

ALETRIA

revista de estudos de literatura

A comédia,
da formação
clássica à
modernidade

v. 35, n. 3

JUL.—SET. 2025

A L E T R I A
revista de estudos de literatura

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Sandra Regina Goulart Almeida; VICE-REITOR: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

DIRETORA: Sandra Gualberto Bianchet. VICE-DIRETOR: Lorenzo Teixeira Vitral

Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

COORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira; SUBCOORDENADORA: Anna Palma;
DOCENTES: Aline Magalhães Pinto, Elen de Medeiros, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes,
Miriam Piedade Mansur Andrade, Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Teodoro Rennó
Assunção; DISCENTES: Isadora Scorcio Rafael, Luis Gustavo de Paiva Faria; SECRETARIA
ACADÊMICA: Giane de Oliveira Jacob, Hamy Cernelós Pedrosa, Mêndel Marques Vilaça.

Editores

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

Conselho Editorial

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins
Brandão, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago

Organizadores do número

Elen de Medeiros (UFMG), Rodrigo Alves Nascimento (UFBA)

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Capa

Boum-Boum no circo Medrano, Henrique de Toulouse-Lautrec (1889)

Secretaria

Ana Clara de Souza Marques, Julia Netto, Lilian Souza dos Anjos

Revisão e Normalização

Camila Almeida, João Gabriel P. Gomes, Kathleen Oliveira, Maria Clara de Freitas Barcelos

Diagramação

João Gabriel P. Gomes

ALETRIA

revista de estudos de literatura



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Aletria | Belo Horizonte | v. 35 | n. 3 | jul.—set. 2025 | 285 p. | e-ISSN 2317-2096



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

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

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca 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.; color.; online.

Histórico:

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

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

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

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

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. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 8 Comédia: modos de ser e de estar
Elen de Medeiros; Rodrigo Alves do Nascimento

- 17 Editorial
Elen de Medeiros; Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

- 20 Entrevista com Cleise Furtado Mendes
Rodrigo Alves do Nascimento; Elen de Medeiros
- 26 Homero, o cômico: o estilo poético do *Margites*
Homer, the Comedian: Poetic Style in Margites
Tadeu Bruno da Costa Andrade
- 42 Tersites, o mero mortal sem noção
Thersites, the Clueless Mortal
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
- 59 O riso musical de Aristófanes:
a canção de Agatão e a crítica à nova música em *Tesmoforiantes*
*The Musical Laughter of Aristophanes: Agathon's Song and the Critique
of New Music in Thesmophoriazusae*
Luciano Heidrich Bisol; Vanessa Almeida
- 74 Esta matéria seríssima de que é feita a
comédia shakespeariana
Such Serious Stuff as Shakespearian Comedies are Made on
Fernanda Medeiros

- 90 Edição anotada do entremez “El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas”, peça portuguesa inédita do século XVIII

Annotated Edition of the Entremez “El Enchantment and Disenchantment in the zanfoña and the Difference and Fraud of las lenguas”, an Unpublished Portuguese Play from the 18th Century

Luiz Carlos de Barros; Alfredo Cordiviola

- 115 Tradurrindo o sainete *L'Ours* (1894) de Georges Courteline
Translaughing George's Courteline's L'Ours (1894)

Dennys Silva-Reis

- 132 Editar comédias no Brasil das décadas de 1920-1940: entre o cinema e o rádio

Publishing Comedies in Brazil from the 1920's to 1940's: between Cinema and Radio

Henrique Brener Vertchenko

- 148 Nós queremos que você ria

We Want you to Laugh

Isa Etel Kopelman; Fernanda Paula Capraro de Toledo

- 163 Um sátiro nos Andes: tradição e modernidade no riso de Sileno

A Satyr in the Andes: Tradition and Modernity in Sileno's Laughter

Michel Silva Guimarães; Adilson Santos de Souza

- 179 Estratégias de uma comédia lírica

Strategies of a Lyrical Comedy

João Alberto Lima Sanches

Varia

- 196 *Um lance de dados: uma forma à imagem do céu estrelado*

A Throw of the Dice: a Form in the Image of the Starry Sky

Larissa Drigo Agostinho

- 212 Inventário de pequenos objetos perdidos: Walter Benjamin sonhado por Hélène Cixous

Small Lost Objects Inventory: Walter Benjamin Dreamt by Hélène Cixous

Francisco Camêlo; Flavia Trocoli

- 225 Eros à l'épreuve de Dieu

Eros é posto à prova

Guiomar de Grammont; Benoit Legemle

- 239 Bertolt Brecht, o sonetista: um ciclo de sonetos eróticos entre o *loben* (louvar) e o *vögeln* (foder)
The Sonnetist Bertolt Brecht: an Erotic Sonnet Cycle between Loben (Praising) and Vögeln (Fucking)
Matheus Barreto
- 255 Teoria borgiana da ficção: a metaficção como princípio criativo das narrativas de Jorge Luis Borges
Borgean Theory of Fiction: Metafiction as a Creative Principle in Jorge Luis Borges' Narratives
Raquel Alves Mota
- 271 Pier Paolo Pasolini na literatura italiana contemporânea: um pensador e personagem em dramas futebolísticos
Pier Paolo Pasolini in Contemporary Italian Literature: Thinker and Character in Football Dramas
André Mendes Capraro

Comédia: modos de ser e de estar

O atual número da *Aletria: revista de estudos de literatura*, periódico ligado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PósLit) da UFMG, dedica seu “dossiê” à comédia, gênero literário e teatral que, a despeito de sua força e de suas particularidades estéticas e éticas, tem sido muito pouco abordado nas publicações acadêmicas e, em particular, nos “dossiês” de periódicos especializados do país.

Diferentemente de outros gêneros dramáticos, falar sobre a comédia parece quase sempre exigir algum tipo de justificativa. Seja na forma da farsa, da comédia pastelão, do bosteiro, da comédia romântica, da revista ou das *sitcoms* televisivas, a popularidade do gênero parece inversamente proporcional ao seu prestígio na pesquisa acadêmica ou junto à intelectualidade. Mesmo fora dessas esferas, é possível dizer que há mesmo um senso comum de que seu âmbito seria apenas o do entretenimento passageiro – aquele cujo alcance seria tão reduzido que não mereceria sequer uma conversa alongada a seu respeito na saída do teatro, muito menos uma atenção que dure mais que um gesto de deslizamento do dedo na tela do celular.

Parece também estar ligada a essa dimensão, aparentemente despreocupada do gênero, uma desconfiança histórica. O poder estabelecido com frequência mirou artistas cômicos e diferentes formas de comichade temendo o que neles tomavam como irresponsável, potencialmente corrosivo e mesmo anárquico. Para ficar em um verbo que exala comichade, podemos dizer que exemplos disso “abundam”: no início da Era Comum, na medida em que a Igreja Católica se estabeleceu como instituição referencial na Europa, a arte centenária e popular dos mimos foi frontalmente censurada, pois as pequenas cenas cômicas de feira que ridicularizavam os cristãos da época e os seus diferentes símbolos logo se mostraram potencialmente perigosas. Na alta Idade Média, padres eram advertidos sobre a anarquia causada por moralidades cujos diabinhos e diabruras fascinavam fiéis no espaço das igrejas. Centenas de anos depois, na respeitosa corte francesa do século XVII, mesmo um subgênero que já dialogava com a igualmente respeitosa tradição da verossimilhança aristotélica, a alta comédia de Molière não deixou de ser vista com desconfiança pelas instituições da época; o comediô-



grafo gozava da simpatia do rei, mas nobres, clérigos e juristas temiam a mordacidade crítica de suas peças e amiúde censuravam seus textos. Luiz Felipe Baêta Neves (1974) chegaria a cunhar de “ideologia da seriedade” essa atitude frontalmente negativa face à comicidade – de algum modo estruturante do pensamento Ocidental.

Curiosamente, nesta primeira metade do século XXI, é possível dizer que emergiram nuances inesperadas dentro desta tendência. Agora a desconfiança em relação ao gênero se encontra mesmo entre dramaturgos e artistas fora do aparato institucional, que veem nele uma espécie de terreno movediço em que se podem relativizar e mesmo ridicularizar pautas de grupos historicamente oprimidos. Como se sabe, uma vertente importante da comédia – em especial aquela derivada comédia nova romana, da farsa atelana e das máscaras da *commedia dell'arte* – se baseia na produção de tipos e máscaras cômicas, cujas características estereotipadas, fixas e ridicularizantes não pouparam velhos sovins, soldados fanfarrões, clérigos safados, mas também mulheres, pobres, homossexuais e escravizados. A própria tradição do *black face* no teatro e na TV, cujo princípio se baseava na estereotipação do fenótipo da pessoa negra e na ridicularização de aspectos oriundos de culturas afrodescendentes, predominou nos teatros e nos meios de comunicação dos Estados Unidos e do Brasil durante décadas.

A esse recurso da tipificação, frequente no desenho de personagens cômicas, se soma a própria desconfiança em relação a um dos afetos recorrentes na catarse cômica. Henri Bergson, em seu famoso ensaio sobre o riso e o cômico cotidiano, apresenta a clássica formulação de que a catarse na comédia dependeria de certa anestesia momentânea do coração, ou seja, o riso só nasce quando há distância em relação ao objeto de que se ri (Bergson, 2018). Ora, para muitos estaria nessa perspectiva não empática ou não solidária com o alvo do ridículo uma das matrizes da crueldade e do sadismo cômicos – tão frequentes em peças, esquetes e piadas que humilham e diminuem grupos que, fora da representação, já são constantemente oprimidos. Não à toa, com uma rápida passada de olhos pela produção dramática brasileira contemporânea pode chegar a uma invariável constatação: seja por medo, receio ou desdém pela forma, a comédia não está entre os gêneros mais visitados.

No entanto, parece-nos fundamental revisitar a comédia a contrapelo de tais enquadramentos restritivos e algo amedrontados. Em primeiro lugar, porque boa parte deles é tributário de uma leitura muito parcial da *Poética* aristotélica, texto fundamental para o pensamento sobre o drama no Ocidente, que com frequência relegou a comédia a um lugar secundário dentro da poética dos gêneros. Do filósofo grego nos chegaram poucas palavras sobre ela, mas suas poucas considerações a respeito alimentaram uma série de reduções: por tratar de sujeitos inferiores (seja pelo caráter, seja pelo tipo de ação na qual se envolvem) a comédia estaria ligada ao moralmente baixo, ou seja, a tudo aquilo que na vida social seria passível de reprovação ou que, no mínimo, não mereceria lugar no pedestal dos grandes valores. Some-se a isso o modo como desde Aristófanes, a comédia lida de modo rebelde com os pressupostos da verossimilhança clássica, afrouxando os princípios de unidade, coerência e causalidade que depois os neoclássicos tomaram como leis universais para a boa obra dramática. Hoje, problematizada a suposta superioridade ou universalidade desse modo de representação, é possível revisitar os diferentes gêneros cômicos reconhecendo que o que neles escapa ao aristotelismo é também muito poderoso, na medida em que estabelece outros modos de ver o mundo e as relações.

Da mesma maneira, não seria equivocado apontar que certo preconceito de classe nunca esteve de fora dos julgamentos sobre a comédia – gênero que nas suas mais variadas

formas sempre frutificou vigoroso entre as classes populares. Aquilo que na comédia é da ordem do “baixo” – com frequência lido a partir de uma perspectiva moral e, portanto, valorativa –, pode agora ser repensado segundo o que Cleise Mendes (2022) concebeu como dimensão *topográfica* do gênero. A pesquisadora aponta como nas diferentes formas de comicidade opera um movimento de deflação, uma força capaz de puxar os elementos composicionais (tema, enredo, personagens...) para baixo. Invertem-se hierarquias e prioridades: prefere-se o cotidiano ao que é sublime ou exaltado, aquilo que é de ordem material ao transcendental, as platitudes reveladoras às supostas profundidades metafísicas. Daí a afinidade do cômico com o jogo de máscaras, a materialidade do corpo, o sexo, o alimento, as fantasias excrementícias... Ou seja, uma certa verdade da forma estaria nesse tipo de redimensionamento de perspectiva, que também ilumina aspectos inescapavelmente fundamentais da existência.

Ou seja, na comédia, o heroísmo, a virtude e o intelecto exacerbados cedem lugar à humanidade comum, esfera em que se partilham necessidades e fraquezas. Ora, no Ocidente, justamente essa nossa condição animal com frequência foi tomada como limitante, inferior ou secundária. No entanto, para a perspectiva cômica, essa portentosa significância que funda a ideia mesma de uma superioridade racional do homem revela sua dimensão de pantomima, de teatro quase ridículo. As peças de Samuel Beckett são exemplares nesse sentido.

Em segundo lugar, muitos desses enquadramentos restritivos ao gênero também parecem fechar os olhos para a centralidade que a comédia e as diferentes formas de comicidade tiveram na história do teatro brasileiro. O crítico e historiador Sábato Magaldi, sempre afeito ao estabelecimento de marcos e linhagens, não hesita em reconhecer em seu clássico *Panorama do teatro brasileiro* (1997) que a *comédia de costumes* seria o gênero responsável pelas obras felizes que realmente contam na literatura dramática brasileira. Para ele, *O juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena, marca o início de uma trajetória do que haveria de mais autêntico em nosso teatro. Nascida sob o signo do entremez e da farsa, ela povoaria o palco não só de uma linguagem mais próxima do cotidiano, mas também de uma série de tipos sociais identificáveis na vida pública brasileira. A opinião de que a comédia de costumes é o gênero que consolida a tradição teatral brasileira – “nossa única tradição teatral: a da comédia de costumes” – é também compartilhada por Décio de Almeida Prado (1999, p. 117). E, nas palavras de um crítico decisivo do século XIX, Sílvio Romero, estaria nesse gênero a verdadeira reconstrução de uma fisionomia moral dos primeiros cinquenta anos do século XIX, expondo nos palcos a política do favor como mola social, a dimensão de contravenção do tráfego negreiro, a exploração estrangeira, a corrupção generalizada e, como aponta Vilma Arêas, o próprio processo de assimilação problemática da cultura europeia no Brasil e a permanente sensação de desajuste cultural – tema este de algum modo presente nas ácidas paródias de ópera que escreve o comediógrafo, como na peça *O dileitante* (1844) (Arêas *in* Faria, 2012).

O desenvolvimento orgânico do gênero, que parecia absorver na forma algo da dimensão movediça de nossa sociedade, continuaria vivo mais tarde com França Júnior e Artur Azevedo, autores em diálogo direto com outras formas cômicas populares, como as revistas, burletas e *vaudevilles*. Flora Sussekind, em seu famoso *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, mostra como a revista de ano, bebendo da opereta francesa e do desenvolvimento da comédia de costumes, gozou de êxito estrondoso nos palcos cariocas do final do século XIX e do início do XX. Contribuíram para que o público carioca construísse uma imagem de si em um período de mudanças contundentes no espaço público e nas formas de sociabilidade. Foi com a revista – com sua linguagem a um só tempo elogiosa e debochada – que o especta-

dor tinha então condições de se ver dentro das contradições daquele espaço que emergia ora como corte do passado, ora como moderna capital federal –, encenando uma ambivalência daquela cidade calcada nas formas do passado que não passa e nos influxos de uma “cosmopolitização” violenta (Süssekind, 1986).

Não à toa, uma das primeiras companhias de teatro negro do Brasil foi justamente a Companhia de Teatro Negro de Revista, capitaneada pelo baiano De Chocolat, fundada em 1926 e formada por atores e atrizes negros. Era em meio a esse gênero largamente atravessado pelos recursos da comédia popular farsesca que se instalava uma disputa pela produção de outras formas de representação, para além daquelas feitas de apagamento e tipificação violenta do negro. Vê-se aí a relevância do gênero para o período, sua penetrabilidade em meio às classes populares e seu poder de condensar – sempre em chave contraditória – a dimensão de fratura da sociedade brasileira.

Mesmo entre os modernistas paulistas também não faltou quem buscasse justamente na tradição cômica as alternativas para o impasse de representação literária nacional, sempre às voltas com o fantasma das formas importadas em dissonância com a experiência local. Mario de Andrade encontraria então na mitificação da figura cômica do palhaço Piolin algo de uma plenitude inocente, não tocada pela vulgaridade burguesa e, por isso, aberta à espontaneidade criadora. Na mesma esteira, o crítico Antônio de Alcântara Machado veria na arte do palhaço e nas dramaturgias da farsa e da comédia de costumes a incompletude da forma e a falta de compromisso com a verossimilhança clássica. Para ele, estes seriam elementos basilares de um programa denominado “teatro da bagunça”, que explicaria a força de uma tradição local não como um estágio anterior de formas mais modernas e avançadas, mas como uma “salvação pelo cômico popular”, dando-nos acesso a uma representação mais profunda da realidade brasileira.

Na outra ponta desse movimento, agora já distantes da agenda nacional que motivou boa parte dessa produção crítica, com um salto temporal de quase um século e com os olhos postos inclusive na produção não teatral, ainda é possível perceber a centralidade dos diferentes gêneros cômicos e das diferentes formas de comicidade na cultura de massa brasileira contemporânea. Gêneros difusos e voláteis ocupam inclusive o espaço da internet e das redes sociais, de modo que talvez possamos dizer que muito do imaginário que se produz sobre o ser brasileiro hoje – nacional e internacionalmente – passa pelos modos como nos relacionamos com as diferentes formas de comicidade. Afinal, como pensar as redes sociais mundiais sem as ironias, paródias e desbundes dos “memes” brasileiros, que inauguram inclusive padrões formais que logo se deslocam do contexto local e se adequam a outros mundo afora? Nessa disposição recorrente para o jogo, a quebra de uma pretensa elevação dos assuntos e a inversão de hierarquias se forja muito do que poderíamos mapear, inclusive, nos modos de se pensar e fazer política no Brasil.

E é justamente neste ponto que impera uma questão intrigante. Se, de um lado, a comédia foi um gênero largamente frutífero no teatro brasileiro, em particular no século XIX, e, por outro, existe uma “índole” nacional voltada à comicidade, como na produção teatral mais recente o gênero esteja colocado à margem? Se, como dito, as investigações das variações do gênero são restritas em certo meio intelectual – e que se tornam ainda mais raras à medida que se rebaixa o riso –, isso talvez também seja sintoma da escassez no plano artístico. A ambivalência de que foi falada, própria do gênero, registra outro fato não menos importante, mas que se alinha à reflexão que almejamos colocar: de difícil apreensão, escorregadia

por si só, oscilante, a comédia trapaceia nas tentativas de fixidez e de leituras. Ou seja, é um gênero que exige atenção, porque “puxa o tapete” não só do objeto tomado como objeto de riso, mas também do espectador ou daquele que lê. E, em tempos tão suscetíveis e sensíveis, tão esmagadoramente inflexíveis, a comédia, subversiva que é, causa confusões. Em tempos de pulverizações e crise do ato de narrar, a comédia, exigente com o seu espectador e leitor, tem encontrado certa resistência. Sintoma disso é a quase ausência, neste “dossiê”, de um texto que trate de comédias no teatro contemporâneo – muito embora, destacamos, seus elementos estejam sendo apropriados largamente, como se verá, em dramaturgias ditas *híbridas*.

A essa altura, chegamos a uma constatação óbvia, mas importante: a despeito da marginalização sofrida pelos gêneros cômicos (não custa lembrar que, mesmo com sua popularidade, no século XIX a comédia não era considerada gênero respeitado e seu lugar na programação era de ato complementar nas noites teatrais cujo centro era o drama romântico); e a despeito da marginalização pela qual os estudos sobre a comédia e sobre o cômico passaram (também não custa lembrar que são poucos os esforços de histórias e teorias elaborados a partir da perspectiva da comédia), *é por meio dessa tradição cômica que, no Brasil, realizamos muito de nossas principais trocas simbólicas*.

Estas considerações de algum modo buscam justificar a necessidade de tomarmos a comédia “a sério”. Na história do pensamento ocidental, há exceções pontuais de estudos que tomaram o riso e a comicidade como tópico importante. Pensadores que trataram com seriedade do tema quase sempre parecem recomençar a reflexão ignorando o que disseram seus predecessores, trazendo definições que muitas vezes já constavam nos textos de outros teóricos (Alberti, 1999, p. 8). Tal cenário de fragmentação começa a mudar a partir de meados do século XIX, abrindo espaço para a emergência de estudos que tentaram compreender a comicidade, o riso ou o humor sob diferentes aspectos – ora focando as intenções e o contexto do enunciador, ora o objeto de que se ri, ora os próprios efeitos gerados. Aquela que seria a expressão dramática da comicidade, a comédia, também só recentemente ganhou importância nos estudos dramáticos e literários brasileiros.¹

O que esse adensamento do debate permite perceber é que, a despeito de muitas teorias que tentaram compreender a comédia a partir de modos e efeitos fixos, as formas do gênero são dinâmicas e os sentidos adquiridos pelos procedimentos que utiliza são elaborados historicamente e socialmente. Se não há estratégias que definam a comédia em uma possível “essência”, também os efeitos a que ela aspira não se reduzem ao riso, por exemplo. Sobretudo a partir do século XVIII, o que ficou evidente é que o gênero operou muito além das fronteiras clássicas, assumindo formas deslizantes que, por vezes, desorientam a própria ideia do que seja cômico. Convenções clássicas do gênero passam por reformulações e são reapropriadas ao gosto dos autores. Não é à toa que um dramaturgo que esteve à frente

¹ Daí a importância de estudos como os de Vilma Arêas, que faz uma importante introdução ao gênero em seu *Iniciação à comédia* (1990); de Cleise Furtado Mendes, que promoveu verdadeira inovação no campo ao repensar toda a tradição de estudos sobre a catarse e investigar as especificidades de uma catarse cômica em seu *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2022); ou de Beti Rabetti, que retomou parte importante da “dramaturgia menor” cômica e realizou estudos importantes sobre comediógrafos brasileiros em seu *Teatro e comichadas: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios* (2005) e no seu *Teatro e comichadas 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca* (2007). A lista poderia se estender para outros estudos importantes igualmente importantes, ainda que não sejam muitas as histórias do teatro brasileiro ou os estudos ensaísticos que coloquem a comédia em primeiro plano.

do processo vigoroso de renovação das formas dramáticas no final do século XIX, Tchekhov, tenha travado discussões acalentadas justamente sobre isso. Konstantin Stanislávski, diretor de suas peças, via *O jardim das cerejeiras* como uma dolorosa tragédia, enquanto o dramaturgo insistia em chamá-la “comédia”.

Do ponto de vista da personagem, por exemplo, com frequência se acreditou que a tipificação seria exclusiva da comédia e que tal recurso seria, numa escala de valores, inferior ao desenho da personagem moderna, dotada de uma psicologia ou de “camadas”. No entanto, ainda que a presença de tipos faça parte de uma espécie de memória do gênero, isso não lhe é exclusivo, pois gêneros como melodrama e mesmo a tragédia – com sua miríade de personagens secundários – vão recorrer a diferentes estratégias de tipificação. Ocorre que a comédia muitas vezes parece não temer assumir que toda personagem guarda algum grau de convenção, de predictabilidade, de mecanismo. Matthew Bevis diria inclusive que parte do flerte da comédia com os tipos tem a ver com a ideia de que se pode revelar a verdade sobre as pessoas e sobre relações sociais esticando-as, ampliando-as, exagerando-as – daí o papel iluminador da caricatura, que assume a arte como algo mais verdadeiro que a própria realidade (Bevis, 2013, p. 56). Bergson veria aí o ponto de partida para a afirmação de que uma das funções do riso seria “corrigir” essa dimensão inconsciente, exagerada e mecânica da personagem. No entanto, ao afirmá-lo, o filósofo deixa de lado uma galeria de personagens que, na tradição, são interrogativas ou semi-conhecedoras de si, que não coincidem consigo próprias, mas que vão muitas vezes fingir deliciosamente ser qualquer coisa, inclusive elas próprias.

Do mesmo modo, se enredos cômicos com frequência foram subvalorizados como simplificados, carentes de dimensão metafísica ou muito dependentes da exuberância corpórea da cena, hoje já é possível perceber o quanto esses julgamentos derivavam de hipervalorização dos modos de representação trágicos, opostos e contrastivamente vistos como superiores. Na tragédia, o destino opera para estabelecer um fim doloroso quando crenças são desmanchadas. Na comédia, por outro lado, as forças do destino parecem dar lugar ao acaso, o que implica também reconhecer que o risco é antes de tudo celebrado, pois dele advém alguma forma de descoberta. Ele se torna inclusive uma fonte de prazer: celebração da perspicácia, da possibilidade de corrigir o próprio erro e seguir adiante. É como se na comédia as confusões, as trocas de identidade, as trapaças e quiprocós amiúde nos colocassem em contato com uma forma menos estreita de racionalidade, que zomba das mentes “preparadas”, da lógica estrita e dos planos bem elaborados. Mais uma vez, a filosofia bergsoniana, que vê no quiprocó o resultado da ação mecânica da personagem que insiste em não se adequar à plasticidade da vida, não dá conta daquilo que nos enredos cômicos tem a ver menos com um desejo de correção e mais com um gosto pelo erro, pela sorte e pelo acidente. Nisso tudo, para ficar mais uma vez com Matthew Bevis, haveria uma celebração contraintuitiva de nossas falsas crenças.

Por fim, a ideia mesma de que os procedimentos cômicos estariam a favor exclusivamente do riso pode agora ser ao menos relativizada. Cleise Mendes destaca que a comédia lida com uma miríade de afetos muito mais ampla do que o riso distanciado, de que fala Henri Bergson. Segundo ela, a catarse conjuga necessariamente a experiência emocional e a aprendizagem lógico-racional; e na comédia, especificamente, ela pode mobilizar não só o riso, mas também a simpatia pelas personagens facilitadoras; a antipatia pelas personagens obstrutoras; o júbilo diante da personagem que, com sua astúcia, realiza fantasias que

desbastam cenários angustiantes; o prazer solidário com a personagem que, diante de nós, tira a máscara e inicia uma cômica solidariedade de fraquezas...

Com toda essa ampla discussão, já é possível perceber que o receio diante da comédia parte no mínimo de uma visão muito parcial do gênero. Se ela ameaça, pode igualmente forjar comunidades; se reforça estereótipos, pode igualmente desorientar enquadramentos; se ri do tolo, pode também transformá-lo em pivô do enfrentamento de hierarquias; se ridiculariza de maneira dolorosa, pode do mesmo modo lidar ludicamente com a dor... Essa ambivalência algo perene, tal como exposto, é o que talvez torna a comédia tão desafiadora quanto fascinante, tão censurada quanto insistentemente presente. E é em cada momento histórico e em cada cultura que os pactos do que é cômico na comédia são refeitos: convenções são reafirmadas, ressignificadas ou mesmo banidas, desenhando a comédia como essa forma dinâmica. Em algumas épocas ela parece acanhada, temida, subestimada; no entanto, como lhe é próprio, sempre dá rasteira em ultimos e reafirma a contrapelo aquilo que carrega desde os cortejos fálicos na Grécia antiga: uma permanente pulsão de afirmação da vida.

Alguns desses assuntos são debatidos, abrindo o presente “dossiê”, com a entrevista concedida por Cleise Furtado Mendes aos organizadores: além de abordar alguns dos pontos cruciais de sua trajetória como pesquisadora e autora de comédias, a entrevista, concedida por e-mail, versou sobre o interesse de Cleise por comédias, os aspectos do gênero na contemporaneidade e sobre seu livro, já mencionado, *A gargalhada de Ulisses*, bibliografia fundamental dos estudos do gênero no Brasil.

Além da entrevista, contamos com uma gama bastante ampla e variada de textos sobre a comédia e o cômico, seus tipos, características, desafios editoriais e a chegada no contemporâneo. Assim, ao longo dos dez artigos que compõem este “dossiê”, podemos estabelecer um percurso que parte da presença da comédia e do cômico na Antiguidade Clássica, a começar por Homero, até os recursos presentes na contemporaneidade, passando pelos séculos XVI, XVIII e XIX. Optamos, por isso, por uma organização histórica do gênero, o que – almejamos – possa demonstrar a trajetória e a própria amplitude da comédia ao longo da história do teatro ocidental.

São três os textos que se debruçam sobre a literatura clássica e como a comédia, o cômico e suas variantes estão presentes em diferentes tipologias textuais. Tadeu Bruno da Costa Andrade, no artigo “Homero, o cômico: o estilo poético do *Margites*”, se propõe a uma análise do poema humorístico *Margites*, obra parcialmente perdida e atribuída a Homero, tomada como referência por Aristóteles como precursora da comédia. Assim, o autor se debruça sobre as referências à obra na *Poética*, de Aristóteles, além de relacioná-la às perspectivas de enredo e caráter aristotélicas, para enfim se dedicar ao exame da elocução, com foco no emprego humorístico da formulariedade da épica. Na sequência, ainda versando sobre a Antiguidade Clássica e igualmente sobre Homero, o artigo de Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, “Tersites, o mero mortal sem noção”, propõe um estudo da personagem Tersites, na *Ilíada*, como figura cômica universal, um protótipo, tido por muitos estudiosos como um duplo cômico de Aquiles. Assim, Barbosa propõe uma tradução metaplasmativa, que privilegia o léxico dialetal presente nos poemas, a fim de retratar a personalidade cômica da personagem. Por fim, em “O riso musical de Aristófanes: a canção de Agatão e a crítica à nova música em *Tesmoforiantes*”, Luciano Heidrich Bisol e Vanessa Almeida encaram a musicalidade como

um elemento do cômico e, para exemplificar tal hipótese, os autores se detêm sobre uma das canções de *Tesmoforiantes*, de Aristófanes.

Com um pulo temporal, agora chegamos a um dos períodos mais cruciais para a fixação de certo modelo de comédia enquanto gênero teatral e literário, mas não menos ambivalente: o Renascimento e o teatro elisabetano. Em “Essa matéria seríssima de que é feita a comédia shakespeariana”, Fernanda Teixeira de Medeiros analisa, em três comédias de William Shakespeare – *Sonho de uma noite de verão*, *Noite de reis* e *As alegres comadres de Windsor* –, eixos temáticos da construção das peças que representem questões estruturais do corpo social, salientando com isso o quanto a matéria das comédias shakespearianas, menos prestigiadas que as tragédias, é elemento não menos sério.

Já no século XVIII e na Península Ibérica, onde a tradição da comédia é bastante relevante, Luiz Carlos de Barros e Alfredo Cordiviola oferecem, com “Edição anotada do entremez *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas*, peça portuguesa inédita do século XVIII, uma edição anotada do entremez – gênero cômico breve presente em certo formato de apresentações teatrais – com um breve estudo introdutório. Dando continuidade aos estudos da comédia e seus desafios editoriais, em “Tradurrindo o sainete *L’Ours* (1894) de Georges Courteline”, de Dennys Silva-Reis, é possível compreender os desafios da tradução de uma peça cômica, ainda mais tratando-se de uma dramaturgia de cunho popular como o sainete, assim como o *vaudeville*, cujas características imediatas com o contexto da cena são tão importantes. Para encerrar ainda este conjunto de artigos articulados à edição de comédias, chegando ao Brasil do início do século XX, Henrique Brener Vertchenko, em “Editar comédias no Brasil das décadas de 1920-1940: entre o cinema e o rádio”, analisa edições de comédias ligeiras e suas formas temáticas e materiais, relacionando os casos escolhidos à disseminação do cinema e do rádio, mídias que alteravam significativamente os modos de entretenimento da época.

