontagem e para a exposição deste processo, sobretudo de seu enunciado formal – lembrando que essa desconstrução não se dá no vazio metafísico de uma arte autocentrada, mas profundamente ancorada na matéria social e suas contradições.

Numa palavra, a peça constrói situações complexas em que os personagens estão inseridos. Embora a dimensão individual não seja indiferente à dinâmica posta em jogo, os personagens se configuram como tipos, até mesmo por força das questões acima apresentadas, em torno de uma fábula marcada pela interrupção do andamento, por refluxos críticos pronunciados. A determinada altura, por exemplo, Karl Thomas se encontra com um casal de irmãos pré-adolescentes, que o interpelam a respeito de sua participação ativa na revolução alemã. Thomas pergunta aos jovens como a escola trata a guerra e a revolução alemã, eventos tão recentes quanto inescapáveis. A resposta é esclarecedora: de modo distanciado, os alunos decoram listas sobre os locais das batalhas, o número de mortos, o dia em que elas aconteceram. Sobre a Guerra dos trinta anos, segundo eles, tiveram que decorar metade do número de batalhas do que na Guerra mundial. E Grete arremata: “E olha que a guerra mundial durou apenas

quatro anos” (Toller, 2014, p. 116, tradução nossa)⁴. O sentido da guerra, a sua irracionalidade, ou qualquer aprendizado humano sobre ela, é bloqueado por uma concepção de tempo que o vê como mero preenchimento vazio pela seriação cronológica, como diz Benjamin (1987) sobre o historicismo. Em lugar de qualquer postura reflexiva, uma massa amorfa atravessada pelo fetiche do acúmulo como fim em si mesmo. Estamos no polo oposto da tarefa do materialismo histórico de Benjamin. Perguntados por um atônito Karl Thomas se nada mais sabem da guerra do que esses números enfileirados, ouve Fritz sentenciar: “É o suficiente para nós” (Toller, 2014, p. 116, tradução nossa)⁵. Sobre a revolução, dizem, é mais fácil: não precisaram decorar quase nada – mais do que uma distorção discursiva, nesse caso, opera o frio e seco apagamento. Karl Thomas precisa concluir: “O que significam o sofrimento e o conhecimento de milhões, se a próxima geração está surda para eles? Toda a experiência vai para o abismo” (Toller, 2014, p. 116, tradução nossa)⁶.

Em termos de assunto essa passagem é sumária, curta e direta. Em termos formais, são fragmentos como esse que vão construindo a teia de sentidos que faíscam entre tempos e contextos diversos, mas articulados (1919 e 1927), de tal modo que 1927 já se configura como um prenúncio da ascensão do nazismo. Engana-se quem pensa que essa forma solta, em meio a muitos outros registros, sem ligação com a fábula, perca força por isso: pelo contrário, a forma é construída, justamente, para dar relevo a situações recortadas como essa, que formam constelações a exigir a participação dos leitores/espectadores para a construção de um processo dialético, tanto para a história social quanto para a construção estética. A fábula funciona como uma âncora dialética negativa, que deve ser posta para que seja contraposta e superada. Tomá-la como ponto decisivo da análise, como feito pela crítica alemã sua contemporânea, de modo geral, tanto à direita quanto à esquerda, significa se perder no acessório, em um polo esvaziado de tensão, resultando numa avaliação equivocada da peça e da encenação (Hermand, 1981, p. 168).

O papel de Karl Thomas é fundamental para a argumentação que venho fazendo. Tomá-lo como protagonista da peça, que teria nele uma espécie de *raisonneur* negativo (pois contra a burguesia), não leva a lugar

⁴ “Und dabei hat der nur vier Jahre gedauert”.

⁵ “Es genügt uns”.

⁶ “Was bedeuten Leid und Erkenntnis von Millionen, wenn schon die nächste Generation dafür taub ist? Alle Erfahrung rinnt ins Bodenlose”.

nenhum – pior ainda se o entendermos como *alter ego* de Toller, o que não se sustenta. Sua perspectiva não domina nem organiza os materiais da peça, antes os põe em choque. Mas, se o analisarmos como um eixo em torno do qual as outras várias perspectivas são construídas, a partir das relações que ele trava com os demais personagens-tipo, ele não só deixa de ser o centro das atenções como faz com que uma dinâmica complexa ganhe primazia. Karl Thomas é menos um personagem protagonista do que um mestre de cerimônias, ou um compadre, dessa verdadeira revista de década que é *Hoppla*. Ele praticamente não age, antes reage, sendo levado para cá e para lá pelos amigos ou pela polícia, com demandas que não são mais factíveis – embora legítimas. Ele se estabelece como um personagem fora do lugar e, ao mesmo tempo, uma pedra no sapato da acomodação confortável. Formalmente, a peça desmonta as bombas da agência individual e ilumina um quadro social pouco visível a olho nu, focalizado a partir da tensão em seus bastidores – o quarto dos empregados é contraposto à sala em separado onde os arranjos políticos são discutidos e combinados; sua relação não se resume à justaposição aleatória, mas à subordinação – causa e efeito.

Pickel funciona, sob certo ângulo, como contraponto cômico de Karl Thomas; se não é o personagem mais importante, é certamente o mais esquivo, pouco afeito a avaliações sumárias. Não consegue erigir uma frase, um pensamento completo, sendo desprezado por qualquer interlocutor com quem pretenda estabelecer contato. Ele aparece na maioria dos espaços sociais da peça: no escritório do ministro, na sala de votação, no Grande Hotel – inclusive está presente na cena do assassinato de Kilman. Mas é como se não estivesse: ele não chega a ser repudiado pelos demais, pois de fato ele sequer é notado; os demais simplesmente o ignoram. Suas tentativas de entabular qualquer comunicação são abruptamente interrompidas por ele mesmo, ao se perceber desprezado. Mas mesmo antes de interromper a si mesmo, sua fala já é entrecortada, constituída por assertivas descontextualizadas. Homem simples do interior, em seus farrapos de fala reclama dos vizinhos, vê com maus olhos a chegada do trem, comenta o atraso dos relógios, especula que a diferença da monarquia para a república deveria ser marcada pelo uso de luvas de cores diferentes. Se é difícil identificar que Karl Thomas funciona como um eixo para a dinâmica dos processos, pela força centrípeta que um personagem como ele projeta, é nítido o não lugar de Pickel, que é construído por negativas.

Ele não deveria estar ali, seu discurso não é ouvido por ninguém, seus pensamentos não têm organização clara, ele não enfrenta os poderosos nem é aceito por eles, ele não matou Kilman, e, por fim, ele não representa nenhuma superação dialética da situação em que todos estão metidos. Ele é um personagem invisível embora imponha sua presença: sua eloquência vem dessa ambiguidade. Se os interlocutores diegéticos o ignoram, nós não conseguimos fazê-lo.

Algumas palavras sobre o professor Lüdin são também esclarecedoras. No primeiro ato, Thomas recebe alta do manicômio. Nesse primeiro momento, o professor Lüdin o vê como um objeto de estudo, que remete a *Woyzeck*, de Büchner: os sofrimentos, a solidão e a perda de qualquer referência afetiva de Thomas são ignorados em função de uma abordagem puramente técnica de sua saúde mental, com todos os estereótipos esperados de um cientista entregue à sua mais profunda vocação. Chega a haver um tom um tanto condescendente com essa figura idealizada, da dedicação altruísta de uma vida ao conhecimento etc. Mas o discurso neutro e positivado da ciência já se vê manchado quando o psiquiatra, ainda no primeiro ato, logo que se vê sozinho, diz: “Raça ruim” (Toller, 2014, p. 97, tradução nossa)⁷. Ao final da peça, quando Karl Thomas retorna ao manicômio acusado de assassinato, Lüdin é chamado para fazer sua avaliação psiquiátrica. Considerando certo que Thomas assassinara Kilman em virtude de sua ideia revolucionária, o psiquiatra mostra de que lado está. Ele sanciona a violência, a ganância excessiva, o atropelo das leis e de toda e qualquer pessoa em virtude do sucesso no capitalismo. Justifica as oscilações do mercado e a inflação galopante a destruir o pouco que os pobres têm, como riscos inerentes a um mercado acima de quaisquer injunções. Normaliza o uso da tecnologia de ponta para promover mais lucros concentrados nas mãos de poucos (e não a justiça social, tema que um ano depois aparece, também, em *A exceção e a regra*, de Brecht, em torno da descoberta e especulação sobre o petróleo). A certa altura, qual um humanista machadiano convicto e no ataque, conclui o psiquiatra Lüdin, em crescendo até a explosão (cito passagens que não são sequenciais):

Professor Lüdin: [...] Se a natureza não quisesse que alguns comessem menos, provavelmente não haveria pobreza. [...] Com suas ideias,

⁷ “Schlechte Rasse”.

as pessoas seriam parasitas e preguiçosos. [...] O que você quer? Destruir a vida a partir de suas bases, criando o paraíso na terra, o absoluto, certo? Ilusão! Você age como um veneno infeccioso nos fracos de espírito, nas massas! [...] A massa é uma manada de porcos. Force-os aos chiqueiros quando há algo para comer. Que chafurdem na lama quando o bucho estiver cheio. [...] É nossa missão proteger a sociedade de criminosos perigosos. Você é o arqui-inimigo de todas as civilizações! O caos! Deveriam fazer com que pessoas como você se tornassem inofensivas, esterilizadas, erradicadas! (Toller, 2014, p. 157-158, tradução nossa)⁸.

A longa citação fala por si mesmo. A representação da ciência, do poder, do cuidado com o outro (trata-se de um médico), dá expressão teatral ao que a história social verá materializado a partir de 1933, com o nazismo. Esse prenúncio de Josef Mengele não se deve a algum palpite ou mediunidade de Toller, mas a uma avaliação precisa e profunda da condição anímica da Alemanha em 1927. Karl Thomas é apostrofado como um veneno infeccioso, um perigoso criminoso arqui-inimigo da civilização, que deve ser esterilizado e erradicado; projeto este realizado, com requintes de crueldade, durante a segunda guerra. A massa é vista como uma manada de porcos, que chafurda na lama se tiver o que comer: caso contrário, que passem fome. Se Lüdin começou como um cientista idealista, termina como defensor de um capitalismo predador e abusivo e, articulado com isso, como um nazista. Esse trecho, citado apenas pela voz de Lüdin, é construído em uma estrutura ternária. Numa primeira voz, os questionamentos de Karl Thomas; segunda voz, as respostas de Lüdin; a terceira voz é dos massacrados pelo sistema (nos nichos do grande Hotel, ao fundo), que enlouquecem por serem tragados pela dinâmica defendida ardorosa e amorosamente pelo psiquiatra – o que fica para ser visto na publicação integral da peça.

⁸ “Wenn die Natur nicht gewollt hätte, daß etliche weniger essen, würde es wohl keine Armut geben. [...] Mit Ihren Ideen würden die Menschen Schmarotzer und Faulpelze. [...] Was wollen Sie? Das Leben in seinen Fundamenten stürzen, den Himmel auf Erden schaffen, das Absolute, ja? Wahndee! Wie infizöses Gift wirken Sie auf die Schwachen im Geiste, auf die Masse! [...] Die Masse, eine Herde von Schweinen. Drängt zum Kober, wenn’s zu fressen gibt. Suhlt sich im Dreck, wenn der Wanst vollgeschlagen. [...] Es ist unsere Mission, die Gesellschaft vor gemeingefährlichen Verbrechern zu schützen. Sie sind der Erzfeind jeder Zivilisation! Das Chaos! Sie muß man unschädlich machen, sterilisieren, ausmerzen!”

O recorte da tradução que apresentamos neste artigo vai do “Prólogo” em 1919 a meados do “Primeiro ato”, passando pelo primeiro contato com o psiquiatra até o momento em que Thomas se encontra com Kilman. Embora seja uma amostra relativamente curta, permite que se entreveja as linhas principais da construção e da organização dos materiais que animam a peça, acima discutidas numa visão geral. A tradução procura manter essa tensão constitutiva, mais do que dar um caráter definitivo e um discurso coerente para os personagens. A tradução da peça procura contribuir com os estudos de Ernst Toller no Brasil, um capítulo ainda inicial e uma tarefa das mais importantes. No caso específico de *Hoppla, estamos vivos!*, a peça faz parte de um enfrentamento político e estético de um passado que precisava (e ainda precisa) ser revisitado, e não apenas na Alemanha. Para ser rápido, a ditadura brasileira de 1964 a 1985 ainda está longe de ter sido debatida o suficiente; a anistia de 1979 impediu um acerto de contas com ditadores e torturadores que, também por isso, em vez de presos são considerados heróis, enaltecidos e idolatrados. Além disso, no campo estético, dá acesso ao texto encenado por Piscator em evento ímpar da história teatral. Uma peça que, como lembra Schürer (2011, p. 151), apesar da incompreensão da crítica, teve grande sucesso de público até 1933 e, hoje, sua estrutura aberta e dialética tem muito a dizer, tanto em alcance histórico como em proposta estética.

Tradução do “Prólogo” e das duas primeiras cenas do “Primeiro ato” da peça *Hoppla, estamos vivos!*

Hoppla, estamos vivos!

Um prólogo e cinco atos

Essa tradução segue a edição crítica *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe. Stücke II – 1926-1939*, de Ernst Toller, publicada por Wallstein Verlag, em 2015.

Ernst Toller, 1927

Encenada no Piscator Bühne em 3 de setembro de 1927, com direção de Erwin Piscator.

Saudações a Erwin Piscator e Walter Mehring

Personagens do prólogo

Karl Thomas
Eva Berg
Wilhelm Kilman
Albert Kroll
Sra. Meller
Sexto prisioneiro
Guarda Rand
Tenente Barão Friedrich
Soldados
Ano: 1919

Personagens da peça

Karl Thomas
Eva Berg
Wilhelm Kilman
Sra. Kilman
Lotte Kilman
Albert Kroll
Sra. Meller
Rand
Professor Lüdin
Barão Friedrich
Conde Lande
Ministro da Guerra
Banqueiro
Seu filho
Pickel
Servidor do ministério
Guarda do hospício
Estudante
Fritz
Grete
Primeiro trabalhador
Segundo trabalhador

Terceiro trabalhador
Quarto trabalhador
Quinto trabalhador
Juiz de instrução criminal
Maitre
Empregado doméstico
Telegrafista
Aprendiz de garçom
Escriturário
Taberneiro
Coronel de polícia
Primeiro policial
Segundo policial
Terceiro policial
Presidente do grupo dos trabalhadores do intelecto
Filósofo X
Poeta Y
Crítico Z
Presidente da seção eleitoral
Primeiro Mesário
Segundo Mesário
Terceiro Mesário
Eleitores
Idosa
O prisioneiro N.
Jornalistas
Senhoras, senhores, povo

A peça se passa em muitos países.

Oito anos depois de uma insurreição popular ter sido derrotada

Ano: 1927

Notas para a direção

Todas as cenas da peça podem ser realizadas em um andaime, construído em andares, e que pode ser usado sem variações. As partes fílmicas podem ser omitidas ou substituídas por projeções simples em teatros nos quais, por

algun motivo, não seja possível instalar uma estrutura de projeção. Para não interromper o ritmo da encenação deve haver apenas uma pausa, logo após o segundo ato.

Prólogo filmico

Ruídos: sinos de alarme

Frágeis focos de luz laterais

Cenas de uma insurreição popular

Sua derrota

As personagens do prólogo aparecem em certas passagens do filme

Prólogo

Grande cela de prisão

Karl Thomas: Maldito silêncio!

Albert Kroll: Que tal um coral?

Eva Berg: Na Revolução Francesa, os aristocratas dançavam no ritmo do minueto a caminho da guilhotina.

Albert Kroll: Desvarios românticos. Deveriam ter examinado suas cuecas. Não teriam cheiro de lavanda.

Silêncio.

Wilhelm Kilman: Mãe Meller, a senhora é uma mulher idosa. A senhora se cala, a senhora ri... A senhora não tem medo da... da...? Mãe Meller, (*aproximando-se dela*), tô sentindo bambear as pernas de calor, e aqui, é como se um anel de gelo apertasse meu coração... Tente me entender. Tenho mulher e filho... Mãe Meller, estou tremendo de medo...

Sra. Meller: Calma, meu jovem, calma, a gente vê as coisas tão ruins quando se é jovem. Mais tarde isso passa. Vida e morte correm juntas. Você veio de um buraco, vai acabar em outro.

Wilhelm Kilman: Você acredita na vida do lado de lá?

Sra. Meller: Não, que nada. Os professores acabaram com minha fé na pancada.

Wilhelm Kilman: Ninguém veio vê-la. A senhora não queria visitas?

Sra. Meller: Eles roubaram de mim meu velho e meus dois meninos na guerra. É bem verdade que doeu, mas pensei comigo, outros tempos virão. E vieram mesmo. Perdidos... Outras pessoas irão lutar...

Silêncio.

Karl Thomas: Atenção! Estou vendo alguma coisa.

Eva Berg: O que?

Karl Thomas: Não, não se aproximem. Os olhos atentos do espião... Vamos fugir!

Albert Kroll: Quer levar bala?

Karl Thomas: Olhem essa janela. O reboco se desfez.

Albert Kroll: Sim, é verdade.

Karl Thomas: Um pedaço grande do reboco não está quase solto?

Albert Kroll: Nitidamente.

Karl Thomas: Vocês viram também?

Eva Berg: Sim, sim. É de enlouquecer!

Sra. Meller: Sim. Com certeza.

Wilhelm Kilman: Alguém quis arrombar a cela de fora pra dentro... Parou pouco antes de conseguir... Bem, não sei.

Sra. Meller (*para Wilhelm Kilman*): Que foi, seu cagão?!

Wilhelm Kilman: Sim, mas...

Karl Thomas: Como assim, mas?

Albert Kroll: Vocês sabem que não sou imprudente. Já é noite. Que horas são?

Karl Thomas: Acaba de bater quatro horas.

Albert Kroll: Então trocaram os guardas. Estamos no primeiro andar. Se ficarmos, poderemos dizer bom-dia uns aos outros numa vala comum. Se fugirmos, as chances são de dez em cem. E mesmo que fosse um pra cem, tínhamos que tentar.

Wilhelm Kilman: Caso contrário...

Karl Thomas: Mortos de um jeito ou de outro... Você, Albert, desfile seis passos pra frente e pra trás, sempre da janela até a porta. Então a viseira da porta fica tapada por alguns segundos, e quem está de fora não vê o que se

passa aqui dentro. Na quinta vez eu pulo na janela, derrubo a grade com todas as minhas forças e, daí, até nunca mais.

Eva Berg: Eu gritaria! Karl, eu te beijarei até morrer.

Albert Kroll: Mais tarde.

Karl Thomas: Deixe ela falar! Ela é tão jovem.

Albert Kroll: Primeiro Karl pula, em seguida Eva, depois Wilhelm pega Mãe Meller e a levanta...

Wilhelm Kilman: Sim, sim... Quero dizer apenas...

Sra. Meller: Deixe que ele vá primeiro... Ninguém precisa me ajudar. Eu não sou menos que nenhum de vocês.

Albert Kroll: Não discuta! Você vem primeiro, depois Wilhelm e eu por último.

Wilhelm Kilman: E se a fuga não vingar? Devíamos pensar melhor.

Albert Kroll: Se a fuga não vingar...

Karl Thomas: Como ter certeza se a fuga dará certo? É preciso ousar, camarada! Um revolucionário que não ousa! Você devia tomar café com mamãe e não ir às barricadas.

Wilhelm Kilman: Depois estaríamos todos perdidos. Não haveria mais esperança.

Karl Thomas: Pro inferno a esperança! Esperança de quê? A sentença de morte já foi dada. Há dez dias esperamos a execução.

Sra. Meller: Ontem à noite pediram os endereços de nossos parentes.