Finalmente chegamos ao teatro contemporâneo. Nesse último conjunto, temos também três artigos que vão investigar a diversidade da comédia e do cômico em três países distintos, apontando assim para a permanência, ainda que difusa, do gênero na produção teatral atual. Em “Nós queremos que você ria”, Isa Etel Kopelman e Fernanda Paula Capraro de Toledo vão pensar as peculiaridades da comédia desenvolvida por autoras mulheres. E, para amparar as análises com a comicidade e o riso, as autoras tomam como referências as dramaturgias *Phaedra’s Love*, de Sarah Kane, e *We Want You to Watch*, escrita por Alice Birch em parceria com o coletivo RashDash. Já Michel Silva Guimarães e Adilson Santos de Souza tratam, em “Um sátiro nos Andes: tradição e modernidade no riso de Sileno”, das questões da comicidade e do riso na peça *O Ciclope* (2002), inédita, do argentino César Brie, pautando-se em aspectos do drama satírico e sobre as estratégias de elaboração do cômico. Por fim, para encerrar o “dossiê”, João Alberto Lima Sanches, em “Estratégias de uma comédia lírica”, propõe uma reflexão sobre as estratégias dramáticas da comédia *Maria ao vivo! (ou Mamãe tá aqui)*, solo autobiográfico da atriz Maria Menezes, estreado em 2023 em Salvador.

Com este percurso resumido dos artigos veiculados neste “dossiê”, queremos apenas ressaltar aquilo que pontuamos acima, no breve ensaio sobre o gênero e suas (im)permanências: malgrado toda (pouca) atenção que tem recebido, a comédia é um gênero exigente, escorregadio – podemos afirmar –, e que, embora portadora de elementos condicionantes para sua formação, as convenções do gênero se alteram e se moldam à medida que a própria configuração do cômico precisa se definir. O percurso histórico montado a partir dos artigos recebidos só aponta para essa ambivalência que buscamos salientar: de um lado a perma-

nência, de outro a modulação social e histórica de suas características. Mas, cremos que é preciso, sobretudo, deixar-se envolver pelas artimanhas, traquinagens e abundância de seus recursos para... a diversão. Divirtam-se!

Os organizadores

Elen de Medeiros
Rodrigo Alves do Nascimento

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto de (dir.). *História do teatro brasileiro I – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 119-137.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BEVIS, Matthew. *Comedy – a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NEVES, Luis Felipe Baêta. A ideologia da seriedade. In: *Revista de cultura vozes*. Rio de Janeiro, ano 68, jan./fev. 1974.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1999.

RABETTI, Beti (org.). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

RABETTI, Beti. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

Editorial

Além do “dossiê” dedicado à comédia, a *Aletria: revista de estudos de literatura* também traz neste número artigos que versam sobre diferentes conteúdos literários e por diferentes perspectivas, o que provoca um interessante caleidoscópio crítico-literário que apresentamos aqui. Os debates, que transitam entre literatura, memória, erotismo, teoria e futebol, tensionam aspectos das obras e dos pensamentos de seus autores em um processo, sempre muito frutífero, de estabelecer interseções entre literatura, filosofia, teoria e outras artes.

Assim, abrimos dessa forma a seção “Varia” com o artigo “*Um lance de dados: uma forma à imagem do céu estrelado*”, em que Larissa Agostinho se dedica à obra *Lance de dados*, do poeta francês Mallarmé, compreendendo o exercício de escrita do poema mallarmeano a partir de projetos anteriores, presentes em *O livro* e *Igitur*, visando a demonstrar como as formas do poema apontam para múltiplas possibilidades da literatura e também da experiência. Na sequência, ainda no campo da literatura francesa, o artigo de Francisco Camêlo e Flávia Trocoli, “Inventário de pequenos objetos perdidos: Walter Benjamin sonhado por Hélène Cixous”, a partir da obra *Hyperrêve*, da autora francesa, se debruça sobre as relações entre teoria crítica, literatura, filosofia e psicanálise presentes nas memórias que carregam os objetos – o ponto de partida, aqui, é o *sommier* de Walter Benjamin que, na obra de Cixous, foi vendido à mãe da narradora. Puxando o fio do campo francófono, Guiomar de Grammont e Benoit Legemble, em “*Eros à l’épreuve de Dieu*”, dedicam-se às obras de Claude Louis-Combet e George Bataille, e buscam compreender as funções do sagrado para a mística dos corpos, versando sobre as diferentes perspectivas que os filósofos têm sobre o sagrado: enquanto um se dedica às forças interiores que agitam o corpo e a alma, o outro debruça-se sobre o erotismo e como se dá o confronto do tempo sensorial e carnal com o tempo espiritual e ideal.

O erotismo é ainda mote nas análises que Matheus Barreto faz de um ciclo de poemas de Bertolt Brecht, em “Bertolt Brecht, o sonetista: um ciclo de sonetos eróticos entre o *Loben* (louvar) e o *Völgen* (foder)”, cujo objetivo é, ao fim ao cabo, apontar para as intrínsecas relações



tensionadas que o autor alemão estabelece com as tradições literárias europeias, aqui apontadas para as referências feitas a Dante Alighieri nos poemas tomados como *corpus*.

Os dois últimos textos da seção são dedicados aos pensamentos teórico-estéticos de dois autores seminais da literatura moderna e contemporânea: Jorge Luis Borges e Pier Paolo Pasolini. No caso do autor argentino, cânone da literatura latino-americana, Raquel Alves Mota, em “Teoria borgiana da ficção: a metaficção como princípio criativo das narrativas de Jorge Luis Borges”, ampara-se no ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción”, de 1939, para compreender a teoria subjacente às narrativas de Borges, em particular a partir do conceito de metaficção, não sem cotejá-lo aos princípios da literatura fantástica. E, por fim, para fechar a “Varia” e também este número da *Aletria*, o artigo de André Mendes Capraro, “Pier Paolo Pasolini na literatura italiana contemporânea: um pensador e personagem em dramas futebolísticos”, defende que a paixão do autor italiano pelo futebol foi responsável por assentar o esporte na composição da literatura italiana contemporânea a partir de suas ideias ou como personagem.

Com estes seis artigos, da mais variada gama teórica e literária, cremos poder oferecer aos leitores da *Aletria* múltiplas perspectivas de leitura e percepção do objeto literário, ao mesmo tempo que se apresenta a amplitude das pesquisas da área no país. Para trazer tudo isso a lume, no entanto, foram fundamentais os esforços de todos os envolvidos no processo: autores, pareceristas e todos os profissionais responsáveis pela editoração da revista. Com isso, fechamos com um agradecimento ao empenho de todos e desejamos que todos tenham uma excelente leitura!

Os editores

Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

A comédia, da formação
clássica à modernidade

Entrevista com Cleise Furtado Mendes

Entrevistadores:

Rodrigo Alves do Nascimento

Universidade Federal da Bahia (UFBA) | Salvador | BA | BR
professor.rodrigonascimento@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>

Elen de Medeiros

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
elendemedeiros@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1281-2092>

Ainda que se possa considerar como premissa que a comédia é um gênero que possui pouca receptividade crítica no Brasil, não podemos deixar de mencionar a importância para seu estudo do conjunto da obra da professora, dramaturga e pesquisadora baiana Cleise Mendes. Autora de uma das principais referências sobre o cômico e a comédia – *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (Perspectiva, 2008) –, há mais de quarenta anos ela se dedica não só à docência na Universidade Federal da Bahia e à produção teórica sobre o drama, mas a uma prolífica produção dramática. Autora das premiadas *A terceira margem* (1981), *Castro Alves* (1994) e *Joana d'Arc* (2010), ela também escreveu inúmeras peças cômicas, igualmente populares, dentre as quais se destacam *O bom cabrito berra* (2003) e *Marmelada: uma comédia caseira* (2003).

Diante dessa inspiradora trajetória, convidamos Cleise Mendes para falar um pouco mais sobre esse gênero que sempre foi um dos pilares do teatro brasileiro, mas que também sempre se confrontou em um embate frente a outros gêneros considerados “sérios”. Nesta entrevista, ela fala não só sobre esse aparente paradoxo, mas também sobre as mudanças nos pactos que a comédia faz com o público no contemporâneo, os desafios éticos de se fazer comédia hoje e os efeitos da catarse cômica para além do crítico-satírico. A entrevista também não deixa de ser uma homenagem ao seu já mencionado livro sobre o assunto, que completou mais de quinze anos desde sua publicação e continua repercutindo de maneira decisiva nos estudos sobre dramaturgia e teatro brasileiro.

Para início de conversa, queríamos conhecer um pouco da sua trajetória com as formas cômicas do teatro: como você se interessou por esse gênero no seu percurso acadêmico?

Consigo identificar (retrospectivamente, sem antes ter me apercebido disso) duas razões para essa aproximação com o cômico, uma de ordem prática, outra de cunho teórico. Em 1973, eu escrevi meu primeiro texto para teatro, *Marylin Miranda*, que era uma comédia musical. A partir daí, minha prática dramática tornou-se contínua, e sempre em estreita relação com os colegas encenadores. Na verdade, eu produzia textos em cumplicidade com alguma



proposta ou concepção da direção. Dos textos que escrevi, dentre originais e adaptações (que hoje chegam a quase cinquenta) poucos foram produzidos, como se diz, “no gabinete”, em solidão, sem ter a perspectiva de uma montagem próxima (às vezes muito próxima, e a escrita acontecendo sob pressão do tempo). E posso perceber, agora, olhando no retrovisor, que aproximadamente a metade das demandas que recebi dos diretores (aos quais devo e devei sempre o estímulo e o desafio para ter produzido todos os meus textos para o palco) estavam direcionadas para a comicidade. Mas vejam: a metade, não muito mais. Escrevi igual número de peças sérias (sobretudo peças históricas, como *Castro Alves* (1994), *Joana d’Arc* (2010), *Dois de julho* (2014) e outras), embora o humor sempre estivesse presente, ainda que restrito a algumas cenas. Então, eu tive que descobrir, na prática, essa delícia que é produzir o riso na plateia com o ritmo de um diálogo, o desenho de uma cena ou de uma personagem.

A segunda razão, no âmbito teórico, veio de minha experiência como professora de dramaturgia, na Escola de Teatro da UFBA, ao longo de mais de quatro décadas. Pesquisando textos para o preparo das aulas, eu constatei a escassez de estudos consistentes sobre a comédia, em comparação com a oferta de teorias sobre outros gêneros, e sobretudo sobre a tragédia. As referências, repetitivas, limitavam-se a alguns autores, como Bergson ou Pirandello, em claro descompasso com a exuberante riqueza da tradição da dramaturgia cômica. Por isso, ao escolher um tema para meu projeto de doutorado, achei que seria uma boa oportunidade para empreender uma pesquisa “séria” sobre o cômico.

Seu livro A gargalhada de Ulisses (publicado pela Perspectiva em 2008) é inovador em muitos aspectos e redefiniu nosso modo de pensar a catarse na comédia. Poderia falar um pouco sobre o que lhe motivou a, naquele momento, empreender uma pesquisa sobre este tema?

O livro é resultado de minha tese de doutorado no Instituto de Letras da UFBA. Meu objetivo era investigar o efeito catártico no domínio da dramaturgia cômica, mas eu já ingressava no reino da comédia munida de uma chave. No mestrado, eu havia proposto uma reconfiguração do conceito de catarse, deslocando-o do contexto aristotélico para torná-lo aplicável à variedade das escritas dramáticas contemporâneas. Então, era essa ideia de catarse, revista e ampliada, que eu agora direcionava à comédia.

Nesse estudo anterior, eu busquei sobretudo questionar um uso bastante popularizado do termo catarse, como sinônimo de alívio ou descarga emocional, noção ainda muito difundida na imprensa diária, em críticas de textos, filmes ou espetáculos teatrais. Afirmei, ao contrário, que o efeito catártico produzido pela ficção dramática conjuga a experiência emocional e a compreensão lógico-racional, por ensejar simultaneamente empatia e distância, por permitir ao espectador acessar uma vivência imaginária por meio das personagens. Assim, a experiência catártica propiciada pelo drama, em suas diferentes formas, dependeria sempre de um circuito afetivo-cognitivo que aciona o repertório de imagens, conceitos, afetos e valores do receptor. Esse efeito produzido precisa ser compreendido em sua historicidade, pois não é um fenômeno limitado à determinada forma de drama, visto que não reside em uma *estrutura*, e sim em um *processo*, no fluir e refluir incessante dos afetos e valores dos diversos públicos, em cada tempo e lugar.

Mas o conceito de catarse que nós herdamos esteve sempre vinculado à ótica da tragédia. Ao me aproximar das obras cômicas com a noção de catarse que acabo de descrever, encontrei, de saída, uma espécie de “nó” teórico. Muitos estudiosos ainda hoje insistem em afastar o componente passional na explicação do efeito cômico, graças a teorias já cen-

tenárias, como o conhecido estudo de Henri Bergson: sua teoria da comicidade tem como ponto capital a ideia de que uma certa *anestesia afetiva* é um pré-requisito do riso. Aceitar essa limitação seria renunciar à minha visão da catarse como um fenômeno simultaneamente afetivo e cognitivo. Felizmente percebi onde estava o nó e o modo de desatá-lo: quando Bergson afirma que “a emoção” é inimiga do riso, ele está apenas aferrado à tradição do trágico e restringe a participação afetiva do espectador a *duas emoções*, velhas conhecidas que surgem sempre de braços dados na história da catarse: piedade e terror. Ou seja, os afetos visados na catarse trágica, desde Aristóteles. Entendi, então, que seria necessário investigar qual o componente *patético* que alimentava a catarse no cômico ou, em outras palavras, que naipe de paixões estaria em jogo na produção da comicidade. Nessa tarefa, contei com a ajuda de Freud, Nietzsche, Baudelaire, Bataille, Mauron, Bakhtin, Frye, mas acima de tudo com o rico legado de muitos séculos que está presente no trabalho de comediantes e comediógrafos.

Apesar de no Brasil termos uma forte tradição de dramaturgia cômica, você acredita que nos meios acadêmico e artístico ainda há muito preconceito ou muitas ressalvas à comédia? Se sim, por quê?

Todos nós, acredito, já ouvimos alguém dizer, elogiando um filme ou uma peça, que tal obra “não é só uma comédia”. Esse é um bom exemplo de como a linguagem nos trai, como ela “entrega” ou revela nossos preconceitos mais enraizados. Na história do pensamento ocidental, sobretudo a partir do século XVII e da poética neoclássica, começa a se desenvolver uma visão filosófica e artística que é filha de um péssimo casamento entre o idealismo platônico e a metafísica judaico-cristã, e que resulta numa desvalorização explícita de tudo que está associado ao corpo, à materialidade, à fisicalidade de nossa existência terrena. A velhíssima ficção que separa corpo e alma funciona muito bem nesse sentido. Ora, é impossível pensar a comicidade sem um trânsito pela corporalidade. O próprio riso, como reação ao efeito cômico, é uma espécie de terremoto corporal, e assim foi visto – e temido! – por filósofos, padres e doutores.

Nós, hoje, ainda somos, de certo modo, reféns dessa formação ideológica, apesar de todo o trabalho de desconstrução da metafísica ocorrido na segunda metade do século XX, sobretudo por filósofos como Jacques Derrida. Volta e meia se ouve, mesmo nos corredores da universidade, que tal obra cômica é relevante porque tem algo de “profundo” ou de sério, como se o nada simples e nada fácil poder de fazer rir não fosse suficiente. Parece persistir, mesmo entre os estudiosos do assunto, certa dificuldade em perceber a produção do cômico como autêntica *poiesis*, como criação, e considerar que uma piada, um chiste ou um poema lírico nascem da mesma capacidade humana para a invenção artística.

Uma das questões que você discute em seu livro é como a comédia, com seus modos de representação e com os sentidos que mobiliza, pede pactos específicos com o público em diferentes momentos históricos. Do momento da publicação de seu livro até agora, esses pactos têm mudado? Que questões e desafios os debates sobre representação e representatividade ou sobre a dimensão ética da representação literária colocam para a comédia?

Sim, esse é um ponto importante e nunca é demais enfatizá-lo. A comédia depende de um pacto com o público, muito mais do que a abordagem séria de um tema, pelas razões a que já me referi. E os pactos têm data de validade, é claro. Mas é preciso observar que limites éticos foram impostos à comédia desde que ela existe. Poucas vezes autores e público puderam gozar da ampla liberdade crítica e satírica que encontramos, por exemplo, na comédia de

Aristófanes, até o momento em que foi também proibida, com a democracia ateniense sob o coturno dos oligarcas. Em cada tempo e lugar, sempre existem os moralistas de plantão querendo impor suas normas e preceitos. E estes costumam ser, é claro, os primeiros alvos da comicidade, visto que se pretendem portadores de “verdades” indiscutíveis; mas se tem algo que a força cômica (força no sentido nietzschiano) não deixa de desestabilizar, em qualquer tempo, são todas as garantias do real e da verdade. O cômico desconfia, sistematicamente, de toda afirmação monumental, de toda imagem grave e solene, e abre espaço para o absurdo e o jogo da fantasia.

Por outro lado, observa-se que certas formas de comicidade se tornaram claramente “indesejáveis”, sobretudo quanto aos alvos do ridículo. E creio que isso aponta uma mudança saudável nos hábitos do público. Rir do feio, do fraco, do estúpido, do pobre, de todo aquele que se encontra em posição social fragilizada, já foi uma forte vertente da tradição cômica (nela incluindo-se certo humor televisivo), mas esse tipo de apelo ao afeto sádico (sim, é preciso dar nome e reconhecê-lo) cada vez menos vem merecendo a estima dos espectadores. Ainda bem.

Você consegue dimensionar teoricamente o perfil do povo brasileiro, tão afeito às formas cômicas? Em outras palavras: somos um povo que produz muitos memes, muitas formas de comicidade para além do teatro, apesar de estarmos evitando formas canônicas da comédia no palco hoje. Você considera que isso é perigoso ou apenas uma outra forma de catarse, no sentido de que nos satisfazemos ao rir do problema e não solucioná-lo?

Realmente, eu não vejo contradição entre “rir de” um erro político, ou um mal social, e buscar formas de combatê-lo ou solucioná-lo. Ao contrário, expor ao ridículo certos discursos e comportamentos nocivos *pode ser o primeiro passo* para rachar o verniz da hipocrisia, para desnudar as intenções nefastas que se escondem em falas e gestos aparentemente nobres ou bem-intencionados. Não só a tradição da comédia está repleta desses exemplos, como eles saltam diariamente das redes sociais. E muitas vezes nos alertam para um mal que ainda não percebemos, que se encontra camuflado em palavras pomposas como “pátria”, “família” e outras tantas. Se entendemos que o modo de agir da força cômica é abalar, desestabilizar, deixar cair o maior número de máscaras possível, entenderemos esse medo milenar que os donos do poder sentem diante da abordagem cômica. A mentira não resiste à força cômica. E os terríveis tentáculos da repressão e do autoritarismo, diante dela, ainda que por um momento, se transformam em minhocas assustadas.

Há alguns anos, participei de uma mesa redonda que debatia a ação da censura durante a ditadura militar, com foco especial nos textos teatrais censurados naquele período. Dei à minha fala o título “Quando a censura é a tragicomédia”, decidida a ressaltar sobretudo os aspectos jocosos desse convívio com a opressão, lembrando certas experiências pessoais nada menos que hilárias; antes, porém, fiz questão de lembrar ao público que se é fácil fazer piada à distância: para aqueles que viveram essa realidade a censura representou, muitas vezes, não só o impedimento do trabalho artístico, como também a ruína financeira de pessoas e grupos. Busquei também lembrar que no agitado mar da história tudo sempre pode se repetir, em tom trágico ou cômico. Em 1965, na estreia do espetáculo *Electra*, em São Paulo, agentes do DOPS procuraram Sófocles pelo teatro, para prendê-lo como autor subversivo. Nossa geração riu muito com esse relato. Mas eis que, em setembro de 2016, um deputado apresenta requerimento para convocar Tomie Ohtake, artista plástica japonesa, naturalizada

brasileira, para depor na CPI da Lei Rouanet – ignorando sua morte em 2015! Então, tudo pode se repetir, e é preciso estar “atento e forte” como dizia certa canção tropicalista de 1969.¹

Além de seu trabalho como professora e pesquisadora, você também é dramaturga. Em seu repertório há peças premiadas e também algumas comédias que gozaram de muito sucesso, como O Bom Cabrito Berra e Marmelada: Uma Comédia Caseira. Como alguém que escreve dentro dos gêneros mais variados, você vê algum desafio específico ao escrever comédias? Se sim, quais?

Existe uma diferença interessante, para o comediógrafo, e só agora percebo, com a pergunta que vocês fizeram, que não tratei dela em meu livro. Os linguistas que estudam o aspecto performativo da linguagem têm um termo para designar o efeito que alguém pode produzir sobre os sentimentos, pensamentos ou ações de seus ouvintes apenas *por dizer algo*. Num diálogo, a fala de uma personagem pode ter o poder de convencer, irritar, surpreender, assustar, ameaçar o seu interlocutor. Chama-se isso de efeito perlocucionário ou perlocução. Imaginemos agora esse efeito sendo produzido não na relação entre personagens, mas entre o palco e a plateia, podendo ser avaliado pela reação dos espectadores. É o que ocorre numa comédia, a cada vez que o espectador ri. O som das risadas do público é um registro no qual confiamos para avaliar o efeito causado por uma fala, uma cena, um gesto da personagem. Essa resposta imediata ao que acontece em cena é privilégio da comédia. Em outras formas de drama, não é possível avaliar *de imediato* o efeito produzido no espectador, o quanto se sentiu impactado ou comovido com o que viu e ouviu. (Saberemos depois, ao receber as felicitações no camarim – na melhor das hipóteses...). Então, para o comediógrafo, para o encenador e sobretudo para os atores em cena, quando a risada acontece, é algo gratificante e animador. Mas é também um risco. Porque não há subterfúgios, desculpas ou protelações. Tudo tem que acontecer aqui e agora, com o devido registro sonoro das gargalhadas, ou nada feito.

E é um risco, também, porque existe a variação dos públicos, no tempo e no espaço. Quem já teve a experiência de levar um espetáculo de comédia a várias cidades, com razoável sucesso, de certo ficou surpreendido ao ver que o retorno do riso não se dá exatamente nos mesmos momentos, para diferentes públicos, e que aquilo que leva o espectador baiano às gargalhadas, por exemplo, pode deixar em silêncio uma plateia paulista, e vice-versa.

Eu aprendi, principalmente, como dramaturga, que a partir de certo ponto tudo depende dos atores, sempre. Por maior que seja o nosso empenho em produzir uma escrita dramática que funcione teatralmente, é da força viva da atuação que virá a magia da cena e o envolvimento do público. Mas isso já não é específico da comédia, e sim a realidade de qualquer forma de drama encenado.

Para finalizar, retomando um eixo que permeou nossas questões e tem a ver com a comédia no teatro contemporâneo: como pesquisadora do gênero, você vê alternativas de escrita e recepção da comédia no teatro contemporâneo, diante de nossas situações sociais, por exemplo?

Eu acredito fortemente na capacidade da abordagem cômica para produzir certos efeitos salutar em nossa visão dos males sociais. Primeiro, como já foi dito, o movimento de desnudar, de “colocar a nu” o ridículo e o inaceitável de certos comportamentos e situações, justamente porque já se encontram, infelizmente, naturalizados. Por exemplo, a longa lista dos preconcei-

¹ “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

tos, de classe, de raça, de gênero ou qualquer outro. Muito mais temível, para os infratores, do que uma acusação “a sério” de suas atitudes é a possibilidade satírica de serem expostos em sua pequenez, sua mesquinhez, sua fragilidade. E seu medo do outro, seu pavor do *diferente*, que é o principal afeto a ativar o ódio e a rejeição a pessoas e grupos, a valores e comportamentos.

Mas não devemos, também, reduzir o efeito da catarse cômica ao seu aspecto crítico-satírico. Já aprendemos, com Nietzsche, Freud, Baudelaire, entre outros, que o riso que provém da comicidade pode nos dar acesso a fontes de prazer que se acham “interditadas” na vida adulta (pela lógica e coerência que exigem de nós, como pessoas *sérias*), que através dele abrem-se conexões com a infância, com o lúdico, com o amplo e divertido território da fantasia e do *nonsense*.

De tudo isso resulta uma incrível diversidade na produção dramatúrgica do cômico, seja para o palco ou para as telas. As comédias contemporâneas misturam livremente elementos de subgêneros, antes mantidos separados, como farsa, romance (comédia romanesca), melodrama, a velhíssima sátira de costumes, sempre revisitada e reinventada, fantasia (*fée-rie*), alegoria, absurdo, ironia dramática. Para citar apenas a produção mais próxima, na dramaturgia da Bahia, vemos como o público reage positivamente, lotando as salas, a formas bem distintas de comicidade: seja uma comédia romântica, com notas líricas e nostálgicas, como *Os dias lindos de Celina Bonsucesso* (2024), de Paulo Henrique Alcântara; seja uma comédia “acelerada” que mistura o ritmo frenético de aventuras juvenis com humor inteligente, para abordar temas sensíveis, como *Egotrip* (2017), de João Sanches; seja uma sátira de costumes debochada e desabrida, que remonta à licenciiosidade da Comédia Antiga, nutrindo-se do cordel e do cômico popular, como *Vixe Maria! Deus e o diabo na Bahia* (2004), de Gil Vicente Tavares, Cláudio Simões e Cacilda Póvoas. São peças com produção cênica e dramatúrgica muito distintas, que só se igualam no carinho que receberam de nosso público.

Homero, o cômico: o estilo poético do *Margites*

Homer, the Comedian: Poetic Style in Margites

Tadeu Bruno da Costa Andrade

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador | BA | BR

tadeucostaandrade@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0004-1730-2176>

Resumo: Em sua história da poesia, Aristóteles dá grande importância a um poema hoje obscuro, o *Margites*, que atribui a Homero. Para o filósofo, o poema era um ponto de virada na poesia baixa, tendo-a dotado de caráter dramático e trocado a maledicência generalizada pelo ridículo. Ainda que o poema só tenha restado em testemunhos e fragmentos, sua poética cômica se revela tanto no argumento, em que estabelece interessante relação com a teoria do enredo de Aristóteles, como no seu uso da métrica e da dicção tradicional da épica arcaica. Ao mesmo tempo que dota uma narrativa baixa de um estilo incongruentemente elevado, o *Margites* parece manipular as expectativas tradicionais ligadas às fórmulas dos poemas heroicos.

Palavras-chave: comédia grega antiga; Aristóteles; poesia épica.

Abstract: In his history of poetry, Aristotle extols a nowadays obscure poem: the *Margites*, attributed to Homer. From his point of view, the poem had been a turning point in the development of low style poetry, given its dramatic character and its focus on the ridiculous instead of general criticism. The poem exists only as testimonia and fragments, but its comic poetics shows up both in its plot (which interestingly relates to Aristotle's poetic theory), and its use of metre and traditional epic phrasing. While telling a low story in an inadequately high style, *Margites* plays with traditional expectations connected to epic formulas.

Keywords: Ancient Greek comedy; Aristotle; epic poetry.



Introdução

Aristóteles confere a Homero um lugar especial em sua poética. A *Iliada* e a *Odisseia* são vistos como poemas modelares; ademais, por sua dramaticidade, antecipam a tragédia, o tema central do tratado. Contudo, há um terceiro poema elogiado e destacado pelo filósofo, que igualmente atribui a Homero: o *Margites*. Trata-se de um poema humorístico, em que Aristóteles identifica o precursor da comédia. A obra não teve a mesma fortuna das outras duas: não sobreviveu à Antiguidade em sua inteireza, legando-nos somente alguns breves fragmentos em citações e achados papiráceos, além de um conjunto de testemunhos a seu respeito.¹ Apesar do destaque que lhe dá a *Poética* (e a admiração que lhe conferia Calímaco mais tarde)² a composição, cuja autoria homérica foi questionada, ao menos desde o período imperial romano,³ também não recebeu extensos comentários como suas irmãs. Consequentemente, conhecemos pouquíssimo a seu respeito.

Este artigo é uma breve apreciação poética do *Margites*, analisando os testemunhos e fragmentos restantes do poema. Descrevo as características formais do poema. Para tanto, emprego o instrumental da poética e da retórica greco-latinas (em especial a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles). O objetivo é localizar o poema no pensamento e na prática poético-literários da Antiguidade, a partir de perspectivas influentes no período. Ademais, como um componente importante da composição arcaica, a dicção formular, já era em parte estranha à teoria poética antiga sobrevivente, lanço mão da bibliografia moderna voltada ao tema, de perspectiva oralista.⁴ Ela nos dá instrumentos para analisar e interpretar o papel poético do fraseado tradicional.

Na primeira seção, comento o passo em que a *Poética* menciona o *Margites*, destacando seu papel no desenvolvimento da poesia baixa. Na seção seguinte, a partir das informações sobreviventes, comento como a obra se relaciona à teoria aristotélica do enredo (*μῦθος*) e do caráter (*ἥθος*), tal como demonstradas no que sobreviveu da *Poética*. Na terceira parte, por fim, faço um exame poético da elocução dos fragmentos sobreviventes, com enfoque no emprego desviante e humorístico que o *Margites* dá à formularidade da épica.

O *Margites* na *Poética* de Aristóteles

No princípio da *Poética*, Aristóteles, expõe uma genealogia da poesia (1448b-1449a).⁵ Isto é, elabora, de forma esquemática, uma história da origem da técnica e do desenvolvimento dos seus gêneros. Segundo ele, a poesia teria nascido de uma propensão humana à mimese. Num

¹ Sobre a transmissão textual do *Margites*, ver Gostoli (2007, p. 25 ss.).

² Como indica Harpócrates na entrada *Μαργίτης* do *Léxico* p. 198. 11-15 Dind.

³ Não me ocupo da questão da autoria, pouco importante para o presente artigo, focado em aspectos intratextuais. Sobre o tema, com revisão bibliográfica a respeito, ver Gostoli (2007, p. 16 ss). Note-se, ademais, que a Antiguidade atribuiu a Homero outros poemas de natureza cômica e paródica: o *Epicíclides* e a *Batracomiomaquia* (Buzelli, 2019, p. lli s.).

⁴ Para revisões bibliográficas do tema, consultar Edwards (1986, 1988) e Malta (2015).

⁵ As citações de obras antigas seguem as normas dos estudos greco-latinos, nos quais, em vez da paginação da edição moderna, as obras são citadas de acordo com a numeração (de cantos, livros, versos, parágrafos ou linhas) usada na edição do texto no idioma original.

estado inicial, a partir de improvisos, a poesia teria se dividido em dois tipos principais de mimese: de um lado, surgiram elogios (ἐγκώμια) e hinos (ῥυμοί), dedicados às ações belas (καλός); de outro, maledicências (ψόγοι), voltadas a ações de pessoas baixas (φαύλων; 1448b). Com o tempo, elogios e hinos deram lugar à epopeia e, enfim, à tragédia; as maledicências, por sua vez, ao iambo e à comédia (1449a). O iambo, assim, ocupa um lugar fundamental na história aristotélica da poesia. No entanto, Aristóteles se distingue dos demais comentários antigos por suas omissões e seus enfoques atípicos em seu tratamento do iambo.