Karl Thomas: Então, de que esperança se trata? Uma rajada de balas e, se não tiverem boa mira, como brinde um tiro de misericórdia. Boa vitória ou boa morte – esse dito não muda há milênios.

Wilhelm Kilman se encolhe...

Karl Thomas: Ou será que... você pediu misericórdia? Nesse caso, ao menos jure que ficará em silêncio.

Wilhelm Kilman: Por que vocês deixam que ele me ofenda? Não trabalhei duro dia e noite? Faz quinze anos que ralo muito pelo partido, e hoje tenho que ouvir isso... Não me serviram o café da manhã na cama.

Sra. Meller: Paz, vocês dois.

Karl Thomas: Pense na corte marcial. Suspender a sentença de morte... Atingido em uma parede de concreto, você acha que irá ouvir os acordes de um sino santificado?

Albert Kroll: Vamos! Todos prontos? Eva, você conta. Tenha cuidado, Karl... na quinta vez.

Albert Kroll começa a andar pra frente e pra trás, da janela à porta, da porta à janela. Todos tensos.

Eva Berg: Um... dois... três... (*Karl Thomas se esgueira até a janela.*) Quatro... *Ruídos perto da porta. Porta se abre rangendo.*

Albert Kroll: Merda!

Entra Guarda Rand.

Guarda Rand: Alguém quer falar com o pastor?

Sra. Meller: Ele é que deveria se envergonhar.

Guarda Rand: Não peque, velha Senhora. Logo estarão diante do Juiz Supremo.

Sra. Meller: Os vermes não conhecem nenhuma religião, isso eu aprendi. Diga ao seu pastor que Jesus expulsou os mercadores e os usurários do templo com chicotadas. Ele deveria anotar isso na Bíblia dele, e logo na primeira página.

Guarda Rand (*para o sexto prisioneiro, que está deitado no beliche*): E o senhor?

Sexto prisioneiro (*fala baixo*): Desculpem-me, camaradas... Eu abandonei a igreja aos dezesseis anos... agora... diante da morte... atterradora... me entendam, camaradas... Sim, eu quero ver o pastor, seu Guarda.

Wilhelm Kilman: Revolucionário? Cagando nas calças! Ver o pastor! Querido Deus, faça-me piedoso para que eu entre no reino dos céus.

Sra. Meller: Você vai repreender esse pobre diabo?

Albert Kroll: Diante da morte... deixe-o.

Wilhelm Kilman: Eu ainda posso dar minha opinião.

Guarda e o sexto prisioneiro saem. A porta se fecha.

Albert Kroll: Ele não vai nos trair?

Karl Thomas: Não.

Albert Kroll: Atenção! Agora o guarda tem que acompanhá-lo, logo não pode nos espionar. Karl, vamos, eu te ajudo. Aqui, nas minhas costas...

Albert se abaixa. Karl sobe nas costas curvadas de Albert. Quando leva as duas mãos à beirada da janela para agarrar as barras de ferro, disparam armas lá de baixo; cacos e pedaços de reboco voam pela cela. Karl Thomas pula das costas de Albert Kroll. Todos se encaram.

Albert Kroll: Você está ferido?

Karl Thomas: Não. O que foi isso?

Albert Kroll: Nada de especial. Eles vigiam nossa janela. Temos companhia.

Eva Berg: Isso... significa...?

Sra. Meller: Prepare-se, menina.

Eva Berg: Para... para a morte...? (*Os outros ficam em silêncio.*) Não... não... (*Soluça, chora. Frau Meller vai até ela, acaricia-a.*)

Albert Kroll: Não chore, garota. Nós, revolucionários, somos todos mortos de férias, alguém já disse.

Karl Thomas: Chega, Albert. Ela é jovem. Dezesete anos incompletos. Para ela, a morte significa um buraco escuro e frio, em que ela vai ficar por toda a eternidade. E sobre seu túmulo haverá vida quente, inebriante, colorida e doce. (*Karl Thomas se aproxima de Eva Berg.*) Suas mãos.

Eva Berg: Você.

Karl Thomas: Eu te amo muito, Eva.

Eva Berg: Eles nos enterrariam juntos, se pedirmos?

Karl Thomas: Talvez.

Albert Kroll dá um pulo.

Albert Kroll: Tortura dos infernos! Por que eles não vêm logo! Uma vez li que os gatos torturam longamente os ratos que pegam porque cheiram muito bem aterrorizados pelo medo da morte... conosco deveria ser diferente, por educação. Por que eles não vêm? Por que esses cachorros não vêm?

Karl Thomas: Sim, por que lutamos? O que sabemos? Por uma ideia, pela justiça – dizemos. Ninguém cavou tão fundo em si mesmo a ponto de chegar às razões últimas. Se é que existe algo como razões últimas.

Albert Kroll: Eu não entendo. Eu sabia que a sociedade em que vivemos parasita o suor das nossas mãos já aos seis anos de idade, quando eu era

arrancado da cama às cinco da manhã para entregar pão. E o que deve acontecer para que a injustiça acabe, eu soube antes que eu pudesse calcular quanto é dez vezes dez...

Karl Thomas: Olhe em volta o que se faz pela ideia, na revolução, na guerra. Um foge da esposa porque ela está infernizando seu dia-a-dia. O outro não consegue se aprumar na vida, e manca pra cima e para baixo até encontrar uma muleta maravilhosa que lhe dá uma aparência de herói. O terceiro acredita que poderia mudar de pele, pois a sua ele acha odiosa, de uma hora para outra. O quarto busca aventura. Sempre são poucos os que se engajam por uma necessidade interna.

Ruídos. Porta se abre rangendo. Entra o sexto prisioneiro. Silêncio.

Sexto prisioneiro: Vocês estão com raiva de mim, camaradas? Eu não mudei de lado, camaradas... Mas... isso me acalmou...

Karl Thomas: Judas!

Sexto prisioneiro: Mas, meus camaradas...

Albert Kroll: Mais uma vez, nenhuma definição! Esperar de novo! Eu queria fumar, ninguém tem uma bituca?

Eles procuram em seus bolsos.

Todos: Não.

Karl Thomas: Espere aí... olha só... eu tenho um cigarro.

Todos: Põe na roda! Põe na roda!

Albert Kroll: Fósforos? Já era.

Wilhelm Kilman: Eu tenho um.

Albert Kroll: Vamos dividir o cigarro, é claro.

Wilhelm Kilman: Sério?

Eva Berg: Sim, por favor.

Karl Thomas: Eva pode ficar com minha parte.

Sra. Meller: Com a minha também.

Eva Berg: Não, cada um dá uma tragada.

Albert Kroll: Boa. Quem começa?

Eva Berg: Vamos sortear.

Albert Kroll (*rasga um lenço de papel em pedaços*): Quem puxar o menor pedaço começa.

Todos pegam.

Albert Kroll: Mãe Meller começa.

Sra. Meller: Passa pra cá. (*Fuma.*) Agora é sua vez. (*Dá o cigarro para Wilhelm Kilman*)

Wilhelm Kilman: Espero que ninguém nos veja.

Albert Kroll: O que poderiam fazer conosco? Quatro semanas na solitária como punição! Hahaha.

Todos fumam, cada um uma tragada. Observam-se com atenção.

Albert Kroll: Karl, você não deve dar duas tragadas.

Karl Thomas: Não fale assim.

Albert Kroll: Estou mentindo, por acaso?

Karl Thomas: Sim.

Wilhelm Kilman (*para Albert*): Você tragou por muito mais tempo do que nós.

Albert Kroll: Cale a boca, covarde.

Wilhelm Kilman: Ele me chama de covarde.

Albert Kroll: Onde você se enfiou nos dias decisivos? Por onde você rastejava e sujava sua calça branca quando invadimos a prefeitura – pelas costas o inimigo, pela frente a vala comum? Onde você se escondeu?

Wilhelm Kilman: Não discurssei para as massas da sacada da prefeitura?

Albert Kroll: Sim, quando já tínhamos o poder. Antes nem a favor nem contra. Depois, com toda sede ao pote.

Karl Thomas (*para Albert Kroll*): Você não tem o direito de falar assim.

Albert Kroll: Filhote da burguesia!

Sra. Meller: Seus idiotas, brigar cinco minutos antes do paredão...

Wilhelm Kilman: Ele me chamou de covarde! Durante quinze anos eu...

Albert Kroll (*imitando-o*): Durante quinze anos eu... Seu aproveitador... Nenhuma grande honra morder a grama pela raiz com você.

Eva Berg: Que vergonha!

Karl Thomas: Sim, que vergonha.

Albert Kroll: Como assim, vergonha? Vá se deitar com essa tua puta e vai fazer um filho com ela. Ele poderá rastejar na sepultura e brincar com os vermes.

Eva Berg grita.

Karl Thomas pula sobre Albert Kroll.

Sexto prisioneiro (levanta-se de um pulo): Pai do Céu, é essa a sua vontade?!

Quando os dois se pegam pela garganta um do outro, ouve-se ruídos. A porta se abre, gemendo. Eles se soltam.

Guarda Rand: O tenente virá em breve. Vocês devem estar prontos. *(Sai.)*

Albert Kroll vai até Karl Thomas e o abraça.

Albert Kroll: Ninguém se controla mais, Karl. Esse não era mesmo eu, não era eu. Dê-me sua mão, pequena Eva.

Karl Thomas: Há dez dias esperamos pela morte. Isso nos envenenou.

Ruídos. Porta rangendo.

Entram tenente e soldados.

Tenente Barão Friedrich (para Albert Kroll): Levante-se. Em nome do presidente. A sentença de morte foi legalmente proferida. *(Pausa.)* Como sinal de sua misericórdia e de sua vontade de reconciliação, o presidente anulou a sentença. *(Pausa.)* Os condenados continuarão presos e imediatamente transferidos para campos de internação. *(Pausa.)* Com exceção de Wilhelm Kilman:

Karl Thomas ri como se relinchasse.

Eva Berg: Você me assusta com essa risada, Karl.

Sra. Meller: A felicidade.

Barão Friedrich: Não ria, homem.

Eva Berg: Karl! Karl!

Albert Kroll: Ele não está rindo por diversão.

Sra. Meller: Prestem atenção nele! Ele está desfigurado.

Barão Friedrich (para o guarda): Leve-o ao médico.

Karl Thomas é levado. Eva Berg o acompanha.

Albert Kroll (*para Wilhelm Kilman*): Somente você fica. Me desculpe, Wilhelm. Não nos esqueceremos de você.

Sra. Meller (*ao sair, fala com Albert Kroll*): Misericórdia. Quem poderia imaginar que os senhores se sentiriam tão fracos.

Albert Kroll: Mau sinal. Quem teria pensado que os senhores se sentiriam tão fortes.

Todos fora, exceto o Barão Friedrich e Wilhelm Kilman.

Barão Friedrich: O presidente concedeu perdão ao Senhor. Ele acredita que o Senhor perfilou com os rebeldes contra a sua vontade. O senhor está livre.

Wilhelm Kilman: Agradeço e obedeço, Senhor Tenente.

Cortina.

Interlúdio fílmico

Nos bastidores:

Coro (*em ritmo crescendo, ritmo diminuindo*):

Feliz Ano Novo! Saúde! Feliz Ano Novo! Saúde!!!

Folha extra! Folha extra!

Grande sensação! Folha extra!

Folha extra! Folha extra!

Grande sensação!

Na tela:

Cenas dos anos 1919-1927.

Durante a projeção: Karl Thomas em avental de sanatório, andando para frente e para trás em uma cela de manicômio.

1919: Tratado de Versalhes.

1920: Agitações no mercado acionário de Nova York. Pessoas enlouquecem.

1921: Fascismo na Itália.

1922: Fome em Viena. Pessoas enlouquecem.

1923: Inflação na Alemanha. Pessoas enlouquecem.

1924: Morte de Lenin na Rússia. Nota de jornal: A Sra. Luise Thomas morreu esta noite...

1925: Gandhi na Índia.

1926: Lutas na China – Conferência de líderes europeus na Europa.

1927: Relógio de ponteiros. Os ponteiros avançam. Primeiro devagar... depois cada vez mais rápidos... Ruídos: relógios.

PRIMEIRO ATO

Primeira cena

Escritório da direção de um manicômio.

Junto ao armário um guarda.

Junto à janela gradeada, Professor Lüdin.

Guarda: Uma calça cinza. Um par de meias de lã. O senhor não trouxe roupas íntimas?

Karl Thomas: Eu não sei.

Guarda: Ahã. Um colete preto. Uma jaqueta preta. Um par de sapatos baixos. Sem chapéu.

Professor Lüdin: E dinheiro?

Guarda: Nenhum, doutor.

Professor Lüdin: Parentes?

Karl Thomas: Ontem me contaram que minha mãe morreu três anos atrás.

Professor Lüdin: Será duro. Hoje a vida está difícil. Você tem que trabalhar pesado, dia e noite. Não se desespere. O tempo será seu conselheiro.

Guarda: Data da alta médica: 8 de maio de 1927.

Karl Thomas: Não!

Professor Lüdin: Sim, Sim.

Karl Thomas: 1927?

Professor Lüdin: Sim, oito anos em nosso pensionato. Vestido, alimentado, cuidado. Não lhe faltou nada. Esteja certo disso: um caso clinicamente notável.

Karl Thomas: Como se fosse apagado. Mas... eu me lembro de algo...

Professor Lüdin: Do quê?

Karl Thomas: Uma margem de floresta. Árvores marrons se esticavam para o céu como pilares. Faias. A floresta cintilava verde. Com mil pequenos sóis. Muito terno. Eu queria entrar, tinha muita energia. Mas não consegui. Os troncos se dobraram para fora, assustadores, e me jogaram para trás como uma bola de borracha.

Professor Lüdin: Espere aí! Como uma bola de borracha. Que associação interessante. Preste atenção: seus nervos podem aguentar a verdade. A floresta: a cela de isolamento. Os troncos: as paredes de borracha de primeira qualidade. Sim, lembro-me bem, uma vez por ano o Senhor era tomado pela fúria. Nessa ocasião o senhor tinha que ser isolado. Sempre no mesmo dia. Sem dúvida sua alta é uma notável conquista clínica.

Karl Thomas: Em que dia?

Professor Lüdin: O dia em que... Bem, o Senhor sabe, com certeza.

Karl Thomas: No dia do perdão...

Professor Lüdin: O senhor se lembra de tudo?

Karl Thomas: Sim.

Professor Lüdin: Também por isso está curado.

Karl Thomas: Uma coisa é ficar minutos à espera da morte... Mas dez dias! Dez vezes vinte e quatro horas. Cada hora sessenta minutos. Cada minuto sessenta segundos. Cada segundo uma morte. Mil quatrocentas e quarenta vezes assassinado em um dia! As noites!... Eu odeio o perdão. Eu odeio o presidente! Só um canalha poderia agir assim...

Professor Lüdin: Calma, calma. O Senhor tem todos os motivos para ser grato... Aqui dentro expressões duras não são entendidas de modo torto. Mas lá fora... o Senhor teria mais um ano de prisão por insultar o chefe de Estado. Seja sensato. O Senhor deve se comportar como uma pessoa decente.

Karl Thomas: O Senhor fala assim porque pertence aos donos do poder.

Professor Lüdin: Vamos acabar com essa conversa. O senhor não precisa ficar deprimido porque esteve no manicômio. De fato, a maioria das pessoas estão maduras para virem para cá. Se eu examinasse mil, teria de manter por aqui novecentos e noventa e nove.

Karl Thomas: Então por que não faz?

Professor Lüdin: O Estado não tem interesse nisso. Pelo contrário. Com uma boa dose de loucura os homens se tornam bons maridos. Com duas doses de loucura eles se tornam sociais... Não me faça pegadinhas estúpidas. Eu quero o seu bem. Vá atrás de algum dos seus amigos.

Karl Thomas: Onde eles poderiam estar?...

Professor Lüdin: Vocês eram muitos na cela, na mesma situação, não é?

Karl Thomas: Cinco. Apenas um não foi perdoado, seu nome era Wilhelm Kilman:

Professor Lüdin: Esse não foi perdoado? Hahaha! Ele subiu na carreira a galope! Mais esperto do que o senhor.

Karl Thomas: Eu não entendo o que quer dizer.

Professor Lüdin: Vai me entender logo. Vá até ele, sem mais. Ele poderá ajudá-lo. Se ele quiser ajudar. Se ele quiser reconhecê-lo.

Karl Thomas: Ele ainda está vivo?

Professor Lüdin: Você verá um milagre. Excelente receita para o seu caso. Eu te curei clinicamente. Ele talvez poderá curá-lo de suas ideias fixas. Vá ao Ministério do Interior e pergunte pelo Sr. Kilman. Sorte no caminho.

Karl Thomas: Bom dia, senhor doutor. Boa tarde, Sr. Guarda... Tem um perfume tão forte de lilases aqui ... Ah sim, a primavera. É verdade, as faias crescem mesmo do lado de fora da janela... nada de paredes de borracha ...
(*Karl Thomas sai.*)

Professor Lüdin: Raça ruim.

Escuro

Interlúdio filmico

Metrópole 1927

Bondes

Carros

Metrôs

Aviões

Segunda cena

Duas salas visíveis: antessala do ministro, escritório do ministro.

Quando a cortina é levantada as duas salas estão visíveis.

A sala em que ninguém fala permanece escura.

No escritório do ministro

Wilhelm Kilman: Eu chamei a senhora.

Eva Berg: Por favor.

Na antessala

Filho do banqueiro: Ele vai te receber? Ele não te chamou.

Banqueiro: Não me receber! Que ele ouse.

Filho do banqueiro: Precisamos dos empréstimos até o final do mês.

Banqueiro: Por que você tem dúvida?

Filho do banqueiro: Porque ele já rejeitou nas duas vezes.

Banqueiro: Eu fui muito desajeitado.

No escritório

Wilhelm Kilman: A senhora é membro do Conselho de Administração da Associação de Mulheres Funcionárias?

Eva Berg: Sim.

Wilhelm Kilman: A senhora trabalha como secretária na administração fiscal?

Eva Berg: Sim.

Wilhelm Kilman: Há dois meses que seu nome não atrai pouca atenção nos relatórios policiais.

Eva Berg: Não sei do que está falando.

Wilhelm Kilman: A senhora incita as trabalhadoras das fábricas de produtos químicos a se recusarem a fazer horas extras?

Eva Berg: Eu exerço os direitos que a Constituição me garante.

Wilhelm Kilman: A constituição foi concebida para momentos pacíficos.

Eva Berg: Não vivemos neles agora?

Wilhelm Kilman: O Estado raramente conhece momentos de paz.

Na antessala

Banqueiro: A situação deve ser regulamentada antes da denúncia tarifária. Duas horas extras, senão...

Filho do banqueiro: Os sindicatos decidiram se apegar a oito horas de trabalho diário.

Banqueiro: O que é certo para o Estado será barato para a indústria pesada.

Filho do banqueiro: Deveriam ser demitidos por volta de meio milhão de trabalhadores.

Banqueiro: E olhe lá. Você mataria duas moscas num só tapa. Horas extras e salários achatados.

No escritório

Eva Berg: Eu sou contra a guerra. Se eu tivesse poder, as máquinas estariam paradas. E o que o senhor está fazendo? Gás venenoso!

Wilhelm Kilman: Sua opinião pessoal não me interessa. Eu também não amo a guerra. A senhora reconhece este panfleto? A senhora é a autora?

Eva Berg: Sim.

Wilhelm Kilman: A senhora fere seus deveres como funcionária pública.

Eva Berg: Houve um tempo em que o senhor fazia o mesmo.

Wilhelm Kilman: Estamos numa reunião entre servidores, senhorita.

Eva Berg: No passado o senhor teve...

Wilhelm Kilman: Mantenha-se no presente. Tenho que zelar pela ordem... Cara Senhorita Berg, seja racional por um momento. A senhora quer bater com a cabeça na parede? O estado ainda tem e sempre terá um crânio mais duro. Eu não gostaria de lhe causar nenhum mal. Precisamos das horas extras agora. À senhora falta o conhecimento prático. Seria terrivelmente doloroso para mim agir contra a senhora. Eu a conheço de outros tempos. Mas eu seria obrigado. Verdade. Seja racional. Prometa-me que...

Eva Berg: Eu não prometo nada.

Na antessala

Pickel (*que andava inquieto desde o início da cena, para frente e para trás; para diante do banqueiro*): Perdoe-me, senhor... Eu sou oriundo de Holzhausen, é fato. Talvez o senhor conheça Holzhausen? Embora a construção da ferrovia deva começar somente em outubro. De todo modo, a carruagem dos correios sempre foi suficiente para mim. Há um ditado entre nós... (*o banqueiro se afasta.*)

Pickel: Eu acredito, entretanto, que a ferrovia... (*como ninguém o escuta, ele interrompe a fala, e anda de um lado para outro.*)

No escritório

Wilhelm Kilman: O estado deve se proteger. Eu não tinha a obrigação de chamá-la para conversar. Eu gostaria de lhe dar um bom conselho. Não se deve dizer que... A senhora carrega, sozinha, toda a responsabilidade. Estou advertindo a senhora. (*Gesticula.*)

Eva Berg sai.

Wilhelm Kilman (*ao telefone*): Indústria química? Sr. Diretor!... Kilman aqui... Então? Reunião dos trabalhadores às 12 horas... Me ligue para passar o resultado... Obrigado... (*desliga.*)

O Ministro da Guerra chega à antessala.

Ministro da Guerra: Ah, boa tarde, Sr. Diretor Geral. Aqui também?

Banqueiro: Sim, infelizmente, numa espera miserável... Permita-me, Senhor Ministro da Guerra, apresentar meu filho... Sua Excelência von Wandsring.

Ministro da Guerra: Prazer em conhecê-lo. Situação terrível.

Pickel (*volta-se para o Ministro da Guerra*): Eu quero dizer, Senhor General, embora o inimigo...

Como o Ministro da Guerra o ignora, ele para de falar, vai até o canto, busca uma medalha em sua bolsa, e a prende com esforço e pressa.

Banqueiro: O Senhor vai conseguir, Senhor General.

Ministro da Guerra: Sei disso. Só que... Não me dá prazer atirar em pessoas para quem você mesmo deu as baquetas, as colocou em suas mãos, e depois quer impedi-las de tocar bateria. Essas utopias liberais de democracia e liberdade popular nos trouxeram enormes dificuldades. Precisaríamos de

autoridade. Experiência destilada de milênios. Não pode ser desfeita com palavras de ordem.

Banqueiro: Afinal, a democracia, ainda que com moderação, por um lado não levaria necessariamente ao poder do populacho, e por outro poderia ser uma válvula de escape...

Ministro da Guerra: Democracia ... uma estupidez. O povo governa? Onde então? Muito melhor uma ditadura honesta. Não vamos dar a conhecer o que pensamos, Sr. Diretor Geral... Nos vemos amanhã no clube?

Banqueiro: Com muito prazer.

O Ministro da Guerra sai.

O Conde Lande o segue até a porta.

Conde Lande: Excelência...

Ministro da Guerra: Ah, Senhor conde. Instruções dadas?

Conde Lande: Sim, Excelência.

Ministro da Guerra: Eles estão bem?

Conde Lande: As Ligas do Front aguardam.

Ministro da Guerra: Não aja de cabeça-quente, conde. Sem loucuras. Os tempos de ataques militares se foram. O que pretendemos alcançar para nossa pátria, podemos conseguir legalmente.

Conde Lande: Excelência, contamos com o Senhor.

Ministro da Guerra: Senhor Conde, com todo respeito... estou te advertindo.

Ministro da Guerra sai.

Pickel (em postura militar): Às ordens, General.

Ministro da Guerra sai, ignorando-o.

Banqueiro: Quanto tempo Kilman se segura no governo?

Filho do banqueiro: Por que você não faz o negócio por meio de Wandrsring?

Banqueiro: Kilman governa hoje. O que é certo é certo.

Filho do banqueiro: Ele já é passado. Você pode contabilizar seu Kilman na massa falida da democracia. Sinta os ventos que sopram da indústria. Eu o aconselharia a se posicionar por uma ditadura nacional.

Pickel (*se volta para Conde Lande*): O Senhor poderia me dizer que horas são?

Conde Lande: Meio dia e quatorze.

Pickel: Os relógios da cidade estão sempre adiantados. Pensei com meus botões que uma audiência com o ministro deveria ocorrer ao meio-dia... Embora os relógios no interior estejam sempre atrasados, por isso...

Como Conde Lande o ignora, ele para de falar, e anda de um lado para o outro.

Conde Lande: Com que tratamento o Senhor se dirige a Kilman?

Barão Friedrich: Excelência, é claro.

Conde Lande: Pois os iguais a ele apreciam Excelência?

Barão Friedrich: Velhos costumes, meu caro. Vista um uniforme em um homem e ele vai abotoar os botões.

Conde Lande: Ele nos faz esperar na antecâmara. Dez anos atrás eu teria apertado as mãos de tipos como ele apenas se eu vestisse luvas de couro.

Barão Friedrich: Não se exceda. Posso servi-lo com outras iguarias. Oito anos atrás eu quase o levei ao paredão para executá-lo.

Conde Lande: De extremo interesse. O Senhor estava presente à ocasião?

Barão Friedrich: Não muito perto. Não falemos sobre isso.

Conde Lande: Que ele tenha chamado o Senhor para o Ministério apesar disso. Sempre por perto dele. O senhor deve deixá-lo muito inquieto.

Barão Friedrich: Eu também temia isso. Quando ele veio ao Ministério pela primeira vez, com uma grande corte, zanzando pela repartição, eu fiquei irritado, para que tanta bajulação. Deve-se acompanhar a economia e se preparar, para quando novos tempos chegarem, e eles chegarão. Ele, olhar afiado. Daquele dia em diante, uma promoção após a outra, foi até desagradável. Mas não se abre com ninguém.

Conde Lande: Algum tipo de corrupção?

Barão Friedrich: Eu de nada sei. Melhor falar sobre o clima. Suspeito que o sujeito tenha espiões de primeira à disposição.

Conde Lande: Eles copiaram tudo de nós.

Pickel (*se volta para o Barão Friedrich*): Embora meu vizinho em Holzhausen tenha dito... Pickel, disse ele, brancas, para a audiência com o ministro, você precisa comprar luvas brancas. Era assim no antigo Estado, e assim permanece no novo. Isso é exigido pelo rito cerimonial. Eu, no entanto... eu pensei, se a monarquia exigia luvas brancas, nós na república deveríamos usar luvas pretas... Como essas!... Porque somos homens livres agora...

Como o Barão Friedrich o ignora, ele interrompe a fala e anda de um lado para o outro.

Barão Friedrich: Sujeito hábil, devemos admitir.

Conde Lande: Estilo?

Barão Friedrich: Não sei se ele teve aulas de atuação, como Napoleão. De todo modo um cavalheiro da cabeça aos pés. Cavalgadas de manhã com traje completo, e impecável, eu lhe garanto.

Conde Lande: E por quais buracos fede este proletário?

Barão Friedrich: Por todos. É preciso apenas prestar atenção total aos mínimos detalhes, a cada palavra, cada gesto, cada passo. As pessoas acreditam que, se seus fraques forem confeccionados por alfaiates de primeira classe, está resolvido. Eles não percebem que alfaiates de primeira classe só servem para clientes de primeira classe.

Conde Lande: Em todo caso, eu jantaria com a avó do demônio se ela me ajudasse a me mudar do ninho provinciano para a capital.

Barão Friedrich: A avó com quem o Senhor jantaria dirige uma cozinha inteira – não a despreze.

Conde Lande: Já serviu por muito tempo em casas senhoriais.

No escritório

Servidor: Senhora Excelência e Senhorita Filha gostariam de falar com Vossa Excelência. Elas aguardam no salão.

Wilhelm Kilman: Peça que aguardem dez minutos.

Servidor sai.

O telefone toca.

Wilhelm Kilman: Alô. Ah, Senhor Conselheiro! Sim, sou eu... Não faz mal... Mas não, não me importuna absolutamente... A baixa no mercado da Indústria Química... Milagres nos bastidores... Controlado, certamente controlado... Por trás operam os mais espertos. Aprovamos empréstimos do governo ontem mesmo... Como? Por unanimidade... três por cento... Sempre a seu serviço... Até logo, Senhor Conselheiro...

Entra servidor.

Servidor: As senhoras dizem...

Wilhelm Kilman: Elas precisam esperar, tenho trabalho a fazer.

Na antessala

Barão Friedrich: Por favor, disse a filhinha, desnudando o joelho.

Conde Lande: E a mãe?

Barão Friedrich: Disse: que costume elegante, e corou muda.

Conde Lande: A capital vale os esforços de uma virgindade. Quanto tempo isso vai durar! Governar não parece fácil para ele.

Karl Thomas entra. Ele se senta em um canto.

No escritório

Wilhelm Kilman toca a campainha.

O servidor entra.

Servidor: Excelência?

Wilhelm Kilman: Barão Friedrich e Conde Lande.

O servidor faz uma reverência. Sai.

Na antessala

Servidor (*ao conde Lande e ao barão Friedrich*): Vossa Excelência os aguarda...

Banqueiro: Com licença, meus senhores. Entregue este cartão à Sua Excelência. É só um minuto.

O servidor entra no escritório.

O banqueiro e seu filho o seguem.

No escritório

Wilhelm Kilman: Bom dia, Sr. Diretor Geral. Bom dia, senhor doutor. Hoje estou realmente incapaz de...

Banqueiro: Então será melhor nos encontrarmos quando tiver mais tempo.

Wilhelm Kilman: Por favor.

Banqueiro: À noite, no Grand Hotel.

Wilhelm Kilman: Combinado.

O banqueiro e o filho saem.

Na antessala

Servidor (*ao conde Lande e ao barão Friedrich*): Vossa Excelência os atenderá agora.

Abre a porta do escritório. O Conde Lande e o Barão Friedrich entram. O servidor quer sair pela porta lateral.

Karl Thomas: Desculpe.

Servidor: Vossa Excelência está ocupado. Não sei se Vossa Excelência ainda receberá alguém hoje.

Karl Thomas: Eu não quero falar com o ministro. Eu quero ver o Sr. Kilman.

Servidor: Encontre outros para ouvir piadas sem graça.

Karl Thomas: Camarada, piadas...

Servidor: Eu não sou seu camarada.

Karl Thomas: O Sr. Kilman trabalha como secretário no gabinete do ministro? O porteiro me trouxe à antessala do ministro quando perguntei pelo Sr. Kilman.

Servidor: O senhor veio da lua? O senhor quer me convencer que não sabia que Sua Excelência se chama Kilman? O senhor passa uma impressão muito suspeita... Vou ligar para o Comissário de polícia.

Karl Thomas: O senhor não se refere a outro Kilman? Existem tantos Kilmans...

Servidor: O que o senhor deseja?

Karl Thomas: Gostaria de falar com o senhor Wilhelm Kilman: Kilman. K-I-L-M-A-N.

Servidor: É assim que se escreve o nome de Sua Excelência... o indivíduo.
O servidor quer sair.

Karl Thomas: Kilman ministro?... Não, fique. De fato, eu conheço o ministro. Eu sou seu amigo. Sim, sério, amigo dele. Estávamos há oito anos... Fique, por favor... O senhor tem um pedaço de papel? Lápis? Vou escrever meu nome para o ministro, ele vai me receber imediatamente.

Servidor (indeciso)

Karl Thomas: Vamos lá.

Servidor: É preciso agir com sensatez em tempos como esse.

Dá caneta e papel a Karl Thomas.

Sai. Karl Thomas escreve.

Pickel: Olha aí... um amigo do ministro... Embora eu, de fato... Pickel é meu nome... Eh, aquele servidor grosseiro... Embora se deva agir de modo mais duro com os velhos cortesãos, nós, republicanos, aceitamos tudo... Eu, por meu lado, entendi a brincadeira com o seu amigo, com o ministro, na hora. Acho que se pode permitir uma brincadeirinha com o ministro... Quer dizer, algo deveria acontecer... Na alta administração, por exemplo, este servidor... Digo, aí está a dificuldade na República...

No escritório

Wilhelm Kilman: É preciso saber lidar com os povos, meus senhores.

Barão Friedrich: Vossa Excelência não quer dizer que a América não tenha interesse na guerra...

Conde Lande: Vossa Excelência leve em consideração a postura pacífica da França...

Wilhelm Kilman: Porque os ministros enchem a boca pela paz mundial e fazem um carnaval com ideias de humanidade? Mas, meus senhores. Prestem atenção, em cada discurso ministerial, quantas vezes surgem termos como “paz internacional” e “ideia de humanidade”! Eu garanto, é o mesmo número

de vezes que fábricas de gás venenoso e esquadrões da força aérea serão inscritos no orçamento secreto. Discursos ministeriais... Meus senhores...

Barão Friedrich: Ouvi dizer que Vossa Excelência tem Maquiavel como um dos seus autores prediletos.

Wilhelm Kilman: O que precisamos de Maquiavel? Basta a boa e velha compreensão humana.

Entra servidor.

Servidor: Será que as senhoras agora...

Wilhelm Kilman: Deixe-as entrar.

Entram esposa e filha.

Wilhelm Kilman: Você já conhece o Senhor Barão...

Barão Friedrich: Excelência... Nobre Senhorita.

Sra. Kilman: Mas o senhor não precisa se dirigir a mim sempre como Excelência. O senhor sabe que não gosto disso.

Wilhelm Kilman: Sr. Conde Lande. Minha esposa. Minha filha.

Conde Lande: Excelência... Nobre Senhorita.

Barão Friedrich: Estamos incomodando...

Sra. Kilman: Não. Por coincidência, eu escrevi para o senhor hoje. Eu lhe convido para o domingo.

Conde Lande: Beijo suas mãos.

Sra. Kilman: O senhor poderia talvez trazer seu amigo.

Barão Friedrich: Muito honrado, Excelência.

Lotte Kilman (*baixo para o Barão Friedrich*): Você me deixou esperando ontem.

Barão Friedrich (*baixo*): Mas querida.

Lotte Kilman: Eu gostei do seu amigo.

Barão Friedrich: Eu lhe farei o cumprimento.

Lotte Kilman: Eu li sua folha de serviço.

Barão Friedrich: Quando vamos nos encontrar?

Wilhelm Kilman: Sim, Senhor Conde, nós devemos desmentir quando preciso. Difamações da esquerda – eu não leio. Difamações da direita –

receberão respostas minhas. Eu conheço as qualidades dos homens do antigo regime. O homem é apenas humano, tem fraquezas, mas os conservadores mais extremistas não me acusarão de falta de justiça.

Conde Lande: Mas Excelência... O senhor é valorizado nos círculos nacionais.

Wilhelm Kilman: Eu irei escrever ainda hoje para a administração do seu distrito. O senhor começará a servir no ministério em quatro semanas.

Na antessala

Karl Thomas (*andando de um lado para o outro*): Ministro... Ministro...

No escritório

O ministro se despede de Conde Lande e do Barão Friedrich.

Na antessala

Barão Friedrich: O que foi que eu disse?

Conde Lande: Esses “democratas”... Esses “democratas”...

Ambos saem.

Karl Thomas: Eu já vi este rosto. Onde? (*Entra servidor.*) Aqui está a carta para o ministro.

O servidor pega a carta e a leva para o escritório.

No escritório

Servidor: Um homem, Excelência.

Wilhelm Kilman: Eu não quero...

Karl Thomas bate na porta e, sem esperar resposta, entra.

Karl Thomas: Wilhelm! Wilhelm!

Wilhelm Kilman: Quem é o senhor?

Karl Thomas: Você não me conhece mais. Os anos... oito anos...

Wilhelm Kilman (*para o servidor*): O senhor pode ir.

Servidor sai

Karl Thomas: Você ainda vive. Me explique... nós recebemos o perdão. Você foi o único que não.

Wilhelm Kilman: Acaso... acaso feliz.

Karl Thomas: Oito anos... mais fechado que num túmulo. Eu disse aos médicos que não me lembrava de nada. Oh Wilhelm, muitas vezes eu via com olhos bem abertos... Muitas vezes... Muitas vezes... via você morto... Cravei minhas unhas em meus olhos até jorrar sangue... Os guardas achavam que eram convulsões.

Wilhelm Kilman: Sim... aquela época... eu não gosto de me lembrar.

Karl Thomas: A morte sempre à nossa espreita. Ela nos jogava uns contra os outros.

Wilhelm Kilman: Que crianças éramos.

Karl Thomas: Horas como aquelas na prisão eram marcadas a sangue. Por isso vim até você quando soube que estava vivo. Você pode contar comigo...

Sra. Kilman: Wilhelm, temos que ir.

Karl Thomas: Sra. Kilman, bom dia, Sra. Kilman. Na verdade, eu nem havia notado a senhora. A senhora é a filha? Já tão grande?

Lotte Kilman: Todo mundo cresce um dia, e meu pai, nesse meio tempo, também se tornou ministro.

Karl Thomas: A senhora se lembra da última vez em que teve permissão para visitar seu marido na cela dos condenados à morte? Como a senhora me fez sentir pena. Teve que ser arrastada para fora. E sua filha ficou parada na porta, com as mãos tapando o rosto e repetindo: Não, não, não.

Sra. Kilman: Sim, eu me lembro. Foram tempos difíceis. Não, Wilhelm? O senhor está bem agora? Isso é bom. Venha nos visitar qualquer dia.

Karl Thomas: Muito obrigado, Sra. Kilman.

Sra. Kilman e Lotte saem.

Karl Thomas: Precisava ser assim? Que sua filha se comportasse como uma distinta dama da alta sociedade?

Wilhelm Kilman: Como?

Karl Thomas: Seu posto ministerial é uma fachada, não é? De todo modo uma manobra ousada. No passado, a tática não seria permitida. A máquina estará em nossas mãos em breve?

Wilhelm Kilman: Você fala como se ainda estivéssemos em plena revolução?

Karl Thomas: Como?

Wilhelm Kilman: Dez anos se passaram desde então. Onde quer que esperássemos caminhos retos e diretos, a realidade inexorável se impunha e os contorcia. Mesmo assim, as coisas estão avançando.

Karl Thomas: Então você leva seu cargo a sério?

Wilhelm Kilman: Claro.

Karl Thomas: E o povo?

Wilhelm Kilman: Eu o sirvo.

Karl Thomas: Você ainda não descobriu que quem se senta nas cadeiras ministeriais, e tem como colegas os mais duros inimigos, vai falhar, deve falhar, independentemente de ter boas intenções ou não?

Wilhelm Kilman: A vida não se guia por teorias. Aprende-se com as experiências.

Karl Thomas: Que eles o tivessem colocado na parede!

Wilhelm Kilman: Ainda o sonhador irrequieto. Eu não levo a mal suas palavras. Queremos governar pela democracia. O que é pois a democracia? A vontade de todo o povo. Como ministro, não represento um partido, mas o Estado. Quando alguém assume a responsabilidade, caro amigo, vê as coisas de ângulos diferentes. O poder exige responsabilidade.

Karl Thomas: Poder! De que adianta você imaginar que detém o poder, quando o povo não tem nenhum? Eu andei por aí por cinco dias. O que mudou? Você se senta no andar de cima e organiza o engodo. Você não vê que perdeu a Ideia de revolução, e de que está governando contra o povo?