Tratemos primeiro das omissões. Quando, no restante da Antiguidade, fala-se do iambo como gênero, destacam-se sempre os nomes de três poetas arcaicos: Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.), Hipônax de Éfeso (séc. VI a.C.) e (menos frequentemente) Semônides de Amorgos (séc. VII a.C.).⁶ Seus poemas só sobreviveram até a modernidade na forma de fragmentos (citações por outros autores ou achados papiráceos) ou testemunhos a seu respeito. Por mais que diferissem em *persona* e temas (contraste-se, por exemplo, o aristocrático eu de Arquíloco, com o de Hipônax, que assume o papel de um mendicante), os três autores tinham algo comum entre si: a maledicência.⁷ Eram conhecidos por poemas baixos invectivos, voltados contra alvos particulares e gerais. Célebres no período clássico, mencionaram Arquíloco e Hipônax, por exemplo, Píndaro (*Olímpicas*, 9.1; *Píticas*, 2.55), Aristófanes (*Rãs*, 661) e Heráclito (fr. 42, Diels-Kranz). Aristóteles, por sua vez, cita na *Retórica* (1398b; 1418b) e na *Política* (1328a) ao menos aquele que, aos olhos da maior parte dos antigos, era o poeta iâmbico por excelência: Arquíloco. A *Poética*, todavia, não menciona sequer uma vez Arquíloco, Semônides ou Hipônax. Se é correta a leitura majoritária do fim de um manuscrito sobrevivente do tratado (o *codex Riccardianus* 46; Else, 1970, p. 116; Whalley, 1997, p. 138), assim como falou extensamente da tragédia e da epopeia, Aristóteles teria dedicado outra parte aos iampos e à comédia (1462b). Nessa parte perdida, talvez tenha falado de Arquíloco e seus pares, mas não há nenhum indício.

Se Aristóteles se destaca por omitir autores que conhecia e eram amplamente reconhecidos como autoridades do gênero iâmbico, ainda mais curioso é o enfoque que escolhe. Como exemplo de iambo, cita o *Margites*, poema de fortuna muito mais modesta na Antiguidade do que os três iambógrafos canônicos. Desde o período clássico, temos pouquíssimas menções a ele.⁸ E por que, afinal, Aristóteles o cita? Em sua história dos gêneros poéticos, diz:

Assim como Homero é um poeta especial quanto aos temas sérios (não somente porque compunha bem as mimeses, mas também porque as fazia dramáticas), ele também foi o primeiro a sugerir a forma da comédia, não dramatizando a maledicência, mas o ridículo – o *Margites* está em relação [à comédia] como a *Ilíada* e a *Odisseia* em relação à tragédia (*Poética*, 1448b; tradução própria).⁹

Embora a interpretação do trecho seja incerta, é possível distinguir os principais contornos do argumento. Trata-se de um paralelo entre duas contribuições de Homero para poe-

⁶ Por exemplo em Horácio, *Epodos* 6.11-14, com o comentário de Pseudo-Acrão ao trecho (1.404 Keller); Ovídio, *Íbis*, 521-24. Sobre a formação do cânone iâmbico, ver Rotstein (2010).

⁷ Sobre a diversidade e pontos comuns do iambo arcaico, ver Carey (2010).

⁸ Sobre a recepção do *Margites* na Antiguidade, ver Gostoli (2007, pp. 16 ss.) e Abrantes (2018).

⁹ Ὡςπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν, οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥςπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας.

sia: assim como teve um papel ao dar à poesia séria a excelência e seu caráter dramático (isto é, ao inserir discursos diretos, emprestando sua voz às personagens), o poeta foi inovador nos gêneros baixos, dramatizando, em vez da maledicência, o ridículo. Nos gêneros poéticos sérios, a contribuição é dupla: a qualidade técnica e a dramatização. Nos gêneros baixos, contudo, o fraseado não deixa entrever se a inovação homérica é dupla (ou seja, se o poeta teria tornado os gêneros baixos mais dramáticos e, ademais, mudado o foco da maledicência ao ridículo) ou única (isto é, os iambógrafos anteriores já dramatizavam, mas não imitavam o ridículo). De qualquer forma, aos olhos de Aristóteles, o *Margites* é inovador, caracterizando-se como obra-ponte entre o iambo arcaico e a comédia.¹⁰

Infelizmente, Aristóteles não nos dá mais detalhes sobre o poema e sua relação com os demais gêneros poéticos. Contudo, se delonga sobre dois tópicos essenciais na sua breve consideração do *Margites*: o ridículo e a maledicência.¹¹ Ao caracterizar a comédia, Aristóteles diz:

Como dissemos, a comédia é a mimese de [ações] mais baixas [φαυλοτέρων], contudo não relativamente a toda forma de vileza [κακίαν], mas somente à parte do feio [αἰσχροῦ] que é o ridículo [γελοῖον]. Pois o ridículo é um erro [ἀμάρτημα] e uma feiura [αἶσχος] indolor e inócua, como [se evidencia] imediatamente na máscara ridícula, que é feia e distorcida, mas sem dor (*Poética*, 1449a; tradução própria).¹²

Ou seja, assim como a tragédia, a comédia se caracteriza por um erro (ἀμαρτία, ἀμάρτημα). No entanto, esse erro deve estar relacionado a um tipo específico de αἶσχος (termo pejorativo que pode ter sentido físico ou moral: feiura, vergonha). Deve-se tratar de um ato vergonhoso, mas que não implica dor, dano ou sofrimento. Por um lado, essa característica diferencia a comédia da tragédia, cujo enredo tem entre suas partes o πάθος (“sofrimento”, 1452b), caracterizado como ação nociva (φθαρτική) e dolorosa (όδυνερά).¹³ Por outro lado, sugere a diferença entre a comédia e o iambo – e o papel inovador do *Margites*. Antes deste poema, fica pressuposto, o iambo compunha maledicências dedicadas a todo tipo de vício, incluindo os destrutivos. Isso condiz com os fragmentos e os testemunhos de Arquíloco e Hipônax. Ambos compuseram poemas sobre violência e morte e teriam levado o alvo de seus escárnios ao suicídio (ainda que não saibamos o quanto essas anedotas derivam dos próprios poemas). Como veremos, nada disso havia no *Margites*, que trata da ignorância e inocência de seu protagonista.

No que diz respeito à maledicência, Aristóteles também identifica outras mudanças fundamentais no desenvolvimento da comédia. Para ele, Crates foi essencial no desdobramento da comédia ática (1449b): “Dentre os [poetas] atenienses, Crates foi o primeiro a, começando a abandonar o feitio iâmbico [ιαμβικῆς ἰδέας], compor discursos [λόγους] e enre-

¹⁰ A esse respeito, ver Gazoni (2006, p. 46, n. 102) e Destrée (2010).

¹¹ Ver as leituras de Oliva Neto (2003), Gazoni (2006, p. 46, n. 102) e Destrée (2010) que pressupõem dois tipos de riso: danoso e inofensivo. A aproximação se deve ao contraste entre duas maneiras de rir contrapostas na *Ética* a *Nicômaco* (1128b-1128b). Aristóteles, contudo, não confronta dois tipos de riso, mas identifica o ridículo como espécie do vitupério. Com efeito, é possível falar mal de alguém sem que o resultado seja o riso, sobretudo quando se trata de matéria grave. Whalley (1997, p. 62) também não vê dois tipos de riso, opõe o ridículo aos outros sentimentos negativos contidos no iambo.

¹² Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημα τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνος καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

¹³ Também Gazoni (2006, p. 46, n. 102) vê aqui a oposição fundamental entre tragédia e comédia.

dos [μύθους] universais [καθόλου].¹⁴ A formulação não nos permite saber se se atribuem uma ou mais inovações a Crates, isto é, se abandonar o caráter iâmbico se reduz à adoção de tramas universais ou se implica outras mudanças. Contudo, que essa mudança era essencial na distinção entre iambo e comédia, sugere-o outro trecho. Ao diferenciar poesia de história, Aristóteles diz que esta narra o que de fato aconteceu (τὰ γενόμενα), o particular (καθ' ἕκαστον), enquanto aquela apresenta o que poderia acontecer (οἷα ἂν γένοιτο), o universal (καθόλου). Para aclarar a diferença, Aristóteles aduz o contraste entre iambo e comédia:

Isto está claro na comédia, pois [os poetas cômicos], ao compor o enredo [μῦθον] por meio do que é provável [διὰ τῶν εἰκώτων], dão [às personagens] nomes quaisquer e não fazem como os poetas iâmbicos, que compõem a respeito de uma pessoa em particular [τὸν καθ' ἕκαστον] (*Poética*, 1451b; tradução própria).¹⁵

Assim, outra distinção entre comédia e iambo é que este fala de pessoas particulares com nomes próprios (hoje diríamos, “personagens históricas”) enquanto aquela trata de personagens com nomes inventados (“personagens ficcionais”). Atesta-se a diferença nos resquícios dos iambógrafos e do *Margites*. Arquíloco e Hipônax (e, segundo testemunhos, também Semônides) falam sobre e dirigem-se a contemporâneos, enquanto o *Margites* trata de uma personagem inventada, com nome abertamente ficcional, como veremos abaixo.

Assim, no que diz respeito ao papel do *Margites* na genealogia aristotélica da poesia, a obra se destaca por dois elementos encontrados na comédia e ausentes no iambo sobrevivente: mimetiza o ridículo de forma dramática e compõe enredos universais. Vejamos agora os demais testemunhos do poema e verifiquemos em que medida complementam o quadro apresentado pela *Poética*.

Caráter e enredo

De acordo com os testemunhos, *Margites* seria o herói do poema epônimo, caracterizado por suas singulares estupidez e pusilanimidade. Sua estupidez se manifesta na sua total inépcia, ora fraseada como um desconhecimento total de técnicas (frs. 3 e 4, Gostoli), ora como um conhecimento deficitário em todas as áreas (fr. 2, Gostoli). No entanto, as fontes enfatizam dois pontos da sua tolice, ambos relativos ao casamento, ao sexo e à procriação. Diz-se que não sabia se o pai ou a mãe o tinham parido. Afirmar um escólio ao discurso *Contra Ctesifonte* de Ésquines (160): “Dizem que *Margites* foi um homem que, já tendo muitos anos, não sabia quem o havia parido, o pai ou a mãe, e não tinha intercurso com sua esposa. Dizia temer que ela o acusasse perante a sogra”.¹⁶ Quanto à incapacidade sexual da personagem, um comentário de Eustácio de Tessalônica à *Odisseia* detalha:

¹⁴ Τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἱαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

¹⁵ Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

¹⁶ Μαργίτην φησὶν ἄνθρωπον γεγονέναι, ὃς ἐτῶν πολλῶν γενόμενος οὐκ ᾔδη, ὅστις αὐτὸν ἔτεκεν, πότερον ὁ πατήρ ἢ ἡ μήτηρ, τῇ δὲ γαμετῇ οὐκ ἐχρήτο· δεδιέναι γὰρ ἔλεγε μὴ διαβάλλοι αὐτὸν πρὸς τὴν μητέρα.

Também conhecemos o tolo Margites, [cujo nome vem de] μαργαίνειν, isto é, “ser tolo”. O autor que compôs o *Margites* atribuído a Homero narra que a personagem nasceu de pais extraordinariamente abastados e que, depois de casar-se, não teve com a noiva antes que ela o convencesse de que estava ferida nas partes baixas. Ela diz-lhe que remédio algum a curaria, a não ser que a genitália masculina se encaixasse ali. Assim, ele se aproxima dela por causa de um tratamento médico (*Comentários à Odisseia*, p. 1669, 48-50, tradução própria).¹⁷

Do pouco que sabemos do enredo, confirma-se o juízo de Aristóteles. O *Margites* não narra os feitos de grandes heróis (de “homens melhores do que nós”, *Poética*, 1448a), mas de alguém profundamente tolo, ao ponto de ignorar algo que quase todos os adultos sabem. Além disso, o erro do protagonista adequa-se à definição aristotélica de ridículo: é um vício inócuo, que não resulta em dor ou sofrimento. Além disso, como indica a *Poética*, o poema parece incluir, além da voz do narrador, discursos diretos, isto é, trata-se de uma narração com elementos dramáticos, tal como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Por fim, a obra não trata dos feitos de pessoa existente, de alguém em particular, mas de feitos possíveis de uma personagem inventada, cujo nome, criado, é a tradução de seu caráter.

Todavia, não precisamos nos limitar a verificar o que Aristóteles explicitamente diz a respeito do poema. Pode-se também, a partir das informações disponíveis, observar como o *Margites* dialoga com as reflexões da *Poética* acerca do enredo (μῦθος), que o filósofo considera parte principal da tragédia (1450a) e, pela importância que dá à imitação das ações em todos os gêneros, da poesia como um todo. A análise mais minuciosa do enredo, de suas variantes e técnicas, se restringe à tragédia. Contudo, muito do que Aristóteles diz a respeito desse gênero se aplica aos demais, como ele próprio demonstra ao comentar brevemente a estrutura da epopeia (1459a-1460b). Vê-se que suas categorias se aplicam bem ao *Margites*.

Segundo a *Poética*, o enredo trágico consiste na passagem da infelicidade à felicidade ou no contrário (1451a). Preferencialmente, a ação deve ser una, conectada por uma sequência de probabilidade e necessidade que torne desnecessário mencionar qualquer evento anterior ou posterior (1450b-1451a). A mudança de fortunas se dá por recursos típicos (1452a-b): o sofrimento (πάθος), o reconhecimento (ἀναγνώρισις) e a reviravolta (περιπέτεια). A finalidade da tragédia (1449b, 1453b) é causar seu prazer próprio, que advém de gerar medo (φόβος) e piedade (ἔλεος) no espectador, de maneira a depurar essas emoções (gerar sua κάθαρσις). Idealmente, para que isso ocorra, a trama se deve dar entre personagens elevadas, das estirpes conhecidas e com laços familiares entre si (1453b). O herói trágico deve ser virtuoso, embora não em excesso, e deve cometer um erro (ἁμαρτία) que leva ao desfecho (1452b-1453a).

Bom, o pouco que sabemos do *Margites* deixa claro que seu enredo se adequa bem aos critérios aristotélicos. Aparentemente, temos um enredo que apresenta uma ação una e completa, em que uma personagem passa da infelicidade à felicidade (da incapacidade à capacidade de consumir o casamento mediante o sexo). Essa mudança de fortunas se dá por uma reviravolta, causada por um reconhecimento: Margites aprende que deve se unir a sua

¹⁷ Οὕτως ἔγνωμεν καὶ τὸν ἄφρονα Μαργίτην τὸν ἀπὸ τοῦ μαργαίνειν ὃ ἐστὶ μωραίνειν. ὃν ὁ ποιήσας τὸν ἐπιγραφόμενον Ὅμηρου Μαργίτην ὑποτίθεται εὐπόρων μὲν εἰς ὑπερβολὴν γονέων φῦναι, γήμαντα δὲ μὴ συμπεσεῖν τῇ νύμφῃ ἕως ἀναπισθεῖσα ἐκείνη τετραυματίσθαι τὰ κάτω ἐσκήψατο. φάρμακόν τε μὴδὲν ὠφελήσκειν ἔφη, πλὴν εἰ τὸ ἀνδρεῖον αἰδοῖον ἐκεῖ ἐφαρμοσθεῖν. καὶ οὕτω θεραπείας χάριν ἐκεῖνος ἐπλησίασεν. Hesíquio (M 269, Schmidt = 267, Latte) acrescenta que, para convencer Margites, a esposa afirma que foi ferida na vagina por um escorpião.

esposa. Por fim, essa mudança parece se dar por meios totalmente verossímeis e esperados (estamos longe das soluções absurdas da comédia aristofânica). Apesar dessas semelhanças, há importantes diferenças em relação à tragédia.

Primeiramente, embora, segundo testemunhos, se origine de uma família abastada, o herói é uma figura viciosa, que se destaca por sua ignorância, que o leva a um erro indolor: a incapacidade de fazer sexo com a esposa. No entanto, não parece conter outro vício além deste. Margites tem um senso de pudor perante a sogra (o que o impede de se aproximar sexualmente da esposa) e só é convencido a deixá-lo de lado em nome do altruísmo (quando a mulher o convence de que o sexo é a única maneira de curar seu suposto ferimento). Assim, como o herói trágico, é virtuoso, mas não inteiramente, ao ponto de cometer um erro. Margites é virtuoso, porém apresenta um erro fundamental e anódino: a ignorância. Consequentemente, a trama não apresenta um πάθος trágico (que é doloroso e destrutivo), mas o ridículo (γελοῖον, que é indolor e inofensivo). Em segundo lugar, o reconhecimento é enganoso: o aprendizado de Margites é um engodo de sua esposa; o que o conduz à boa fortuna, portanto, não é o conhecimento, mas o engano. Enquanto o efeito trágico advém de aproximar o que é conhecido por personagens e audiência (no final de Édipo Rei, por exemplo, o herói sabe tanto sobre si quanto nós já sabíamos no princípio), o ridículo do *Margites* está na permanência dessa cisão entre os dois: embora tenha um final feliz, o herói nunca fica sabendo realmente por que sua fortuna mudou.

Isso nos leva a questionar sobre as emoções suscitadas pela trama. Enquanto a tragédia gera medo (a perspectiva de que algo terrível possa nos ocorrer) e piedade (o sofrimento perante o sofrimento de alguém que não o merece), quais poderiam ser as emoções suscitadas como a trama que reconstruímos do *Margites*? Para continuar em termos aristotélicos, podemos lançar mão do mais extenso tratamento que o filósofo dá às emoções: o livro II da *Retórica* (1377b ss.). Ali, discutem-se não somente as paixões suscitadas pelo sofrimento, o medo e a piedade, mas de seus opostos, ligados ao que acontece de bom a nós ou aos outros: a confiança (θαρρεῖν) e a indignação (νεμεσᾶν). Uma vez que o final de *Margites* é feliz, pode se tratar dessas paixões.

Sobre a confiança, Aristóteles diz:

Uma vez que já está de algum modo claro o que são o medo e as coisas temíveis e em que disposição cada um teme, a partir disto é evidente o que é confiar e a respeito de que as pessoas são confiantes e sob qual disposição são confiantes. A confiança é, pois, o oposto <do medo, e o confiante é o contrário do> temeroso, de forma que ela é a esperança, acompanhada de imaginação, da proximidade do que é salutar e da inexistência ou do afastamento do que é temível (*Retórica*, 1383a; tradução própria).¹⁸

De fato, o enredo de *Margites* parece inspirar este sentimento. Apesar da profunda ignorância do herói, tudo corre bem. Há um sentimento de segurança: a felicidade do casamento, ainda que ameaçada pela estupidez da personagem, está assegurada.

No entanto, a trama não parece suscitar o contrário que a *Retórica* designa para a piedade a indignação (1386b): “O oposto de apiedar-se é sobretudo o que chamam indignar-se.

¹⁸ Ἐπεὶ δὲ περὶ φόβου φανερόν τί ἐστίν, καὶ τῶν φοβερῶν, καὶ ὡς ἕκαστοι ἔχοντες δεδίασι, φανερόν ἐκ τούτων καὶ τὸ θαρρεῖν τί ἐστί, καὶ περὶ ποῖα θαρραλέοι εἰσὶ καὶ πῶς διακείμενοι θαρραλέοι εἰσὶν· τό τε γὰρ θάρσος

De certo modo e, de forma apropriada ao mesmo caráter, opõe-se ao sofrer pelas infelicidades imerecidas o sofrer pelas felicidades imerecidas”.¹⁹ Como vimos, apesar de sua falha ridícula, o herói tem caráter virtuoso. Sua felicidade não é, assim, imerecida. Dessa maneira, o enredo do *Margites* não parece gerar nem piedade (por seu teor anódino), nem indignação (pela felicidade merecida do protagonista). Contudo, Aristóteles indica um outro oposto da piedade, que talvez se adeque ao presente caso:

Quem sofre pelos que padecem indignamente, sentirá prazer ou não sofrerá pelos malsucedidos em situação contrária. Dessa forma, quando se punem parricidas e assassinos, nenhum homem bom sofre. É preciso que se alegre por tais acontecimentos e, do mesmo modo, por aqueles que são bem-sucedidos por mérito. Ambas as coisas são justas e alegram quem é virtuoso, pois é necessário que espere que o que ocorreu ao seu semelhante também lhe ocorra (*Retórica*, 1368b; tradução própria).²⁰

Para que a história de *Margites* pudesse suscitar alegria pelo sucesso alheio, o espectador teria que considerá-lo um igual, o que não é o caso: embora virtuoso, o herói está abaixo do que se considerava mediano. Resta o contrário: de alguma forma, *Margites* gera a alegria por um sofrimento merecido. Embora o final da narrativa seja feliz, seu transcurso é a situação incômoda e ridícula, inofensiva que seja, que *Margites* sofre por sua estupidez. Dessa maneira, podemos compará-lo com as tragédias em que, apesar do sofrimento do percurso, as personagens encontram um final feliz, como, por exemplo, a *Helena* de Eurípides. No entanto, enquanto, em *Helena*, o medo e a piedade iniciais se transformam em confiança e alegria pelo êxito merecido; em *Margites* o público nunca parece de fato ameaçado: há um sentimento constante de confiança. A mudança se deve ao que sente pelo herói: de uma alegria que vem do mal merecido por sua estupidez, sobrevém a alegria do bem merecido por sua virtude.²¹

Elocução: métrica e formularidade

Analisado o enredo e seu herói em termos gerais, passemos a apreciar a elocução dos fragmentos restantes. Depois de breve comentário sobre o vocabulário e a sintaxe dos textos, comentarei seus dois aspectos mais peculiares: a métrica e o uso de expressões tradicionais, as chamadas fórmulas. Comentarei apenas os fragmentos preservados em fontes indiretas (preservados em citações de outros autores antigos), que nos apresentam versos completos.

τὸ ἐναντίον τῷ <φόβῳ, καὶ τὸ θαρραλέον τῷ> φοβερῷ, ὥστε μετὰ φαντασίας ἢ ἐλπίς τῶν σωτηρίων ὡς ἐγγὺς ὄντων, τῶν δὲ φοβερῶν <ὡς> ἢ μὴ ὄντων ἢ πόρρω ὄντων.

¹⁹ Ἀντίκειται δὲ τῷ ἐλεεῖν μάλιστα μὲν ὃ καλοῦσι νεμεσᾶν· τῷ γὰρ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις ἀντικείμενόν ἐστι τρόπον τινὰ καὶ ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἥθους τὸ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις.

²⁰ Ὁ μὲν γὰρ λυπούμενος ἐπὶ τοῖς ἀναξίως κακοπραγοῦσιν ἡσθήσεται ἢ ἄλυπος ἔσται ἐπὶ τοῖς ἐναντίως κακοπραγοῦσιν, οἷον τοὺς πατραλοίας καὶ μαιφόνους, ὅταν τύχῃσι τιμωρίας, οὐδεὶς ἂν λυπηθεῖ χρηστός· δεῖ γὰρ χαίρειν ἐπὶ τοῖς τοιούτοις, ὡς δ' αὐτῶς καὶ ἐπὶ τοῖς εὖ πράττουσι κατ' ἀξίαν· ἄμφω γὰρ δίκαια, καὶ ποιεῖ χαίρειν τὸν ἐπιεικῆ· ἀνάγκη γὰρ ἐλπίζειν ὑπάρξαι ἂν ἅπερ τῷ ὁμοίῳ, καὶ αὐτῷ.

²¹ Para uma discussão análoga, referente aos efeitos da comédia de acordo com os critérios de Aristóteles, ver Golden (1987, p. 170) e Duarte (2003).

Os três fragmentos papiráceos atribuídos pelos estudiosos ao *Margites* (frs. 9-11, Gostoli) estão bastante danificados, tornando-se difícil reconstruir o estilo e a narrativa.

Os fragmentos abaixo são acompanhados de tradução, para facilitar a leitura do comentário seguinte. Por motivos de espaço, só atentarei ao contexto da citação quando relevante para as formas textuais. A numeração e o texto seguem a edição de Gostoli. A tradução, enfim, é em prosa, respeitando a divisão em versos para facilitar a conferência e representar visualmente, em português, a divisão rítmica do original.

Fr. 1

Os versos parecem apresentar o aedo que canta o poema, configurando uma narrativa enquadada. Pode tratar-se do começo do poema ou de um encerramento no formato *sphragís* (“selo”, um trecho em que o poeta real ou presumido “assina” o poema).²² Se não se refere ao cantor do próprio poema, os versos podem referir-se a uma personagem, tal como Demódoco e Fêmio na Odisseia (Gostoli, 2007, p. 72).

ἦλθέ τις ἐς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος,
φίληις ἔχων ἐν χερσὶν εὐφθογγὸν λύρην.

Veio a Colofão um velho e divino cantor,
serviçal das Musas e de Apolo atinge-ao-longe,
tendo nas mãos queridas a lira belo-som.
(*Margites*, fr. 1 Gostoli; tradução própria).

Frs. 2, 3 e 5

Todos esses fragmentos parecem caracterizar *Margites*, apontando sua estupidez. O fr. 4 é o mais curioso, uma vez que, além de diferir pelo metro (é um trímetro iâmbico) também é atribuído a Arquíloco (fr. 117, West).

Fr. 2

πόλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.
Conhecia muitos afazeres, mas conhecia todos mal.

Fr. 3

τὸν δ' οὐτ' ἄρ' σκαπτῆρα θεοὶ θέσαν οὐτ' ἀροτῆρα
οὐτ' ἄλλως τι σοφόν· πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης.

Dele nem escavador fizeram os deuses, nem arador,
nem sábio em qualquer outra coisa. Carecia de toda técnica.

²² Como no *Hino Homérico* a Apolo 172-173 em que a canção é atribuída ao aedo cego de Quios (i.e. Homero); ver Gostoli 2007, p. 72.

Fr. 5

πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα.

Muitas coisas sabe a raposa, mas o ouriço uma só, grandiosa.

(*Margites*, frs. 2, 3 e 5 Gostoli; tradução própria).

Nesses fragmentos, explicitamente atribuídos ao *Margites*, vê-se uma elocução consistente. O dialeto é jônico, correspondendo, nos hexâmetros, à *Kunstsprache* homérica e hesiódica, com seus arcaísmos morfológicos (tais como ausência de aumento em verbos no passado e o genitivo feminino plural em –άων) e léxicos (em palavras como ἀροτῆρα, “lavrador”, não atestada em prosa e o verbo ἀμαρτάνω com o sentido de “carecer”). Nos trímetros iâmbicos, a morfologia e o léxico parecem menos arcaizantes, seguindo o dialeto poético que encontramos nos iambógrafos Semônides e Arquíloco (com cujo fr. 117, como vimos, o *Margites* compartilha o verso do fr. 5).

Como na *Ilíada* e na *Odisseia* (no iambo arcaico), a sintaxe é predominantemente paratática. Subordinações, contudo, aparecem no fr. 1, em duas formas comuns na poesia do período: orações participiais e apostos. Como em Homero, esse acúmulo parece enfatizar a caracterização da personagem e sua importância narrativa antes de uma ação (Il. 1.101-104):²³ τοῖσι δ' ἀνέστη ἦρωες Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων | ἄχνύμενος (“entre eles levantou-se | o herói Atrida, Agamêmnon de amplo poder, | doendo-se”).

Consideremos agora o metro. Segundo Hefestião (*Isagogé* 4; 12.b; *Sobre os poemas* 3, 4) e Mário Victorino (*Grammatici Latini* VI, pp. 67, 31-68, 16; p. 79, 8-13; p. 133, 30-33, Keil), o poema misturava hexâmetros dactílicos e trímetros iâmbicos em proporção irregular. O único fragmento a preservar a mistura é o 1, em que dois hexâmetros dactílicos são seguidos de um trímetro iâmbico. Dos demais fragmentos, a maioria é hexamétrica, sendo apenas o fr. 4 iâmbico.

Os hexâmetros seguem todas as normas arcaicas típicas. Além das cesuras, respeitam-se as normas prosódicas do verso épico, tais como a manutenção de hiato antes de palavras que um dia contiveram a consoante digama (frs. 1.2; 2) e a correção épica (a abreviação de vogal longa ou ditongo antes de outra vogal, fr. 1.2). Os iambs também seguem as cesuras tradicionais e, como é tendência no período arcaico, não resolvem as sílabas longas em duas breves.²⁴

Fenômeno intimamente ligado à métrica é o uso de fórmulas. Trata-se de frases tradicionais da epopeia hexamétrica, que recorrem em dados contextos métricos para designar determinados significados. A natureza deste fraseado tradicional foi amplamente estudada ao longo do séc. XX e XXI pelos estudiosos da perspectiva oralista, com múltiplos pontos de vista formulados. A posição original de Parry, o primeiro a estudar minuciosamente essas estruturas, é que a fórmula é “um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar determinada ideia essencial” (1971, p. 272, tradução própria).²⁵ Isto é, para Parry, só eram propriamente fórmulas as repetições das mesmas palavras em mesmo contexto métrico. De fato, expressões desse tipo (em especial as fórmulas compostas de nomes e epítetos) são extremamente frequentes em Homero e nos demais

²³ Como são numerosas as referências à *Ilíada* e à *Odisseia*, para facilitar a leitura, daqui em diante, mencionaremos seus títulos em abreviação: respectivamente *Il.* e *Od.*

²⁴ Sobre o hexâmetro dactílico e o trímetro iâmbico arcaicos, ver West, 1982, p. 35 ss.

²⁵ a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.

poetas hexamétricos. No entanto, os investigadores subsequentes notaram que havia outras formas de reiterações: assim, havia também fórmulas com estrutura semântica diversa, mas mesma estrutura sintática e métrica (como estudado sobretudo por Hoekstra (1965)) e, em sentido oposto, reiterações léxicas em contextos métricos diversos (Hainsworth, 1968). Por outro lado, enquanto Parry via nas fórmulas uma função meramente métrico-composicional; outros estudiosos passaram a identificá-las como portadoras de significados tradicionais, participando na tessitura narrativa e poética (Sacks, 1989; Foley, 1999; Kelly, 2007). Na análise abaixo, considerarei todo o espectro da formulariedade na poesia arcaica.

Todos os versos supracitados do *Margites* contam com ao menos uma expressão formular. Assim, o fr. 1 conta com a conjunção substantivo e epíteto θεῖος ἀοιδός (“divino aedo”), que encerra versos na *Odisseia* para se referir ao poeta Demódoco (4.17; 8.87, 539; 13.27). No verso seguinte, Μουσάων θεράπων (“servo das Musas”) é uma fórmula presente em Hesíodo (*Teogonia*, 99 s.) e num hino homérico (32.19), em ambos os casos em princípio de verso e precedidos, no fim do hexâmetro anterior, por alguma forma da palavra ἀοιδός (“aedo”). Já ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος (“Apolo atinge-ao-longe”) é fórmula frequente para se referir ao deus e aparece em fim de verso em *Il.* 1.14, 373 e no *Hino Homérico a Hermes*,¹⁸. Embora não repita exatamente a forma, o verso 2 encontra um eco próximo num verso que aparece de forma ligeiramente distinta na *Teogonia* e no *Hino Homérico às Musas e a Apolo*):

ἐκ γὰρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί

pois das Musas e de Apolo atinge-ao-longe
vêm os homens aedos à terra, e os citaristas.
(*Teogonia* 94-95; tradução própria).

No fr. 2, é formular a frase πόλλ’ ἠπίστατο ἔργα (“conhecia muitos afazeres”), aparecendo, em forma levemente distinta na *Ilíada* (23.705; πολλὰ δ’ ἠπίστατο ἔργα), para designar as habilidades de uma mulher escravizada, posta como prêmio de uma competição de luta. Por sua vez, κακῶς δ[έ] (“mas mal...”) é expressão que aparece mais de uma vez no início do segundo hemistíquio do verso para introduzir um contraponto (*Il.* 9.324; *Od.* 18.168; 23.56). Enfim, ἠπίστατο πάντα (“sabia todos”) encontra um similar na *Ilíada*:

Μηριόνης δὲ Φέρεκλον ἐνήρατο, τέκτονος υἱὸν
Ἀρμονίδεω, ὃς χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα
τεύχειν· ἔξοχα γὰρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη·

E Meríones matou Féreclo, filho do carpinteiro
Harmônides, que com as mãos sabia todos os artifícios
fabricar, pois extraordinariamente o amava Palas Atena.
(*Il.* 5.60; tradução própria).

O fr. 3, apresenta as fórmulas δ’ οὐτ’ ἄρ (“também não”), que Homero emprega para negativas enfáticas (*Il.* 5.89, 532; 6.352; *Od.* 13.207) e θεοὶ θέσαν (“os deuses puseram/tornaram”), frequente na épica para designar intervenções divinas (*Il.* 9.637; *Od.* 11.274, 555;

23.11). Formas similares, embora não idênticas, encontram οὐτ' ἄλλως τι σοφόν (“nem outra coisa sábia”) na *Ilíada*:

οὐτ' ἔμεγ' Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα πεισέμεν οἶω
οὐτ' ἄλλους Δαναούς, ἐπεὶ οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν
μάρνασθαι δηϊοσιν ἐπὶ ἀνδράσι νωλεμές αἰεὶ.

Nem considero que o Atrida Agamêmnon me convencerá,
nem os outros Dânaos, já que não houve gratidão
por eu lutar sem cessar contra homens inimigos.
(*Il.* 9.315-317; tradução própria).

Ε πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης (“carecia de toda técnica”) na *Ilíada*:

φίλτατος ἔσκε θεοῖσι βροτῶν οἱ ἐν Ἰλίῳ εἰσὶν·
ὥς γὰρ ἔμοιγ', ἐπεὶ οὐ τι φίλων ἡμάρτανε δώρων.

Era o mais querido pelos deuses dentre os mortais que estão em Ílion.
Também por mim, já que não negligenciava os queridos presentes.
(*Il.* 24.68; tradução própria).

É interessante notar que também os trímetros iâmbicos são tomados por frases formulares. Algumas são atestadas na poesia dactílica, como ἔχων ἐν χερσὶν (“tendo em mãos”) em *Il.* 1.14, 374 e εὐφθογγον λύρην (“lira belo-som”) num pentâmetro dactílico de Teógnis (534): χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων (“e alegre-me tendo em mãos a lira belo-som”). O sintagma é intercalado por outra palavra; em compensação, a semelhança vocabular com o verso do *Margites* é enorme. Outra correspondência inexacta é a fórmula φίληις ... χερσὶν (“queridas mãos”) que Homero emprega em formas variadas, como φίληισι ... χερσὶν (*Il.* 18.27), χερσὶ φίληισιν (*Od.* 5.462, 482) e χεῖρεσσιν φίληισιν (*Il.* 17.620). Vale, enfim, notar, com Gostoli (2007, p.74) que εὐφθογγον λύρην parece o correspondente iâmbico da fórmula dactílica φόρμιγγα λίγειαν (“claríssima forminge”), comum em final de verso (*Od.* 8.67, 105, 254, 261, 537; 22.332, 23.133). Especialmente semelhante ao verso é *Od.* 2.332: ἔστη δ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν (“ficou de pé, tendo em mãos a claríssima forminge”).

Quanto ao fr. 5, é provável que seja proverbial e formular, uma vez que ocorria *ipsis literis* em um epodo de Arquíloco (fr. 117). Contudo, uma vez que a cronologia relativa das duas obras, bem como suas condições de circulação são desconhecidas, também pode tratar-se de citação de qualquer um dos lados.²⁶

Portanto, de que, ao menos nos fragmentos sobreviventes, a linguagem formular hexamétrica é prevalente não há dúvidas. Resta questionar o seu papel narrativo e semântico no poema. Se partimos da postura de Foley (1999, p. 22 ss.), as fórmulas integram um idioma tradicional, em que eram fluentes aedos e plateia. Confiante nessa mútua fluência, o poeta jogava com os sentidos tradicionais acumulados, brincando com as expectativas da audiência. Trata-se do que chama “referencialidade tradicional” (*traditional referentiality*). Dessa maneira, a dicção tradicional (bem como as cenas típicas e os padrões de enredo) seriam

²⁶ Sobre este fragmento e sua relação com Arquíloco, ver, além de Gostoli (2007, p. 77), Corrêa (2010, p. 163-179).

maneiras tradicionalmente estabelecidas de anunciar temas, sugerir desenlaces, caracterizar personagens e cenários etc.

Já que se trata de uma cultura pretérita, não podemos mais acessá-la de maneira mais direta (mediante entrevistas com seus integrantes e etnografias, por exemplo). Assim, para aferir o sentido de uma unidade tradicional, restaria ao estudioso a comparação dos seus usos em diversos contextos dos poemas. Somente mediante essa comparação ele poderia verificar se há algum elemento narrativo pressuposto constantemente associado a determinada fórmula, cena ou tipo de canção. Dessa maneira, Foley (1999, p. 216) pode observar que todas as ocorrências, da frase τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἦρει (“tomou-os o medo verde”) não somente indicam um medo, mas sinalizam cenas em que algo divino ameaça as personagens.

Que dizer da semântica das fórmulas no *Margites*? Num grupo delas, o poema parece completamente de acordo com a tradição épica. No fr. 1, por exemplo, as múltiplas fórmulas utilizadas para caracterizar o aedo, seu instrumento e os deuses que serve têm exatamente o papel de dar destaque ao poeta que encontra na *Odisséia* e nos *Hinos Homéricos*. No entanto, como previsto por Foley em relação à epopeia, o poema parece também jogar com as expectativas tradicionais do público. Depois de dois versos hexâmetros que usam amplamente a linguagem da epopeia de uma forma esperada, o poeta muda o ritmo: insere um trímetro iâmbico. A alteração, no entanto, não impede que ele realoque e transforme fórmulas, o que pode indicar tanto o teor híbrido do poema (heroico e cômico) como o virtuosismo do seu compositor.

No fr. 2, subversão da dicção é ainda mais intensa. Duas fórmulas que, em Homero, enfatizam o saber de artesãos, são aqui usadas justamente para sublinhar a ignorância do protagonista. Ademais essa reversão se dá justamente pela interpolação de outra fórmula, κακῶς δ[έ] (“e mal...”), que introduz contrapontos negativos.

No fr. 3 chama a atenção θεοὶ θέσαν (“os deuses puseram/fizeram”). Como se disse acima, em Homero a fórmula está atrelada a infelicidades de origem divina. No trecho do *Margites*, no entanto, eles designam habilidades e propensões concedidas pelos deuses. No entanto, pela via reversa, o poeta ainda usa o sentido tradicional da fórmula: afinal, a inépcia do herói é uma infelicidade advinda de algo que a divindade **não** lhe concedeu. É difícil, enfim, aferir o sentido tradicional do uso de ἡμάρτανε (“carecia”, “negligenciou”), já que a ocorrência semelhante em Homero é única. No entanto, o trecho ilíadico designa uma boa relação entre Heitor e os deuses, enquanto o fragmento do *Margites* trata do exato oposto.

Em suma, do ponto de vista da elocução, o *Margites* parece jogar com a inadequação e a reversão de expectativas. Ao usar uma linguagem épica e arcaizante para representar uma narrativa baixa, o poema como um todo já é dotado de uma incongruência cômica. Acentua a inadequação a interpolação irregular de trímetros iâmbicos (característicos, como diz o nome, do iambo, que comporta – embora não se resuma a – narrativas baixas) entre os versos heroicos. Contudo, o jogo mais notável que fazem os fragmentos restantes *Margites* é com a dicção épica tradicional. O poema ora a emprega em seu sentido tradicional, ora a manipula para adaptá-la a outro esquema métrico (o trímetro iâmbico), ora subverte a implicação original, revertendo-a.

Considerações finais

Na discussão acima, apreciou-se a poética do pouco que restou do *Margites*, considerado por Aristóteles um dos mais antigos poemas baixos e, em especial, antecessor da comédia. Observamos o poema de dois pontos de vista.

Primeiramente, vimos como ele se relaciona com a teoria do enredo exposta na *Poética* aristotélica, em sua estrutura e nas possíveis paixões que ela estimula. Ao mesmo tempo que parece, pelo pouco que sabemos, respeitar as recomendações aristotélicas sobre unidade e necessidade, o poema de fato mostrou-se como o contrário da tragédia, ao mimetizar um erro ridículo (γελοῖον) em lugar de um erro destrutivo, de um sofrimento (πάθος). Além disso, verificando a discussão sobre as paixões na *Retórica*, vimos que a trama do *Margites* apresenta traços que estimulam paixões bem diferentes da tragédia: confiança e alegria tanto pelo mal merecido (via estupidez) como pelo bem merecido (via disposição virtuosa do herói).

Em seguida, comentou-se a elocução do poema, enfocando a métrica e a manipulação da dicção tradicional (aspecto negligenciado pela poética antiga). Viu-se como retira efeitos cômicos desses recursos de diversos modos: inadequação de tema e dicção, mistura de versos, realocação de fórmulas em esquemas métricos distintos e emprego oscilante da dicção tradicional: ora se aproximando do seu sentido estabelecido, ora subvertendo-a de modo irônico, jogando com as expectativas do público.

Referências

- ABRANTES, Miguel Carvalho. Porque desapareceu o *Margites*?. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 63, p. 19-28, 2018.
- ACRÃO, PORFIRIÃO. *Acronis et Porphyryonis commentarii in Q. Horatium Flaccum*. Edição de Ferdinandus Hauthal, v. 1, v. 2. Berlin: Springer, 1864.
- ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução, introdução e notas de Tadeu da Costa Andrade. Araçoiaba da Serra: Mnema, 2023;
- ARISTÓTELES. *Aristotelis politica*. Edição de Ross, W.D. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- ARISTÓTELES. *Aristotelis ars rhetorica*. Edição de Ross, W.D. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- ARISTÓTELES. *Aristotelis de arte poetica liber*. Edição de Kassel, R. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- BUZELLI, José Leonardo Sousa. *Fragmentos de poesia épica e cômica da Grécia Antiga & Vidas de Homero*. Edição e tradução de José Leonardo Sousa Buzelli. Inclui a *Batracomiomaquia*. São Paulo: Odysseus Editora, 2019.
- CAREY, Chris. “Iambos” em Budelmann, F. *Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 149-167.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Bestiário arcaico: Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

- DESTRÉE, Pierre. A comédia na *Poética* de Aristóteles. Tradução de José Baracat Jr. *Organon*, Porto Alegre, v. 24, n. 49, p. 69-94, 2010.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walther (org.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, v. 1. Berlin: Weidmann, 1966. [1951].
- DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. *Letras clássicas*, n. 7, p. 11-23, 2003.
- EDWARDS, Mark. Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I. *Oral Tradition*, 1/2, p. 171-230, 1986.
- EDWARDS, Mark. Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II. *Oral Tradition*, 3/1-2, pp. 11-60, 1988.
- ELSE, Gerald. *Aristotle Poetics*. Tradução e comentário de Gerald Else. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.
- EUSTÁCIO. *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam*. Edição de Stallbaum, G. Leipzig: Weigel, 1:1825; 2:1826, Repr. 1970.
- FOLEY, John Miles. *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- GAZONI, Fernando Maciel. A *Poética* de Aristóteles: tradução e comentários. Orientador: Marco Antônio de Ávila Zingano. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/pt-br.php>. Acesso em: 25 de janeiro de 2025.
- GOLDEN, Leon. "Comic Pleasure", *Hermes*, 115 (Heft 2), p. 165-174, 1987.
- GOSTOLI, Antonietta. *Margite*: Omero. Tradução, edição e comentário de Antonietta Gostolli. Pisa, Roma: Fabrizio Serra, 2007.
- HAINSWORTH, Bryan. *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HARPOCRATES. *Harpocratonis lexicon in decem oratores Atticos*. v. 1. Edição de Dindorf, W. Oxford: Oxford University Press, 1969. [1853].
- HEFESTIÃO. *Hephaestionis enchiridion cum commentariis veteribus*. Edição de Consbruch, M. Leipzig: Teubner, 1971. [1906].
- HESÍODO. *Theogony*. Edição de West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- HOEKSTRA, Arie. *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*: Studies in the development of Greek epic diction. Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965.
- HOMERO. *Homeri Ilias*. Edição de Allen, T.W. Oxford: Clarendon Press, 1931. v. 2, v. 3
- HOMERO. *Homeri Odyssea*. Edição de von der Mühl, P. Basel: Helbing & Lichte nhahn, 1962.
- HOMERO. *The Homeric Hymns*. Edição de Allen, T.W., Halliday, W.R., Sikes, E.E. Oxford: Clarendon Press, 1936.
- HORÁCIO. Q. *Horati Flacci: Opera*. Edição de H. W. Garrod. Oxford: Oxford University Press, 1901.
- KEIL, Heinrich. *Grammatici Latini VI*. Edição de Heinrich Keil. Leipzig: Teubner, 1857.
- KELLY, Adrian. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- MALTA, André. *A musa difusa: Visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- OLIVA NETO, João Angelo. Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. *Letras Clássicas*, n.7, p. 77-98, 2003.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Edição de A. Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PÍNDARO. *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1. Edição de Maehler, H. (post B. Snell) Leipzig: Teubner, 1971.
- ROTSTEIN, Andrea. *The Idea of lambos*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SACKS, Richard. *The Traditional Phrase in Homer: Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*. Leiden: Brill, 1989.
- WEST, Martin. *Lambi et elegi Graeci*. Edição de Martin West. Oxford: Clarendon Press, 1971. v. 1.
- WEST, Martin. *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- WHALLEY, George. *Aristotle's Poetics*. Tradução e comentário de George Whalley. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1997.

Tersites, o mero mortal sem noção

Thersites, the Clueless Mortal

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
CNPq

tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8449-0411>

Resumo: Propõe-se um estudo da personagem Tersites (*Ilíada* de Homero) com alargamento para protótipo cômico de personagens revisitadas e estudadas por vários poetas e teóricos. A figura foi apontada em numerosos textos como um duplo cômico de Aquiles (Thalmann, 1988, p. 25 e, *apud* Lesser, 2023, p. 70; Willcock, 1978, p. 200; Kirk, 1985, p. 139-141; Lowenstam, 1993, p. 78-80; Frade, 2024, p. 16). Este artigo contempla Tersites retomando os tipos de comportamento descritos por Teofrasto em *Caracteres* e propõe, para melhor caracterização da personagem, uma tradução metaplasática (*Ilíada* 2, vv. 225-242), isto é, uma tradução que prioriza os metaplasmos e as variantes linguísticas gregas utilizadas por Homero, para verter a cena de “desabafo” do soldado em português brasileiro.

Palavras-chave: Homero; Tersites; personagem cômico.

Abstract: We propose a study of the character Thersites (Homer's *Iliad*) as a comic prototype of characters revisited and studied by various poets and theorists. The figure has been identified in numerous texts as a comic double of Achilles (Thalmann, 1988, p. 25 and, *apud* Lesser, 2023, p. 70; Willcock, 1978, p. 200; Kirk, 1985, p. 139-141; Lowenstam, 1993, p. 78-80; Frade, 2024, p. 16). This article looks at Thersites in terms of the types of behavior described by Theophrastus in *Characters* and proposes, in order to better typifying the character, a metaplasmic translation *Iliad* 2, vv. 225-242, i.e. a translation that prioritizes metaplasms and the Greek linguistic variants used by Homer, in order to translate the Greek soldier's “venting” scene into Brazilian Portuguese.

Keywords: Homer; Tersites; comic character.



O soldado Tersites

Um tipo feio, inadequado e falador é o soldado Tersites. A exemplo de Aquiles, ele imputa publicamente crimes ao comandante Agamêmnon e, com isso, torna-se uma espécie de “bode expiatório” (Thalmann, 1988, p. 6-7)¹ para todo o exército. Assim, seu descalabro é útil e, diferentemente do que ocorre com Aquiles, Tersites mostra-se como um soldado histrião (γέλοιος, v. 270), um “sem noção”, criado somente para ser corrigido exemplarmente.

Observando-o, veem-se traços comuns a modelos apresentados por vários estudiosos, entre eles, Teofrasto² (370-288 a.C.), *Caracteres*, o qual reúne trinta retratos de personagens citadinos que constituem um panorama do ridículo “humano”. Não há na obra soldados nem comandantes; sobressaem, contudo, a vivência das assembleias e as situações que elas provocam. E é por este viés que podemos afirmar que Teofrasto não prescindiu de Homero para construir seus caracteres; tomou os ancestrais épicos e, temperando-os com boa dose de humor, delineou perfis amplos que geraram recursos técnicos para a composição de personagens teatrais perenes. A coletânea oscila entre o retórico, o filosófico e o cômico, e inspirou Menandro³, Plauto, Shakespeare e Molière. Historicamente, *Caracteres* abrange a Atenas do tempo de Alexandre (séc. IV a II a.C.), distando séculos da fixação do texto homérico e da cena em foco, mas tem a vantagem de ressignificar o ridículo de tipos que pensamos existirem só em determinados espaços. Ali eles se tornam mais próximos, são visualizados em cenários do cotidiano (a ágora, o teatro, banhos públicos, refeições e festas), os quais permitem notar quão ridículas e inadequadas podem ser tais figuras em seu comportamento mais estereotipado. Evidentemente, isso faz de Tersites uma espécie de protótipo de modelos sucessivos a serem construídos em projetos cômicos, pois ele, como todos na *Ilíada*, frequenta assem-

¹ “This ideology would thus work in favor of the stability of the social order by making each person’s position within the class structure seem appropriate. But it can also become the scene of conflict between competing interests when that order is subjected to stress. That, I would argue, is what happens in Agamemnon’s test of the army and the Thersites scene in which it culminates. I think, then, that the conventional, univocal reading of the Thersites scene is reductively simple. By exploring the scene’s complexities, I hope to raise questions about the role of class divisions, ideology, and violence within the society portrayed in the Iliad. Such questions, indeed, seem inevitable once we attend more closely than is usually done to the context of Thersites episode, to the structure and language of the narrative, and to the kind of figure Thersites is – his role as a comic character and as a scapegoat.” (“Tal ideologia concorreria, então, a favor da estabilidade da ordem social, fazendo com que a posição de cada um na estrutura de classes parecesse adequada. Todavia, é possível que o cenário vez por outra viesse a se configurar como um palco de conflitos com interesses concorrentes, caso essa ordem se sujeitasse a tensões. É o que acontece quando Agamêmnon testa o exército; a cena de Tersites é ápice. Penso, então, que a leitura convencional e unívoca da cena de Tersites é redutora. Ao explorar as complexidades da cena, espero levantar questões sobre o papel das divisões de classe, da ideologia e da violência na sociedade retratada na *Ilíada*. Tais questões, de fato, parecem inevitáveis, uma vez que, mais do que habitualmente se faz, prestamos atenção ao contexto do episódio de Tersites, à estrutura e linguagem da narrativa e ao tipo de figura que Tersites é – o seu papel como personagem cômica e como bode expiatório.”). Todas as traduções, quando não mencionado o tradutor, são de nossa responsabilidade.

² Teofrasto, conforme Maria de Fátima Sousa e Silva, para além de textos científicos, se interessou pela produção poética de sua época e escreveu “dois tratados, para nós perdidos, que dedicou à arte cômica, *Περὶ κωμωδίας* [*Sobre a comédia*] e *Περὶ γελοίου* [*Sobre o riso*] [...] o primeiro, de natureza sobretudo histórica, analisava, em retrospectiva, o progresso do gênero cômico desde as suas origens; o segundo voltava-se mais concretamente para as formas de produzir o cômico, de acordo com os princípios aristotélicos” (Silva, 2014, p. 12).

³ Um dos mais famosos discípulos de Teofrasto, criador da comédia de costumes ateniense, a comédia nova.

bleias. Pensar Tersites como um protótipo, para além de seus traços épicos cômicos, faz dele, por extensão, a maximização do ridículo humano, do maior sem noção de todos os tempos.

Estudo de Tersites como um tipo cômico prototípico

Donald Lateiner, anuente com Peter Rose, aponta na crítica em geral uma abordagem da cena de Tersites sob três aspectos: o empirista, o ideológico e o literário (Lateiner, 1995, p. 28; Rose, 1988, p. 6-11). Não vamos adotar rigidamente quaisquer deles. Partimos do pressuposto de que não existem interpretações unívocas para a cena. O problema que aqui se coloca nos leva a, sumariamente, neutralizá-lo, encará-lo como um “retrato instantâneo” do sujeito insubordinado, papel que se pode assumir em todas as idades e classes sociais. Adotamos, destarte, algumas hipóteses de Lateiner, a saber: que a consciência ficcional de Homero existe; que os poemas se erigem a partir da concepção de que a aparência e realidade nem sempre são a mesma coisa (comprovam a afirmativa o caso dos mendigos e deuses nos disfarçados, por exemplo), e que compete aos sensatos distinguir uma da outra (visto que um mortal qualquer pode ser um deus disfarçado) e que a humilhação edifica as massas e penaliza o culpado imediato (Lateiner, 1995, p. 29; p. 228). Segundo o helenista, a “ideologia homérica” seria “suficientemente flexível, como qualquer ideologia influente, para permitir que resmungões desabafem [...] sem se quebrarem, e suficientemente firme para servir e preservar os espíritos marginais e evanescentes [...]” (Lateiner, 1995, p. 242).⁴

Os pontos destacados: consciência poética, enganos e reconhecimentos de enganos, a nosso ver, são instrumentos criadores de riso inquestionáveis. Some-se a isso que cenas de enganos são comuns no poema (e em sua interpretação), como o são também no ordinário da vida, mas o que julgamos ainda mais pertinente no caso Tersites é que ele representa o povo comum e, nesse aspecto, está mais próximo de nós que o lemos e vemos do que de um herói destacado. Tersites seria um representante nosso?

O episódio de Tersites é precedido pelo envio – por parte de Zeus – de um sonho falso a Agamêmnon. Ao recebê-lo, o atrida faz planos de submeter seus homens à prova.

O teste de Agamêmnon é duplo: avalia a disposição da massa de guerreiros (com uma expectativa negativa) e avalia também a capacidade de cada um dos *gérontes* em contê-los e motivá-los a lutar (com uma expectativa positiva). Apesar de, inicialmente, parecer um fracasso catastrófico, no fim das contas, ainda que de forma bastante atribulada, o duplo teste acaba eficientemente motivando as tropas a lutar (Frade, 2024, p. 3).

Mas Agamêmnon – isso decerto é risível – pretende agir como Zeus: sem revelar claramente suas intenções. Talvez por isso, ironicamente, não alcance ser bem-sucedido sem as humilhações públicas que Tersites lhe impinge (cf. Thalmann, 1988, p. 9). Por outro lado, se Tersites alcançar o apoio de todos e reverter a situação (frustrando o plano de Agamêmnon), Zeus, por seu turno, terá fracassado no engano tramado. No contexto, nenhum dos envolvi-

⁴ “[...] flexible enough, like any influential ideology, to allow grumblers to vent [...] without breaking down, and firm enough to serve and preserve marginal and evanescent spirits like fugitive [...]”

dos, à exceção de Zeus, é capaz de conhecer plenamente a trama. Por isso, entre outros pontos que veremos a seguir, Tersites surge como protótipo não de insurreto denunciador, mas como exemplar persistente da gente comum incapaz de perceber e entender o plano divino em todas as suas instâncias. Na arrogância estulta, ele malogra e se candidata a inevitável figura cômica.

Contudo, na cena, Tersites, Agamêmnon, Odisseu e os soldados todos são iludidos. O plano de Zeus se cumprirá quer queiram, quer não, pois (*Il.* 8, vv. 143-144):

ἀνὴρ δέ κεν οὔ τι Διὸς νόον εἰρύσσαιτο
οὔδ' ἄλ' ἴφθιμος, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερός ἐστι.

Não há varão qu'alcance o tino de Zeus
nem o mui vivaz, pois el'é bem mais capaz.

Ao fim, a turba rirá de Tersites e também de sua própria situação. Agamêmnon e seus chefes – ignorantes da própria condição e do dolo de Zeus – riem-se do gozo vão da persuasão e da punição de um combatente néscio; o aedo, por sua vez, ri-se de toda a ignorância humana. Siep Stuurman assinala, inclusive, que o riso, ao final da cena, vem em explosão (Stuurman, 2004, p. 182). Neste aspecto, Tersites materializa uma alegoria do “humano”, que não é escravo nem líder (Stuurman, 2004, p. 184 e 186). O helenista neerlandês recorda que a *Ilíada* não é a narração da guerra de Troia e que o poema tem escopo mais largo que a mera igualdade ou diferença entre as classes (Stuurman, 2004, p. 173). Neste referido ensaio de Stuurman o episódio cumpre a reflexão de um aspecto periférico, porém incisivo: Tersites, antes de ser um duplo cômico de Aquiles, encarna a alegoria da impotência do humano que se pretende capaz demais. E, embora Stuurman afirme que as noções mais explícitas de universalismo se encontrem na *Odisseia*,⁵ cremos ser este “sem nome e origem”⁶ um mero “cidadão

⁵ “More inclusive notions of an equality of ‘all men’ are also found in Homer. In the *Iliad* they are enshrined in a general notion of reciprocity and ‘civilized’ behavior shared by Greeks and Trojans. Near-universalist notions of equality are more explicit in the *Odyssey*.” Although “[t]he references to the agora as the locus of sociability make it clear that such equality is restricted to the community of freemen, and by implication to the male sex.” (Noções mais inclusivas como a igualdade entre ‘todos os homens’ também se encontram em Homero. Na *Ilíada*, essas noções estão devotadas a uma noção geral de reciprocidade e de comportamento ‘civilizado’ que é compartilhada por gregos e troianos. As noções mais próximas de igualdade universal estão mais explícitas na *Odisseia*.” [...] Porém, “[a]s referências à ágora como local de sociabilidade tornam claro que essa igualdade se restringe à comunidade de homens livres e, implicitamente, do sexo masculino.” (Stuurman, 2004, p. 187).

⁶ Pierre Chantraine afirma que o termo Tersites: “[...] é interpretado por mais de um filólogo como um nome ‘falante’: dessa forma, Ameis e Hentze: ‘Θερσίτης (de θέρσος, do eólico = θάρσος, ático e jônico, = coragem, ousadia, audácia), o único homem comum que se atreve falar em uma assembleia’; mais brevemente, Paul Mazon observa: ‘quer dizer: descarado’. Pontos de vista claramente diferentes são propostos por G. Redard em seu livro dedicado aos nomes derivados em -της, em particular na p. 194, onde deriva a palavra [Θερσίτης] de τὸ θέρσος ‘coragem’, e depois na p. 197 onde especifica ‘corajoso (por zombaria)’. À primeira vista, poder-se-ia tomar o partido de Ameis-Hentze e Paul Mazon, tanto mais que as traduções ‘coragem’, ‘corajoso’ são, de qualquer modo, bastante inexatas. No entanto, os fatos devem ser examinados com atenção e, sem se dar demasiada importância; deve-se notar que a tradição lexicográfica antiga referenda a opinião de G. Redard, em particular a etimológica, [...] o lexicógrafo interroga-se, portanto, se a palavra não significará ‘audacioso, bravo’, mas em tom de troça.” (Chantraine, 1963, p. 19). (« [...] est interprété par plus d’un philologue comme un nom ‘parlant’: ainsi Ameis et Hentze: ‘Θερσίτης (θέρσος äolisch = θάρσος), der einzige gemeine Mann der in der Versammlung zu reden wagt’; – plus brièvement Paul Mazon note: ‘c’est-à-dire l’Effronté’. [...] Des vues sensiblement différentes sont proposées par G. Redard dans son livre sur les dérivés en -της, notamment p. 194, où il tire le mot de

do mundo”, um exemplar dos impudentes e arrogantes que ousam enfrentar os deuses, dado que no entendimento homérico o poder é atribuído apenas por eles. Pensar Tersites como uma representação do “homem sem noção” que não compreende em plenitude a extensão e efeito de suas próprias atitudes e nem mesmo as profundezas de si, parece-nos razoável. Este homem, nós próprios, é um tipo risível, um protótipo de personagem de comédia que sequer tem nome tal como “o avarento”, “o indolente”, “o desmazelado”. Vale recordar que – se seguirmos a hipótese da antífrase indicada por Chantraine (1993) sobre a alcunha dessa figura – para além da alegoria estamos ante a grande ironia do humano que o próprio nome da personagem guarda: “o valente é um tenente temente”. Mesmo que Chantraine advirta que o termo em Homero nunca se aplica à “impudência”; para o filólogo “[n]um esforço de distribuição de usos, o ático usa Θάρσος no sentido de ‘autoconfiança, coragem’, mas a variante fonética Θράσος é usada no sentido de ‘descaramento, impudência.’” (Chantraine, 1963, p. 20).⁷ Isso significa que uma metátese pode mudar o significado do termo, e que tal uso pode ser recurso de comicidade. Geoffrey Kirk, ao endossar este raciocínio, acrescenta a ironia que acompanha a alcunha:

Tersites é um nome ‘falante’ composto a partir de Θέρσος, a forma eólica de θάρσος em jônico, que implica ‘ousadia ou temeridade’ – no seu caso, obviamente a última. Ele é a única personagem da *Ilíada* que não tem patronímico nem local de origem ainda que algumas personagens menores sejam contempladas com, pelo menos, um ou outro, mas ele, que não é propriamente menor, nada recebe. Este fato é geralmente entendido como significando que se trata de um soldado comum, um membro da πληθύς, ‘turba’ (v. 143), ou do δῆμος, ‘povo’ (v. 198), que o poeta deixa sem nome. Mas isso não é o que o próprio Tersites afirma no v. 231, por exemplo, onde diz que ele próprio capturou prisioneiros troianos e os trouxe de volta para serem resgatados, o que é certamente um feito para os ‘combatentes da linha de frente’ ou, especificamente, para a nobreza, com quem o poeta está principalmente preocupado. A divisão entre aristocratas (ou ‘homens notáveis’, cf. v. 188) e o resto é, em todo caso, um pouco frouxa, e parece mais provável que a omissão do patronímico e da cidade ou região pretenda, antes, distinguir essa pessoa ultrajante – a quem não seria permitido abrir a sua boca na assembleia, se fosse um soldado comum, exceto para bradar aprovação ou dissidência ocasional – dos seus pares nobres e mais afortunados (Kirk, 2001, p. 138-139).⁸

A compreensão de Tersites pressupõe, portanto, um enquadramento heroico sem o qual não é inteligível nem razoável o tratamento dado a ele na assembleia. Os pesquisadores,

τὸ Θέρσος ‘courage’, puis p. 197 où il précise ‘courageux (par moquerie)’. A première vue on se rangerait au parti de Ameis-Hentze et Paul Mazon, d’autant plus que les traductions ‘courage’, ‘courageux’ sont de toute façon assez inexactes. Les faits doivent toutefois être regardés de près, et l’on observera, sans d’ailleurs y attacher trop d’importance, que la tradition lexicographique ancienne apporte quelque appui à G. Redard, notamment les *Etymologica*, [...] le lexicographe se demande donc si le mot ne pourrait pas signifier ‘l’audacieux, le brave’ mais par dérision. »

⁷ « Dans un effort de répartition des emplois, l’attique utilise Θάρσος au sens de ‘confiance en soi, courage’, mais la variante phonétique Θράσος s’emploie au sens de ‘effronterie, impudence’. »

⁸ “Thersites is a ‘speaking’ name formed from Θέρσος, the Aeolic form of Ionic θάρσος, implying either boldness or rashness – in his case, obviously the latter. He is the only character in the *Iliad* to lack both patronymic and place of origin – some minor characters are given only the one or the other, but he, who is not exactly minor, receives neither. This is usually taken to mean that he is a common soldier, a member of the πληθύς, ‘multitude’ (143), or δῆμος, ‘people’ (198), who are left unnamed by the poet. But that is not what Thersites himself claims at

segundo Stuurman (2004, p. 183-184), concordam em vários pontos: a deformidade física de Tersites; o nome falante que lhe é atribuído; a baixa condição social, a ausência de ascendência paterna e o lugar de origem; a arrogância e desmedida ao exprimir-se sem autorização (nas assembleias falavam os que fossem legitimados pelo acesso ao cetro de Agamêmnon); a rivalidade com outros chefes (Aquiles e Odisseu) além de Agamêmnon. Ele é caracterizado como tagarela confuso e, paradoxalmente, seu discurso é considerado bem-feito, do ponto de vista retórico. Tersites é verdadeiro, contra seus argumentos não há refutações, apenas intimidações; está ciente de sua fraqueza, mas espera um apoio de seus companheiros o que, evidentemente faz dele um paspalho.