Wilhelm Kilman: Às vezes, é preciso coragem para governar contra o povo. Mais do que para ir às barricadas. (*O telefone toca.*)

Wilhelm Kilman: Me desculpe... Kilman... Decisão unânime, recusar horas extras... Obrigado, senhor Diretor... O folheto traz nomes? Então... Anote: quem sair da fábrica às cinco horas deve ser demitido sem aviso prévio... Pois bem, as fábricas vão fechar por alguns dias. Negocie com empresas privadas. A encomenda da Turquia deve ser realizada... Até logo, Senhor Diretor... (*Desliga. Telefona novamente.*) Chame a polícia... Arquivos Eva Berg... Rápido... Obrigado (*desliga.*)

Karl Thomas: Que coragem! Você domina os métodos.

Wilhelm Kilman: Quem trabalha no alto escalão deve se certificar de que a complexa máquina do governo não seja travada por mãos desastradas.

Karl Thomas: As mulheres não estão lutando pelas velhas ideias que você defendia?

Wilhelm Kilman: Posso admitir que as trabalhadoras de qualquer fábrica perturbem o mecanismo do Estado?

Karl Thomas: Sua autoridade sofreria danos?

Wilhelm Kilman: Devo fazer papel de idiota? Devo me mostrar menos capaz do que os ministros de outrora? Muitas vezes não é tão fácil... Falhe uma vez que seja, então... Há momentos... Você imagina que... Ah, o que vocês sabem?

Karl Thomas: O que sabemos nós? Que você ajuda os reacionários sentado ao volante.

Wilhelm Kilman: Absurdo. Em uma democracia, devo respeitar os direitos dos empregadores tanto quanto os direitos dos empregados. Simplesmente não temos ainda o Estado futuro.

Karl Thomas: Mas os outros têm a imprensa, dinheiro, armas. E os trabalhadores? Mãos vazias.

(continua)

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234. (Obras Escolhidas, 1).

BIGEARD, Simone. *Ernst Toller: Facetten eines schriftstellerischen Werks zwischen den Weltkriegen*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2017.

HERMAND, Jost. Hoppla, wir leben! In: HERMAND, Jost (Hg.). *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. Stuttgart: Klett, 1981. p. 161-178.

JHERING, Herbert. “Hoppla, wir leben!” Piscator Bühne. In: JHERING, Herbert. *Theater in Aktion: Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*. Berlin: Argon Verlag, 1987. p. 282-285.

KÄNDLER, Klaus. Zwischen Masse und Mensch – Ernst Toller von der „Wandlung“ bis „Hoppla, wir leben!“ und „Feuer aus den Kesseln!“. In: HERMAND, Jost (Hg.). *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. Stuttgart: Klett, 1981. p. 87-115.

KESTIES, Bert; LEYDECKER, Karl; MÜHLBACH, Lydia; PILZ, Michael; REIMERS, Kirsten; SCHÖNFELD, Christiane; UNGER, Thorsten. Textgeschichte. In: TOLLER, Ernst. *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe. Stücke II – 1926-1939*. Bert Kasties et alii. (Hgs.). Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. p. 657-680. Bd. 2.

KREITNER, Angelika. *Erwin Piscators Montagestil anhand seiner Inszenierung von ‚Hoppla, wir leben!‘*. München: Grin Verlag, 2005. Disponível em: <https://www.grin.com/document/88176>. Acesso em: 21 jan. 2022.

LEYDECKER, Karl. The Laughter of Karl Thomas: Madness and Politics in the First Version of Ernst Toller’s „Hoppla, wir leben!“. *The Modern Language Review*, [S. l.], v. 93, n. 1, p. 121-132, Jan. 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/3733628>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3733628>. Acesso em: 19 dez. 2021.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur: Epochen, Autoren, Werke*. Bamberg: C.C. Büchners Verlag, 2000.

SCHÜRER, Ernst. Nachwort. In: TOLLER, Ernst. *Hoppla, wir leben!* Stuttgart: Reclam, 2011. p. 116-151.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem – iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do Visível”*. Orientador: Jacó Guinsburg. 2013. 384 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/publico/CIBELEFORJAZSIMOES.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

TOLLER, Ernst. Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte. In: TOLLER, Ernst. *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe. Stücke II – 1926-1939*. Bert Kasties et alii. (Hgs.). Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. p. 83-162. Bd. 2.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. *In.* WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 75-92.



Em torno da *Natureza das coisas* e das imagens: uma leitura das fotografias de Pedro Motta à luz do poema de Lucrecio

Around the Nature of Things and Images: A Reading of Pedro Motta's Photographs in Light of Lucretio's Poem

Elisa Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

elisamorimvieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8559-9547>

Resumo: Este artigo busca analisar representações da natureza presentes no fotolivro *Natureza das coisas*, de Pedro Motta, a partir da leitura do poema *Sobre a natureza das coisas = De rerum natura*, de Tito Lucrecio. Neste estudo, evidencia-se que o poeta romano, ao construir sua descrição da natureza das coisas, por meio de um tratado filosófico-científico de base epicurista, persegue tanto o tema da verdade quanto a forma como ele deve ser expresso. Por sua vez, as seis séries fotográficas analisadas, presentes no fotolivro de Motta, revelam um jogo ambíguo entre realidade e ficção, fundamental para inserir essas obras na estética contemporânea, ao mesmo tempo que demonstram a preocupação ética que permeia o trabalho do artista mineiro. A leitura e a observação dessas duas obras homônimas suscitam reflexões sobre o atual processo avassalador de exploração, mercantilização e deterioração da natureza.

Palavras-chave: *Natureza das coisas*; Lucrecio; Pedro Motta; verdade; ficção.

Abstract: This article seeks to analyze representations of nature present in the photobook *Nature of Things*, by Pedro Motta, based on the reading of the poem *On the Nature of Things = De rerum natura*, by Tito Lucretius. This examination argues that, when constructing his description of the nature of things through an Epicurian-based philosophical-scientific treatise, the Roman poet explores both the ways in which truth should be expressed, and truth as a theme in itself. In turn, the six photographic series analyzed from Motta's photobook, reveal an ambiguous game between reality and fiction, which is fundamental to insert these pieces in the field of contemporary aesthetics, at the same time as they demonstrate the ethical concern that permeates the artist's work. Through a careful analysis of these two homonymous pieces, this article reflects upon today's devastating process of exploitation, commodification, and deterioration of nature.

Keywords: *Nature of Things*; Lucretius; Pedro Motta; truth; fiction.

Em torno de Lucrécio

Hão de perecer os versos do sublime
Lucrécio, mas só
quando um só dia trazer à terra a
destruição.

(Ovídio, *Amores*, I, v. 27-30).

Sabe-se que no primeiro século antes de nossa era, o poeta e filósofo latino Tito Lucrécio dedicou a seu amigo Mêmio um longo poema dividido em seis partes, ou seis livros, no qual expunha, de forma didática e especulativa, reflexões *sobre a natureza das coisas* do mundo e sobre as origens da vida. A história que cerca essa obra é quase tão fascinante quanto ela própria e tem muito a dizer acerca do estatuto de verdade que cada época e cada povo institui e consagra. Relegado ao silêncio por seus contemporâneos, ainda que tenha sido lido por Virgílio, Cícero e Ovídio, o poema subversivo de Lucrécio ficou desaparecido por mais de mil anos, até ser recuperado, em 1417, pelo humanista italiano e caçador de manuscritos Poggio Bracciolini, num mosteiro do interior da Alemanha. Segundo Stephen Greenblatt (2011) e Lucas Lazzaretti (2022), a história da recepção posterior do *De rerum natura* está intimamente relacionada com o nascimento do mundo moderno¹.

Antes de mais nada, porém, é necessário recordar o que seus críticos e tradutores salientaram tantas vezes: Lucrécio não só foi um dos primeiros romanos a buscar sistematizar reflexões científicas, afirmando a materialidade e a finitude de tudo, como o fez através da poesia. Tal proeza suscitou efusivas expressões de admiração, como a de Ovídio, utilizada na epígrafe deste artigo. A intenção de suavizar e adoçar para o amigo um tema tão árduo, como ele próprio menciona, explica a audácia do método repleto de desafios:

¹ Como observa Lazzaretti (2022, p. 489), no posfácio da edição de *Sobre a natureza das coisas* utilizada neste artigo, Lucrécio foi lido e atacado por diversos pensadores desde o século XVII, mas as ideias que apresenta em seu poema foram fundamentais para uma explicação naturalista da realidade, tornando-se a base epistemológica para especulações filosóficas e científicas, particularmente na filosofia alemã do século XVIII, com a expansão do Iluminismo.

Nem me fogue à mente que achados obscuros dos gregos
 são difíceis de ilustrar com meus versos latinos,
 e que muito se deve tratar em novas palavras,
 pela pobreza da língua e também novidade do assunto;
 mas a tua virtude e a compensadora volúpia
 de tua suave amizade a executar os labores
 persuadem e induzem à vigília nas noites serenas
 a procurar que palavras e versos por fim eu emprego
 pra revelar à tua mente a claridade das luzes
 com as quais pudesses ver as coisas ocultas².
 (Lucrecio, Livro I, v. 136-145)

O espinhoso do tema se devia não só à dimensão da empreitada – a de descrever as coisas do mundo – e à complexidade da matéria ainda pouco explorada e que carecia de palavras na língua latina, mas, sobretudo, o poeta trazia em seus versos uma segunda intenção, aos poucos revelada: demonstrar que os deuses pouco ou nada tinham que ver com a criação e a manutenção das coisas do mundo, uma vez que eram indiferentes a tudo isso e viviam de forma aprazível bem distantes dos humanos. Sendo assim, seguindo os ensinamentos de Epicuro, Lucrecio defendia que, em sua solidão, os humanos precisavam conhecer as entranhas da natureza para poder afastar os medos e as superstições que povoavam suas vidas. No “Livro IV” de *Sobre a natureza das coisas*, Lucrecio explicava novamente como a poesia era essencial para sua tarefa: “pois, primeiro, eu ensino de coisas e artes maiores, / tento livrar o espírito da sujeição religiosa./ pois, também, com assuntos tão obscuros ilustro/ versos tão lúcidos, todos contendo o charme das Musas”³ (Lucrecio, Livro IV, v. 6-9).

² Utiliza-se, neste artigo, a tradução feita por Rodrigo Tadeu Gonçalves do poema *Sobre a natureza das coisas*, de Lucrecio, publicado em edição bilingue pela editora Autêntica. Segue o original do trecho citado:

“Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta/
 difficile inlustrare Latinis versibus esse,
 / multa novis verbis praesertim cum sit agundum/
 propter egestatem linguae et rerum novitatem;/
 sed tua me virtus tamen et sperata voluptas/
 suavis amicitiae quemvis efferre laborem/
 suadet et inducit noctes vigilare serenas/
 quarentem dictis quibus et quo carmine demum/
 clara tuae possim praepandere lumina menti,
 / res quibus occultas penitus convisere possis”.

³ “primerum quod magnis doceo de rebus et artis/
 religionum animum nodid exsolvere pergo,
 / deinde quod obscura de re tam lucida pango/
 carmina, musaeo contingens cuncta lepore”.

Certamente alguns criticaram Lucrécio por utilizar a poesia como vetor de um tratado filosófico-científico, mas se considerassem a fluidez de seus versos e o cuidado e a grandeza de seu propósito, em meio àqueles tempos sombrios⁴, só lhes restaria – assim como imaginamos que Mêmio o terá feito – admirá-lo e escutá-lo. No “Livro V”, o poeta volta a argumentar e a tentar demonstrar que, embora ele ignore os primórdios das coisas, os elementos da natureza não provêm de nenhuma forma divina, uma vez que são falhos. Prova maior dessa conjectura seria a necessidade de trabalho humano para lavrar a terra e obter alimentos, além do que, mesmo após terem sido cultivados, os campos poderiam ser acometidos por geadas, chuvas, incêndios ou ventos violentos. A tudo isso Lucrécio acrescenta uma dúvida fundamental: “Por que o tempo e os anos aportam enfermidades? / Por que imatura morte nos ronda?”⁵ (Lucrécio, Livro V, v. 220-221).

Mas como ler, nos dias atuais, imersos no chamado Antropoceno⁶ e nas catástrofes ambientais que se avizinham, incluindo a pandemia que nos aterrorizou nos últimos três anos, o longo poema epicurista de Lucrécio? O

⁴ Lucrécio nasceu no ano 95 antes de nossa era e viveu a decadência da república romana, período de grandes calamidades e de guerras civis. Sobre o poeta, porém, sabe-se muito pouco. De acordo com os estudos realizados por Stephen Greenblatt, ele possivelmente pertenceu ao antigo clã romano dos Lucretti. A hipótese de que pertencera a uma linhagem aristocrática advém principalmente do fato de o poeta se dirigir com familiaridade ao nobre Gaio Mêmio. Não obstante, os únicos dados biográficos conhecidos sobre Lucrécio encontram-se em uma crônica de São Jerônimo (c. 340-420), segundo a qual o poeta romano fora vítima de uma poção do amor que o teria levado à loucura e ao suicídio. Greenblatt (2011, p. 787-791) observa que os estudos modernos veem com grande ceticismo essas afirmações, uma vez que foram registradas – ou inventadas – séculos depois da morte de Lucrécio. Continua sendo surpreendente que ainda hoje estes sejam os únicos dados biográficos do poeta-filósofo.

⁵ “cur anni tempora morbos/ apportant? quare mors immature vagatur?”.

⁶ O conceito foi formulado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, em 2000, e se refere à transformação do tempo geológico e da biosfera ocasionada pela atividade humana. De acordo com Jason W. Moore (2022, p. 16), o conceito de Antropoceno mescla história humana e natural, embora as razões e a forma para que isso ocorra sejam imprecisas e gerem muitas controvérsias. Eileen Crist (2022, p. 35) argumenta que o termo “espelha e reforça a visão de mundo antropocêntrica”, enquanto Donna Haraway (2022, p. 22), também seguindo um tom crítico, afirma que o Antropoceno é um raciocínio fraco e uma narrativa do “Humano autorrealizado”. Uma alternativa seria a utilização do termo Capitaloceno, no qual estaria presente a ideia do capitalismo como uma espécie de “ecologia-mundo” voltada para a acumulação do capital.

que nos poderia ensinar um clássico antigo sobre as formas de ver o mundo? Por que ler o poema de Lucrecio acerca das profundezas da matéria, quando a física moderna, valendo-se de pesquisas e tecnologias acumuladas ao longo de séculos, já revelou e demonstrou o que para um antigo romano seria impensável? Sem pretender responder exaustivamente a cada uma dessas questões, ou melhor, sem nem mesmo pretender respondê-las, vale, no entanto, retomar algumas considerações feitas por Brooke Holmes (2022, p. 13) em seu texto de apresentação à edição brasileira de *Sobre a natureza das coisas*, sendo uma das principais delas a de que para ver o mundo desde a perspectiva de Lucrecio é preciso filosofia, arte e, acrescenta, deslocamento/tradução de um idioma e de uma cultura a outra, no caso, da língua e cultura gregas para a romana.

Em outras palavras, Holmes (2022, p. 13) considera não só a beleza estética da exposição filosófica de um tema que abarca o mundo, como também enfatiza o esforço de Lucrecio ao traduzir a visão da natureza e, nela, da natureza humana, presente no arcabouço filosófico que o grego Epicuro formulara no século IV a. C.: “O poema épico de Lucrecio é, portanto, sempre uma tradução de uma visão localizada em outro espaço e tempo” (Holmes, 2022, p. 13). Seu trabalho, portanto, indo além da generosidade de esclarecer o amigo Mêmio sobre as coisas do mundo, estabelece pontes entre gregos e romanos, entre os antigos e nós, entre humanos e outros seres viventes, situados em diferentes épocas e em lugares distintos. Holmes identifica, por fim, as energias éticas do poema, fundamentalmente, na exposição que ele faz dos problemas de consciência, vulnerabilidade e mortalidade.

Nesse sentido, é o seu “materialismo ético” que o torna tão atual e necessário, já que o poema “ataca o cerne da política do medo que está por trás dos nacionalismos racializados e dos fascismos genocidas” (Holmes, 2021, p. 14). As violentas manifestações coletivas que presenciamos nos últimos tempos no Brasil podem ser vistas como sintomas desses nacionalismos e fascismos a que se refere a pesquisadora norte-americana.

Em seu exercício de desmistificação e de combate ao que considera falsas crenças, movimento que o conecta fortemente a Epicuro, Lucrecio critica de forma veemente o medo da morte e o desejo de infinito, fontes principais de angústia, violência e sofrimento:

Naturalmente o medo domina todos os homens,
pois muitas coisas vê-se que ocorrem no céu e na terra

cujas causas não podem ver de maneira nenhuma,
pensam assim que acontecem por nume divino potente⁷.
(Lucrecio, Livro I, v. 151-154).

Seus esforços concentram-se, então, em defender que a matéria existe na forma de pequenas partículas; que há nas coisas corpos que são invisíveis; que a natureza refaz uma coisa da outra e que “nenhuma coisa se pode gerar a não ser pela morte de outra”⁸ (Lucrecio, Livro I, v. 262- 264), o que explicaria a diversidade constitutiva da natureza.

Vale observar que Lucrecio atribui corporeidade até mesmo a fenômenos como o calor, o frio, os odores, e explica a existência do espaço vazio, razão pela qual as coisas poderiam mover-se:

Entre as paredes e os claustros das casas movem-se as vozes,
tudo atravessam, e o rígido frio penetra nos ossos.
Se não houvesse o vazio, por onde iriam os corpos
transitar? De nenhuma maneira tais feitos verias⁹.
(Lucrecio, Livro I, v. 354-357)

O vazio estaria, portanto, misturado com todas as coisas, permitindo seu movimento e expansão.

Lucrecio discorre, ainda, sobre temas fascinantes que apontam para perspectivas profundamente atuais, como a sensibilidade que demonstra com respeito às alteridades que observa ou intui no mundo natural. As coisas, diz ele, “compõem-se de mistas sementes”¹⁰ (Lucrecio, Livro II, v. 685-687). A variedade e combinação que identifica nas coisas e em suas sementes, as compara, num movimento metalinguístico, aos versos que nos apresenta: “E, mais ainda, em meus próprios versos, em muitos lugares/ muitos elementos comuns há em muitas palavras, / inda que seja mister confessar que as palavras e os versos/ entre si consistam de elementos diversos”¹¹ (Lucrecio, Livro II,

⁷ “quippe ita formido mortalis continet omnis, / quod multa in terris fieri caeloque tuentur/
quorum operum causas nulla ratione videre/ possunt ac fieri divino numine rentur”.

⁸ “rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena”.

⁹ “inter saepta meant voces et clausa domorum/ transvolitant, rigidum permanat frigus ad ossa.
/ quod, nisi inania sintm qua possent corpora quaeque/ transire, haud ulla fieri ratione videres”.

¹⁰ “et res permixto semine constant”.

¹¹ “quin etiam passim nostris in versibus ipsis/ multa elementa vides multis communia verbis,
/ cum tamen inter se versus ac verba necesse est/ confiteare alia ex aliis constare elementis”.

v. 688-691). Portanto, tudo o que existe é conjunção de diferenças, o que inclui até mesmo a integração dos seres: “Vertem-se rios e frondes e amenas pastagens em gado, / verte-se em nossos corpos a natureza do gado, / e dos nossos corpos as feras aumentam suas forças, / crescem assim os corpos das aves plumipotentes”¹² (Lucrécio, Livro II, v. 875-879).

Nesses versos, percebe-se a ideia da morte não como extinção ou desaparecimento, mas como parte de uma cadeia constante de transformação no outro. É justamente nesse sentido que, ao comentar o espanto encantado do poeta diante da natureza das coisas, Stephen Greenblatt afirma que esse encanto não tinha relação alguma com deuses e demônios ou com a ideia de uma vida após a morte. Em Lucrécio, explica Greenblatt (2011, p. 10), o encantamento “brotava do reconhecimento de que somos feitos da mesma matéria que compõe as estrelas, os oceanos e todas as coisas. Esse reconhecimento fundamentava a maneira como ele achava que deveríamos viver”. A utopia de Lucrécio seria, portanto, a vida sem medos, sem sobressaltos, sem culpas e sensualmente entremeadas de outras vidas.