O ponto novo que apontamos – que se aproveita da direção de Stuurman com a sua hipótese de interpretação (Tersites como alegoria) – é tratá-lo como um protótipo cômico recorrente que reúne retratos delineados em vários outros tipos cômicos. Para tanto, pormenores são importantes e serão discutidos na tradução.

A cena do Tersites (*Iliada* 2, vv. 211-249) traduzida e comentada verso a verso

Traduzimos o trecho na perspectiva da *fantasia metaplasmiática*.⁹ A escolha da estratégia tradutória deveu-se à necessidade de deixar o mais transparente possível o estilo multivari-

231, for example, where he says he has captured Trojan prisoners and brought them back for ransoming, which is surely a feat for the 'front fighters' or (named) nobility, with whom the poet is chiefly concerned. The division into aristocrats (or 'outstanding men', cf. 188) and the rest is in any case a rather loose one, and it seems more probable that the omission of both patronymic and city or region is intended, rather, to distinguish this outrageous person – who would not be permitted to open his mouth in assembly if he were a common soldier, except to roar approval or occasional dissent – from his noble and more fortunate peers."

⁹ *Fantasia metaplasmiática* é uma estratégia tradutória e interpretativa que idealizamos para verter o texto grego dos poemas homéricos para o português. A prática adveio da leitura associada e comparada de Homero e Guimarães Rosa. Pretende-se, na tradução, conjugar o vocabulário de regiões distintas do Brasil, sua metaplasmia audível, sua expressividade e sintaxe flutuante e rítmica, com os componentes moventes dos poemas homéricos (formas dialetais, arcaísmos, a variedade de licenças métricas presente no sistema poético homérico e a sintaxe paratática, em resumo, os recursos que permitem ao poeta nomear seu estilo como ἔπεια πεπρόεντα). Sobre o que se nomeia como "palavras voantes"/ἔπεια πεπρόεντα, Henri Meschonnic intui algo proveitoso (e aplicável tanto a Homero quanto a Guimarães Rosa) em relação à poesia e ao ritmo na poesia. Ele defende que "[m]ais do que o sentido, [...], o ritmo transforma o modo de significar. O dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não." E "[i]sto não vale somente para os poemas." (Meschonnic, 2010, p. 46, em tradução de Jerusa Ferreira e Suely Fenerich). Meschonnic inclusive toca em um ponto que nos diz respeito diretamente: "Os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade. E mesmo que ela seja apenas o feito dos tipógrafos da época, ela pertence à sua historicidade. É, por isso, oportuno examinar mais de perto como opera a identificação do falado e do oral que determina uma tal situação da leitura." (Meschonnic, 2006, p. 23-24, tradução de Cristiano Florentino). Pensamos, portanto, que os textos homéricos que chegaram até nós se regem por inúmeros maestros: a métrica, o ritmo, o desvio; o significado, a sonoridade, a audibilidade, a gestualidade e tudo o mais. Privilegiar um somente é fazer caricatura desleal do poeta amigo jônio. Aliás, segundo Miller (2014, p. 95) e, também, Bakker (1997, p. 302), o discurso homérico é regido não pela pontuação ou pela divisão hexamétrica, mas por unidades intonacionais, o que é bastante interessante para pensarmos o discurso elaborado para a performance tal qual se dá no teatro. Outra personagem do sistema literário que intuiu o proceder de Homero e aplicou-o à literatura brasileira foi João Guimarães Rosa. Sobre o estilo do "Cordisburgo", Mary L. Daniel escreve: "Existe também considerável

gado (que apela para o geral e universal) dos poemas e das falas das personagens, o que, certamente, em marcas denunciativas (no caso específico de Tersites), retrata a personalidade cômico-dramática da figura. As diferenças dialetais e seus efeitos teatrais garantem também a performatividade. No percurso da tradução, todas elas são indicadas em notas com comentários elucidativos.

A deixa para a atuação de Tersites leva 23 versos do rapsodo. A narrativa está num ápice de tensão. Agamêmnon, decidido a provar (διαπειράω) a valentia do exército para retomar o combate, tem o apoio dos reis da coalizão. Por este motivo convoca uma assembleia magna ao romper da aurora. Suas palavras geram tumulto. Odisseu, amparado por Atena e com o cetro de mando em mãos, silencia a tropa com severas sarabandas. À valentona, num contexto que não permite intromissão, a διάπειρα (prova), quando há pressão e divisão, intervém. Inclemente (v. 204, 205 e 206), com o cetro real, golpeia os soldados metidos a rebeldes, corrigindo-os com as seguintes palavras:

οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη·¹⁰ εἷς κοίρανος ἔστω,
εἷς βασιλεύς, ὃς δῶκε¹¹ Κρόνου παῖς¹² ἀγκυλομήτεω¹³
σκῆπτρόν τ' ἡδὲ θέμιστας, ἵνα σφισι βουλευήσι.¹⁴

comentário adverso, principalmente por causa da iconoclastia sintática de Guimarães Rosa, de seu emprego de neologismos, e da inovação estrutural de certas obras de maior extensão. Ele é acusado de obscuro, artificial, e lúdico, até de confuso e ilegível. Mesmo os detratores, contudo, consideram-lhe a obra com certo respeito, pois a sua alta categoria de estilista é visível através do nevoeiro de incompreensão, e é preciso tê-la em conta. (Daniel, 1966, p. 248) [...] A sua prosa, embora na primeira leitura aparentemente complexa e difícil, se mostra essencialmente simples, apropriando um estilo linear, paratático, baseado numa sucessão de unidades curtas e pontuado segundo a inflexão da voz (Daniel, 1966, p. 255). Enfim, trata-se de um procedimento que privilegia o léxico dialetal, presente nos poemas homéricos, que reúne as variantes jônicas, dóricas, eólicas, áticas e outras possíveis, os arcaísmos, os registros diversos para situações múltiplas; optamos, deste modo, por evitar o português padrão e reproduzir na tradução os múltiplos falares brasileiros; julgamos que o procedimento garante diversidade e amplitude linguística antiga a qual nunca rechaçou o uso de metaplasmos e variações oportunos inclusive para a caracterização das personagens, indicando suas origens, níveis sociais e adestramento retórico. A prática é objeto de estudo em projeto do CNPq. A utilização da variedade linguística em Homero é imensa, são raros os versos sem ocorrência de variações. As indicações dialetais foram baseadas nas menções do *Projeto Perseus* (cf. seção referências).

¹⁰ Nominativo épico (jônico) de πολυκοιρανίη, “governo de muitos”; tradução: “muito comando → munto comando”, donde o -ui- “na palavra *munto* (pronunciada muinto), reduz-se às vezes a u, em que persiste a ressonância nasal: munto” (Monteiro, 2021, p. 371) na linguagem dos cantadores nordestinos.

¹¹ Aoristo homérico (jônico) sem aumento de δίδωμι, “dar, ordenar, confiar”; traduzido por “confiar”, no perfeito, com redução do ditongo /ou/; (cf. Nascentes, 1953, p. 41).

¹² Nominativo épico e poético de παῖς, “menino, filho”; opção de tradução: “m’nino”, com o e brevíssimo de Portugal (cf. Nascentes, 1953, p. 28; Pereira, 1919, p. 188).

¹³ Genitivo épico (jônico) de ἀγκυλομήτης, “que pensa com volteios”; tradução: “tino = sagacidade natural” (arcaísmo presente no dialeto rural do Vale do Jequitinhonha) (Antunes, 2013, p. 226). Daí, “tino-orbital”. Sugerimos ver o planeta Saturno (Cronos) para melhor entender a designação do deus (cf. Saturno na seção Referências).

¹⁴ Presente do subjuntivo épico de βουλευέω, “decidir, deliberar”. Variante não traduzida, mas compensada com a redução do ditongo /ou/ no léxico “otros”, pois: “O ditongo *ou* em sua marcha evolutiva se reduz a *o*, como aliás em todo o Brasil, nas regiões da Beira e de Trás-os-Montes (limítrofes com a Espanha), no Algarve e nas regiões estremenhas e alentejanas que não conhecem *õ*; assim, outro – outro (cfr. Esp. *otro*, it. *oro*). (Nascentes, 1953, p. 41) e com o uso da locução “mode = a fim de que, para” (Cabral, 1982, p. 524) nos termos de Guimarães Rosa: “Velho das botas tinha trabuco. Ele mais os filhos e o carapina bêbado iam pra outra banda, pra a Serra Bonita, varavam dessa mão de lá, mode ir...” (Rosa, *Estas Estórias*, “Meu tio lauaretê”, p. 825).

Nada de bom em munta chefia! Seja um só chefe,
mode delibere pelos otros, um só o rei que o m'nino de
Cronos, tino-orbital, o cetro e mais preceitos confiô,

A custo a turba se acomoda; todavia uma voz isolada e ininterrupta na amplidão
praiana ressoa: é Tersites que continua de pé a, desmesuradamente (v. 212), vociferar difama-
ções desordenadas (v. 213) contra reis (v. 214).

ἄλλοι μὲν ῥ' ¹⁵ ἔζοντο, ¹⁶ ἐρήτυθεν ¹⁷ δὲ καθ' ἑδρας·
Θερσίτης δ' ἔτι μοῦνος ¹⁸ ἀμετροεπὴς ἐκολῶα,
ὃς ἔπεα ¹⁹ φρεσὶν ἦσιν ²⁰ ἄκοσμά τε πολλὰ τε ἦδη ²¹
μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι ²² βασιλεῦσιν,
ἀλλ' ὃ τι οἱ ²³ εἴσαιτο γελοῖον ²⁴ Ἀργείοισιν ²⁵
ἔμμεναι· ²⁶ αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·

¹⁵ Partícula épica por ἄρα, indica transição. Variante recuperada seguindo Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (a partir de agora citado como GSV) na passagem: “Vai, daí, comigo erraram. Um, errou. Um pai-jagunço chamado Antenor, acho que era coração-de-jesusense, começou a temperar conversa, sagaz de fiúza, notei.” (Rosa, GSV, 2009b, p. 116)

¹⁶ Imperfeito épico, sem aumento, de ἔζομαι, “sentar-se”; opção de tradução: “se abancar”, léxico do dialeto caipira (cf. Amaral, 1920, p. 70). (cf. Rosa, GSV, 2009b, p. 169): “— ‘Se abanquem... Se abanquem, senhores! Não se vexem...’ — ainda falou, de papeata, com vênias e acionados, e aqueles gestos de cotovelo, querendo mostrar o chão em roda, o dele.”

¹⁷ Aoristo épico da passiva, sem aumento, de ἐρητύω, “deter-se, conter-se”; traduzido por “apretar” conforme Vieira (1871, p. 475) “APERTAR, V. a. (na linguagem antiga ‘apretar’, o que confirma a etymologia do hespanhol ‘apretar’ [...] comprimir, estreitar, conchegar [...]).”

¹⁸ Nominativo épico (jônico) do adjetivo μόνος, “único, isolado”; vertemos o estranhamento da variante por expressão rosiana, “em-apenas”, empregada na frase: “Digo — se achava água. O que não em-apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d’água, viável, para os cavalos.” (Rosa, GSV, 2009b, p. 331).

¹⁹ Acusativo plural épico (jônico) de ἔπος, “palavra, discurso, fala”; opção tradutória: “léria” conforme Guimarães Rosa: “Mas não tirava de ideia, não, não desinventava. Aprendera, em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias.” (Rosa, *Uma estória de amor*, 2009a, p. 376).

²⁰ Dativo plural homérico (jônico) do pronome possessivo no feminino, de terceira pessoa, ὅς, “ele”; marcando a variação lexical, utilizamos sintaxe pleonástica ao modo de Machado de Assis: “Já meu cunhado dizia que era seu costume della, quando queria alguma cousa.” (Assis, 1908, p. 10).

²¹ Terceira pessoa do mais que perfeito dórico e eólico do verbo οἶδα, “saber, ver, aprender”; léxico vertido pelo participio passado “aprontada” (com aférese “prontada”) + o verbo “ter” no perfeito do indicativo (cf. Nascentes, 1953, p. 63; Pereira, 1919, p. 501).

²² Infinitivo epexegetico (explicativo) no presente épico de ἐρίζω, “lutar com; rivalizar”; tradução: “reluitar”, arcaísmo presente ainda no dialeto caipira (cf. Amaral, 1920, p. 32).

²³ Dativo épico (jônico) do pronome pessoal de terceira pessoa ἑ, “ele”; utilizamos a expressão “por si” marcando a variante.

²⁴ Acusativo épico de γέλοιος, “risível”; marcando a variante, utilizamos do dialeto caipira, “ridico”, de acordo com Amaral (1920, p. 23).

²⁵ Dativo épico (jônico e eólico) de Ἀργεῖος, “argivo”; optamos pela variante “argeu” forma elencada por Prieto (1995, p. 23).

²⁶ Presente do infinitivo épico de εἰμί, “ser”; utilizamos a forma literária dos cancioneros portugueses medievais “seer” (Coelho, 1906, p. 160).

φορκὸς ἔην,²⁷ χαλὸς δ' ἕτερον πόδα· τὼ δέ οἱ²⁸ ὦμω
 κυρτῷ ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε²⁹· αὐτὰρ³⁰ ὕπερθε
 φοξὸς ἔην³¹ κεφαλὴν,³² ψεδνῆ³³ δ' ἐπενήνοθε³⁴ λάχνη.³⁵
 ἔχθιστος δ' Ἀχιλλῆϊ³⁶ μάλιστ' ἦν ἡδ' Ὀδυσῆϊ.³⁷
 τὼ³⁸ γὰρ νεικεῖσκε·³⁹ τότε αὖτ' Ἀγαμέμνονι δίω

²⁷ Imperfeito épico de εἰμί, “ser”; traduzido pelo uso da sintaxe antiga, a qual faz uso do gerúndio através da perífrase com o auxiliar “estar”, isto é, como absoluto, “tendo sujeito próprio e formando oração à parte. Também alguns escritores antigos o empregavam em seguida a outro gerúndio, em vez do infinito precedido da preposição *a*. Ex. *A Virgem Santa Maria apareceu por visão ao bom Dom Egaz Moniz jazendo dormindo*. (Inéd. *De Hist. Port.*).” (Cortesão, 1907, p. 99).

²⁸ Dativo épico (jônico) de ἔ, pronome pessoal de terceira pessoa; o sintagma todo (artigo + partícula + pronome + substantivo “ombro”) foi traduzido como “ambozombros”; manteve-se, cremos, a diferença dialetal.

²⁹ Particípio perfeito, nominativo, dual, épico (ático) de συνέχω, “reter, comprimir, sustentar; opção: “murguear” corruptela de “amolgar = esmagar”, conforme uso de Guimarães Rosa em “Duelo”: “Cassiano inspecionava o matuto, olhando-o de alto para baixo e de baixo para o alto outra vez. — Oh ferro!... E, me diz uma coisa: você é sempre assim durinho feito pedra? Nunca *murgueia* o corpo nem abaixa os ombros p’ra diante?” (Rosa, 2009a, p. 125; grifo do autor).

³⁰ Forma épica da partícula ἀτάρ, “mas, todavia, entretanto”. Opção: “porende” observando considerações de Ataliba Castilho (2019, p. 354).

³¹ Imperfeito épico de εἰμί, “ser”, conferir nota no verso 217, ἔην.

³² Acusativo épico (ático e jônico) de κεφαλή, “cabeça”; palavra traduzida por “testa” no sentido de crânio, do baixo latim (Coelho, *A língua portuguesa*, s.d, p. 124), uso que comprova Guimarães Rosa em GSV: “Só que, tidos todos repartidos, ainda sobravam nove [...] O testa deles foi Alaripe, por bom que fosse para tudo ser.” (Rosa, 2009b, p. 61).

³³ Nominativo épico (ático e jônico) de ψεδνός, “raro, esparso”; opção pelo lambdacismo: “ralo”. (cf. Nascentes, 1955, p. 432).

³⁴ Perfeito ático de ἐπήνηνοθε, “crescer, brotar, florescer”; tradução: “florescer/florescente” com rotacismo (cf. Barreto; Massini-Cagliari, p. 45 e 46).

³⁵ Nominativo épico (ático e jônico) de λάχνη, “cabelo, penugem, lanugem”; opção: “felpa” que, em Pinto (1832, texto não paginado), é: “Felpa, s. f. as pontas de fios de lã, de seda etc. de alguns tecidos, n’humas ou em ambas as faces. Figurado. Pêlo, cabelo. [...]”.

³⁶ Dativo épico (jônico) de Ἀχιλλεύς, “Aquiles”, vertido como “Aquileu” registrado em Prieto (1995, p. 21).

³⁷ Dativo épico (jônico) de Ὀδυσσεύς, “Odisseu” vertido como “Ulisseu” por analogia com “Aquileu”.

³⁸ Dual de 3ª pessoa apagado na tradução. Opção: tradução pelo pronome plural “eles/eis”, isto é, o pronome “eles com queda do /l/ intervocálico e dissimilação /e/>/i/, comum em Minas Gerais; o mesmo pronome foi, alternadamente, em outras passagens, traduzido como “ille/illa/illu”, formas latinas; “el” forma do português arcaico; “le” por lhe (Amaral, 1920, p. 59); “li” já que, via de regra, o /-e/ final soa como /i/ na pronúncia (Monteiro, 2021, p. 369) e, finalmente, “ês”, forma com síncope do séc. XIII, presente no dialeto do Vale do Jequitinhonha – MG (Antunes, 2013, p. 108).

³⁹ Imperfeito iterativo épico (jônico), sem aumento, de νεικέω, “disputar, litigar”. Opção de tradução: do falar amazonense, “rixar” (Jacob, 2021, p. 132) + o advérbio “sempre” pela noção iterativa. Nascentes, no *Dicionário etimológico*, afirma: “Rixar, do lat. rixare, se não do arc. *reixa*” (Nascentes, 1966, p. 656 e 644).

ὄξεα⁴⁰ κεκλήγων⁴¹ λέγ' ⁴²ὀνείδεα· ⁴³τῷ δ' ἄρ' Ἀχαιοὶ
ἐκπάγλως κοτέοντο⁴⁴ νεμέσσηθέν⁴⁵ τ' ἐνὶ θυμῷ.
αὐτὰρ⁴⁶ ὁ μακρὰ βοῶν⁴⁷ Ἀγαμέμνονα νείκεε⁴⁸ μύθῳ·
(Il. 2, vv. 211-223).

Vai, daí, apretando por vagas, eles s'abancavam;
Tersites, em-apanas, ecoa fala farta pelos seus
ânimos dele, muita léria'prontada e embolada ao
léu e de déu, pra com reis reluitar no atrapalho,
pelo que, por si mes', ridico pros argeus parecia
seer! Um varão feio dos feios pra Ílion vindo:
cambota sendo e manco dum pé! Ambozombros
aduncos, murgueados ao peito, altanado porende,
bicuda testa sendo co'a rala felpa frorescente.
Era rival pr'Aquileu e mais ainda pr'Odisseu!
Co'eis a fio rixava! Daí foi, pro divo Agamêmnon,
chirriada falsetando, afrontes aiava! Então os aqueus,
contr'ele, a pasmos se enojavam e no imo pejaram.
Mais, gritante alto, frontava Agamêmnon na fala!

O efeito causado pela descrição física de Tersites é o de se estabelecer uma desordem corporificada – ele tem postura antitética (altivo, de cabeça pontuda, mas encurvado de dorso); voz perturbadora (e descontrolada) e movimento arrítmico (claudicante e cambota) – e tudo contribui para a acosmia verbal que virá nos próximos versos. Os gregos são espontâneos em suas reações. Até mesmo os deuses, no Olimpo, riem do aleijão de Hefesto que, manco como Tersites, serve os convivas de Zeus de modo desajeitado (Il.1, v. 599), entretanto, a descrição de Tersites é um preâmbulo para se estabelecer a forma e o estilo de sua intervenção oral. O bom rapsodo, com tais didascálias implícitas, facilmente há de encarná-lo discurs-

⁴⁰ Acusativo plural épico (jônico) de ὄξύς, “agudo”; opção: “chirriada” de “chirriar”, produzir som estrídulo e prolongado como o das corujas.

⁴¹ Particípio presente épico de κλάζω, “produzir sons agudos, gritar”, traduzido por “falsetear” com contração do hiato: conferir nota ao verso 214, ἐπιζέμεναι.

⁴² Imperfeito homérico (jônico), sem aumento, de λέγω, “falar, dizer”, vertido como “aiar, soltar ais” conforme Rosa: “Os cavalos entornados – era como despejar prateleiras cheias – e os soldados aiando gritos, se abraçavam com os animais caintes, ou com o ar, uns a esmo desfechavam mosquetão.” (Rosa, GSV, 2009b, p. 46).

⁴³ Acusativo épico (jônico) de ὀνείδος, “censura, afronta”; opção de tradução, do léxico amazônico, “afronte” (Jacob, 2021, p. 18).

⁴⁴ Imperfeito épico (dórico, eólico e jônico), sem aumento de κοτέω, “ficar irritado, magoado, ressentido”; escolhemos o léxico “enojar” com metátese “enojar” (cf. Ribeiro, 1920, p. 307).

⁴⁵ Aoristo épico (jônico), sem aumento, de νεμέσσω, “irritar-se, indignar-se, envergonhar-se”; optamos pelo arcaísmo “pejar”, conforme Rosa em “Buriti”: “A Lalinha, pejou-lhe haver sentido e mostrado vivo interesse em saber o que Irvino contava naquelas linhas, e que nada era, apenas palavras de lembrança, para os seus de casa, e rasas frases.” (Rosa, 2009a, p. 788).

⁴⁶ Partícula épica = ἀλλά, “mas, todavia, entretanto”. Recorremos ao uso nordestino do “mais” por “mas”, por epêntese, como esclarece Monteiro (2021, p. 378): “[...] convém assinalar que a adversativa *mas* aparece muitas vezes na antiga forma – *mais*, segundo a verdadeira pronúncia popular no nordeste [...]”.

⁴⁷ Particípio épico (ático, dórico, eólico e jônico) de βοάω, “gritar”, vertido por “gritante”.

⁴⁸ Imperfeito épico (jônico), sem aumento, de νείκεω, “afrontar” que vertemos com aférese: “frontar”, que, por sua vez, gera polissemia fecunda (afrontar = injuriar e frontar = requerer, pedir com insistência); (cf. Figueiredo, 1913, p. 921).

sando e contorcendo, afinal, estes versos são uma espécie de “metateatro” de ῥαψωδία,⁴⁹ ou seja, preparam a performance. O *script* é claro e, nestes pontos, é recuperado no comportamento de um dos tipos descritos por Teofrasto: o “impudente”.⁵⁰

[...] Eis o perfil do impudente. Faz juramentos a torto e a direito; reputação, da pior; para a difamação de gente importante, sempre pronto. Quanto à maneira de ser, um tipo vulgar, sem compostura, pau para toda a colher. [...] É daquele tipo de fulanos que atraem e juntam à sua volta multidões; e que, com voz de trovão, começam a disparatar e a interpelá-las. [...] É perito em processos, ora como defesa, ora como acusação, ora escusando-se sob juramento [...] (Teofrasto, 2014, p. 65 e 67).

[...] ὁ δὲ ἀπονεινομένος τοιοῦτός τις, οἷος ὁμόσαι ταχύ, κακῶς ἀκοῦσαι, λοιδορηθῆναι δυνάμενος, τῷ ἥθει ἀγοραῖός τις καὶ [...] καὶ τοῦτο δ' ἂν εἶναι δόξειεν τῶν περιισταμένων τοὺς ὄχλους καὶ προσκαλούντων, μεγάλη τῇ φωνῇ καὶ παρερρωγία λοιδορουμένων καὶ διαλεγομένων πρὸς αὐτούς [...] ἱκανὸς δὲ καὶ δίκας τὰς μὲν φεύγειν, τὰς δὲ διώκειν, τὰς δὲ ἐξόμνυσθαι [...] (Theophrastus, 2004, p. 87 e 88).

Contudo, se para Homero Tersites é um tipo risível, para Teofrasto ele estaria mais próximo do rol dos que causam fastio: “São enfadonhos estes sujeitos, de língua sempre pronta para a maledicência, e que falam numa altura tal que atroam o mercado e as lojas.” (Teofrasto, 2014, p. 67).⁵¹ De fato, Tersites aiava, chirriava suas afrontas em falsete. Sobrepe-se, ainda, ao impudente, o “parlapatão” que tudo sabe: “Seja o que for que lhe diga alguém que o encontra por acaso, ele salta logo a reclamar que não é nada disso, que ele é quem está bem por dentro do assunto, e que, se se lhe quiser prestar atenção, se ficará ao corrente do que aconteceu.” (Teofrasto, 2014, p. 68);⁵² o “inoportuno”: “Quando já toda a gente ouviu e percebeu, ele levanta-se e retoma a questão do princípio.” (Teofrasto, 2014, p. 78)⁵³ e o “gabarola” ou fanfarrão: “De pé no mercado do Pireu, apregoa a gente de fora os grandes negócios que tem no mar; enumera o volume de empréstimos, faz contas aos lucros e às perdas” (Teofrasto, 2014, p. 67).⁵⁴

O mesmo acontecerá com Tersites, depois de ele se manifestar arrogantemente. Pelas diretivas textuais, pode-se emitir as palavras de modo rouco e estridente, em tom agressivo e ofensivo. A postura indicada é a inadequada, comprometida (encurvado, um pé manco, pernas arqueadas). De acordo com Donald Lateiner,

[a] performance eloquente de Tersites acusa Agamêmnon de ‘rei demais’ uma visão paralela à de Aquiles [...]. Tersites exprime os rancores e descontentamentos compartilhados por toda uma massa de soldados. A sua aparência, explicitamente feia, tem sido entendida como uma mera forma de minar sua contestação

⁴⁹ Metateatro que fala da arte do rapsodo (ῥαψωδός) e da técnica rapsódica (ῥαψωδική τέχνη).

⁵⁰ Todas as traduções do *Caracteres* de Teofrasto citadas são de Maria de Fátima Sousa e Silva.

⁵¹ Ἐργῶδεις δὲ εἰσιν οἱ τὸ στόμα εὐλυτον ἔχοντες πρὸς λοιδορίαν καὶ φθειγγόμενοι μεγάλη τῇ φωνῇ, ὥς συνηγεῖν αὐτοῖς τὴν ἀγορὰν καὶ τὰ ἐργαστήρια.

⁵² δόξειεν ἀκρασία τοῦ λόγου, ὁ δὲ ἄλως τοιοῦτός τις, οἷος τῷ ἐντυγχάνοντι εἰπεῖν, ἂν ὅτιοῦν πρὸς αὐτὸν φθέγγεται, ὅτι οὐθὲν λέγει καὶ ὅτι αὐτὸς πάντα οἶδεν καὶ ἂν ἀκούῃ.

⁵³ δεινὸς δὲ· καὶ προσάγειν ὦνητὴν πλείω διδόντα ἤδη πεπρακότι.

⁵⁴ οἷος ἐν τῷ διαzeugματι ἐστηκὼς διηγεῖσθαι ξένοις, ὥς πολλὰ χρήματα αὐτῷ ἐστὶν ἐν τῇ θαλάττῃ· καὶ περὶ τῆς ἐργασίας τῆς δανειστικῆς διεξίεναι [...].

perfeitamente lógica e racional, como se Homero, de espírito multifacetado, não tivesse consciência de que a aparência e a realidade nem sempre são a mesma coisa (Lateiner, 1995, p. 29).⁵⁵

Discordando em parte de Lateiner, insistimos que a aparência de Tersites prepara psicologicamente o *performer* para vozear as denúncias de Tersites. Os ataques paralelos aos de Aquiles no canto 1 contrastam em seus efeitos: Tersites é silenciado com um golpe cruento de Odisseu e é saudado por uma avalanche de risos; Aquiles move os deuses, e exige reparação. Sabemos que o riso, na sociedade grega em todo o espectro anterior ao Cristianismo, oscila entre a celebração da vida, a consciência de si e a ostentação do culto ao antagonismo; ele reprime, ataca, martiriza e exclui; é expressão de liberação e alegria, e ao mesmo tempo manifestação de repulsa, ódio e execração. Tal paradoxo se materializa em provérbios antigos, inclusive naqueles que ocorrem nos poemas homéricos, como é o caso de um que se aplica perfeitamente a Tersites, ainda que ocorra num contexto direcionado para Aquiles (*Il.*, 20, vv. 264-266):

νήπιος⁵⁶, οὐδ' ἐνόησε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν
ὥς οὐ ῥῆϊδι' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα
ἀνδράσι γε θνητοῖσι δαμῆμεναι οὐδ' ὑποείκειν.

Inhenho! Nem por senso nem por siso atina qu'as
airosas dádivas divinas fáceis não são
pros homes mortais conquistar e nem arrebat.

Deste modo, vê-se que, nas entrelinhas, o rapsodo ri também do próprio Aquiles, que, semideus sendo, ousou enfrentar um deus pleno.

A acosmia verbal de Tersites

Sobre a fala de Tersites contra Agamêmnon, Stephen Halliwell salienta que além do tipo físico (vv. 216-219), as palavras, embora não sejam falsas nem desajustadas, são desagradáveis. Faltam nelas as diretrizes protopoéticas necessárias, elas

violam o decoro e provocam notas de discórdia, e não porque sejam falsas ou estejam na sequência errada. Ademais, das outras sete ocorrências da *Iliada* de [(οὐ) κατὰ

⁵⁵ “Thersites’ eloquent performance indicts Agamemnon “Most Kingly”, a view parallel to Akhilleus [...]. He expresses the grudges and discontents shared by the mass of soldiers. His explicitly ugly appearance has been reductively understood to undercut his perfectly rational and logical challenge, as though many-minded Homer is unaware that appearance and reality do not always jibe.” As traduções apresentadas, quando não mencionado o nome do tradutor, são de nossa responsabilidade.

⁵⁶ Νήπιος, “infantil, tolo, sem sentido em referência ao discurso”. Opção de tradução: “inhenho” (do latim, ingenuu, “ingênuo”). (cf. Nascentes, 1966, p. 40).

κόσμον], nenhuma diz respeito ao discurso, mas ao comportamento (im)próprio, (in)aparente ou (in)habilmente controlado de outros tipos (Halliwell, 2011, p. 84).⁵⁷

Enfim, não apenas a aparência, mas, sobretudo, a performance de Tersites, o modo desbragado de intervenção é ponto chave para sua execração e ridicularização. Observe-se que o uso de variantes linguísticas no trecho é maior que nos demais e com marcação performática clara, entende-se que não basta bem construir o discurso, carece performá-lo bem: colocação de voz, equilíbrio de gestos, elegância expressiva, fonação correta e agradável. Ouçam-na como quiserem; a escuta e a performance interna são suas, leitor, você poderá fazer a emissão das palavras de modo indigesto (de acordo com as didascálias comentadas) ou palatável (tomando o partido do soldado). Quanto aos efeitos, a plateia dirá (*Il.* 2, vv. 225-242).

“ Ἀτρεΐδῃ τέο⁵⁸ δ’ αὐτ’ ἐπιμέμφεαι⁵⁹ ἡδὲ⁶⁰ χατίζεις;
πλεΐαί⁶¹ τοι⁶² χαλκοῦ κλισίαι, πολλαὶ δὲ γυναικες
εἰσὶν ἐνὶ⁶³ κλισίῃς⁶⁴ ἐξαίρετοι, ἃς τοι Ἀχαιοὶ
πρωτίστῳ⁶⁵ δίδομεν εὖτ’ ἂν πτολίεθρον ἔλωμεν.
ἦ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδύεαι,⁶⁶ ὃν κέ⁶⁷ τις οἴσει⁶⁸
Τρώων ἵπποδάμων ἐξ ἱλίου υἱὸς ἄποινα,
ὃν κεν⁶⁹ ἐγὼ δῆσας⁷⁰ ἀγάγῃ ἢ ἄλλος Ἀχαιῶν,

⁵⁷ “[...] they breach decorum and strike notes of discord, not because they are false or in the wrong sequence. And of the other seven Iliadic occurrences of [(οὐ) κατὰ κόσμον], none concerns speech at all, but (im)proper, (un)seemly, or (un)skilfully controlled behaviour of other kinds.”

⁵⁸ Genitivo épico (jônico) do interrogativo τις/τι, “quem/quê”; traduzimos a variante como um aposto de “que”, assim: “que qui”, visto que o e final passa invariavelmente a /i/: (Marroquim, 1934, p. 42).

⁵⁹ Segunda pessoa do presente do indicativo épico (jônico) de ἐπιμέμφομαι, “reprovar, acusar”; vertido com metátese.

⁶⁰ Forma poética da conjunção καί, vertida por “e” (do paulistês) e pela conjugação irregular de “querer” na 2ª pessoa: “qués” (Nascentes, 1953, p. 103).

⁶¹ Nominativo feminino épico de πλέως vertido “cheas” por “cheias” português antigo (Said Ali, 1931, p. 28-29).

⁶² Dativo dórico do pronome σύ, “tu”; tradução “pra ti”.

⁶³ Forma poética da preposição ἐν, “em” + “o” = “no” → “enno”, do português medieval (Silva, 2007, p. 120).

⁶⁴ Dativo épico (jônico) de κλισία, “tenda, barraca”; termo vertido por “quiosque” (v. 226) e quiosco (v. 227), a palavra e sua variante são empréstimos do persa. Significado: “tenda de campanha” (Cortesão, 1900, p. 153); botequim, tendinha (Nascentes, 1953, p. 203).

⁶⁵ Dativo poético do adjetivo πρώτιστος, “primeiríssimo”; tradução: “em antes” conforme Rosa: “Que eu acho que seja melhor, em antes de se remitir ou de se cumprir esse homem, pois bem: indagar de fazer ele dizer ond’é que estão a fortuna dele, em cobre...” (Rosa, GSV, 2009b, p. 178).

⁶⁶ Segunda pessoa do presente épico (jônico) de ἐπιδύομαι, “necessitar, carecer”; tradução: “faltar” com rotacismo.

⁶⁷ Partícula épica = ἄν, indica modalização. Opção pela expressão “vai que”.

⁶⁸ Terceira pessoa do singular do futuro dórico de φέρω, “trazer”, tradução pelo dialeto carioca e nordestino: “truxe” (Nascentes, 1953, p. 106; Marroquim, 1934, p. 120).

⁶⁹ Partícula épica = ἄν, indica modalização. Não contemplada a forma dialetal.

⁷⁰ Partícipto aoristo épico (ático e jônico) de δέω, “atar, amarrar”, tradução: “catar = mirar, procurar com a vista, apanhar” (Antunes, 2013, p. 72).

ἥ ἐ⁷¹ γυναῖκα νέην,⁷² ἵνα μίσγεται⁷³ ἐν φιλότῃτι,
 ἦν⁷⁴ τ' αὐτὸς ἀπονόσφι κατίσχει;⁷⁵ οὐ μὲν ἔοικεν⁷⁶
 ἀρχὸν ἐόντα⁷⁷ κακῶν ἐπιβασκόμεν⁷⁸ υἱας⁷⁹ Ἀχαιῶν.
 ὦ πέπονες κάκ' ἐλέγχε⁸⁰ Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοὶ
 οἴκαδ' ἐπερ σὺν νηυσὶ⁸¹ νεώμεθα,⁸² τόνδε δ' ἐώμεν⁸³
 αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ⁸⁴ γέρα πεσσέμεν,⁸⁵ ὄφρα ἴδῃται
 ἦ ῥά⁸⁶ τί οἱ⁸⁷ χήμεϊς⁸⁸ προσαμύνομεν⁸⁹ ἤε⁹⁰ καὶ οὐκί.⁹¹
 ὅς καὶ νῦν Ἀχιλῆα⁹² ἔο μέγ' ἀμείνονα φῶτα
 ἠτίμησεν.⁹³ ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.⁹⁴
 ἀλλὰ μάλ' οὐκ Ἀχιλῆϊ⁹⁵ χόλος φρεσίν, ἀλλὰ μεθήμων.
 ἦ γὰρ ἂν Ἀτρεΐδῃ νῦν ὕστατα λωβήσαιο.⁹⁶

⁷¹ Conjunção épica = ἦ, “ou”, vertida por “ô”.

⁷² Acusativo feminino épico (jônico) de νέος, “nova”; traduzido por “donzela = virgem” (Cabral, 1982, p. 523).

⁷³ Segunda pessoa do presente épico (jônico) de μίγνυμι, “misturar, ter relações sexuais”; não traduzindo a variante, compensamos com o termo “prumode” (Nascentes, 1953, p. 111) para ἵνα.

⁷⁴ Acusativo homérico (ático e jônico) do pronome relativo ὅς/ἥς, “o/a qual”; tradução: “uma que”.

⁷⁵ Segunda pessoa do presente épico (jônico) de κατίσχω, “reter”; opção: “arriçar = prender, segurar, namorar” (Silva, 2007, p. 42).

⁷⁶ Terceira pessoa do perfeito ático de εἶκα, “parecer com; convir”; tradução: “cunvir” conforme Amaral (1920, p. 24).

⁷⁷ Particípio épico (dórico e jônico) de εἶμι, “ser”. Tradução pelo gerúndio com queda do/ d/ que “[c]ai, quase sempre, na sílaba final das formas verbais em *ando*, *endo*, *indo*: *andano* = *andando*, *veno* = *vendo*, *caíno*, *pôno*, e também no advérbio *quando* [...]” (Amaral, 1920, p. 27).

⁷⁸ Infinitivo presente épico de ἐπιβάσκω, “conduzir” vertido por “arrastar” com aférese.

⁷⁹ Acusativo plural masculino e épico de υἱός, “filho”, vertido como “fi”.

⁸⁰ Vocativo épico (jônico) de ἔλεγχος, “pessoa sujeita a vergonha”, tradução: “súcia” = “derivado regressivo de suciidade (pronúncia popular de sociedade, q.v.); vocábulo burlesco” (Nascentes, 1966, p. 702).

⁸¹ Dativo épico (jônico) de ναῦς, “nau, navio”; opção: “galera, designação comum a antigos barcos movidos a remo e vela [...]” (Holzhacker, 1975, p. 161).

⁸² Primeira pessoa do plural do presente do subjuntivo épico (dórico, jônico, eólico e poético) de νέομαι, “ir e vir”; tradução: “voltar” com rotacismo e síncope do /s/.

⁸³ Primeira pessoa do plural do presente do subjuntivo épico (ático e jônico) de ἐάω, “deixar, permitir” vertido pelo arcaísmo “leixar” (Pinto, 2007, p. 172).

⁸⁴ Dativo épico (jônico) de Τροία, variante não contemplada, compensada na apócope ‘bora (v. 236).

⁸⁵ Infinitivo presente épico de πέσσω, “cozinhar, digerir, guardar” vertido por um arcaísmo “aquestar” (Pinto, 2007, p. 38).

⁸⁶ Partícula épica = ἄρα, vertida por “ara = ora” (Seabra; Souza, 2023, p. 37).

⁸⁷ Dativo épico (jônico) do pronome de terceira pessoa, ἑ, vertido pelo arcaísmo “el” como em Pinto (2007, p. 114).

⁸⁸ χήμεϊς = καὶ ἡμεῖς → sinérese que traduzimos como “tomém nós”.

⁸⁹ Primeira pessoa do plural do subjuntivo aoristo épico de προσαμύνω, “socorrer”; opção: “valer” com apócope.

⁹⁰ Forma épica da conjunção ἦ, “ou”, aqui como “ô”.

⁹¹ Forma épica do advérbio de negação οὐ, aqui com o arcaísmo “nom” (Pinto, 2007, p. 199).

⁹² Acusativo épico (jônico) de Ἀχιλλεύς, Aquiles → Aquileu.

⁹³ Aoristo épico (ático e jônico) de ἀτιμάω, “desonrar”; a variante foi contemplada pela aférese de “aviltar”.

⁹⁴ Particípio aoristo épico (ático e jônico) de ἀπαυράω, “tomar algo, desfrutar de”; traduzido por “filar”, léxico dos cantadores nordestinos (Mota, 1960, p. 290).

⁹⁵ Dativo épico (jônico) de Ἀχιλλεύς, aqui vertido como Aquile, com apócope do /s/.

⁹⁶ Segunda pessoa do aoristo épico (ático e jônico) do optativo médio de λωβάομαι, “perecer”, tradução: “se danar” (cf. Cabral, 1982, p. 270).

“Fi-de-Atreu, que qui qués ê reporvas, otravez?
São pra ti quiosques cheos de cobre, bandos de
mulher seleta enno quiosco, as qu'os Aqueus
a ti deram em antes, quando um forte tombado era.
Ou inda te farta oro, que, vai que, um dos troas
de Ílion, um amansa-aragano, truxe, pra livrança
dum filho qu'eu, – ô otro dos aqueus –, carriei
catado, ô careces de donzela, prumode em gozo
misturar, uma qu'arriças só contigo? Não cunvém,
um comandante seno, rastá pro vício os fi-de-aqueus.
Ô panacas, súcia ruim, suas aqueias; não aqueus
'bora pra casa, em galeras vortemos, leixemos ele
enna Troia aqueitando as prendas dele, pra que
el' vej', ara!, se tomém nós valemo ô nom!
Ele, qu'Aquileu, o mais meiór brio qu'el, faz poco,
viltou no qu'a prenda qu'el próprio tomou lhe filou.
Mas n'Aquile, no imo, zanga não há, só desdém!
Se não fosse, fi-de-Atreu, ias, por poco, te danar!”

Eis, pois, a fala do soldado, repleta de variantes sugestivas e performativas. De fato, ele repete muito do que Aquiles disse, particularmente o v. 356 do canto 1, que integra o queixume secreto do Pelida à mãe; contudo, o estilo de Tersites difere: buscando o riso da tropa sobre o chefe Agamêmnon, ele acaba por se fazer um risível bode piacular.

Referências

- AMARAL, Amadeu. *Dialecto caipira*. São Paulo: Casa Editora “O livro”, 1920.
- ASSIS, Joaquim Machado de. *Memorial de Ayres*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1908.
- ANTUNES, Carolina. *Dicionário do dialeto rural no Vale do Jequitinhonha Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BAKKER, Egbert Jan. The Study of Homeric Discourse. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (ed.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p. 284-304. (Mnemosyne Supplements, v. 163).
- BARRETO, Débora Aparecida dos Reis Justo; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Rotacismo e lambdacismo no português. *Revista Falange Miúda*, Recife, v. 5, n. 2, p. 41-54, 2023. Disponível em: <https://periodicos.upe.br/index.php/refami/article/view/420>. Acesso em: 13 jul. 2024.
- BUENO, Silveira. *Estudos de filologia portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1946. (v.1).
- CABRAL, Tomé. *Novo dicionário de termos e expressões populares*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2019.
- CHANTRAINE, Pierre. A propos de Thersite. *L'antiquité classique*, Tome 32, fasc. 1, p. 18-27, 1963.
- CHERQUES, Sérgio. *Dicionário do mar*. São Paulo: Globo, 1999.
- COELHO, Francisco Adolpho. *A língua portuguesa: noções de glottologia geral e especial portuguesa*. Porto: Magalhães e Moniz Editores, s.d.

- CORTESÃO, António Augusto. *Nova gramática portuguesa*. Coimbra: F. França Amado, 1907.
- CORTESÃO, António Augusto. *Subsídios para um dicionário completo histórico-etimológico da língua portuguesa*. Coimbra: França Amado, 1900.
- DANIEL, Mary Lou. João Guimarães Rosa: Língua e Estilo. *Revista Iberoamericana*, v. 32, n. 62, p. 247-259, 1966.
- FIGUEIREDO, Candido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Clássica Editora, 1913.
- FRADE, Gustavo. Identidade, manifestação e repressão entre os aqueus (Tersites na *Iliada*, canto 2). *Classica*, v. 37, p. 1-20, 2024.
- GIRÃO, Raimundo. *Vocabulário popular cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- HALLIWELL, Stephen. *Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: University Press, 2011.
- HOMER. *Iliadis*. Edição de David Monro e Thomas W. Allen. Oxford: University Press, 1989. Tomo I e II.
- HOLZHACKER, Raquel. *Dicionário ilustrado de navegação a vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- HUNTER, Richard. Homer and Greek literature. In: FOWLER, Robert. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: University Press, 2004. p. 235-253.
- HUNTER, Richard. *The Shadow of Callimachus: Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: University Press, 2006. p. 85.
- JACOB, Paulo. *Dicionário da língua popular da Amazônia*. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2021.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *The Iliad: a commentary*. Cambridge: University Press, 1985, 2001. v. I, Books 1-4.
- LATEINER, Donald. *Sardonic Smile: Nonverbal Behavior in Homeric Epic*. Michigan: University Press, 1995.
- LESSER, Rachel H. *Desire in the Iliad: The Force That Moves the Epic and Its Audience*. Oxford: University Press, 2022.
- MARROQUIM, Mário. *A língua do Nordeste (Alagoas e Pernambuco)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.
- MILLER, D. Gary. *Ancient Greek Dialects and Early Authors: Introduction to the Dialect Mixture in Homer, with notes on lyric and Herodotus*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter Inc., 2014.
- MONTEIRO, Clóvis. *A linguagem dos cantadores*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2021.

- MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1966.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955.
- NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- PEREIRA, Eduardo Carlos. *Grammatica histórica*. São Paulo: obras d'O Estado de S. Paulo, 1919.
- PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da língua brasileira*. Ouro Preto: Tipografia Silva, 1832.
- PRIETO, Maria Helena Ureña. *Índice de nomes próprios gregos e latinos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Projeto Perseus. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0133>.
- RIBEIRO, João. *Diccionario grammatical*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- RIBEIRO, João. *Grammatica portugueza: curso superior*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1920.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. 2 v.
- ROSE, Peter. Thersites and the Plural Voices of Homer. *Arethusa*, v. 21, p. 5-25, 1988.
- SAID ALI, Manuel. *Grammatica histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.
- Saturno. Imagem Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Saturn_Equinox_09212014.jpg. Acesso em: 28 jan.2025.
- SEABRA, Maria Cândida; SOUZA, Vander Lúcio. *Léxicos regionais*. Campinas: Pontes, 2023.
- SILVA, Joaquim da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: EDUEL, 2007.
- STUURMAN, Siep. The Voice of Thersites: Reflections on the Origins of the Idea of Equality. *Journal of the History of Ideas*, v. 65, n. 2, p. 171-189, 2004.
- THALMANN, William G. Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 118, p. 1-28, 1988.
- TEOFRASTO. *Os caracteres*. Introdução, tradução e comentários de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade/Annablume, 2014.
- THEOPHRASTUS. *Characters*. Edição de James Diggle. Cambridge University Press, 2004.
- VIEIRA, Domingos. *Grande diccionario portuguez*. Porto: E. Charuon & Bartholomeu H. de Moraes, 1871, v. 1; 1873, v. 2, 3 e 4; 1874, v. 5.

O riso musical de Aristófanes: a canção de Agatão e a crítica à nova música em *Tesmoforiantes*

The Musical Laughter of Aristophanes: Agathon's Song and the Critique of New Music in Thesmophoriazusae

Luciano Heidrich Bisol

Universidade Federal do Rio Grande do
Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
lucianoh.bisol@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1739-2613>

Vanessa Almeida

Instituto Federal de Educação, Ciência
e Tecnologia do Ceará (IFCE) | Fortaleza
CE | BR
literaturagregatododia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7789-6704>

Resumo: A comédia antiga possui a musicalidade como um elemento fundamental de sua performance. Como maior representante de seu tempo, Aristófanes (c. 450-385 a.C.) desenvolveu uma musicalidade marcante. Na peça *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.) ele parodia canções associadas ao movimento musical denominado “nova música”, cujos principais representantes eram os poetas trágicos Eurípides e Agatão. O presente artigo se trata de uma pesquisa bibliográfica que possui como objetivo apresentar uma tradução de uma canção (vv. 101-129) de Aristófanes entoada pelo personagem Agatão. Na primeira seção, apresenta-se uma breve introdução sobre o estado de arte da peça e sobre aspectos gerais das canções aristofânicas seguindo, principalmente, Parker (1997). Na segunda seção, examina-se aspectos formais e semânticos da canção selecionada. Nas considerações finais, sugere-se que a musicalidade é um elemento constitutivo do cômico.

Palavras-chave: Aristófanes; *Tesmoforiantes*; nova música; Agatão.

Abstract: Ancient comedy has musicality as a fundamental element of its performance. As the greatest representative of his time, Aristophanes (c. 450-385 BC) developed a remarkable musicality. In *Women at the Thesmophoria* (c. 411 BC) he parodies songs associated with the musical movement called “New Music”, whose main representatives were the tragic poets Euripides and Agatho. This article is a bibliographical research that aims to present a translation of a song (vv. 101-129) by Aristophanes sung by the character Agatho. In the



first section, a brief introduction is presented on the state of the art of the piece and on general aspects of Aristophanic songs, mainly following Parker (1997). In the second section, we examine the formal and semantic aspects of the selected song. In the final considerations, it is suggested that musicality is a constitutive element of the comic.

Keywords: Aristophanes; women at the Thesmophoria; new music; Agathon.

Introdução

Ἀγάθων

ἱερὰν χθονίαις δεξάμεναι
λαμπάδα κοῦραι ξὺν ἐλευθέρα
πρατρίδι χορεύσασθε βοάν.
— τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος;
λέγε νυν. εὐπίστως δὲ τοῦμόν
δαίμονας ἔχει σεβίσαι.
ἄγε νυν ὄλβιζε Μοῦσα
χρυσέων ρύτορα τόξων
Φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χώρας
γύαλα Σιμουντίδι γᾶ.
— χαῖρε καλλίστας ἀοιδᾶς
Φοῖβ' ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς
γέρας ἱερὸν προφέρων.
τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι
κόραν ἀείσατ'
Ἄρτεμιν ἀγροτέραν.
— ἔπομαι κλήζουσα σεμνὸν
γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς
Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.
Λατὼ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος
ποδι ἠπαράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων
διανεύματα Χαρίτων†.
— σέβομαι Λατὼ τ' ἄνασσαν
κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων
ἄρσενι βοᾷ δόκιμον,
τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις θεοῦ ὄμμασιν
ἀμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὁπός. ὦν χάριν
ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον τιμᾶ.
χαῖρ' ὄλβιε παῖ Λατοῦς.

Agatão:
A sacra tocha, virgens,
recebei das deusas ctônicas,
e, com o peito livre, dançai aos gritos.
— A qual dos deuses é a festa?
Dize-o. Sou crédulo,
os deuses tendo de venerar.
Ide, Musas! Invocai
o lançador dos áureos arcos,
Febo, que os recintos e os vales
fundou na terra do Simoente.
— Alegria-te, Febo, com os mais
lindos cantos e, em melódicas honras,
o sacro dom concede.
E nas montanhas lenhosas
cantai a donzela,
Ártemis caçadora.
— Eu sigo chamando, louvando
a sublime filha de Leto,
Ártemis intocada.
E Leto, e os compassos que ecoam da Ásia,
o ritmo frígio desritmado,
com acenos das Graças.
— Eu reverencio Leto, a rainha suprema,
e a cítara, mãe dos hinos,
ilustre por seu grito viril.
Dela, uma luz brilhou,
centelha divina nos olhos do deus,
e por nossa repentina voz!
Por tudo isso, celebrai Febo, o senhor!
Salve, esplendoroso filho de Leto!
(Ar. Th. vv. 101-129, tradução nossa).

A canção acima é um excerto da cena inicial da comédia *Tesmoforiantes* (411 a.C.), de Aristófanes (450-385 a.C.), cujo enredo se desenvolve durante os festejos das Tesmofórias, celebrações exclusivamente femininas realizadas em honra às deusas Deméter e Perséfone, marcando a renovação da fertilidade e a chegada do inverno no mundo grego. Nesse contexto, Eurípides descobre que as mulheres, indignadas com as representações desfavoráveis que ele faz delas em suas tragédias, tramam puni-lo durante o festival. Para evitar sua destruição, o poeta decide infiltrar-se na celebração e convencê-las a abandonar o plano. Ele recorre, então, ao também poeta trágico Agatão, conhecido por seu estilo inovador e por sua ligação com o movimento cultural da “nova música”, o mais influente da Atenas da segunda metade do século V a. C. Por ser efeminado, Agatão seria capaz de passar despercebido entre as mulheres. Contudo, ele se recusa a participar pessoalmente da infiltração, mas aceita colaborar ao travestir o Parente de Eurípides com trajes inspirados nas mulheres trágicas de suas obras. A presença de Agatão, além de possibilitar o desenvolvimento do enredo, é também oportunidade para Aristófanes

¹ Texto grego estabelecido por Austin e Olson (2004, p. 7-8).

inserir uma paródia de uma de suas canções, evidenciando os traços característicos e inovadores da “nova música”, cujos expoentes principais eram o próprio Agatão e Eurípides.

A canção analisada apresenta uma estrutura estrófica, caracterizada pelo formato de canto e resposta, em que Agatão assume a primeira voz, desempenhando o papel do Corifeu, e uma segunda voz responde como o Coro de mulheres troianas. O trecho aborda a queda de Tróia e carrega elementos típicos das canções de lamento, evocando uma atmosfera religiosa e representando, assim, uma canção sagrada dentro do contexto cômico. No entanto, os aspectos cômicos derivam principalmente da variação formal do canto e da performance, que não é realizada por uma personagem feminina, mas sim por um homem efeminado, reforçando a paródia e a subversão das convenções trágicas.

Infelizmente, nenhum trecho lírico de Agatão sobreviveu ao tempo, impossibilitando uma análise direta de sua produção musical. No entanto, ao observarmos as paródias presentes em *Tesmoforiantes*, especialmente aquelas que fazem referência a Eurípides, podemos inferir que a canção de Agatão parodia alguma composição do próprio Agatão. Assim como Aristófanes brinca com passagens reconhecíveis do repertório euripidiano, é plausível supor que o comediógrafo se valha de uma canção conhecida de Agatão para compor sua sátira, tornando a cena ainda mais cômica para um público familiarizado com o repertório da “nova música”.

Nos versos de abertura do Prólogo, Eurípides expõe a seu Parente a perseguição que está em curso e o conduz até a porta da moradia de Agatão. Ao chegarem lá, são recebidos por um servo que solenemente solicita o silêncio profundo de todos, pois seu mestre encontra-se em profunda concentração compondo uma canção (*melopoiôn*, v. 42). *Melos* é um termo grego genérico para nomear diferentes tipos de cantigas. Nesse contexto, cabe salientarmos a premissa de Herington (1982), de que a sociedade grega se desenvolveu sobre uma cultura do canto, em que se entoavam canções o tempo todo, seja em ocasiões ritualísticas como casamentos, funerais, jogos, ou artísticas como os festivais de tragédia e de comédia. Assim, embora discordemos do autor quanto à origem do teatro antigo – ele o associa diretamente à tradição dos banquetes em detrimento dos rituais dionisiacos – consideramos produtiva sua assertiva na medida em que destaca ao leitor contemporâneo a fundamentalidade dos aspectos musicais nas ocasiões de performance do teatro antigo.

Ademais, a solenidade requisitada pelo servo de Agatão está em consonância com a ambiência ritualística da peça. Afinal, a base de seu enredo sustenta-se na representação de um momento fulcral no calendário religioso grego em que as mulheres seguidoras das tesmofórias lamentam a separação mítica entre a mãe desolada e a filha raptada, o que dá início ao inverno no hemisfério norte. A narrativa mítica concebe que nesse hiato, Deméter se recolhe enquanto Coré desce ao Hades para governar o mundo dos mortos como Perséfone, em uma tradicional associação entre a união matrimonial e a morte.

No entanto, a quebra da ilusão dramática propiciada pela entrada de Agatão, rompe também com a solenidade solicitada e desperta o riso. A piada encontra-se sintetizada nos versos 151 e 152, após a canção: “Se algum compõe peças com mulheres, participação desses modos o corpo deve ter” (Ar. *Th.*, 151-152). Dessa maneira, a peça irá chacotear os poetas trágicos notáveis por explorar o universo de representação do feminino. Para tanto, Aristófanes desenvolve três paródias de canções associadas a esse universo. A primeira delas, uma canção estrófica entoada por Agatão entre os versos 101 e 129, que examinaremos no presente

artigo, uma canção entoada pelo Coro entre os versos 707 e 725, e uma monódia cantada pelo Parente entre os versos 1015 e 1055).

Logo após a performance de Agatão, o Parente destaca o erotismo da canção e bem como os efeitos libidinosos provocados pelo canto (vv. 130-134) e pela androginia da figura com quem contracenava (vv. 140-143). Após ser solicitado para intervir na reunião de mulher a favor de Eurípidas, Agatão se recusa a correr tal risco, mas concorda em auxiliar na montagem do Parente como uma personagem mulher.

Em nossa análise, partimos da premissa estipulada por Oliver Taplin (2003) de que o teatro antigo oferecia a seu público uma experiência estética complexa na qual, além do conteúdo poético, também figuravam como elementos igualmente importantes a dimensão visual, a dança e a música. Nesse sentido, nosso trabalho investiga o papel da música na comédia antiga de Aristófanes, a partir de uma canção encontrada em uma de suas peças remanescentes.

O presente artigo se trata de uma pesquisa bibliográfica que possui como objetivo analisar a tradução da canção (vv. 101-129) de Agatão. Na segunda seção, apresenta-se uma breve introdução sobre o estado de arte da peça e sobre aspectos gerais das canções aristofânicas seguindo, principalmente, Parker (1997). Na terceira seção, examina-se aspectos formais e semânticos da canção selecionada. Nas considerações finais, sugere-se que a musicalidade é um elemento constitutivo do cômico.

Aristófanes, *Tesmoforiantes* e a nova música

Aristófanes viveu entre os séculos V e IV a.C., em Atenas, e produziu mais de quarenta comédias, das quais onze sobreviveram completas até o nosso tempo. Notável por levar ao palco uma linguagem obscena, suas peças se caracterizam por defender o que considerava justo para a cidade. Membro da elite e latifundiário, Aristófanes é o maior representante da Comédia Antiga grega, viveu em Atenas entre 450 e 385 a.C., atravessando períodos cruciais da história da cidade, como a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e as intensas disputas políticas internas. Sua produção teatral reflete o ambiente democrático e, ao mesmo tempo, suas contradições, utilizando o palco como espaço de crítica e reflexão. Em uma época marcada pela rivalidade entre facções democráticas e oligárquicas, suas peças frequentemente satirizavam figuras públicas e instituições, evidenciando as falhas no governo ateniense e a insaciável sede de poder imperialista dos cidadãos. Em textos como *Acarnenses* e *Paz*, Aristófanes explorava o desejo de uma vida pacífica em oposição às realidades belicosas e às ambições expansionistas de Atenas, sempre imbuindo suas tramas com humor, lirismo e ousadia.

Além de seu engajamento político, Aristófanes também se destacou por sua genialidade literária e teatral, oferecendo uma síntese entre crítica social e fantasia cômica. Sua obra evidencia uma profunda habilidade em traduzir a realidade em alegorias absurdas, combinando linguagem obscena, jogos de palavras e metáforas extravagantes. Aristófanes posicionava-se como um pedagogo do riso, reivindicando que suas comédias promoviam a justiça e ofereciam lições morais aos cidadãos, enquanto criticavam as falhas institucionais e sociais de Atenas. Mesmo enfrentando restrições à liberdade de expressão,² sua ousadia em atacar figu-

² Segundo Arlene Saxonhouse (2006), embora a livre discursividade (*parrésia*) fosse fundamental para a manutenção da democracia ateniense, paradoxalmente esse dispositivo também permite abusos de poder e passa a

ras poderosas e práticas controversas garantiu-lhe um espaço privilegiado no cenário cultural da cidade. Hoje, suas peças supérstites tanto testemunham o brilhantismo da comédia grega, quanto oferecem um registro vivo das complexidades históricas e culturais da Atenas clássica.

O contexto de 411 a.C é caracterizado por instabilidade política, em um momento crucial na história de Atenas, marcado por crises políticas e militares no contexto da Guerra do Peloponeso. Após a catastrófica expedição à Sicília (415-413 a.C.), que resultou na perda de uma frota significativa e de milhares de soldados, Atenas enfrentava uma grave instabilidade interna. Em meio ao desgaste econômico e à ameaça espartana, que havia estabelecido uma base em Decleia, no território ateniense, emergiu o golpe oligárquico conhecido como o governo dos Quatrocentos. Este regime buscava substituir a democracia tradicional por uma administração mais restrita, promovendo a exclusão política de grande parte dos cidadãos e gerando tensões sociais intensas. Foi nesse clima de incerteza, medo e descontentamento que Aristófanes encenou *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, duas comédias que dialogavam de forma irreverente com o momento político, duas peças a respeito de mulheres encenadas no mesmo ano, a primeira das Leneias e a segunda das Dionisíacas. Dessa maneira, Kenneth Dover (1972) destaca que a atmosfera conspiratória reconhecível em ambas as peças é coerente com o *zeitgeist* do período em que o golpe oligárquico era previsto. No entanto, possivelmente devido à tensão pública da época, as figuras políticas são substituídas por literárias, no caso da segunda peça, por Agatão e Eurípides.

De fato, esta comédia é centrada em Eurípides e em sua construção de personagens femininas, motivo controverso que desperta nas mulheres que celebram as Tesmofóras a determinação em aniquilá-lo. No entanto, Agatão desempenha um papel de destaque tanto como mote de piadas, quanto na elaboração da crítica teatral. Por ser um homem considerado afeminado, é motivo de riso e deboche. Em uma extensão entre a figura pública do dramaturgo e sua obra, associa-se o papel social de Agatão à estética em voga, principalmente a partir do último quartel do século V a.C., a “nova música”.