Por fim, para o poeta-filósofo, não passa despercebida a exaustão da terra. Ao comentar, ao final do “Livro II”, o envelhecimento dos corpos pela incapacidade de absorver alimentos, observa que também o mundo entra em decadência e se cobre de ruínas, não sendo capaz de criar nem mesmo os pequenos animais. Lucrécio atribui esse processo de degradação da terra e dos seres à passagem das eras, mas também à ação humana: “nós exaurimos os bois e as forças dos camponeses/ e desgastamos o ferro nos campos que mal alimentam, / tanto que poupam produtos e aumentam-nos todos o trabalho”¹³ (Lucrécio, Livro II, v. 1161-1163). Aquele que exaure os campos e a força de trabalho capaz de multiplicar os alimentos vê-se, por sua vez, exaurido, em um movimento dialético antevisto pelo poeta, cujas dimensões trágicas só serão percebidas em escala planetária mais de dois milênios depois, na era do Antropoceno ou Capitaloceno.

¹² “vertunt se fluvii in fronds et pabula laeta/ in pecudes, vertunt pecundes in corpora nostra/ naturam, et nostro de corpore saepe ferarum/ augescunt vires et corpora pennipotentum”.

¹³ “conterimusque boves et viris agrorum, / conficimus ferrum vix arvis suppeditati: / usque adeo parcunt fetus augentque laborem”

Da natureza das imagens

Vamos, agora, e percebe quão tênue é a natureza da imagem¹⁴.

(Lucrécio, Livro IV, v. 110).

Na origem deste artigo, não figurava o poema de Lucrécio. Tratava-se de um estudo sobre o fotolivro *Natureza das coisas*, do fotógrafo mineiro Pedro Motta, e as formas sutis por meio das quais a paisagem distópica do nosso tempo se revela em seu trabalho artístico. No entanto, no decorrer da análise da obra de Motta, surgiu a surpresa pela ausência de referências ao poema homônimo de Lucrécio nos textos críticos sobre o trabalho do fotógrafo. O título era apenas coincidência ou seria uma apropriação poética? Ainda que fosse uma coisa ou outra, não haveria pontos de contato entre essas obras tão distantes? Ou, ao contrário, não teria o fotógrafo em mente o poema antigo quando realizou a série que decidiu batizar com o mesmo título, retirando apenas sua preposição inicial? Se assim foi, em que medida o poema de um e as imagens do outro dialogam? Busco, então, traçar a seguir algumas leituras entrecruzadas entre uma obra e outra, considerando as distâncias que as separam e o que permeia suas tentativas de aproximação com o mundo e suas imagens.

Em seu poema épico, Lucrécio faz longas digressões acerca dos sentidos que, colocados num patamar superior à razão, são imprescindíveis para distinguir o verdadeiro do falso, o certo do duvidoso: “Descobrirás primeiro que o conceito de vero/ vem dos sentidos e que eles não podem ser enganados”¹⁵ (Lucrécio, Livro IV, v. 478-479). Mais adiante, o poeta é ainda mais enfático: “Pode depor a razão decorrente de falso sentido/ contra os sentidos, se ela toda provém dos sentidos? / Se eles não são verdadeiros, toda razão será falsa”¹⁶ (Lucrécio, Livro IV, v. 483-485). E dentre os sentidos capazes de testemunhar sobre o que é ou não verdadeiro, talvez a visão seja o mais complexo e sutil de todos, uma vez que a ela está ligado o que Lucrécio ora chama de imagem ora de simulacro.

¹⁴ “Nunc age quam tenui natura constet imago”.

¹⁵ “invenies primis ab sensibus esse creatam/ notitem veri neque sensus posse refelli”.

¹⁶ “debet? an ab sensu falso ratio orta valebit/ dicere eos contra, quae tota ab sensibus orta est? / qui nisi sunt veri, ratio quoque falsa fit omnis”.

Tais simulacros são apresentados em sua materialidade, como emanção das coisas às quais estão ligados. Nos dias atuais, acompanhamos como a noção de imagem tenta descolar-se da missão quase sempre a ela atribuída de atestado de verdade, num movimento de aproximação à fabulação, à ficcionalização. Lucrécio, por sua vez, ao afirmar a veracidade de todas as percepções, desconsiderou a interferência da fantasia, que hoje as artes retomam até mesmo onde a tradição e o próprio senso comum já asseguraram um lugar de inquestionável autenticidade, como é o caso da fotografia.

É possível perceber esse movimento nos trabalhos apresentados no fotolivre *Natureza das coisas*, organizado por Rodrigo Moura e publicado em 2018, o qual reúne um conjunto de 12 séries fotográficas de Pedro Motta¹⁷, além de uma última fotografia sem título que encerra a publicação. O livro conta, ainda, com ensaios de críticos, curadores e artistas visuais. Do conjunto de séries fotográficas, destacam-se neste artigo as que, em sua apresentação de espaços naturais, nos remetem a ruínas e interligam elementos reais, alegóricos e imaginários que talvez nos permitam dialogar com o poema de Lucrécio. São elas: Arquipélago, trabalho desenvolvido entre 2008 e 2018; Espaço confinado, iniciado em 2012; Natureza das coisas, realizado entre 2012 e 2013; Testemunho, de 2012 a 2014; Falência, iniciado em 2016 e, por último, Naufrágio calado, desenvolvido entre 2016 e 2018.

O conjunto de “ilhas” da série fotográfica Arquipélago está composto por montes de terra que sobressaem em um terreno aplainado, remexido, possivelmente seccionado para a construção ou ampliação de uma rodovia. Ilhas de terra avermelhada cercadas por um chão seco da mesma tonalidade, compondo imagens quase dicromáticas, vermelho e azul, não fosse a presença tímida de certa vegetação ressequida.

¹⁷ Pedro Motta nasceu em Belo Horizonte e tem graduação em desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG. Já realizou várias exposições individuais no Brasil e no exterior, participou de diversas coletivas em galerias e museus renomados e tem sido contemplado com prêmios relevantes. Seus trabalhos integram acervos de instituições como os Museus de Arte Moderna de São Paulo, do Rio e da Bahia.

Figura 1 – Imagem da série Arquipélagos¹⁸



Fonte: Pedro [...] (2016).

A tensão entre o título e o tema, semelhante ao que acontece no trabalho *The Garden*¹⁹, do fotógrafo de origem vietnamita, Pipo Nguyen-duy, causa desconcerto e sugere certas correlações invertidas com a mítica e esplendorosa ilha de Atlântida mencionada por Platão, com a obsessiva ilha ao meio-dia, do conto de Cortázar, ou com a quase infinita ilha de Vera Cruz, que por não ser ilha teve de mudar de nome, mas que nem por isso deixou de contaminar imaginários com promessas de riquezas infinitas.

As ilhas áridas do arquipélago de Pedro Motta, por outro lado, cercadas e compostas de terra impregnada de minério, situam-se nos

¹⁸ A reprodução das imagens deste artigo foi autorizada pelo autor, após consulta feita pela Editora UBU.

¹⁹ *The Garden*, traduzido como *O jardim*, trata-se de uma série fotográfica, realizada entre 2004 e 2011, em uma fazenda de estufas no estado norte-americano de Ohio, que fora abandonada no período de desindustrialização da década de 1970. O trabalho pode ser inserido na categoria de *land art* e na tradição da fotografia pós-industrial, tendo como foco o caótico crescimento vegetal em meio às ruínas do agronegócio. No ensaio intitulado “O jardim como ruína”, Andreas Huyssen (2014) analisa o trabalho de Nguyen-Duy, observando como suas imagens estão ligadas à tradição da ruína arquitetônica invadida pela natureza. O título da série fotográfica, *O jardim*, remete tanto à natureza domada, domesticada e produtiva, circunscrita ao espaço das estufas, quanto à natureza caótica que retorna entre as ruínas de uma paisagem pós-industrial.

antípodas de todas elas e da famosa ilha sonhada por Thomas Morus²⁰. São espectros que testemunham o crescente arruinamento da paisagem natural, a exaustão de seus elementos pela exploração intensificada a partir da modernização dos meios de produção e da desmedida avidez do grande capital. A série de fotografias forma, assim, uma sintaxe que remete à destruição e à desolação, engendrando uma paisagem destituída até mesmo de pequenos animais, tal como anunciava o poema de Lucrécio.

Por sua vez, as dezoito impressões que compõem a série Espaço confinado mantêm o ritmo cromático e composicional da série anterior, mas com variação temática. Neste trabalho, o que se ergue em primeiro plano, ocupando a centralidade das imagens, são os elementos vegetais: árvores solitárias, troncos ressequidos, conjunto de eucaliptos ou apenas copas fincadas no meio de uma longa linha horizontal. Novamente o título do trabalho nos desafia. Divididas em dois planos, o que nessas paisagens sugere confinamento? O plano superior, quase sempre riscado por nuvens, remete à expansão e à instabilidade, enquanto o inferior, blocos compactados de terra vermelha confinam o olhar e parecem limitar a expansão vegetal e interromper a vastidão sugerida pelas linhas brancas que cortam o azul. A série divide-se, ainda, em imagens diurnas e noturnas, separadas por um bloco homogêneo com a cor de terra avermelhada.

²⁰ Publicado em 1516, *Utopia*, do humanista inglês Thomas More, é o relato em primeira pessoa de Rafael Hitlodeu, suposto navegador português que teria descoberto a ilha de Utopia. Trata-se de um texto de cunho político que apresenta o funcionamento ideal de uma sociedade organizada de forma justa e equânime.

Figura 2 – Imagem da série Espaço confinado



Fonte: Pedro [...] (2016).

Essas imagens conceituais, enquadradas de modo preciso, jogam com cores, luzes e formas e exigem de seus espectadores uma leitura da regularidade da composição de seus elementos, procedimentos que juntos provocam perplexidade diante do que nos é apresentado: a natureza condenada à solidão. Tal como faz o poema de Lucrécio, as fotografias de Pedro Motta abalam nosso entorpecimento diante da paisagem natural, embora um a presente, de forma prolixa, em sua exuberância e diversidade e o outro, de maneira contida, o seu empobrecimento e degradação.

Já em *Natureza das coisas*, série que dá título ao fotolivro, o artista trabalha com elementos das duas séries anteriores (montes, árvores, terra vermelha), mas traz acréscimos significativos: barrancos e raízes desenhadas com tinta branca. As raízes marcam um gesto de intervenção na imagem, que estava ausente dos demais trabalhos comentados até o momento. Nas raízes, brancas como ossos, se pode intuir a presença da morte. Seria essa a natureza das coisas, ou melhor, a natureza da ação humana sobre as coisas do mundo?

Figura 3 – Imagem da série *Natureza das coisas*



Fonte: Pedro [...] (2016).

Em seu comentário sobre essas imagens, Agnaldo Faria (2018, p. 106) se pergunta se as árvores definharão quando a parte encoberta de suas raízes se exaurir de tanto trabalho para sustentá-las, se tombarão encosta abaixo, como corpos guilhotinados, ou se o departamento responsável pela construção da suposta rodovia se incumbirá de tirá-las do horizonte. O professor observa, ainda, que os desenhos orgânicos da série *Natureza das coisas* são o reverso dos traços geométricos dos projetos executivos que servem de baliza para os extensos sulcos sobre o território. Além disso, afirma, esses enraizamentos profundos sugerem que, além de nossa história, há também a história da natureza.

As raízes brancas das árvores solitárias das imagens de Motta funcionam como inscrições de um longo processo de degradação e morte, intensificado na era moderna, mas previsto desde tempos antigos, como nos demonstra a obra de Lucrécio. Seu apelo ao leitor, diz Brooke Holmes (2021, p. 13) referindo-se ao poema, é o de “que veja, e veja diferente, e que participe de um novo ‘nós’ comprometido em viver eticamente com a matéria e uns com os outros”. Ao tratar o tema da morte, essencial na sua argumentação contra o temor aos deuses e de qualquer perspectiva de um suposto além, o poeta rompe toda hierarquia entre os seres e evidencia o caráter coletivo de um processo constante de transformação no outro:

“Não perece completamente tudo que é visto, / já que a natura refaz uma coisa da outra, e nenhuma/ coisa se pode gerar a não ser pela morte de outra”²¹ (Lucrécio, Livro I, v. 262-264).

Por sua vez, a *Natureza das coisas* de Pedro Motta parece evidenciar, também desde uma perspectiva profundamente ética, a morte progressiva do elemento natural, mas em um mundo despovoado, em que não se percebe a perspectiva da fusão no outro. E enquanto o epicurista Lucrécio exaltava a verdade da percepção, Motta recorre ao simulacro e à imaginação, desenhando raízes brancas nos ventres das montanhas como artifício capaz de nos fazer ver aquilo que nossa indiferença renega.

O fotógrafo e teórico catalão Joan Fontcuberta, segundo ele mesmo, um obcecado pela ambiguidade entre realidade e ficção e pelo tema da verdade, afirma que “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” (Fontcuberta, 2010, p. 13). A imagem técnica, diz ele, mente sempre, sujeita como está a mecanismos culturais e ideológicos, mas o que importa “é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira” (Fontcuberta, 2010, p. 13). Em vista disso, o artifício utilizado por Motta não tem a intenção de enganar, mas, muito ao contrário, consegue nos revelar o que não queremos ver.

Na série Testemunho, as imagens migram para os pequenos morros com erosões de diferentes tamanhos e desenhos, certamente originados da ação humana, seja em função da atividade pecuária ou mesmo da mineração. De quantas batalhas são testemunhos? Como assumiram essas formas? Os enquadramentos feitos pelo artista ressaltam como a natureza parece escrever sua própria história, testemunhando por meio dessas feridas feitas na terra as violências das quais é vítima. Desta vez, o trabalho, realizado antes dos rompimentos das barragens do Fundão (2015), em Bento Rodrigues, distrito de Mariana, e do Córrego do Feijão (2019), em Brumadinho, não faz nenhuma intervenção perceptível nas imagens captadas pela câmera, mas as organiza de maneira que narram uma tragédia anunciada que se prolonga ao longo do tempo. Uma vez mais ecoam os versos de Lucrécio, ainda que ele se referisse a um cataclismo não provocado pela ação humana: “E também

²¹ “haud igitur penitus pereunt quaecumque videntur./ quando alid ex alio reficit natura nec ullam/ rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena”.

as muralhas do magno mundo, uma vez/ destruídas cairão em desgraça e em podres ruínas”²² (Lucrécio, Livro II, v. 1144-1145).

Figura 4 – Imagem da série Testemunho



Fonte: Pedro [...] (2016).

Em Falência, a câmera de Pedro Motta se aproxima das fendas, dos sulcos da terra que sofreu erosão e que foi esbranquiçando-se, perdendo o intenso tom avermelhado. Falência dos órgãos? Sulcos semelhantes podem ser vistos em outras terras de Minas Gerais, onde o garimpo do ouro, realizado desde que os europeus aqui chegaram, também exauriu a terra, fazendo com que tantas vezes ela deslizesse sobre homens, mulheres, crianças, quase sempre pessoas negras, e também sobre suas pequenas esperanças, como a de trocar um punhado do minério precioso por farinha e feijão na feira de sábado²³. Falência e Testemunho se interligam, se

²² “sic igitur magni quoque circum moenia mundi/ expugnata dabunt labem putris<que> ruinas”.

²³ Essa prática foi vigente em regiões produtoras de ouro, em Minas Gerais, até meados do século XX, como relatado por moradores mais idosos do município de Chapada do Norte, no Vale do Jequitinhonha, a um grupo da Faculdade de Letras da UFMG, durante projeto de extensão desenvolvido naquela cidade em 2012. Mas as condições mais atrozés da exploração de ouro e diamante na região constam nos relatos de viagem do naturalista francês Auguste De Saint-Hilaire, que esteve no Brasil entre 1816 e 1822. Em sua passagem pelo então chamado Distrito dos Diamantes, posteriormente denominado Diamantina, Saint-Hilaire (2004, p. 14) descreveu detalhadamente as condições sociais,

considerarmos quantas perdas e quanta dor essas fendas e crateras escondem. Para Horacio Machado Araújo (2020, p. 21) o “moinho satânico” não para de girar. Em pleno século XXI, diz o sociólogo argentino, “seguimos enjaulados – material e espiritualmente, econômica e politicamente, cultural e geograficamente – dentro dos parâmetros, dispositivos e mecanismos de uma formação geossocial de caráter colonial” (Machado Araújo, 2020, p. 21). Tanto em nossos dias quanto em sua origem, a mineração continua sendo “a veia aberta mais lacerante e sangrenta em nossa entidade histórico-geopolítica chamada de ‘América Latina’, mas também em todo o Sul global” (Machado Araújo, 2020, p. 17).

Na última série de fotografias de Pedro Motta, Naufrágio calado, o artista expande a perspectiva e nos oferece a terra rasgada pelo leito seco do rio, no qual, ao fundo, insere um barco abandonado. A eloquência das imagens estaria no elemento ausente, aquele que poderia nos reconectar ao sentido dessas crateras e desse barco, enfim, à natureza mesma das coisas. O título da obra reforça o aspecto da paisagem desabitada, como o de um território inóspito, pós-catástrofe, em um tempo posterior ao dito Antropoceno, o que parece ficar evidenciado pela presença do barco abandonado.

políticas e geológicas da atividade mineradora, como no seguinte trecho: “O Distrito dos Diamantes ficou como que isolado do resto do Universo; situado em um país governado por um poder absoluto; os laços sociais foram rompidos ou pelo menos enfraquecidos; tudo foi sacrificado ao desejo de assegurar à coroa a propriedade exclusiva dos diamantes”. As condições de trabalho da população escravizada, a violência a que foi submetida e a precariedade de sua subsistência também foram descritas por ele de forma minuciosa, como no seguinte fragmento em que se refere à alimentação: “Cada semana os negros recebem para sua alimentação um quarto de alqueire de fubá, uma certa quantidade de feijão e um pouco de sal; a esses víveres ajunta-se ainda um pedaço de fumo de rolo” (Saint-Hilaire, 2004, p. 16). Deduz-se daí que a troca do ouro coletado durante uma semana de trabalho por farinha e feijão na feira de sábado, ainda presente na memória dos antigos moradores dessa região, seja uma herança direta do período descrito pelo naturalista francês.

Figura 5 – Imagem da série Naufrágio calado



©Pedro Motta

Fonte: Esteves (2020).

Da natureza dos nossos tempos

Acho que vocês deveriam sonhar a terra,
pois ela tem coração e respira.

Davi Kopenawa

Vistas agora, cada uma dessas séries alude aos traumas causados pelas perdas sistemáticas de paisagens familiares e afetivamente marcadas, como as catástrofes que dilaceraram Brumadinho e Bento Rodrigues e terminaram de matar o rio Doce, deixando um lastro de destruição e morte por onde passaram. Esses acontecimentos se tornaram paradigmas das ações criminosas que ao longo de anos, de séculos, têm escavado e desmoronado montanhas, contaminado com seus metais pesados a terra, o ar e as águas dos rios que abastecem e envenenam populações inteiras, sejam elas urbanas ou de áreas rurais, mas principalmente as formadas pelos povos originários, mais vulneráveis às ações violentas oriundas de uma noção de progresso que lhes é totalmente alheia, como atesta a frase de Davi Kopenawa, na última epígrafe aqui utilizada.

Nesse cenário distópico, que Ulrich Beck denomina *sociedade de risco*²⁴, somaram-se, principalmente entre 2018 e 2022, os ataques contra povos indígenas em diversas regiões do Brasil, os incêndios devastadores na Amazônia e no cerrado, a pandemia da Covid-19, além das constantes ameaças do governo autoritário de Jair Bolsonaro, riscos financeiros, militares, informacionais, dentre outros.