Em sua introdução às *Tesmoforiantes*, a professora e tradutora Ana Maria César Pompeu (2015) destaca, além dos aspectos literários e crítico-literários, a peça desenvolve uma discussão em torno dos limites entre os gêneros masculino e feminino, e suas correspondências entre os gêneros teatrais, comédia e tragédia, respectivamente. Nesse contexto, cabe salientar que a peça de Aristófanes associa o canto de Agatão ao universo simbólico de representação do feminino, embora fosse essencialmente representada por homens e para homens. Assim, a peça efetua o que Pompeu denomina de “desmascaramento da tragédia” (2015, p. 27), revelando ao público a incongruência da ilusão dramática por meio da paródia de uma canção trágica, além de outras quebras de ilusão como o travestimento em cena do Parente de Eurípides.

Helene Foley (2024) analisa *Tesmoforiantes* como uma obra que mistura sátira de gênero, crítica cultural e exploração das dinâmicas entre comédia e tragédia. A peça usa o contexto do festival feminino das Tesmofórias para tratar das relações entre os sexos e das representações masculinas das mulheres. Na trama, Eurípides é acusado pelas mulheres de Atenas de difamá-las em suas tragédias e tenta infiltrar-se no festival para defender-se. O festival, um rito exclusivamente feminino dedicado a Deméter e Perséfone, é utilizado por Aristófanes como pano de fundo cômico e espaço para discutir questões de poder, identidade e performance de gênero. Foley observa que o uso de um homem disfarçado de mulher, o

ser criticado ao final do século V a.C.

“Parente” de Eurípides, cria momentos de humor que também exploram as ansiedades masculinas sobre o feminino e a transgressão de papéis sociais.

Outro ponto destacado por Foley (2024) é a maneira com que Aristófanes mistura referências a tragédias de Eurípides com elementos de comédia, criando uma paródia sofisticada que critica e homenageia o gênero trágico. A peça apresenta paratragédias, ou revisões cômicas de cenas trágicas, que subvertem o tom sério das tragédias de Eurípides. Essa estratégia destaca a flexibilidade da comédia em dialogar com outros gêneros, reafirmando sua capacidade de lidar com temas sérios de forma leve e acessível. Além disso, Foley enfatiza que a peça não revela detalhes reais do festival das Tesmofórias, mas cria uma representação cômica do evento que reflete as ansiedades culturais atenienses sobre as mulheres e seus espaços exclusivos. A obra termina com uma reconciliação entre Eurípides e as mulheres, sugerindo uma restauração da ordem, mas não sem antes questionar normas culturais e literárias da Atenas do século V a.C.

De acordo com o Suda, enciclopédia bizantina do século XII d.C., verbete Alfa 124, Agatão era efeminado e eloquente por ocasião dos simpósios, informações inferidas a partir das duas principais fontes primárias sobreviventes ao tempo, a comédia aristofânica em destaque e o Banquete, de Platão. No diálogo socrático, Agatão é o anfitrião que recebe Sócrates, Aristodemo, Fedro, Pausânias, Alcebiades e o próprio Aristófanes. Do que se depreende que a relação entre o poeta trágico em questão e o comediógrafo não era hostil, ao menos de acordo com Platão. O discurso de Agatão no diálogo defende poeticamente que Eros é o mais jovem, delicado e gracioso dos deuses, responsável pela felicidade humana e divina.

Platão apresenta esse indivíduo como jovem no *Banquete* e no *Protágoras*, cujo contexto dramático remonta a cerca de 430 a.C., indicando que ele provavelmente nasceu após 450 a.C. No *Protágoras*, ele é mostrado próximo a Pródico e parece ter sido influenciado, em termos de estilo, por Górgias. Em 411 a.C., ele ouviu e aprovou o discurso de defesa de Antifonte, revelando possíveis tendências antidemocráticas, e no mesmo ano foi caricaturado por Aristófanes em *Tesmoforiantes*. Platão reforça essa visão ao retratá-lo como parceiro de longa data de Pausânias. Antes de 405 a.C., ele deixou Atenas, seguindo o exemplo de Eurípides, e foi para a corte de Arquelaus, na Macedônia, onde faleceu.

Outra fonte primária de destaque é a *Poética* de Aristóteles (1456a 25-32), na qual o filósofo afirma que ele escreveu uma tragédia na qual todos os personagens eram criações originais do poeta, e não adaptações da mitologia oral tradicional, como na maior parte do *corpus* trágico. Ademais, Aristóteles aponta que ele escreveu uma tragédia que falhou porque tentou incluir material demais, como se estivesse escrevendo uma épica; e que foi o primeiro a escrever odes corais que eram meros interlúdios, desconectados da trama. Todos esses desenvolvimentos podem ser vistos como exageros de tendências encontradas nas obras tardias de Eurípides, sobretudo a partir de *As Troianas*, de 415 a.C.

A “nova música”, descrita como “a maior revolução estética do século V a.C.” por Eric Csapo (1999), foi marcada pela combinação de elementos musicais estrangeiros, notadamente frígios, e pela incorporação de virtuosismo e complexidade técnica. Caracterizada por longas frases com orações justapostas, que se distanciavam da fala cotidiana, a “nova música” fazia uso inovador do aulo,³ um instrumento polifônico de origem frígia, que permitia orna-

³ O aulo é um instrumento de sopro, semelhante ao oboé, composto por duas flautas de espessuras e, conseqüentemente, timbres diferentes.

mentações rítmicas fragmentadas e quebras inesperadas. Além disso, o estilo foi associado à efeminação e ao mimetismo, temas que provocaram reações negativas de Aristófanes e Platão, os quais relacionavam esses aspectos à degradação moral e política.

De acordo com Battezzato (2005), a “nova música” demonstrava teatralidade elevada e era marcada pela intercalação de diferentes padrões rítmicos, muitas vezes influenciados pelo contexto dionisíaco. Battezzato observa que a tradição musical frígia, associada a emoções intensas e frenéticas, foi adaptada por compositores como Eurípides, que utilizavam o aulo para reforçar o drama nas peças. Essa abordagem criava uma narrativa sonora sombria e sofisticada, com composições que mesclavam elementos rituais e se afastavam das convenções aristocráticas, oferecendo novas dimensões emocionais ao público grego da época.

Conforme analisado por Armand D’Angour (2020) a “nova música” da Atenas do século V a.C. representa uma transformação estética e ideológica que dialoga profundamente com a literatura clássica e a cultura ateniense do final do século V a.C. Caracterizada por inovações técnicas, como modulações harmônicas e ritmos imprevisíveis, e pela incorporação de mimetismo e teatralidade, ela desafiou as normas tradicionais da *mousikē*. Esse movimento artístico, defendido por músicos como Timóteo e dramaturgos como Eurípides, simbolizava uma ruptura com os cânones estabelecidos, empregando metáforas mitológicas para legitimar sua modernidade e tensionar a ordem cultural vigente. Paralelamente, críticos como Platão viam essas inovações como ameaças à estabilidade social e política, destacando a relação entre práticas artísticas e transformações culturais. Contudo, D’Angour argumenta que a “nova música”, embora revolucionária, não rompeu completamente com a tradição, mas evoluiu a partir dela, expandindo os limites da expressão estética e reafirmando o potencial transformador da arte dentro de contextos históricos e literários.

A “nova música” emerge, portanto, como um marco na cultura ateniense do século V a.C., condensando em suas práticas a complexidade de uma sociedade em transformação. Além do caráter revolucionário das inovações técnicas e performáticas, que desafiavam normas estéticas e políticas, o movimento conectou-se às tensões entre tradição e modernidade que atravessam a cultura grega clássica. O hibridismo da “nova música”, influenciada por elementos frígios e marcada pela teatralidade e pelo mimetismo, reflete não apenas uma mudança artística, mas também uma reconfiguração ideológica, em que a arte assume papel central na definição da identidade coletiva. Assim, a “nova música” exemplifica como, na Grécia antiga, a literatura, a música e a performance não apenas ecoavam a realidade socio-política, mas também participavam ativamente de seu redirecionamento, ampliando as fronteiras do possível dentro do contexto cultural helênico.

Alan Hughes (2012) destaca o estreito vínculo entre a “nova música” e o ditirambo. Por consistir em performances essencialmente musicais, segundo o autor, foi natural que partissem dessa modalidade artística as mudanças estéticas registradas em peças do último quarto do século V. De acordo com Hughes, a “nova música” surge entre os ditirambos, é acolhida pela tragédia e caçada pela comédia. Segundo Eric Csapo (2005), porém, complexa e altamente mimética, a “nova música” consistiu em uma teatralização do ditirambo, como em um caminho reverso, tendo a tragédia se originado do ditirambo, no final do século a tragédia abrange novamente aspectos dionisíacos em sua estética e devolve ao ditirambo sua teatralidade.

O termo paródia vem do grego *paroidía*, um canto ao lado de outro. De acordo com Massaud Moisés (1992), a intenção de uma paródia é tornar risível um estilo dominante, o que, de certa maneira, segundo o autor, consiste em uma espécie de homenagem ao texto anterior.

Nesse sentido, é possível reconhecer que a canção de Agatão em Aristófanes não apenas dialoga com o contexto estético da “nova música”, como também reconhece seu valor e prestígio.

Segundo Donald Sells, em *Parody, Politics, and the Populace in Greek Old Comedy* (2019), a paródia em Aristófanes desempenha um papel central na crítica política, social e cultural, além de funcionar como uma estratégia de sobrevivência competitiva no contexto dos festivais atenienses. Através da apropriação de tragédias, sátiras e lírica, Aristófanes cria colisões estilísticas que provocam riso, mas também desafiam as normas e expectativas do público. A paródia subverte e recontextualiza textos de prestígio, como os de Eurípides, expondo incongruências e criticando o que ele percebia como exageros ou desvios éticos e estéticos. Além disso, Aristófanes utiliza a paródia como uma ferramenta para se posicionar como defensor da tradição cultural ateniense, ao mesmo tempo em que explora a fluidez genérica da comédia antiga como um meio de inovação.

Para Hughes (2012) a paródia acusa Agatão e Eurípides por seu estilo extravagante e exagerado. Ao interpretar Agatão, um ator podia parodiar o desajeitado saltitar de todo um coro de jovens desengonçados enquanto tentavam se passar por donzelas trágicas, bem como a voz em falsete de seu jovem corifeu; como escravo do poeta, o mesmo ator teria que encontrar um terceiro estilo de paródia. Versatilidade em modos de palhaçada, em vez de refinamento vocal, poderia realizar tal *tour de force* de um tritagonista.

Em relação às passagens líricas da comédia antiga, Dover (1972) afirma que Aristófanes produziu lírica séria, Michel Silk (1980) discorda. Silk argumenta que as letras e a música na comédia de Aristófanes refletem tanto a cultura da época quanto as inovações artísticas de Aristófanes. Ele incorpora a “nova música”, que intensifica os aspectos musicais, às vezes em detrimento do conteúdo verbal, embora Aristófanes critique esse desequilíbrio em Eurípides (como satirizado em *Rãs*). Essa tensão entre o musical e o verbal também molda a lírica de Aristófanes, que equilibra elementos elevados e populares para criar uma experiência estética única. O texto menciona especificamente a comédia *Tesmoforiantes* em relação aos hinos religiosos e à paródia. Silk destaca trechos como os versos 101-129, onde o elemento lírico incorpora uma mistura de devoção e sátira. Esse uso é apontado como representativo de um estilo híbrido que caracteriza a abordagem lírica de Aristófanes, misturando elementos sérios com paródicos para engajar o público de maneira esteticamente complexa.

Comentários acerca da tradução

Comentamos brevemente, nesta seção, a proposta de tradução que apresentamos neste trabalho. Considerando, na esteira de White (s/d), que a canção de Agatão possui uma diversidade métrica e se apresenta numa espécie de *jônico livre*, novidade inventada por Aristófanes, adotamos também, para nossa tradução, o verso livre em português, mantendo, no entanto, a quantidade e a extensão dos versos.

Delimitamos o método recorrendo ao célebre ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que apresenta duas possibilidades para se empreender uma tradução literária. A primeira consiste em movimentar o leitor em direção ao autor, estimulando naquele os passos necessários para que chegue à apreensão do texto do autor; o segundo, por sua vez, consiste no movimento contrário: levar o autor até o leitor, facilitando, por assim dizer, em diversas maneiras a sua linguagem. Nesta primeira possibilidade, o

tradutor se esforça para transmitir em sua tradução o sentimento que ele próprio tem diante do estrangeiro, uma vez que quer fazer ver na língua de chegada o que ele próprio vê na língua de partida, revelando, de certo modo, quem é o autor e o que é o texto. Na segunda possibilidade, os limites ficam condicionados à língua de chegada, e o tradutor procura fazer o autor, que é estrangeiro, falar na língua de chegada. Tal método não oferece suporte à nossa proposta, pois levamos em consideração exatamente o estranhamento da linguagem usada por Agatão no contexto cômico. Desta forma, como método de condução da tradução, seguimos o primeiro.

Outro ponto importante para nossa tradução é a reflexão acerca dos impasses de traduzir o texto teatral e, no caso específico do nosso objeto, musical. Partindo do pressuposto de que todo texto tem um propósito, diremos que o do texto dramático é a encenação. O tradutor, tendo também os seus propósitos, inicia então a sua tradução. Nesse momento surgem os primeiros dilemas, pois ele possui, de um lado, o texto, como algo palpável, e de outro, a representação, completamente hipotética, visualizada apenas na imaginação. Somando-se a essa complexidade, tem-se também o seu caráter poético com todas as suas características formais, métricas e rítmicas. No caso de nossa tradução, como dissemos anteriormente, ao tentar equilibrar esse problema, optamos pela tradução em versos livres, com o intuito de estabelecer um meio termo entre o metro e o ritmo. Ampara esta nossa decisão a noção de “verso amétrico” de López Estrada (1987), que estabelece uma tipologia para o verso livre na qual diversos ritmos podem ser expressos, demonstrando, assim, seu caráter musical.

No mesmo sentido, Meschonnic (1982), que defende que o “o poema é interação” (p. 607), diz que o poema é que faz o verso livre, significando a precedência daquele sobre este, isto é, o verso livre tem o seu status rítmico porque estabelece a relação com os outros sentidos colocados pelo poema dentro de seu universo. Nas palavras do autor, “Para que haja interação entre a linha e as outras organizações do discurso, é necessário que haja uma tensão de sentidos. Se houver essa tensão entre os múltiplos do discurso, o verso livre não é da prosa”. (Meschonnic, 1982, p. 607).

Com esse entendimento, trabalhamos a escolha lexical de modo a manter os versos na mesma extensão. Em todas as estrofes, buscamos manter a quantidade aproximada de palavras do verso grego e acomodar a legibilidade do português em relação à ordem frasal onde não foi possível manter a mesma ordem dos versos gregos.

O que Agatão faz a partir do verso 101 de *Tesmoforiantes* é metateatral, pois representa um momento de composição *in statu nascendi*. Esse momento de composição vai sendo revelado na cena e, de forma clara, percebe-se que o poeta assume o papel de condução de um coro. De acordo com Bierl (2009), Agatão espelha a imagem de um líder coral divino e ideal, pois atua como uma paródia de Dioniso, o deus, por excelência, da performance.

A paródia de Dioniso na canção de Agatão traz à baila uma espécie de homenagem ao deus do teatro. Em referência ao gênero cômico, a performance imaginária é descrita como *kómos* (v. 104), que traduzimos como “festa”, já que a referência é a alegria da liberdade e a dança “aos gritos”, mencionadas nos versos anteriores. De acordo com Bierl (2009), o termo *kómos* funciona como um deslocador performativo, “mediando entre o aqui e agora da performance e o então e ali da trama” (p. 154), que diz respeito ao pós-guerra de Troia, como mencionaremos adiante. Além disso, a menção de um *géras ierón*, que traduzimos como “sacro dom” (v.

113) pode ser entendida como uma referência à vitória no *agón* cômico. Apolo e Dioniso, como divindades associadas às Musas, são responsáveis pelo sucesso na atividade em questão.

As referências do coro à sua própria dança se espalham ao nível da performance na imaginação dos espectadores, uma vez que, neste caso, toda a situação performativa é puramente apresentada como uma recriação. Esta performance, no contexto cômico, revela-se estranha, já que Agatão, com a canção, representa uma cena trágica sobre a queda de Troia de forma confusa e imprecisa, dada a pluralidade métrica da canção entoada pelo personagem. Contribui para a estranheza a dança de um coro fictício e o aspecto monódico de um canto que intenta ser coletivo (*khoreúsasthe boán*, v. 103).

Este coro fictício é, certamente, de virgens troianas, o que é indicado pelo vocativo *kourai*. À medida que a canção vai avançando, alguns reforços interpretativos vão sendo revelados, como a menção a Febo nos versos 109 e 110, e, mais adiante, no 121, à Ártemis. Esses deuses, conforme lemos na *Ilíada*, são partidários dos troianos, e por isso, estão sendo celebrados aqui pelo coro de virgens frígias. Os versos *syn eleuthérai pratrídi choreúsasthe boán*, que traduzimos por “com o peito livre dançai aos gritos” expressam a alegria pela liberdade (*eleuthérai*), que Bierl (2009) interpreta como uma associação à partida da frota grega.

A aparência inconstante de Agatão relaciona-se com a pluralidade métrica da canção, que, como dissemos, não se realiza num canto coral real, mas fictício. As associações feitas por Aristófanes, no entanto, são muito interessantes no que tange ao aspecto metateatral e metamusical do trecho. Por exemplo, “os compassos que ecoam da Ásia” de Leto, “a rainha suprema” (v. 123; 125) podem ser tomados aqui como um exemplo de execução monódica do hino acompanhado pela *kíthara*. Assim como Agatão, homem que canta como mulher, a mãe de Apolo e Ártemis, com seu instrumento de cordas feminino e o coro fictício de virgens representam um paradoxo semelhante, na medida em que ela deixa a canção soar com “grito viril” (*árseni boái*, v. 125). De acordo com Bierl (2009), nas alusões corais, ao tocar lira também se revela a inversão da performance de Agatão. Leto serve, assim, de modelo para um cantor monódico, cujos tons recriam a canção dançante coral de um coletivo. Desta forma, o elemento asiático reside não apenas no papel, mas sobretudo também no estilo moderno de tocar a “nova música” e o Novo Ditirambo.

A partir dos versos 114 e 115, a canção continua com sua pluralidade métrica. Esses dois versos apresentam uma costura entre dois troqueus, isto é, duas sequências com três tempos (— ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪). A invocação à Ártemis é semelhante à encontrada em *As Troianas* (vv. 551) de Eurípides, segundo Colin (2004), provavelmente parte tradicional da descrição da queda da cidade. Nesta estrofe, há a associação entre a deusa e os espaços selvagens, afastados da cidade e da civilização. A palavra *dryogónoisi* pode ser considerada um neologismo, uma vez que esta é sua única ocorrência em todo corpus literário da antiguidade. Morfologicamente, trata-se de um adjetivo formado pela justaposição das bases *dry* (carvalho) e *gonos* (geradora), de modo que uma tradução ao pé da letra seria “geradoras de carvalhos”, mas referindo-se metonimicamente a toda espécie de árvore lenhosa. Na resposta seguinte, o coro obedece ao corifeu e invoca a deusa, dando destaque a sua virgindade por meio do emprego do vocábulo *apeirolekhés*, adjetivo que designa aquela que “escapa do leite”.

Finalmente, em sua última ordenação ao Coro, Agatão refere-se a aspectos históricos e estéticos da “nova música”. Inicialmente, após invocar Leto, mãe de Ártemis e Apolo, cultuada especialmente naquela região, menciona a origem asiática do estilo musical. Assim como ocorre em Eurípides e, supomos, em Agatão, a estética origina-se de ritmos frígios

da Anatólia-atual Turquia –, de onde também provém a teia mitológica em que é envolta a cidade de Troia. O que significa que houve uma colagem entre os aspectos propriamente narrativos e a forma com que o estilo passa a ser reproduzido no último quarto do século V a.C. Ou seja, o conteúdo mítico asiático forneceu o material narrativo para o desenvolvimento da estética musical, uma vez que, conforme apontou Battezzato (2005), os termos “troianos” e “frígios” tornaram-se sinônimos ao longo do século V. Ademais, segundo o autor, o vocábulo frígio possuía uma carga semântica associada tanto à sofisticação quanto à feminilidade. De tal sorte, é lícito reconhecermos uma associação entre os novos aspectos formais e o construto de personagens mulheres tanto por Eurípides como por Agatão.

Nesse contexto, os versos seguintes apontam uma característica rítmica: *podí pará-rythm' eýrythma Frygíon*, “os pés nos desritmados ritmos frígios”, o que configura uma referência à pluralidade métrica das composições. Além de ser uma referência metamusical, o verso em questão também possui a referência a movimentos rítmicos, indicando aspectos da coreografia que acompanhava o canto, em uma espécie de rubrica que sinaliza aos atores os movimentos exigidos como partitura corporal. Tais sinalizações constituem, segundo Eric Csapo (1999), elementos da “nova música”, parte de seu mimetismo e teatralidade, as quais serão recuperadas nas performances dos ditirambos naquele fim de século, conforme apontado em estudo pioneiro de Walter Kranz (1933). Csapo (2004) ainda salienta a repetição de sons como característica da música ritual, especialmente a música dionisiaca, a qual era recuperada pelo teatro ateniense, seja em sua ambiência fúnebre da tragédia, seja nas paródias cômicas de Aristófanes.

Na derradeira estrofe proferida pela voz do Coro, encontramos referência à cítara, instrumento musical de origem micênica, constituído por uma lira de sete cordas, associada a uma caixa acústica robusta de madeira. Segundo West (1992), o instrumento passou por diversas modificações ao longo dos séculos, tanto em relação ao número de cordas quanto ao formato de sua caixa acústica. Cabe destacar, segundo o autor, que no século V a.C. a cítara era um instrumento associado às mulheres e à feminilidade. Tal premissa, justifica a presença do instrumento na cena cômica de Agatão.

Em conformidade com a ideologia da música do musicólogo Damon, segundo apresentado por Platão, na *República*, determinados ritmos eram associados ao masculino ou ao feminino. Assim, a presença da cítara um instrumento feminino nas mãos de um poeta trágico caracterizado como efeminado é motivo de riso na comédia aristofânica. A ironia com que a canção arremata a menção ao instrumento, denominado de másculo ou viril, enfatiza o aspecto jocoso da canção.

Platão, nos livros III e IV da *República*, reflete sobre a influência da música na formação do caráter (*êthos*) e na estabilidade da pólis. Ele destaca que a música não é neutra e que mudanças nos estilos musicais podem abalar as leis fundamentais da cidade (*Rep.* 424c). Essas observações estão em diálogo com a obra de Damon, um dos principais musicólogos do século V a.C., que afirmava que diferentes modos musicais impactavam diretamente as emoções e as disposições morais. Na comédia aristofânica, essa tensão é explorada com humor, ao transformar a canção de Agatão em uma performance que distorce as convenções musicais tradicionais, parodiando o impacto emocional da “nova música” e ironizando sua recepção na sociedade ateniense.

Aristóteles, por sua vez, reconhecia na música um dos elementos mais essenciais do teatro grego. Em sua *Poética* (1450b), ele afirma que a *melopoía* (composição cantada) era

fundamental para o espetáculo, atribuindo-lhe grande poder de comoção e imersão. No entanto, ao satirizar as inovações da “nova música” em *Tesmoforiantes*, Aristófanes explora os excessos e a performatividade desse estilo, especialmente na figura de Agatão. A subversão musical, unida à caracterização cômica de um homem efeminado cantando lamentos, demonstra a habilidade de Aristófanes em desconstruir os ideais estéticos de sua época, reforçando o caráter crítico e reflexivo de sua comédia.

Uma das características marcantes da “nova música”, segundo Csapo (1999), era a variedade tonal, com uma nota para cada sílaba, criando uma sonoridade distinta e fragmentada. Esse princípio pode ser imaginado na canção de Agatão em *Tesmoforiantes*, na qual a alternância métrica e a diversidade rítmica contribuem para um efeito sonoro dinâmico e performático. A tradução procurou captar essa fluidez musical, preservando a diversidade métrica do original e sugerindo um ritmo que evocasse a riqueza tonal do canto parodiado.

A canção também evidencia como a “nova música” era percebida na Atenas clássica, sendo associada a uma estética exagerada e a uma expressividade intensa que contrastava com as formas tradicionais. Aristófanes, ao transpor esses elementos para a comédia, ressalta a estranheza da performance de Agatão e enfatiza a teatralidade do gênero cômico. Assim, o trecho analisado não apenas satiriza as inovações musicais, mas também revela a tensão entre conservação e experimentação artística no período.

Além disso, a execução da canção em cena, aliada à caracterização do personagem, reforça o caráter performático do texto aristofânico. O fato de um homem efeminado interpretar uma canção de lamento normalmente associada ao universo feminino amplia o efeito cômico da cena e expõe a construção teatral das identidades de gênero. Dessa forma, a paródia musical em *Tesmoforiantes* não apenas diverte, mas também questiona as convenções do teatro e da música do século V a.C.

O papel da música na comédia antiga

Conforme destacamos em nossa introdução, segundo Harrington, a Grécia Clássica estruturou-se, de maneira geral, apoiada em uma cultura da canção, em que se cantava o tempo todo, nos simpósios, casamentos, funerais, bem como nos festivais de teatro. Somando a isso a prerrogativa de que o teatro antigo era um espetáculo para os sentidos (Taplin, 2003) é natural que elementos musicais estivessem presentes e desempenhassem um papel preponderante também na comédia antiga.

A análise da canção de Agatão em *Tesmoforiantes* permitiu compreender a relação entre a música e o cômico na comédia aristofânica, especialmente no contexto da paródia da “nova música”. A partir do exame da estrutura métrica e semântica dos versos 101-129, observamos que Aristófanes utiliza a musicalidade não apenas como um elemento estético, mas também como um recurso crítico e cômico. A figura de Agatão, com sua característica efeminada e estilo inovador, torna-se um alvo ideal para essa abordagem, reforçando a conexão entre gênero, performatividade e experimentação artística na Atenas do século V a.C.

A paródia realizada por Aristófanes não apenas ridiculariza as inovações da “nova música”, mas também as insere como parte do próprio discurso cômico, ampliando o potencial de riso através da distorção de formas e convenções trágicas. Ao empregar uma canção de estrutura complexa e híbrida, Aristófanes cria um efeito de estranhamento que enfatiza

o exagero e a teatralidade da performance de Agatão, sublinhando a tensão entre tradição e inovação no campo da música e da poesia dramática.

Ademais, a tradução dos versos analisados reforça o caráter experimental da composição original, buscando preservar tanto a musicalidade quanto os efeitos cômicos da paródia. Optamos pelo verso livre em português para capturar a fluidez e a diversidade rítmica da “nova música”, ressaltando o caráter performático do trecho. Essa escolha evidencia a relevância da tradução como um instrumento de mediação entre o contexto original e a recepção contemporânea do texto aristofânico.

Embora Aristófanes critique e ridicularize a “nova música” em suas comédias, pode-se argumentar que ele próprio participa indiretamente desse movimento ao incorporar elementos inovadores em suas paródias. Ao deformar e exagerar os traços característicos do estilo musical moderno, o comediógrafo não apenas expõe ao riso suas convenções, mas também registra e perpetua sua presença na cultura ateniense. Dessa forma, sua obra se torna um testemunho valioso da recepção da “nova música” e de seu impacto na performance teatral do século V a.C.

Por fim, concluímos que a canção de Agatão em *Tesmoforiantes* é um exemplo significativo do papel da música na comédia antiga, demonstrando como Aristófanes explora e subverte as convenções musicais e dramáticas para criar um efeito cômico sofisticado. A interseção entre música, gênero e teatralidade na obra evidencia não apenas a complexidade da poética aristofânica, mas também a importância da música como um elemento constitutivo do riso e da crítica social na Atenas clássica.

Referências

ARISTOPHANES. *Thesmophorizusae*. Edited with introduction and commentary by Colin Austin and S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valene. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 38, p. 27-46, jan-jul, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212>. Acesso em: 28 jan. 2025.

BATTEZZATO, Luigi. The new music of The Trojan Women. In: *Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*. Amsterdam, v.23, p. 73-105. jan. 2005 .

BIERL, Anton. *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*. Hellenic Studies Series 20. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Disponível em: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bierl.Ritual_and_Performativity. Acesso em 28 jan. 2025.

CSAPO, Eric. Later Euripidean Drama. *Illinois Classical Studies*, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.

CSAPO, Eric. The politics of the new music. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of ‘mousike’ in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 207-248.

D'ANGOUR, Armand. Old and New Music: The Ideology of the Mousiké. In: LYNCH, T. A. C.; ROCCONI, E. *Ancient Greek and Roman Music*. London: John Wiley & Sons, 2020. p. 409-420.

DOVER, Kenneth James. *Aristophanic Comedy*. London: B. T. Batsford Ltd., 1972.

FOLEY, Helene. Women at the Thesmophoria: Religion and Ritual. In: FARMER, Matthew C.; LEFKOWITZ, Jeremy B. *A Companion to Aristophanes*. Hoboken: Wiley and Sons, 2024. p. 212-227.

KRANZ, Walther. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen*. Berlin: Weidmannsche, 1933.

HUGHUES, Alan. *Performing Greek Comedy*. Cambridge University Press, 2011.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Metrica Española del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982. p. 606-607.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

PARKER, L. P. E. *Aristophanes Songs*. New York: Oxford University Press, 1997.

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SAXONHOUSE, Arlene. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SELLS, Donald. *Parody, Politics and the Populace in Greek old Comedy*. London: Bloomsbury, 2019.

SILK, Michel. Aristophanes as a Lyric Poet. In: HENDERSON, Jeffrey. *Aristophanes: essays and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 99-152.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de traduzir. In: HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Celso R. Braida. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-101.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London, New York: Routledge, 2003.

Esta matéria seríssima de que é feita a comédia shakespeariana

Such Serious Stuff as Shakespearian Comedies are Made on

Fernanda Medeiros

Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
Faperj - Prociência
femedeirosuerj@icloud.com
<https://orcid.org/0000-0002-4273-0189>

Resumo: Neste artigo, tenciono discutir o quanto as comédias de William Shakespeare (1564-1616), embora historicamente menos prestigiadas que suas tragédias, apresentam, como característica marcante, uma abordagem muito profunda da vida em sociedade, fazendo jus, ao lado das tragédias e dramas históricos, à descrição do drama do início da Modernidade como sendo um “drama das instituições” (Barker & Hinds, 2005, p. 8). Partindo desse pressuposto, apresentarei um comentário geral sobre a comédia shakespeariana e sua tipologia, e focalizarei três peças, destacando em cada uma delas um eixo temático representativo de questões estruturais do corpo social: o casamento, em *Sonho de uma noite de verão* (1595); o desejo e seus modos de regulação, em *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601); a condição feminina e o patriarcado, n’*As alegres comadres de Windsor* (1597).

Palavras-chave: William Shakespeare; comédia; teatro e instituições; *Sonho de uma noite de verão*; *Noite de reis, ou O que quiserem*; *As alegres comadres de Windsor*.