A imagem do anjo da história, presente na Tese IX do ensaio “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (1994, p. 226), sintetiza de forma potente essa noção de progresso que, como uma tempestade, impele o anjo para frente, para o futuro, no entanto, quando ele se volta para trás, para o passado, seus olhos arregalados veem o crescente acúmulo de escombros. Robert Sayre e Michael Löwy (2021, p. 118) observam que, desde *Rua de mão única*, Benjamin expressava sua crítica incisiva à ideia moderna de dominação da natureza, aos usos que a classe dominante capitalista fazia e faz da tecnologia para promover a guerra e abrir “poços sacrificiais” (trincheiras) no ventre da Mãe Terra, além de advertir acerca das consequências de nossa avidez e incapacidade de restituir à natureza o muito que dela recebemos. As crateras das fotos que compõem a série Testemunho, de Pedro Motta, são também poços sacrificiais cravados na Terra pela sanha da mineração e do agronegócio.

O registro dessa avidez desmedida, com todo o seu potencial de destruição, está presente em cada poema que Carlos Drummond de Andrade dedicou à sua terra natal, Itabira do Mato Dentro, cujo “destino mineral” a transformou em vítima paradigmática da ganância das empresas mineradoras. O universo poético criado por Drummond e brilhantemente analisado por José Miguel Wisnik, corrobora a advertência de Benjamin ao expor a degradação da vida e da paisagem natural nos espaços afetados pelo

²⁴ Beck publicou seu livro, *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*, em 1986, um ano após o desastre de Chernobyl. Uma de suas hipóteses é a de que, a partir desse acontecimento limite, aquilo que conhecemos como modernidade entra em um outro patamar: a da violência do perigo, que suprime todas as zonas de proteção. A presença ameaçadora das usinas nucleares inaugura uma época regida pelo signo do medo e pela sensação de desamparo, onde os perigos são consequência das necessidades criadas pelo consumo: “Diante das ameaças da segunda natureza, absorvida no sistema industrial, vemo-nos praticamente indefesos. Perigos vêm a reboque do consumo cotidiano” (Beck, 2011, p. 9). Em outras palavras, uma era novamente assombrada pelo medo, não mais do furor dos deuses, mas das tecnologias de destruição em massa.

extrativismo. O crítico e músico paulista, em visita a Itabira, impressionou-se com a “estranha singularidade do lugar” que o levou a aprofundar suas observações sobre a relação do poeta mineiro com a história da mineração e com a geografia física e humana de Minas Gerais.

O “poço sacrificial” mencionado por Benjamin é aqui o grande buraco, a “inominável cratera” que a atividade mineradora cavou, e continua a cavar, em Itabira, em Mariana, em Brumadinho e, até mesmo, na capital Belo Horizonte. No poema “A montanha pulverizada”, referência ao pico do Cauê, de Itabira, Drummond interliga a violência contra o espaço natural à apropriação do território indígena pelos colonizadores, ancestrais do poeta. Para Wisnik (2018, p. 43), a conversão da montanha em matéria-prima e insumo industrial, “apresenta-se no poema como o efeito súbito e desconcertante de uma ausência descomunal”.

Retomando às imagens de Motta, a terra ressecada e a vegetação moribunda que vemos, principalmente em Espaço confinado, nos remetem às recentes tempestades de poeira que, em setembro de 2021, invadiram de forma assustadora cidades do interior de São Paulo, ou a fumaça que cobriu Belo Horizonte no mesmo período. Também elas são evidências das transformações das nossas paisagens e das crescentes ameaças das catástrofes ambientais que se avizinham. Esses cenários remetem não só à famosa frase de Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”²⁵, mas também às certas observações de Guilherme Wisnik acerca das paisagens naturais e urbanas da China atual, que combinam o poderio econômico com as constantes brumas cinzentas que envolvem suas grandes cidades. Não se trata mais, afirma Wisnik (2018, p. 51), das fumaças negras cuspidas pelas chaminés de Londres, Manchester ou Liverpool presentes na obra de Dickens como símbolo da modernidade no espaço urbano, mas, acrescentamos, de índices da devastação causada pela indústria, pela expansão indiscriminada do agronegócio e pela intensificação do uso meramente instrumental da natureza. Esse ambiente ameaçador afeta não só os âmbitos cotidianos de nossas vidas, mas também nossas experiências de tempo e espaço, nosso psiquismo e imaginário.

²⁵ Essa frase de Marx foi utilizada por Marshall Berman no título de seu livro publicado em 1982, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade). A versão em português da obra, publicada pela Companhia das Letras, não possui o subtítulo.

Pedro Motta não nos apresenta imagens da modernidade, mas imagens dos restos de sua passagem avassaladora e destruidora por uma paisagem que conhecemos muito bem. O vazio que vemos em suas fotografias se interliga, de forma indireta, à imagem que formamos da modernidade, incrementada pelas descobertas científicas e tecnológicas, responsável pela criação de novos ambientes e destruição dos antigos, pelos descolamentos populacionais que acarretam a perda do vínculo que milhares de pessoas têm com seus lugares de origem, pelo crescimento desmedido do espaço urbano, pela drástica diminuição dos espaços naturais, acompanhada pelo esgotamento dos seus recursos. O capitalismo triunfante, que parecia senhor absoluto da dominação da natureza, é então confrontado pelos impasses ecológicos da civilização industrial e pela conscientização da crise energética do planeta, que começa a consolidar-se a partir do final da década de 1980, quando se formula o conceito de Antropoceno.

A percepção das violências objetivas e simbólicas perpetradas contra os povos originários e contra o ambiente natural vem intensificando-se desde os anos 1990, quando as transformações do regime termodinâmico do planeta se tornaram consenso científico. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 15) apontam para o impacto desse processo na formação do imaginário em torno do fim do mundo, com o acúmulo de matérias e análises sobre as causas (antrópicas) e as consequências (catastróficas) da crise ambiental e civilizacional. O tema perpassa, afirmam os dois pesquisadores, desde a cinematografia apocalíptica, passando pelas “docuficções” do *History Channel*, livros de vulgarização científica, videogames, obras musicais e artísticas, blogs de diferentes matizes ideológicos, revistas acadêmicas, reuniões científicas, relatórios de organizações mundiais, até pronunciamentos papais e movimentos *neopagãos*.

Para Danowski e Viveiros de Castro (2017, p. 16) toda essa produção disfórica se coloca na contracorrente do otimismo “humanista” predominante nos três ou quatro últimos séculos da história ocidental, renunciando a ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada. Queda anunciada que atingirá a todos e que poderá arrastar parcelas inteiras da população humana, a começar pelos “guetos e lixões geopolíticos do ‘sistema mundial’”. E não só a espécie humana se encontra sob esse risco iminente, mas milhares de outros seres vivos que já foram extintos ou se

encontram ameaçados de desaparecer em função das alterações ambientais causadas pelas atividades humanas.

A modo de conclusão

As reflexões feitas no trecho anterior nos remetem às palavras de Isabelle Stengers no seu famoso ensaio, *No tempo das catástrofes*, no qual proclama a potência de Gaia, não a provedora, a que se aproximaria à imagem da Mãe Terra, mas esta que é um ser implacável que não nos permitirá esquecer-la e que será indiferente a nossos apelos e justificativas (Stengers, 2015, p. 40-41). Diante de todas as ameaças que nos rondam, caberia perguntar-nos se não terá sido em vão o grande esforço empreendido por Lucrécio contra o domínio do medo. Ao ter sido um dos que lançou as bases da hegemonia da razão, ele não contribuiu para o desejo dos humanos de dominar e instrumentalizar de forma absoluta os elementos naturais? Por outro lado, não foi ele próprio que colocou os sentidos diante da razão? Fracassou Lucrécio ou usamos de modo equivocado os conhecimentos, percepções e hipóteses que ele nos legou? Não continuamos a imaginar uma vida sem medos, sem sobressaltos, sem culpas e organicamente interligada a outras vidas? Não foi ele mesmo quem testemunhou, em seu tempo, a exaustão e a degradação da terra e dos seres, ainda que devido aos próprios ciclos naturais? O que substituiu, afinal, o encantamento do poeta diante da natureza das coisas?

As paisagens distópicas apresentadas por Pedro Motta apontam, de forma sóbria e contida, para as perdas das paisagens afetivas que nos cercam. Seu trabalho recorre à imaginação e ao simulacro – expondo raízes mortas no interior das montanhas, inserindo barcos onde já não passa rio ou enquadrando a paisagem natural de forma precisa e geométrica –, no intuito de buscar evidenciar a desolação do que resta. Se Lucrécio exemplificava com seu próprio poema a multiplicidade e a coexistência dos elementos mais dispares, em um movimento permanente de morte e recriação, a poética visual de Pedro Motta revela, em suas imagens, a solidão de árvores, falsas ilhas e montanhas feridas. Em meio a tudo isso, diria o poeta, “vocifera ser vera – do profundo, a natura”²⁶ (Lucrécio, Livro II, v. 1051). Em suma, a materialidade da natureza das coisas e de seus simulacros, desvelada, ora

²⁶ “vociferatur, et elucet natura profundi”.

mais ora menos, por Lucrécio e Pedro Motta, nos insta a ver em profundidade o que clama ser verdadeiro.

Referências

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CRIST, Eileen. A pobreza da nossa nomenclatura. In: MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022. p. 35-64.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2017.

ESTEVES, Juan. Pedro Motta – Natureza das coisas. In: ESTEVES, Juan. *Blog do Juan Esteves*. [S. l.], 24 jan. 2020. Disponível em: <https://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/190445127461/pedro-mottanatureza-das-coisas>. Acesso em: 17 fev. 2023.

FARIA, Agnaldo. Amaldiçoado aquele que mexe em meus ossos. In: MOTTA, Pedro. *Natureza das coisas*. São Paulo: Ubu, 2018. p. 106-109.

GREENBLATT, Stephen. *A virada: o nascimento do mundo moderno*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022. p. 66-125.

HOLMES, Brooke. Ver com Lucrécio. In: LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas = De rerum natura*. Tradução, notas e paratextos de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 9-14. (Clássica).

HUYSSSEN, Andreas. O jardim como ruína. In: HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da*

memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014. p. 83-90.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LAZZARETTI, Lucas. *De rerum natura*, um petardo filosófico. In: LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas* = De rerum natura. Tradução, notas e paratextos de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. (Clássica).

LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas* = De rerum natura. Tradução, notas e paratextos de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. (Clássica).

MACHADO ARÁOZ, Horacio. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade*. Tradução de João Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

MOTTA, Pedro. *Natureza das coisas*. São Paulo: Ubu, 2018.

OVÍDIO, Públio. *Amores & Arte de amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

PEDRO Motta. In: PIPA Prize – The Window into Brazilian Contemporary Art. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/pag/pedro-motta/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SAINT-HILAIRE, Auguste De. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil*. Tradução de Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2004.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: UNESP, 2021.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.



O andarilho e A grande sombra: caminhos soturnos em Nietzsche e Sá-Carneiro

The Wanderer and The Great Shadow: Shadowy Paths in Nietzsche and Sá-Carneiro

Priscila Rosa Martins

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

profpriscilar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6747-0264>

Renan Pavini Pereira da Cunha

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

renanpavini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3536-1864>

Resumo: Personagens em trânsito marcam textos considerados fundadores da Literatura. No presente artigo, foi traçado um paralelo entre as obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e do escritor português Mário de Sá-Carneiro, em “O andarilho e sua sombra” e “A grande sombra”. Observa-se que o ato de sair ao mundo pelos narradores-personagens é acompanhado pela projeção da sombra, forma do ser que o delimita e elemento de transição do devir do sujeito. Em meio ao processo narrativo e à construção de aforismos, é possível estabelecer diálogo entre os textos dos dois autores. Observando as particularidades do andarilho e do viajante, destacam-se as metáforas e analogias construídas a partir da sombra, não são mera oposição entre claro-escuro, mas sim como processos de transformação.

Palavras-chave: Friedrich Nietzsche; Mário de Sá-Carneiro; sombra; andarilho.

Abstract: Characters on a journey are common among texts considered foundational in Literature. In the present article, a parallel is drawn between the works of the German philosopher Friedrich Nietzsche’s “The wanderer and his shadow” and the Portuguese writer Mário de Sá-Carneiro’s “The great shadow”. It is observed that the act of going out into the world by the narrators-characters is accompanied by the projection of the shadow, the form of the being that delimits it and the transition element of the subject’s becoming. Amid the narrative process and the construction of aphorisms, it is possible to establish a dialogue between the authors’ texts. Observing the particularities of the wanderer and

the traveller, the metaphors and analogies built from the shadow stand out, not as a mere opposition between light and dark, but as processes of transformation.

Keywords: Friedrich Nietzsche; Mário de Sá-Carneiro; shadow; wanderer.

Introdução

O viajante, personagem recorrente na Literatura, símbolo do ser que procura se encontrar durante um percurso incerto, é representado por Friedrich Nietzsche em 1880, na obra “O andarilho e sua sombra”, e pelo escritor português Mário de Sá-Carneiro, em 1915, na novela “A grande sombra”.

Em 1880, o filósofo publica a coletânea de aforismo “O andarilho e sua sombra”, que passa a integrar o segundo volume de *Humano, demasiado humano*. O título dessa coletânea retoma o último aforismo (§638) do primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, em que Nietzsche (2000, v. 1) trabalha a alegoria do pensador como andarilho sem destino, dotado, apesar das dificuldades de uma vida errante, de uma alegria pela mudança e pela passagem. No texto de 1880, dois diálogos entre o andarilho e sua sombra – um no início e outro no fim – moldam os pensamentos: tudo se passa num único dia, no fim do qual a sombra se dissolve na escuridão da noite.

O primeiro volume de *Humano, demasiado humano* marca o rompimento de Nietzsche com Schopenhauer e Wagner. No prólogo, o autor observa que, quando escrevia *O nascimento da tragédia* em 1872, tinha o músico e o filósofo pessimista como “espíritos livres”, como amigos de confiança que lhe permitia não ser tão solitário na tarefa de escrever e manter sua alma alegre em meio a muitos males. No entanto, essa confiança o teria cegado, não desconfiando à época da moral schopenhauriana e do romantismo wagneriano. Em razão disso, Nietzsche (2000, p. 8) confessa que inventou para si “esses espíritos livres” que “não existem” e “nunca existiram”. Mas, mesmo desmascarando esses “espíritos livres”, é necessária uma compensação para os amigos que faltam, é preciso, mais uma vez, um traço de amizade para o solitário escritor. Dessa forma, Nietzsche (2008) traz a sombra como essa digna sucessora.

No ano de 1915, Sá-Carneiro (1965) publica *Céu em fogo* contendo oito novelas, entre as quais “A grande sombra”, dedicada a Fernando Pessoa – junto a outros autores que publicam a revista modernista *Orpheu* naquele

mesmo ano. Em “A grande sombra”, o narrador descreve sua experiência de infância ao ver despertar a vontade de conhecer, durante a noite, os lugares que percorria sob a luz do dia. Essa experiência o comove de tal maneira que passa o resto de sua vida em uma “fuga” inexplicável, procurando dar significado para o ocorrido durante sucessivas viagens. Os registros feitos em uma espécie de diário de dezembro de 1905 a setembro de 1914, interrompidos em alguns períodos, estão estruturados em 18 capítulos, recurso que, junto ao uso constante de reticências, contribuem para o processo de dispersão de si e mantêm uma atmosfera de simulacro entre realidade e sonhos. Para Sever (2018, p. 40), “a organização textual reflecte as consequências da crise existencial do sujeito e da sua dispersão interior”. A autora também destaca a importância de ler a ausência da palavra, “[...] como se nenhuma linguagem bastasse para dizer o seu mundo [...] como uma forma de dizer o incomunicável” (Sever, 2018, p. 40), reconhecendo tal recurso nas linhas de ponteados e espaços deixados em branco.

Tendo em vista esses caminhos trilhados, nosso percurso por essas duas narrativas não pretende ser linear, nem tampouco autenticar certa influência de Nietzsche na escrita de Sá-Carneiro. Como o andarilho que, em meio suas caminhadas, entretém-se pelos mais diversos devaneios, nosso intuito é explorar algumas questões lançadas e imagens criadas por Nietzsche e Sá-Carneiro sem a preocupação de seguir uma cronologia ou sermos fiéis à ordenação temática apresentada nas obras dos autores.

Primeiros passos

Nietzsche (2008) abre o texto “O andarilho e sua sombra”¹ com um diálogo entre viajante e sombra. Um misto de admiração e ansiedade toma

¹ Embora Nietzsche atribua pouca importância ao lugar em que o andarilho está a caminhar com sua sombra, poderíamos lembrar o significado que a floresta adquire em Heidegger (1998, p. 3): “na floresta há caminhos que, no mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não-trilhado. Chamam-se caminhos de floresta”. A floresta não é uma área determinada – como a cidade – pelos homens, mas a natureza em seu estado puro e selvagem. Seus caminhos são desconhecidos, estreitos e sinuosos. Para aquele que tenta atravessá-los, mais do que saber aonde está indo, está a perder-se em sua descoberta, ao caminhar por desvios sem saída é que se conhece a floresta mais profundamente. Nesse sentido, o perder-se é o encontrar-se na floresta. Poderíamos traçar aqui a analogia com o andarilho que, ao viver uma vida errante, de passagem, gosta do perder-se na mudança.

conta do andarilho, pois tem pouco tempo para dialogar com sua sombra. Antes que deem continuidade à conversa e ao início da viagem, o andarilho esclarece: “Perceberás que eu amo a sombra assim como a luz [...] Elas não são rivais: dão-se amavelmente as mãos, na verdade, e, quando a luz desaparece, a sombra lhe vai atrás” (Nietzsche, 2008, p. 162).

Aqui não se pode deixar de notar a crítica à tradição dualista que ganha sua espessura na filosofia platônica e na tradição cristã, que impõe a dualidade dos mundos, a fria oposição entre a luz e a escuridão, entre a razão e o corpo, entre o bem e o mal, entre o céu e a terra. A própria escolha de Nietzsche (2008, p. 162), em iniciar e terminar esse texto em forma de breves diálogos, já é uma bem-humorada crítica ao estilo de Platão: “[...] numa conversa mais longa, até o homem mais sábio torna-se uma vez tolo e três vezes palerma”; e, um pouco mais adiante, o andarilho afirma: “Os céus me guardem de longos diálogos tecidos na página! Se Platão não tivesse tanto prazer em tecer, seus leitores teriam mais prazer com Platão”.

Assim como o andarilho nietzschiano, o narrador de Sá-Carneiro irá se mostrar um amante da luz e da sombra. Ele retorna às memórias da infância de modo a rastrear quando despertou o desejo de conhecer o “claro” e o “escuro” das coisas. O processo narrativo se estrutura em forma de um diário de viagens, iniciado por suas lembranças infantis: “quantas horas, até durante o dia, lasso dos brinquedos sempre iguais, eu ansiava a noite, sinuosamente, para latejar a ela os meus receios prateados...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 39). Zandoná (2013, p. 95) descreve a rememoração em “A grande sombra” como a busca do sujeito-presente pelo sujeito-anterior:

Essa retomada nunca terá o êxito esperado. É uma viagem ao mundo interior por excelência, rememora um mundo que não existe (mais). A única maneira possível de falar daquilo que não existe mais (situado no passado), assim como daquilo que deixa de existir a todo o momento (o presente) e daquilo que ainda não existe (futuro) apenas pode ser feita através do exercício da ficção. Motivo pelo qual a viagem por esse mundo interior é completamente fraturada, feita de painéis históricos superpostos, de detalhes aparentemente sem importância, de eventos traumáticos, de esquecimentos, de distorções (Zandoná, 2013, p. 95).

Dando continuidade ao primeiro registro, o narrador descreve seu desejo infantil: conhecer “As grandes casas às escuras onde nunca entrara e que, no entanto, bem conhecia de as percorrer iluminadas [...]” (Sá-Carneiro,

1965, p. 40). Ele não deixa de frisar que ter só uma perspectiva o incomodava: “É a luz sempre sobre mim, a luz – certeza tosca, material...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 41), mas isso não o impede de ir conhecer o sótão no prédio da quinta.

Quando criança, o sótão se transformara em um lugar em que podia fantasiar à vontade, pois, contrapondo-se aos outros, esse espaço era o único que ele não conhecia. Esclarece que uma vez o entrevira, entre penumbras e frestas que o sol iluminava, mas, assustado, acaba por fugir, explicando-se: “[...] percebo agora que o meu receio era apenas de o ficar conhecendo realmente, e assim perder aos meus olhos todo o seu encanto” (Sá-Carneiro, 1965, p. 41). Segundo o narrador, o sótão era “apenas um desvão entre o telhado e o forro da casa”, mas passou a ser o “centro de todo um mundo misterioso” (Sá-Carneiro, 1965, p. 41). Nas visitas furtivas que fizera, estar sozinho era uma condição, pois “[...] acompanhar-me alguém fazia esvaír todo o quebranto. Só aos meus olhos de criança solitária – demais sabia eu – esse mundo mágico se revelaria...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 44).

Para Bachelard (1974, p. 365), “A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros de um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer”. Dessa forma, os espaços onde se experiencia a solidão são constitutivos, mesmo que não exista mais o sótão, pensar nele dá a possibilidade de voltar aos sonhos. Por isso é possível afirmar que o narrador de “A grande sombra” quer se lançar a um destino exterior a esse interior vivenciado no sótão, ou seja, precisa deixar o sótão para provar que ele existe.

A partir da verticalidade da casa, Bachelard (1974, p. 367) observa de que forma ela é um apelo à nossa consciência:

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo da chuva e do sol. [...] O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro (Bachelard, 1974, p. 367).

O narrador de Sá-Carneiro ousa subir as escadas que levavam até o sótão, mas o vento, os raios de sol da tarde e a penumbra densa deixam-no assombrado, saindo em fuga. A experiência hesitante vivida aos oito anos passa a despertar visões oníricas:

Comecei então pensando, às noites, antes de adormecer, largas horas nesse sótão, que mais do que nunca, se me voltara um mundo bizarro, desconhecido, alucinante. E criava nele, em verdade criava, toda uma vida... Fantasiava-lhe – sim – os seus bosques, os seus rios e pontes, as suas montanhas, os seus oceanos, as suas povoações, os seus habitantes... As florestas via-as de algodão em rama, policromas, como lantejoulas, como os brinquedos de Árvore de Natal; seriam de água as montanhas; os rios de pedras preciosas, e, sobre eles, em arcos de luar, grandes pontes de estrelas. A humanidade que habitaria o meu país, suscitava-a de anões disformes, anafados, picarescos, mas de olhos cor-de-violeta – e sugeria lá também toda uma fauna de animais estrambóticos, inexprimíveis: pássaros sem cabeça, coelhos com asas, peixes de juba, borboletas que fossem flores, nascessem da terra... O rei desta nação, não sei porquê, parecia-me, acreditava seguramente, que era uma grande formiga multicolor – e ratos dourados com asas de prata os fidalgos da sua corte. Só o povo homúnculos ridículos... (Sá-Carneiro, 1965, p. 42).

O sótão visitado de relance não representa o concreto, o racional, o ápice; pelo contrário, representa o inconcluso, indefinível. É deformado, deficitário, um quase lugar. Bachelard (1974) avalia que, enquanto o andar mais alto, o sótão está na altitude clara, na zona racional dos projetos intelectualizados. Entretanto, na novela de Sá-Carneiro, está mais próximo ao seu ponto oposto, o porão, lugar “*obscura* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (Bachelard, 1974, p. 367). Por não adentrar efetivamente, o narrador inverte a lógica da verticalidade da construção, desconstruindo a oposição “alto-baixo”, “razão-emoção” (ou o indício de um delírio?).

A aversão a um conhecimento que deve ser claro e distinto, estabelecido pelo iluminismo, já é sentida por Nietzsche. O termo “crítica”, a partir de Kant, passa a significar os limites do conhecimento, sobre aquilo que, se não podemos nem colocar ou apreender, deve ficar de fora. Ao definir suas fronteiras, a “crítica” kantiana “abre ao olhar ‘o país da verdade’, como ‘uma ilha que a natureza fecha em fronteiras imutáveis’” (Agamben, 2007, p. 9). Assim, contra essa tradição da crítica, que para iluminar tudo

deve impor os limites do que se pode ou não pensar e conhecer, nos textos de Sá-Carneiro e Nietzsche se identifica que a força do pensamento não se encontra exclusivamente nessa “ilha fechada” da luz, mas também nesse sombrio mar inexplorado que viajantes arriscam percorrer.

O longo relato das imagens que o narrador de Sá-Carneiro criava a partir de seu sótão encontra-se, de certa forma, presente em duas figuras que o filósofo também utiliza em “O andarilho e sua sombra: o anão e a formiga”. Em ambos os aforismos, Nietzsche (2008) se apropria dessas figuras, metaforicamente, para falar do homem.

O aforismo §179 “O grande perigo dos eruditos” retrata os limites do conhecimento científico, ao escrever que os mais capacitados e escrupulosos eruditos, em determinado momento da vida, para realizarem uma pesquisa rigorosa, abandonam, ainda em sua juventude, as “esperanças”, as “tarefas ousadas” e a “imaginação”. Buscando, com o passar do tempo, a excelência e o rigor em seu trabalho, o homem de ciência estabelece limites para o conhecimento e, para não esbanjar energia à toa, para não tratar de nenhum assunto que não possa ser revolido (sem deixar “restos”), cria aversão por aquilo que não se pode explicar de maneira científica e, ao mesmo tempo, adquire um enorme prazer em solucionar e resolver problemas a partir das fronteiras já estabelecidas. Na medida em que a velhice chega, afasta-se cada vez mais daqueles planos de juventude, voltando-se apenas para o que é útil, assaltado que está de um profundo mau humor ao olhar para si mesmo, já envelhecido: “ele olha para si como alguém transformado, como se tivesse diminuído, rebaixado, convertido em hábil *anão*” (Nietzsche, 2008, p. 244, grifo nosso). Essa transformação é a sua consciência lhe torturando, afirmando que se acomodou no limitado, no “domínio da pequena escala”, enquanto deixou para trás “a grandeza no viver e no configurar”.

No aforismo §189 “A árvore da humanidade e da razão”, Nietzsche (2008) traça uma analogia entre a humanidade, em seu ser e fazer, com um grande formigueiro que, em seus montes “artisticamente edificadas”, deve preparar a t(T)erra para o futuro. Nesse aforismo, o filósofo também compara a humanidade a uma grande árvore que dá bons frutos, se bem cuidada e tratada. E, mesmo que os homens sejam governados por instintos cegos, sempre haverá pessoas que, devido ao sofrimento, tornam-se mais inteligentes e, conseqüentemente, a cultura de um povo é estruturada graças à sabedoria desses homens raros e sábios, concluindo que “temos, isto sim,

que *olhar de frente* a grande tarefa de *preparar* a Terra para uma vegetação da máxima e mais jubilosa fecundidade – uma tarefa da razão em prol da razão!” (Nietzsche, 2008, p. 250).

Por mais que Sá-Carneiro e Nietzsche utilizem-se das mesmas figuras – o anão e a formiga –, eles as caracterizam de maneiras diferentes. Para o filósofo, o anão – entendido como esse erudito cansado da vida – representa o homem pequeno, diminuído diante da vida e a formiga, em sua existência, só ganha sentido enquanto pertencendo ao todo maior, à sua colônia. Por sua vez, Sá-Carneiro trabalha esses dois personagens de forma onírica, referindo-se a uma formiga multicolor que comanda uma nação imaginária na qual tem, entre outros habitantes, anões disformes.

Assim, vemos na imaginação insólita do escritor português um mundo povoado de eruditos, regidos por uma grande formiga laboriosa, mas que – mantendo a analogia ao aforismo – seria uma formiga que trabalharia por meio da razão, preparando o mundo para as gerações vindouras. Entretanto, é possível ver que Nietzsche (2008) ressalta os problemas provindos da exploração do trabalho quando os operários se questionam acerca da utilidade da tarefa de cada um. No §170, Nietzsche frisa a degradação da arte, por exemplo, devido ao público a que ela se destina: aos trabalhadores cansados que reduzem o tempo de que dispõem para aproveitar do prazer da arte. Em vista desse público, a arte se apequena, torna-se arte do cansaço, recreação. De sua parte, o narrador de Sá-Carneiro, por meio da metáfora, resume sua visão da humanidade de forma irônica: “o povo homúnculos ridículos” (Sá-Carneiro, 1965, p. 42).

Cabe esclarecer que Nietzsche (2008, p. 201), no §67, evidencia como se estrutura, pelo hábito, a forma de pensarmos, por meio da limitada percepção binária-dualista de apreender as coisas unicamente pelo âmbito das oposições, quando se deveria ver diferenças de grau ou transições:

A imprecisa observação geral enxerga em toda a natureza oposições (“quente e frio”, por exemplo), onde não há oposições, mas apenas diferenças de grau. Esse mau hábito nos induziu a querer entender e decompor segundo essas oposições também a natureza interior, o mundo ético-espiritual. Não há ideia de quanta dor, presunção, dureza, alienação e frieza foi incorporada à sensibilidade humana, ao se acreditar ver oposições, em vez de transições (Nietzsche, 2008, p. 201).

Esse aforismo dialoga, em certa medida, com o §194, quando se detém a falar sobre “a arte no sonho”:

Os nossos sonhos são, quando excepcionalmente bem logrados e inteiros – de ordinário o sonho é uma coisa malfeita –, simbólicas cadeias de cenas e imagens em vez de poética linguagem narrativa, eles parafraseiam nossas vivências, expectativas ou circunstâncias com ousadia e certeza poética, de modo que na manhã seguinte nos espantamos conosco, ao recordarmos nossos sonhos. Gastamos muita arte no sonho – e, por isso, frequentemente somos pobres dela durante o dia (Nietzsche, 2008, p. 253).

Sob essa perspectiva, lemos nas duas séries de oposições que estamos tratando de trabalhar (luz e sombra; sonho e realidade) um processo de flexibilizar as fronteiras que antes aparentavam ser tão rígidas. Nietzsche (2008) observa que a realidade se instituiu a partir de oposições duais das quais o ser humano, limitadamente, representa a natureza. Seria no espaço onírico que esse ser humano fugiria da realidade para criar uma vida mais vasta, uma vida artística e plural. Por sua vez, o narrador de “A grande sombra” segue em seus passeios noturnos para desvendar como sua quinta se apresentava sem luz; não consegue acreditar que as visões que tivera eram meramente sonhos, lembrando-os com nostalgia: “E cada noite, mais saudoso, mais humilde, volto às recordações infantis – silenciosas: ao meu passeio noturno, de milagre; ao meu sótão de fantasia [...]” (Sá-Carneiro, 1965, p. 47). Cabe frisar que, na novela, será recorrente o misto entre realidade e sonho. De início, a noite se apresenta como uma sombra imensurável, um mistério, ela incorpora uma vida ideal que o narrador não encontra em sua vida real – e se mostra sempre clara.

Nessa medida, tanto Sá-Carneiro quanto Nietzsche incorporam positivamente o sonho ao pensamento, afastando-se, tanto da tradição cartesiana que, no caminho da dúvida metódica, compreende que o sonho, avizinjado do erro, gera ilusões, tornando-se um grande empecilho para o homem atingir a verdade, ou pela tradição dialética-hegeliana, em que o sonho é aproximado da loucura, uma vez que todo homem, consciente de si mesmo, deve estar em constante vigília para com seus erros, suas paixões e ilusões, justamente para não sucumbir à loucura.

Malas prontas

Cragolini (2000) ressalta que o *Wanderer* se diferencia do viajante – tradição iniciada pela narrativa da *Odisseia* – por um principal motivo: sua viagem não tem meta. Segundo a autora, a viagem que empreende o andarilho culmina na constituição de sua identidade, em um processo que primeiro supõe a des-identificação de si, mas que atinge também a constituição de um “eu” múltiplo. Por isso, o andarilho se divide em sombra para, mais tarde, tornar-se novamente uno com ela. A sombra adquire forma de um desdobramento do sujeito que permite dobrar-se e retornar ao seu “estado” inicial².

Em Sá-Carneiro, todavia, não há a possibilidade de retorno à sombra, ela se constitui como “ser” independente do viajante. Sua forma não delimitada recebe as características de tudo que o narrador identifica como mistério, erro, abismo – atributos que emprega para representar o que não apreende, mas que, contraditoriamente, está a sua busca, à procura pela grande sombra. Porém, assim como os viajantes tradicionais, sua viagem integra questões da constituição de si justamente na aparição desses elementos.

O narrador esclarece que pouco se identifica com a cidade em que vive, descreve-a como medíocre e, dando início à viagem, enceta também um processo que Nietzsche (2008, p. 298) registra no aforismo §306 “Perder a si mesmo”: “Uma vez tendo se encontrado, é preciso saber *perder-se* de vez em quando – e depois novamente se encontrar: contanto que se seja um pensador. Pois para este é prejudicial estar sempre ligado a uma só pessoa”. O processo de “perder-se” em Sá-Carneiro (1965, p. 55-56) é registrado logo após a confissão de desprezo pela cidade em que vive:

Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não mo relembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que o não sou... Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve, é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em

² Isso nos remete à imagem, trabalhada por Deleuze (2012, p. 14), do labirinto que se constitui em suas dobras: “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”.

alma (e em corpo até, quem sabe) segundo os países que habitamos (Sá-Carneiro, 1965, p. 55-56).

Assim, podemos afirmar que rejeitar sua nação e lançar-se ao estrangeiro também é um processo de des-identificação e, iniciada uma viagem, tem-se em paralelo o início do desaparecimento do sujeito, pelo menos enquanto sujeito portador de determinada identidade. Nesse sentido, tanto em Nietzsche quanto em Sá-Carneiro, o andarilho/viajante é esse símbolo de ressignificação do *eu*, do perder-se a si para se encontrar Outro. No §307 “Quando é necessário despedir-se”, Nietzsche (2008, p. 299) retoma o processo de abandono da cidade que podemos aproximar da citação acima de Sá-Carneiro: “Daquilo que você quer conhecer e medir é necessário despedir-se, ao menos por algum tempo. Apenas depois de abandonar a cidade você percebe como as torres se erguem acima das casas”. É, como outrora afirmou o filósofo, longe de casa que sonhamos com ela.

Se a *Odisseia* representa o viajante na tradição ocidental, em território luso, *Os Lusíadas* registram as Grandes Navegações. Na primeira, temos o retorno do herói para a casa, enquanto, na segunda, temos o movimento contrário, em que o viajante, Vasco da Gama, dirige-se às terras estrangeiras, *mares nunca de antes navegados*, tornando-se o colonizador errante. Entretanto, é preciso distinguir a novela de Sá-Carneiro do épico de Camões, uma vez que o autor de “A grande sombra” não atribui a seu “herói” a colonização das Índias, do Oriente, tampouco evoca deuses e ninfas, mas sim um sujeito que carrega em si o desassossego de abandonar sua casa. Reiteramos, assim, na imagem da sombra em Sá-Carneiro (1965, p. 50) projeções de seu passado:

Olho para trás de mim às horas silenciosas e evoco todos os personagens da minha vida... os raros corpos de acaso que possuí, *por os desconhecer...* e mesmo aquelas pessoas, ignoradas, que só um instante cruzaram a minha existência...

Retomando as comparações entre “A grande sombra” e “O andarilho e sua sombra”, veremos que tanto o viajante quanto o andarilho são carentes de características próprias, de adjetivos pátrios ou nomes próprios. Apesar de Nietzsche (2008) referir-se à Alemanha no decorrer da obra, o filósofo se preocupa por diversas vezes em ver o ser humano, ou o europeu, como alguém que já cortara os laços pátrios com sua terra de origem – ou ao

menos que deveria se desvencilhar deles³. Na novela de Sá-Carneiro, embora seja possível localizar Portugal como país de origem do narrador, não há referências explícitas no texto. Todavia, Lisboa é citada duas vezes: em uma passagem em que descreve a ida ao teatro e no registro do local em que escrevera a última entrada no seu diário.

Isso nos leva a pensar na ideia de “viagem” não somente em seu sentido usual, mas em seu sentido metafórico, uma vez que ambos os textos tratam de um “perder-se a si mesmo” ou de uma “des-identificação de si”. A viagem aqui significa a perda da subjetividade ou o rompimento com a positividade da identidade e, pelo pensamento, de uma viagem que resulta na reconstrução de si. Nesse sentido, pensando a partir de Bergson (1972), seria contraditório Sá-Carneiro e Nietzsche descreverem ou cravarem, sob seus personagens principais, características próprias, uma vez que eles não são objetos, não são apreendidos de uma determinada forma (um conceito⁴), mas são acontecimentos, movidos pela força de transformação.

A viagem

Se identificamos a sombra, em Nietzsche, como sua dobra, seu duplo, em Sá-Carneiro ela se apresenta como possibilidade de encontrar-se com o seu próprio Outro. A sombra representa para Nietzsche o que há de mais próximo ao homem. No primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, assim como em suas obras posteriores, Nietzsche (2000) nos traz um método experimental⁵ que é caracterizado por sua filosofia fisio-psicológica, que visa destacar o caráter imanentista das criações, valorações e conhecimentos

³ Nesse sentido, ver §215, em que Nietzsche se detém a falar das vestimentas de cada indivíduo.

⁴ Bergson (1974) escreve que a vida interior é inapreensível por conceitos, já que ela se constitui de movimentos que não podem ser apreendidos por imagens. Isto é, ela não pode ser representada por conceitos e, por conceitos, Bergson (1974, p. 23) entende ideias abstratas, gerais ou simples: “sem dúvida, nenhuma imagem jamais reproduzirá o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo”.

⁵ Kaulbach (1980) defende a ideia de que o experimentalismo em Nietzsche é como um “método de desmascaramento” que levaria à posse de si próprio. Nesse sentido, o experimentalismo está ligado a uma redefinição do próprio conhecimento que englobaria várias perspectivas de interpretação sobre a vida, para intensificá-la e elevá-la, em detrimento das filosofias metafísicas que negam a vida.

humanos, afastando-se, assim, dos idealismos entendidos como fuga do mundo (transcendental). Diante dessa sua filosofia fisio-psicológica, a sombra representa o que há de mais próximo ao homem e também de mais necessário: “[...] é como se apenas hoje tivesse olhos para o que é próximo. Admira-se e fica em silêncio: onde *estava* então? Essas coisas vizinhas e próximas” (Nietzsche, 2000, p. 11). Sendo imanente ao ser humano, a sombra revela o que há de mais instável e passageiro nele. Assim como o ser humano, a sombra se vai, desaparece com o crepúsculo. Todavia, a consciência de sua perenidade não torna o ser humano menor, ao contrário, ela é condição necessária para o autoconhecimento de si mesmo e, conseqüentemente, para a afirmação da vida feliz, para a formação de espíritos livres. É nesse sentido que o filósofo, em *Ecce Homo*, ao comentar o seu livro *Humano, demasiado humano*, afirma que ele é, ao mesmo tempo, o afastamento de idealismo e o encontro do homem consigo próprio:

[...] quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não* pertencia a minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz: onde *vocês* vêm coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas! (Nietzsche, 1995, p. 72).

A viagem que a sombra proporciona ao andarilho é esse vagar em si mesmo que tem somente a solidão como companheira. O que essa companheira revela é o próprio conhecimento de si mesmo, esse avizinhar de si que se torna condição necessária para o *amor fati*, esse amor ao próprio destino. Indo além da oposição de bem e mal, deixando de lado o delírio idealista ou romântico, o filósofo traz a noção de felicidade trágica numa intensa afirmação da vida, o *amor fati*, ou, nas palavras de Nietzsche (2001, p. 187-188):

[...] seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!

Esse “Sim” para a vida não é simplesmente a afirmação da vida no que ela tem de prazerosa ou de agradável, mas também naquilo que ela tem de violenta e desagradável, de perverso e de feio – dizer “Sim” para tudo aquilo que o homem moralalaria “Não”, “Sim” para tudo aquilo que

o homem moral negaria em sua vida presente por uma vida futura. Esse “Não”, segundo Nietzsche, gera um mal-estar psíquico na vida, tornando o indivíduo um ressentido, um escravo. Por outro lado, o *amor fati* tem um sentido muito mais profundo do que aceitar a vida tal como se apresenta em sua imanência – num sentido passivo –, mas, ao contrário, tem um sentido ativo da experiência do indivíduo com sua existência de aceitar a força, a vontade de poder criadora: a capacidade do indivíduo em amar, não a resignação, mas a potência, não somente o que lhe é agradável, mas a dor e a violência; um amor incondicional à vida. Nesse sentido, a sombra, enquanto duplo do andarilho, torna-o companheiro de si mesmo, em tomar posse de si mesmo para amar a vida.

Em vista disso, temos que lembrar que há uma diferença substancial, em Nietzsche, entre a noção de andarilho e de viajante. No §638 do volume primeiro de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche (2000) afirma que a liberdade racional pertence ao andarilho, e não ao viajante que, em seu caminho, sempre se dirige para uma meta final. Enquanto o viajante estabelece, *a priori*, sua rota, fechando-se estritamente no caminho que acredita que o levará para o destino almejado – como um cristão que traça seu caminho para atingir o paraíso –, por outro lado, o andarilho está aberto a tudo o que sucede no mundo e, por isso, não se apega, como o viajante, a nada de particular, mas vive uma vida errante e sente alegria com a mudança e na passagem. Assim, o andarilho é caracterizado como aquele que enfrenta as adversidades do mundo de frente, que vive tanto as noites ruins quanto os dias luminosos e, por isso, situa-se no plano de sua própria imanência, instável e perene, uma des-indentificação de si. É nesse sentido que o andarilho significa, em Nietzsche, esse retorno a si mesmo, esse voltar-se para o próprio ser humano que é múltiplo em sua finitude; enquanto o viajante, tendo seu caminho predeterminado, pressupõe uma identidade fechada.

A distinção nietzschiana entre viajante e andarilho emerge características do narrador de “A grande sombra” o qual identifica na sombra um mundo ideal onírico que a realidade não permite viver. Nesse mundo, é possível projetar sua dobra. Seu percurso é mais obra do acaso do que dos planos, dos objetivos; é fluído, resultado do Destino e não do destino estabelecido, pois não há um caminho predeterminado.

Abandonando sua casa, a quinta, esse narrador irá carregar consigo lembranças de infância, dentre as quais prevalece a imagem de uma mulher:

Com efeito, uma manhã, ao despertar, bem seguro me lembrei que – não sabia aonde, mas nessa noite – certa rainha de brocado me tivera ao colo, me abria seus cofres de pedrarias, me desenestrara as suas tranças, longas d’ouro, para eu coar entre elas os meus dedos febris, a refrescá-los...

A Princesa não pudera existir no meu quarto, mesmo da noite – e eu não saíra do meu quarto... Entanto falara-lhe, vira-a bem... Aonde? Aonde?... Lembravam-me quase as suas feições... a sua boca de pérolas... seus gestos-flores... (Sá-Carneiro, 1965, p. 46-47).

Iniciada a viagem, ele irá se encontrar com essa visão anos mais tarde em um Carnaval em Nice. O narrador fica maravilhado ao ver que se depara com um baile de máscaras quando, entre confetes e serpentinas, uma mulher o surpreende: “– Eu sou talvez a Princesa velada...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 76). Ele se deixa conduzir envolto de surpresa pelas coincidências que o cercam, inclusive por se ver interessado no punhal que carregava a moça em seu traje carnavalesco. A moça conserva sua identidade não revelada, afirmando que nem mesmo onde reside havia dado o seu nome. Ao se despir, mantém a máscara no rosto – para alívio do narrador, como descreve. Impulsionado pelo ambiente que relata como sombrio, não se contém ao perceber que a moça poderia retirar a máscara e revelar-se: “Foi uma ânsia de estertores! Mas venci!... Empunhei a arma rudemente... e cambaleando, num redemoinho, numa vertigem, enterrei-lha toda no coração...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 84).

Nesse contexto, Zandoná (2013, p. 105) observa que as reticências da fala apontam para uma “realidade” que se manifesta oniricamente: “Essa irregularidade é uma apologia própria aos sonhos, os quais transitam entre o consciente e o inconsciente, vem sem estímulo concreto e constroem realidades com elementos aparentemente desconexos”. Essa estratégia “intensifica o mistério que envolve não apenas a figura da mulher, como também a do artefato ricamente ornado” (Zandoná, 2013, p. 105-106). Como ressalta o pesquisador, o recurso das reticências é frequente no texto, fato que ele avalia como uma dispersão do sujeito-narrador.

Anteriormente, no capítulo V, o narrador havia enunciado que os postais mostrados por um amigo foram o suficiente para despertar nele a sensação de que ele próprio era uma “rapariga”, com aparência similar da jovem fantasiada. Antes ainda do crime, nesse mesmo capítulo, o narrador confessa que, por não conseguir alcançar o mistério e a sombra que procura

em vida, sente inveja dos criminosos (assassinos e estupradores), pois escapam à justiça e somem, tornando-se outros, irreconhecíveis (como seu amigo loiro e sardento que outrora resolvera desaparecer e nunca mais fora encontrado).

Barros (2003, p. 53) ressalta que “O protagonista não resistiu ao desejo de matá-la, a fim de que, não lhe conhecendo o rosto, criasse para si mesmo um grande mistério, do qual recordaria enquanto vivesse”. Cabe salientar que, antes de partir, ele lacera o rosto da moça ainda mascarada para que mais ninguém, nem ele mesmo, pudessem vir a vê-lo. Barros (2003, p. 56) atenta para uma perspectiva de leitura:

A sombra não deve ser interpretada como a ‘escuridão da morte’, mas como o elemento misterioso dos sonhos ideais do narrador-protagonista. O que ele deseja é fugir da realidade, simbolizada pela luz, considerada insuportável, e abismar-se nas sombras.

Em sua leitura, complementa que matar a moça de máscara foi um meio de fundir-se a ela, visto que também se reconhecia na moça – ela é, de certa forma, seu duplo –, mas nesse ato acaba por incorporar a si traços femininos que serão realçados no encontro com o próximo personagem da narrativa: Lord Ronald Nevile.

Após o homicídio, o narrador-protagonista passa a viver em fuga, não tendo certeza se lhe procuram ou não, afirma que tenta evitar tomar ciência dessa busca não lendo jornais, mas declara ter segurança de que não o encontrariam, permitindo acreditar que nem mesmo teria praticado o crime. No capítulo seguinte ao assassinato, ele é enfático ao afirmar que passara a viver outra vida:

Como hoje vivo Outro [...] Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve [...] *A minha cerca existe hoje só Eu* – vitória sem resgate! [...] Para mim não há senão “antes” e “depois” da Maravilha. De “antes” não me recordo. Ninguém se lembra do que viveu primeiro que nascesse. Ora, por essa noite tigrada, no minuto a safiras em que lhe cravei o punhal – acordei (foi certo) em outro mundo, nasci outra vida. (Sá-Carneiro, 1965, p. 86)

Retirando-se de Nice logo após cometer o crime, o narrador irá mais tarde para Veneza: “Não me paralisou o Triunfo. Desde que me descobri em Sombra, ao contrário, mais do que nunca vagueio – para mais esquiva ser a minha incerteza; mais flexível e ondulante” (Sá-Carneiro, 1965, p.

90), onde encontrará com um amigo de Paris, o qual lhe apresentará ao Lord Ronald Nevile. Segundo Barros (2003), é esse amigo que se apresenta como possibilidade de incorporar o segundo polo, o masculino, visto que já alcançara o primeiro, o feminino, com a morte da moça.

O narrador irá confessar sua instigante atração pelo Lord, inclusive irá subitamente atrás dele quando ele parte. Entretanto, relata que quanto mais tempo passa junto ao Lord, percebe que o conhece muito pouco: não tem mais certeza qual é o nome dele (uma vez fora apresentado como *Roland* e não como *Ronald*), não sabe ao certo a sua proveniência (fala sempre em francês, mesmo quando está junto aos seus supostamente compatriotas ingleses, não tem acento de nenhuma outra língua que o narrador conheça, nem mesmo a inglesa) e, ao perguntar a seu amigo de Paris que havia lhes apresentado, tal amigo afirma que também não conhece o Lord, esclarecendo que os dois haviam somente dividido uma cabine em uma viagem de Roma a Veneza. Diante das incertezas, resta-lhe confessar: “A sua voz lembra-me uma sombra. / Com efeito, todo aquele homem me lembra uma sombra...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 108). Então, é diante das peças que lhe são ofertadas que irá perceber, na imagem do Lord, traços da moça mascarada, como o queixo – única parte do rosto da moça que vira.

A partir dessa comparação, o narrador passará a montar o quadro restante, concluindo: “Tenho o que queria: a Sombra” (Sá-Carneiro, 1965, p. 111). A narração que segue irá então complementar as coincidências que vinha observando, culminando na fuga dele e do Lord para um lugar desconhecido, chamado então de Príncipe ainda antes de partirem. Apesar da pouca descrição do lugar em que se encontram, uma apresentação merece ser destacada: “À direita, um grande armário de espelho. Mas estremeço... ranjo de presságios... O espelho está partido... estalado de alto a baixo...” (Sá-Carneiro, 1965, p. 120).

A imagem do espelho partido fortalece a existência do duplo na narrativa, a partir do narrador, reconhece-se o desdobramento do sujeito em moça mascarada e Lord Ronald. Entretanto, nos últimos momentos, é preciso desvencilhar-se das sombras e dos sonhos para salvar-se:

Inferno! Não sonhemos mais!
Urge acordar e salvarmo-nos.
Seja como for, seja o que for, seja quem for – o resto dissipar-se-á, e
eu serei obrigado a reconhecer-me: pois vivo, vivo, entanto...
(Sá-Carneiro, 1965, p. 122).

Contudo, não há mais esperanças, resta-lhe o abismo que “sente” da janela do aposento em que está, sugerindo, ao fim da narrativa, que opta pela destruição de si, cometendo suicídio.

Despedida

Para findar sua busca pela sombra, o modo que o narrador de Sá-Carneiro irá encontrar para tornar-se uno com ela(s) é por meio da morte, que fica sugerida em possível suicídio. Nietzsche, porém, reencontra-se com sua sombra no fim do dia, após a longa caminhada, assim que o sol se põe. Em verdade, podemos afirmar que, para o filósofo, a morte não pressupõe o fim da viagem e “estar vivo” pode significar apenas sombra: “[...] que os vivos me perdoem se às vezes me parecem sombras, tão pálidos e aborrecidos” (Nietzsche, 2008, p. 157).

Nesse contexto, o §408 “Opiniões e sentenças diversas” aborda outro significado de “sombra”, uma vez que sombra aqui não é aquela com que o andarilho pode dialogar, ao contrário, é com os pensamentos “ávidos pela vida” dos grandes pensadores já mortos – como Epicuro e Montaigne, Goethe e Espinoza, Platão e Rousseau, Pascal e Schopenhauer – que o viajante pode discutir “quando tiver longamente caminhado a sós” (Nietzsche, 2008, p. 157). Mas o que significa olhar para esses mortos senão fixar os olhos em si mesmo? “O que quer que eu diga, decida, cogite, para mim e para outros: nesses oito fixarei o olhar, e verei seus olhos em mim fixados” (Nietzsche, 2008, p. 157). É nesse jogo de espelho com a morte que o andarilho, na solitária caminhada em pensamentos, irá se constituindo.

O reconhecimento do duplo da sombra, em Sá-Carneiro, personifica-se em uma tríade, porém, é formada por um desdobramento em outro: em moça mascarada, princesa dos sonhos do narrador, e o retorno dela em Lord Ronald. Não obstante, é preciso ressaltar que quem não encontra a si mesmo não pode se encontrar em mais ninguém, não pode devir Outro (Rosset *apud* Barros, 2003), fato que parece querer empreender o narrador. Como pondera

Zandoná (2013), a viagem para Nice (cidade em que encontra a moça) pode retratar a viagem ao mundo interior, assim como a falta de registro no diário do narrador pode indicar um exílio, metamorfoseando-o, possibilitando, em outra cidade (como Veneza, onde está o Lord), um devir outro. É notável ainda que a figura do Lord, inconstante, apátrida, sem origem, retoma o sonho que tivera com a quinta, dominado pelo signo do múltiplo, do variado, do multicolor. Nesse contexto, vale lembrar que, ao todo, a narrativa dura nove anos, porém com lapsos temporais, o que reforça a leitura do exílio.

A viagem, em ambas as narrativas, estrutura-se pelo desdobramento de si em outro (sombra), que no caminho a ser percorrido assume diversas máscaras. Cragolini (2000, p. 62) afirma que essa atitude é necessária, pois

O andarilho, o viajante que não vai a lugar nenhum, tem que descansar, tem que encontrar lugares acolhedores em meio a esse deserto. Na mudança contínua, deve se criar máscaras. Os pontos-de-vista, as máscaras são “pontos de hospitalidade”, casas provisórias em uma viagem sem lugar definitivo, pontos em que se encontra certo âmbito de re-constituição de si, uma figura provisória da identidade⁶ (Cragolini, 2000, p. 62, tradução nossa).

Entretanto, Cragolini ressalta que, na obra de Nietzsche, a máscara assume diversas formas, possibilitando também distintos usos. Em “O andarilho e sua sombra”, ressaltamos o aspecto da alteridade que, segundo a autora, estende-se ao leitor, pois o processo de leitura também é uma incorporação do outro em si:

A escrita de Nietzsche é um exercício de *Wanderer* que transforma o leitor também em andarilho, leitor que constitui sua “identidade” se des-identificando na leitura, se des-personalizando. Porque ser leitor é um modo de se des-apropriar, na medida em que, diante da escrita do outro, experimentamos uma alteridade que nos mostra outros modos de vida, no entanto, ao que conhecemos, a partir de nossa experiência.

⁶ “El caminante, el viajero que no va a parte alguna, tiene que descansar, tiene que encontrar lugares de hospitalidad en medio de ese desierto. En el continuo cambio, debe crearse máscaras. Las perspectivas, las máscaras son “puntos de hospitalidad”, casas provisorias en el viaje sin hogar definitivo, puntos en los que uno encuentra un cierto ámbito de re-constitución de sí, una figura provisoria de la identidad.”

Nietzsche afirma que “quem há compreendido algo meu, há refeito algo meu a sua imagem”⁷ (Cragolini, 2000, p. 63, tradução nossa).

Em Sá-Carneiro (1965, p. 62), por vezes, o narrador se volta a esse assunto, afirmando que poucos o entendem, pressupondo a existência de leitores:

[...] se na minha obra de Arte, vagabundas de miragem, sumptuosas de requinte, ponho um pouco de mim nos protagonistas – gritam logo os castrados à blague ou à incompreensão. Incompreensão... Há tão pouco que compreender no que escrevo – nisto tudo... [...] Não procurem nada aqui – não há nada a perceber. [...] Nem posso exprimir doutra maneira, com maior clareza, porque é assim – assim mesmo (Sá-Carneiro, 19625, p. 62).

Na novela, o primeiro personagem que se mostra interessado em dialogar acerca da sua obra é sua sombra, personificada em Lord Ronald Nevile. Esse movimento também é observado em Nietzsche, uma vez que a sombra é a única interlocutora possível para as reflexões do andarilho.

Considerações finais

Ao abordar o contexto da viagem e realizar uma análise errante, o processo de fragmentação do sujeito para um devir outro foi observado em “O andarilho e sua sombra”, de Friedrich Nietzsche (2008), e em “A grande sombra”, de Mário de Sá-Carneiro (1965). Aproximados pela construção do sujeito que sai e percebe a presença da sombra que, de alguma maneira, está a acompanhá-lo, tal “personagem” imprime distinções entre os dois autores. A princípio, o devir se configura em projeção do mesmo, da sombra, silhueta disforme que acompanha aqueles que se lançam em uma viagem, porém a constituição da sombra, assim como as metáforas e analogias construídas

⁷ “La escritura de Nietzsche es un ejercicio de *Wanderer* que transforma al lector también en caminante, lector que constituye su ‘identida’ des-identificándose en la lectura, des-personalizándose. Porque ser lector es un modo de des-apropiarse, en la medida en que, enfrentados a la escritura de un otro, experimentamos una alteridad que nos muestra otros modos de vida a los que accedemos, sin embargo, desde nuestra experiencia. Nietzsche señala que ‘quien ha creído comprender algo de mí, ése ha rehecho algo mío a su imagen’”.

a partir dela, não são mera oposição entre claro-escuro, mas sim processos de transformação, de transição.

Na obra de Nietzsche, ser viajante se distingue do andarilho. Nos aforismos aqui analisados, vemos uma caminhada solitária no bosque na qual o destino é definido no próprio percurso de um dia. O caminho ilustra a des-identificação do sujeito para, ao fim, tornar-se uno, a ideia da solidão, na narrativa do filósofo, é um encontrar-se consigo mesmo. Na novela de Sá-Carneiro, o narrador embrenha-se em cidades, prédios, castelos, torres e festas. O contato com lugares diferentes de sua nacionalidade (embora pouco delimitada) possibilita não ser reconhecido, manter-se em penumbra, sombra, des-conhecer a si mesmo. A solidão se faz presente em meio a companhias efêmeras, oníricas, inexatas que levam o narrador a se exilar em si.

Cabe, por fim desta trajetória, continuar a investigar as possibilidades de leitura a partir das duas obras e o reconhecimento dos percursos de cada autor. No que se refere à Nietzsche, a escrita em aforismos e o diálogo filosófico, não só com as obras, mas também com os autores, constrói uma narrativa que flerta com o texto literário. No que concerne à escrita de Sá-Carneiro, é perceptível o compromisso com o real (Sever, 2018), marcado pela inserção de datas e a referência a algumas cidades em forma de diário de viagem, fato que, entretanto, faz emergir questões biográficas e o procedimento de ficcionalização da escrita em diário.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: BERGSON, Henri; BACHELARD, Gaston. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-512. (Os pensadores, v. XXXVIII).

BARROS, Tânia Sturzbecher de. *O duplo em céu em fogo de Mário de Sá-Carneiro*. 2003. 114 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. In: BERGSON, Henri; BACHELARD, Gaston. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 17-45. (Os pensadores, v. XXXVIII).

CRAGNOLINI, Mónica B. La metáfora del caminante em Nietzsche: de Ulises al lector nómada de las múltiples máscaras. *Ideas y Valores*, Bogotá, n. 114, p. 51-64, 2000. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/8784/9428>. Acesso em: 16 out. 2022.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Tradução de Irene Borges Duarte *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

KAULBACH, Friedrich. *Nietzsches Idee Einer Experimentalphilosophie*. Köln/Wien: Böhlau, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. v. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 2.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. A grande sombra. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo: novelas*. Lisboa: Edições Ática, 1965. p. 38-123.

SEVER, Cátia. Qualquer coisa de intermédio – lugares de transgressão em “Eu-próprio o outro” de Mário de Sá-Carneiro. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 29-43, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18776>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ZANDONÁ, Jair. *Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. 2013. 178 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.