Abstract: In this article I intend to argue that the comedies of William Shakespeare (1564-1616), albeit historically underprivileged in relation to the author’s tragedies, present, as one of their main features, the ability to promote broad discussions about life in society, sharing in the scope of interests of early modern drama at large, typified as a “drama of institutions” (Barker & Hinds, 2005, p. 8). With such assumption, I will present a general overview of Shakespearian comedies and their subgenres, and then focus on three plays, highlighting in each one what can be understood as a thorough reflection on issues of structural importance to life in society: marriage in *A Midsummer Night’s*



Dream (1595); desire and its regulation in *Twelfth Night, or What You Will* (1601); the female question and patriarchy in *The Merry Wives of Windsor* (1597).

Keywords: William Shakespeare; comedy; drama and institutions; *A Midsummer Night's Dream*; *Twelfth Night, or What you Will*; *The Merry Wives of Windsor*.

Existe um perigo quando os críticos tentam nos persuadir da real importância e seriedade das comédias: eles podem se esquecer de mencionar o quanto são engraçadas.

(Stanley Wells, "Shakespeare's Comedies")¹

Para Marlene Soares dos Santos, que ama as comédias de Shakespeare e ensina a gente a amá-las.

No *Primeiro fôlio* (*First Folio*), como ficou conhecida a primeira coletânea integral da obra dramática de William Shakespeare (1564-1616), publicado em 1623 – *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies* –, os editores dividiram as 36 peças lá agrupadas em três categorias, como vemos no título do volume: comédias, dramas históricos e tragédias. As comédias correspondiam ao conjunto mais volumoso, com 14 textos, ao lado de dez dramas históricos e 11 tragédias.² Em edições posteriores da coletânea, foram adicionadas *Pérgles* (1607-1608) e *Os dois primos nobres* (1613, em parceria com John Fletcher),³ o que perfaz um total de 38 peças no cânone shakespeariano oficial.⁴

Dentre as 38 peças, contabilizamos, hoje, 18 comédias, que, por sua vez, se encontram subdivididas em três categorias: comédias românticas, peças problema e peças romance. Essa diversidade já começa a nos informar sobre a riqueza do universo cômico shakespeariano, e cabe um breve histórico do modo como essas subcategorias foram propostas. O crí-

¹ "There is a danger that in attempting to persuade us how important and serious the comedies really are, critics may neglect to mention their funniness." (minha tradução).

² A peça *Troilo e Crésida*, embora conste do *Primeiro fôlio*, não está incluída no índice, que só apresenta trinta e cinco títulos. Hoje, ela é classificada entre as comédias ou as peças problema.

³ *Pérgles* passou a integrar o cânone na 3ª edição do *Primeiro fôlio*, de 1664; e *Os dois primos nobres* foi incluída na edição de 1877.

⁴ A questão do número de peças atribuídas a Shakespeare envolve intenso debate. Por exemplo, há duas peças tratadas como "acréscimos", *Eduardo III* (1592-1593) e *Sir Thomas More* (1593-1601?), esta última tendo Shakespeare como um entre diversos autores. Há dois textos perdidos, *Trabalhos de amor recompensados* (*Love's Labours Won*, 1595-1597) e *Cardênio* (1612-1613). Se todos esses títulos forem incluídos, o cânone chegará a 42 peças. Vou me restringir aqui ao cânone oficial, de 38 textos, que já é suficientemente complexo no que concerne às comédias.

tico Edward Dowden (1843-1913), em seu estudo *Shakespeare's Mind and Art* (1875), apontou três comédias do segmento final da obra de Shakespeare contendo o que ele chamou de um elemento “romântico” – no sentido de não realista, romanesco: *O conto do inverno* (1609-1610), *Cimbeline* (1610) e *A tempestade* (1611). A partir da análise de Dowden, adotou-se o termo “peça romance” (em inglês, “*romance*”) para tratar essas peças, cujas características incluem a presença de acontecimentos inverossímeis, elementos mágicos, sobrenaturais ou míticos, e o tema da separação e reconciliação de membros de uma família. Também no século XIX, o crítico Frederick Boas (1862-1957) sugeriu, em *Shakespeare and his Predecessors* (1898), o termo “peça problema” (“*problem play*”) para caracterizar *Troilo e Créssida* (1601-1602), *Medida por medida* (1603-1604) e *Bom é o que acaba bem* (1604-1605). A ideia de isolar essas peças das demais comédias deveu-se ao seu modo mais radical de examinar as instituições sociais, em uma chave mais realista ou mesmo pessimista.

Se o agrupamento das peças romance foi bem aceito, a ideia de “peça problema” é mais questionada, usando-se também os rótulos alternativos “comédia sombria” (*dark comedy*) ou “comédia problema” (*problem comedy*), ou simplesmente ignorando o subgrupo. Tem-se, assim, que essa nomenclatura interna às comédias não é universal – quando consultamos, por exemplo, um arquivo muito confiável da obra de Shakespeare disponível na internet, como aquele que se encontra no site do MIT (<https://shakespeare.mit.edu/>), vemos a mesma classificação do *Primeiro fôlio*: comédias, peças históricas e tragédias. Contudo, o que gostaria de sublinhar é o quanto essas reclassificações endossam a variedade do que foi inicialmente chamado “comédia”. Eu, particularmente, acredito que a subdivisão seja bastante operativa na análise das obras.⁵

De todo modo, um cenário tão multifacetado nos obriga a indagar que ideia de comédia prevalecia no mundo do teatro inglês da Primeira Modernidade. E aqui, qualquer generalização é, de fato, arriscada, pois, como nos lembra Stanley Wells (2014, p. 105):

O gênio de Shakespeare era eclético e recusava os limites das formas tradicionais. Ele era um profissional, escrevendo para um teatro popular que desejava variedade de efeitos nas peças. Nenhuma de suas tragédias, nem mesmo *Rei Lear*, prescinde da comédia; nenhuma de suas comédias, nem mesmo *A comédia dos erros* ou *A megera domada*, carece de elementos sérios.⁶

A demanda por variedade e ecletismo é crucial para entendermos a dinâmica do teatro inglês seiscentista, um fenômeno bastante singular na história. Lembremos que as casas

⁵ Para efeito de organização, ficamos assim, em resumo:

Comédias românticas: *Os dois cavalheiros de Verona* (1590-1591), *A megera domada* (1590-1591), *A comédia dos erros* (1594), *Trabalhos de amor perdidos* (1594), *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596), *O mercador de Veneza* (1596-1597), *As alegres comadres de Windsor* (1597-1598), *Muito barulho por nada* (1598), *Como quiserem* (1599-1600) e *Noite de reis, ou O que quiserem* (1600-1601).

Peças problema: *Troilo e Créssida* (1601-1602), *Medida por medida* (1603-1604) e *Bom é o que acaba bem* (1604-1605).

Peças romance: *Pérgles* (1607-1608), *O conto do inverno* (1609-1610), *Cimbeline* (1610), *A tempestade* (1611) e *Os dois primos nobres* (1613). *Pérgles* e *Os dois primos nobres*, embora não constassem da análise de Dowden, são identificadas neste grupo.

⁶ “Shakespeare’s was an eclectic genius which refused to stay within the limits of traditional forms. He was a professional, writing for a popular theatre which welcomed variety of effect within plays. None of his tragedies, even *King Lear*, is without comedy; none of his comedies, even *The Comedy of Errors* or *The Taming of*

de espetáculo eram grandes, comportando entre 2 e 3 mil espectadores, e a concorrência, acirrada. O público englobava homens e mulheres de diferentes classes sociais e idades. Daí dizermos que as peças têm muitas camadas, desde a pura ação até a poesia mais sofisticada, respondendo à pressão comercial para vender ingressos, que terminou por estimular a produção de obras que pudessem ser consumidas por uma audiência de paleta muito abrangente. Nesse contexto, a pureza de gêneros seria, então, não só impossível como indesejável.

Um dos pilares dessa variedade era a diversidade das fontes usadas na composição das obras. No caso das comédias shakespearianas, seus materiais vêm da comédia clássica latina de Plauto (c. 254-148 a.C.) e Terêncio (c. 195-159 a.C.), que ele estudou e provavelmente encenou quando aluno na *grammar school* de Stratford; do teatro medieval, que incluía, em suas peças sobre passagens bíblicas, diversas cenas cômicas; dos dramaturgos ingleses de uma geração anterior à sua, como John Lyly (c.1554-1606) e Robert Greene (1558-1592); das festas populares e do folclore inglês; da *commedia dell'arte*; dos romances em prosa de autores italianos como Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Matteo Bandello (1485-1561).

Em relação à comicidade, como também destaca Stanley Wells, acima, esta não era exclusiva da comédia. O público esperava sempre poder rir em algum momento de sua ida ao teatro, e, não à toa, além da ocorrência de cenas cômicas nas tragédias mais pungentes, todas as encenações do Teatro Globe se encerravam com uma jiga, não importando que para isso, no caso das tragédias, diversos cadáveres devessem se erguer do chão do palco para bailar com os que tinham sobrado vivos.

O que distinguia, então, as comédias, era, basicamente, serem peças que não terminavam com a morte do(s) protagonista(s), independentemente da variedade de tonalidades e ênfases temáticas encontradas. Não me refiro aqui a finais felizes, pois como salienta Marlene Soares dos Santos sobre os finais das comédias (2016, p. 43), “Shakespeare, na maioria das vezes, brinca com as expectativas de seus espectadores/leitores, pois ora lhes oferece um final parcialmente feliz, ora um interrogativo e, até, um decididamente infeliz.” Refiro-me, antes, ao que podemos pensar como um princípio geral de vitalidade que rege a comédia, à diferença de um princípio de visceralidade que governa as tragédias.

Uma hipótese que parece explicar o favorecimento da tragédia é o culto que esta promove aos grandes protagonistas, aos indivíduos singulares e excessivos, criando uma espécie de *star system* em que resplandecem as figuras anunciadas em seus títulos, todos consistindo de nomes próprios – na ordem cronológica: *Titus Andronicus*, *Romeu e Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Timon de Atenas*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano*. Assistimos, em uma tragédia, à expansão e à explosão dessas estrelas, que atingem seu brilho máximo para em seguida morrerem, não sem levar outros tantos astros menores consigo. De fato, o espetáculo das tragédias é grandioso e sublime, nos capturando com poesia e intensidade em seu caminho em direção à morte. Não à toa, o cinema, arte que se desenvolveu em grande parte

the Shrew, lack serious elements.” (Esta e as demais traduções, fora quando indicado nas referências, são de minha responsabilidade).

às custas da criação desse sistema de estrelas, preferiu, em toda sua história, filmar tragédias a comédias shakespearianas. Um *close-up* de Hamlet vale mais do que um de Petrúquio.⁷

Nas comédias, sobretudo nas românticas, não há nomes próprios nos títulos; na comédia, olhamos para grupos, comunidades e seus tipos, e não para indivíduos singulares. Segundo resume Henri Bergson, em *O riso* (2004 [1900], p. 122-123),

A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos. [...] O herói de tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Ninguém se lhe assemelha, porque ele não se assemelha a ninguém.

Ao lado da variedade de manifestações, da ênfase nos grupos e tipos em detrimento de indivíduos singulares, e de um princípio de vitalidade prevalecendo sobre a visceralidade, cabe ainda destacar como traço das comédias o amplo alcance de suas discussões sobre a vida em sociedade. Na introdução a uma importante coletânea de peças da Primeira Modernidade inglesa, lemos que o teatro renascentista inglês, em todas as suas modalidades, é um “drama de instituições”, que “[q]uestões relativas a gênero, sexualidade e estrutura familiar em transformação são recorrentes em muito do teatro da Primeira Modernidade, e são tratadas igualmente em comédias, tragédias e peças históricas.” (Barker & Hinds, 2005, p.8; p.11).⁸

É com esse conjunto de noções em mente que comentarei, no que segue, três comédias românticas e as questões estruturais de nossa sociedade que cada uma aborda. Em *Sonho de uma noite de verão* (1595), discutirei a representação do casamento enquanto tentativa de aliança entre erotismo e institucionalidade; em *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601), comentarei o desejo e seus modos de regulação; em *As alegres comadres de Windsor* (1597), examinarei a condição feminina em meio aos desafios do patriarcado. Respondendo ao alerta de Stanley Wells, inscrito na epígrafe deste artigo, afirmo estar de acordo que as comédias, embora feitas de matéria seríssima, o são sem perder a graça jamais.

***Sonho de uma noite de verão* (1595): o casamento, entre as pulsões e a lei**

O amor nunca trilhou caminhos fáceis⁹

O tema do amor tal qual tratado por Shakespeare está intimamente relacionado às mudanças históricas que marcaram o fim da Idade Média e o início da Modernidade. A Era Moderna é o momento em que a noção de casamento enquanto espaço não só de procriação, mas de companheirismo, entra em voga, pressupondo uma “relação integral de mentes, espírito e corpo”

⁷ Para uma discussão da relação do cinema com a comédia shakespeariana, ver Michael Hattaway, em *The comedies on film* (*The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, edited by Russell Jackson, Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [2000], p. 85-98).

⁸ “Questions concerning gender, sexuality and the changing structure of the family recur in much early modern drama, and are raised in comedies, tragedies, and histories alike [...]”

⁹ *Sonho de uma noite de verão*, ato 1, cena 1, p. 345. Usarei as traduções de Barbara Heliodora (vide referências), indicando ato, cena e número da página do volume consultado.

(Macfarlane *apud* Panek, 1994, p. 364).¹⁰ A literatura incorpora essa nova visão unindo campos que até o século XVI eram totalmente separados no imaginário da sociedade e na ficção: erotismo e casamento. O *Romeu e Julieta* (1595) de Shakespeare é a obra emblemática dessa mudança: a muito jovem Julieta, ao se ver apaixonada por Romeu, não hesita em lhe propor que se casem, algumas horas depois de terem se conhecido. E desse casamento *por paixão* e sua primeira e última noite de amor nasce aquele que será, segundo Viveiros de Castro e Benzaquem de Araujo (1977, p. 130), o “drama arquetípico do amor” para o Ocidente moderno.

O fato é que essa nova forma de aliança entre paixão e casamento, atração sexual e domesticidade, gerava a necessidade de harmonizar o que não se deixa harmonizar facilmente. Isso talvez explique por que Shakespeare escreveu, no mesmo ano de *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão* (1595), provocando, bem a seu gosto, um debate interno à sua obra, confrontando a tragicidade e a hilaridade do amor. Em comum às duas peças, Shakespeare inseriu a referência de um dos contos das *Metamorfoses* (8 d.C.) de Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), a história de Píramo e Tisbe, que vai dar o estapafúrdio título da peça encenada pelos artesãos no *Sonho* – *A mui lamentável comédia e mais cruel morte de Píramo e Tisbe* –, bem como ser uma fonte importante de *Romeu e Julieta*. Píramo e Tisbe são dois jovens amantes cuja paixão proibida termina nas mortes – evitáveis – de ambos. O enlace ovidiano entre esses dois estudos shakespearianos sobre o amor indica o quanto, para tratar desse tema, nunca poderemos estar afastados dos paradoxos e das contradições, do riso e das lágrimas.

Sugiro lermos *Sonho de uma noite de verão* como a contrapartida cômica de *Romeu e Julieta*: em ambas as peças, o amor entra pelos olhos, rompe fronteiras, e termina em casamento. Nos dois casos, o amor nunca está dissociado do ódio, ou da guerra. Tanto na comédia quanto na tragédia, o casamento é o passaporte para a realização sexual. Se, contudo, em *Romeu e Julieta*, trata-se do amor perfeito, que não tem lugar senão na morte, no *Sonho*, as imperfeições integram os amores, não se apartam deles, habitam os sujeitos em meio a uma mistura de afetos.

Diante do amor que não é idealizado, que pode apenas ser corrigido, ou ajustado, *Sonho de uma noite de verão* propõe um estudo profundo sobre o quanto essas imperfeições mais que humanas – pulsões, desejos, ódios, enganos – precisam ser atravessadas e postas sob controle para que os casamentos aconteçam. O texto da peça, uma verdadeira loucura com método, mimetiza, em diversas situações, um gesto sintetizado em seu próprio léxico, mais precisamente em uma fala de Teseu: “Como haverá acordo em tal discórdia?” (ato 5, cena 1, p. 407). No código de sentidos gerado na e pela peça, o casamento pressuporá a árdua tarefa de institucionalizar o erotismo e fazê-lo o arrimo de uma sociedade que dependerá, para se perpetuar, do bom direcionamento das flechas lançadas por um bebê cego, o deus Cupido.

A arquitetura do *Sonho* é complexa, e Shakespeare parece ter pretendido aludir, neste que é um de seus quatro enredos originais, à lógica própria aos sonhos, que ostentam combinações nada ortodoxas de seus elementos constituintes. Para tanto, manipulou fontes diversas (Ovídio, Chaucer, folclore inglês), criou dois espaços contrastantes (a corte ateniense e a floresta mágica), combinou três núcleos de personagens falando um idioma próprio (a nobreza de Atenas, os artesãos-atores, as fadas e seres mágicos), manejou even-

¹⁰ “a total relationship of minds, spirit and body” (Macfarlane, 1986).

tos (quiprocós variados), explorou a variedade linguística (verso rimado, verso branco e prosa) e inseriu uma peça dentro da peça.

O enredo de *Sonho* recobre os quatro dias que antecedem as bodas do Duque Teseu e da rainha das amazonas, Hipólita. Começando com o advérbio “Agora, ...”,¹¹ o texto convoca nosso engajamento e expectativa em relação a seu fato principal – esse casamento –, acontecimento a amalgamar os núcleos de personagens e dirigir suas linhas de ação:

TESEU
[Agora] Aproxima-se a hora, bela Hipólita,
De nossas núpcias. Quatro alegres dias
Trarão a lua nova; mas, para mim,
Ah como é lento o minguante! Ao meu desejo
Ele lembra a madrastra ou tia velha
Que custa a dar ao jovem sua herança (ato 1, cena 1, p. 341).

É preciso que se diga que esse tão aguardado enlace nasceu de uma guerra – “TESEU: Querida, fiz-lhe a corte com uma espada, / E conquistei-lhe o amor com rudes golpes; / Mas vamos nos casar num outro tom” (ato 1, cena 1, p. 341) –, ou seja, amor e ódio estão associados desde o início, dependendo de uma variação de “tom”.

Os outros pares românticos da peça serão igualmente marcados por tensões. Os jovens atenienses, Helena e Hérnia, Demétrio e Lisandro, jogam um jogo que faz lembrar a Quadrilha de Drummond: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém [...]”.¹² Demétrio, que já namorara Helena, está agora apaixonado por Hérnia, que está apaixonada por Lisandro, que também gosta dela. Justamente os dois que se gostam não têm a aprovação de Egeu, pai de Hérnia, o que os obriga a fugir de Atenas, atravessando a floresta que margeia a cidade. Ao saber da fuga, Helena conta o plano a Demétrio, para agradá-lo, pois imagina que ele quererá ir atrás de sua amada Hérnia – e é exatamente isso que acontece. A rejeitada Helena insiste em seguir Demétrio, apesar de ser vergonhosamente insultada por ele, e com esse quiprocó, Shakespeare consegue inserir os quatro jovens no ambiente da floresta.

Em paralelo a isso, a organização dos festejos do casamento de Teseu envolve uma convocação geral para que artistas atenienses se apresentem e entretenham os convidados. Um grupo de operários se anima com a possibilidade de fazer um troco extra e decide montar uma peça, *A mui lamentável comédia e mais cruel morte de Píramo e Tisbe*, adotando como seu local de ensaio, como não poderia deixar de ser, a mesma floresta – pois assim não seriam perturbados por ninguém.

Aos poucos, os personagens vão sendo conduzidos para essa floresta, que é, na verdade, um lugar mágico, com suas fadas, gênios e Puck, uma espécie de saci bretão. Por ocasião do casamento, o rei e a rainha das fadas, Oberon e Titânia, estarão hospedados ali, ambos envolvidos, nesse momento, em uma briga acirrada porque Titânia está mimando um pajem a ela confiado por uma de suas devotas, o que deixa Oberon morto de ciúmes. Não tardará

¹¹ “THESEUS: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour / Draws on apace [...]”. Na tradução, o advérbio foi suprimido e substituído por uma descrição semântica da proximidade do dia do casamento.

¹² ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 146.

para que saibamos que os ciúmes são mútuos e múltiplos, pois Titânia lembra a Oberon de seu romance com Hipólita, e ele recorda que ela foi amante de Teseu.

No interior da floresta, onde a maior parte da ação transcorre, Puck apronta travessuras – voluntárias ou involuntárias: confunde os olhos dos rapazes em que deve pingar a poção de amor, acerta a poção em Titânia, a mando de Oberon, e, por pura traquinagem, transforma Bobina, um dos artesãos que ensaiavam, em um homem com cabeça de asno. O resultado é que o amor de Lisandro por Hérnia transforma-se em ódio violento; Demétrio se apaixona por Helena, mas ela não acredita nele; e Titânia cai de amores pelo homem-asno. Ao longo de uma noite na floresta, ilusão e realidade tornam-se totalmente indistintas, em uma espécie de enlouquecimento coletivo, ou de um sonho.

A cena mais emblemática dessa atmosfera de loucura, que aqui corresponde ao auge da ilusão amorosa, é o namoro de Titânia e Bobina. A diáfana rainha derretida de paixão por alguém meio homem e meio bicho nos faz rir, sem dúvida, mas não deixa de sugerir algo de grotesco. Como bem notou o crítico polonês Jan Kott, essa cena aproxima o sonho de um pesadelo. Em sua argumentação, Kott propõe (1974, p. 229) que no lugar da tela romântica de Chagall, onde vemos Titânia e Bobina abraçados, com olhares meigos e doces,¹³ pensemos, como ilustração da peça, na série *Caprichos*, de Goya,¹⁴ que retrata “uma esfera escura de bestialidade”.¹⁵ Segundo o crítico, *Sonho* é a peça mais erótica de Shakespeare, e esse erotismo se aproxima de um “simbolismo erótico animal” (p. 224).¹⁶

Em contraponto à confusão dos olhos dos amantes, que os faz desconhecem-se a si próprios, estranharem-se uns aos outros ou fantasiarem seus objetos de paixão, há uma outra versão do jogo entre ilusão e realidade transcorrendo na floresta, experimentado pelos atores amadores, que temem que o poder do teatro funcione para com os espectadores como a poção mágica de Puck: roubando-lhes a capacidade de discriminar real e ficção. Por isso, acham que têm de explicar literalmente toda a peça para a plateia, mostrando que o leão é apenas um ator, que as mortes são apenas fingidas, pois tudo é só teatro. Novamente, rimos, agora da estupidez inocente dos atores; mas ao fazê-lo, rimos também de nossa dificuldade em determinar o que é realmente “de verdade” no mundo, sobretudo no que diz respeito ao amor.

Ao amanhecer, com as magias desfeitas após a noite na floresta, o mundo parece se reorganizar. As bodas de Teseu e Hipólita finalmente serão celebradas – e além desse casamento, teremos também os de Lisandro e Hérnia, e de Demétrio e Helena. A floresta, no entanto, persistirá como símbolo daquilo que escapa ao controle e precisa ser domesticado. Incorporada a cada um dos personagens, converte-se em espaço interior, imagem difusa daquilo que é animal, fantasioso e não civilizado, em cada um. É isso que precisa ser conciliado com as instituições, ou sublimado. Para os quatro jovens, que acordam confusos, a realidade ainda está encoberta: “HÉRMIA: Eu vejo tudo só com meio olhar; / Vejo tudo dobrado” (ato 5, cena 1, p. 402). Para Bobina, livre da cabeça de asno, a experiência radical só pode ser expressa em uma fala plena de sinestésias e poética a despeito dele mesmo:

¹³ Para visualizar a tela: CHAGALL, Marc. *Sonho de uma noite de verão*. 1939. Pintura óleo sobre a tela. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XYH7F-Marc-Chagall-Sonho-de-Noite-de-Ver%C3%A3o>. Acesso em: 14 nov. 2024.

¹⁴ Para visualizar as gravuras: GOYA, Francisco. *Caprichos*. Gravuras. Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/all-works#!#filterName:Series_los-caprichos,resultType:masonry. Acesso em: 24 nov. 2024.

¹⁵ “a dark sphere of bestiality”.

¹⁶ “animal erotic symbolism”.

[...] Eu tive uma visão de grande raridade. Tive um sonho que foge à capacidade dos homens dizer que sonho foi. Mas qualquer homem é burro se sair por aí expondo um sonho desses. Me parece que estava... ninguém sabe dizer o quê! Me parece que eu era, me parece que eu tinha... [...] O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não provou, sua língua não concebeu, nem seu coração relatou o que foi o meu sonho. [...] (ato 4, cena 1, p. 402-403).

Alguns séculos depois de Shakespeare, o compositor Felix Mendelssohn (1809-1847) deu forma musical à peça, ao compor a trilha incidental para uma de suas montagens, criando uma obra orquestral intitulada *Sonho de uma noite de verão*, que acabou ganhando vida própria. É no *Sonho* de Mendelssohn que se encontra a marcha nupcial executada em grande parte das cerimônias de casamento, cuja melodia em tom triunfal qualquer criança começa, desde cedo, a associar a noivas entrando em igrejas. Para nós, que conhecemos a peça, é muito engraçado pensar que tantas uniões foram consagradas mundo afora ao som de uma música que evoca esse *Sonho*, tão louco e tão verdadeiro quanto o desejo (ilusão?) de se viver com alguém até que a morte nos separe. Puck, em sua floresta, deve estar até hoje nos olhando e dizendo, “Que tolos esses mortais!” (ato 3, cena 2, p. 381), entre perplexidade e uma certa pena de nós outros.

O desejo e seus modos de regulação: *Noite de reis, ou O que quiserem* (1601)

Mas que é isso? / Será tão fácil contrair a peste?¹⁷

Não uma floresta mágica, mas um novo país – Ilíria –, não um sonho, mas uma ocasião de espírito carnavalesco, a Noite de Reis.¹⁸ Em cena, uma espécie de baile, com máscaras, fantasias, disfarces, bebida, brincadeiras. O tema, ainda o mesmo, como será em todas as comédias românticas: o amor e seus efeitos, entre a liberdade e o regramento. As variações, a cada peça, incidirão sobre o foco escolhido para falar desse afeto.

Em *Noite de reis*, sua última comédia romântica, Shakespeare observa a dinâmica e os movimentos do desejo, formulando a pergunta de Olívia destacada na epígrafe. Aproveitando-se do imaginário evocado pelos festejos do 6 de janeiro – o nome da celebração, em português, expressa bem seu espírito, “Folia de Reis” –, o autor cria um conjunto de situações que tematizam a inversão da norma, a transgressão de regras, a desmedida. Assim como no *Sonho*, interessa examinar aquilo que escapa temporariamente ao controle da razão e da lei, para ser finalmente regulado.

A ambiência e o tom festivos da peça são sugeridos por elementos verbais e visuais inseridos no texto, por exemplo: as diversas menções a tipos de dança – jigas, galhardas, pava-

¹⁷ *Noite de reis*, ato 1, cena 5, p. 1030.

¹⁸ A Noite de Reis, ou Epifania, é a festa do dia 6 de janeiro, e celebra a visita dos três Reis Magos ao menino Jesus. Segundo Liddel, (s/d, s/p) a Noite de reis, “[t]ambém conhecida como ‘Festa dos Bobos’, marcava o fim do período festivo natalino e, ecoando a antiga festa romana da Saturnália, no meio do inverno, na qual a ordem social era invertida, dava a todos a oportunidade de abrir mão de convenções normais.” (“Also known as the Feast of Fools, Twelfth Night marked the end of the festive period and, in echoes of the ancient Roman mid-winter festival of Saturnalia, in which social order was reversed, it gave everyone the chance to dispense with normal conventions.”).

nas, *cinq à pas* —; as canções tocadas e cantadas por Feste, o Bobo; as farras e bebedeiras de Sir Toby Belch e seu tolo companheiro Sir Andrew; os disfarces e fantasias. Nos festejos da Noite de Reis, havia uma figura que comandava as folias, conhecida como *Lord of Misrule*, Senhor da Desordem, e, sob seu governo, a brincadeira de se disfarçar, dançar, pregar peças nos vizinhos e comer o bolo da Noite de Reis ficava liberada por um dia, em meio ao frio rigoroso do inverno.

O enredo shakespeariano não se passa em um 6 de janeiro — daí a brincadeira do título alternativo, *ou O que quiserem* —, mas aproveita, como sugeri, a atmosfera e o princípio carnavalesco desse feriado. Sua história principal, que terá um subenredo em paralelo, conta o seguinte: em um naufrágio, os gêmeos Viola e Sebastian, adolescentes, se separam, e se acreditam mortos. Viola chega a Ilíria, e para se proteger dos perigos de ser uma moça sozinha em terra desconhecida disfarça-se de rapaz, adotando o nome Cesário, e logo conseguindo um emprego de pajem na corte do Duque Orsino. Sua principal tarefa é levar mensagens de amor para a Condessa Olívia, por quem o Duque é perdidamente apaixonado, sem ser, no entanto, correspondido. Olívia acaba de perder o irmão e vive em um luto profundo, que ela promete cumprir por sete anos, mostrando-se já bastante enfadada com as investidas de Orsino. Porém, ao receber Cesário em sua embaixada, uma confusão se instala. Olívia se apaixona instantaneamente por ele, que na verdade é ela. A essa altura, Cesário/Viola já se apaixonou por Orsino e Orsino já está apegado a seu novo criado, com quem trava conversas íntimas e profundas. Sebastian, o irmão gêmeo de Viola, em dado momento entrará na história para destrinchar o problema dos casais pseudo-homoafetivos — Olívia e Viola; Orsino e Cesário — e homoafetivos: ele próprio, Sebastian, e o capitão Antônio, visivelmente apaixonado pelo rapaz. Sendo a versão masculina da irmã, Sebastian será prontamente confundido com Cesário por Olívia, e levado a casar-se com aquela que jurou luto prolongado. Viola se revelará para Orsino, mas até o fim da peça seguirá travestida de rapaz, e, como num verdadeiro baile à fantasia, o casal protagonista é, visualmente, um par de homens:

ORSINO:
Venha, meu Cesário,
Assim o chamarei enquanto é homem;
Mas quando em outros trajes já estiver,
Será de Orsino rainha e mulher (ato 5, cena 1, p. 1109).

Esses apaixonamentos involuntariamente transgressores, que acontecem em um estalo, sinalizam a falta de barreiras e fronteiras do desejo erótico, a “peste”. Se, em *Sonho de uma noite de verão*, as engrenagens do engano advinham da magia, aqui elas são mais que humanas, e por isso mais radicais. Não à toa, Viola emprega a noção da *monstruosidade* em seu solilóquio, ao entender que Olívia está apaixonada por ela:

VIOLA
[...]
Que dará isto? O meu amo a ama
E eu (*monstrengo*) também amo a ele;
E ela (enganada) pensa amar a mim.
Como isso acabará? Enquanto homem,
Desespero de obter o amor do meu amo,

Mas enquanto mulher (ai que tristeza)
Que suspiros inúteis dá Olívia!
[...] (ato 2, cena 2, p. 1034, grifo meu).

Como mencionei acima, a chegada de Sebastian a Ilíria servirá para impor a ordem a esses casais, trazendo o regramento heteronormativo e possibilitando os casamentos. Mas além da questão de gênero, há também o tema da classe, outro mecanismo de regulação do desejo visível na peça. Ao se ver apaixonada por Cesário logo no primeiro encontro, Olívia, uma condessa, lhe pergunta “Qual a sua origem?”, vislumbrando nele algo mais que um serviçal, e Cesário confirma sua impressão: “Acima do meu fado. [...] Eu sou fidalgo” (ato 1, cena 5, p. 1030). Cesário não era “ele”, mas tinha berço.

No subenredo da peça, que envolve o *entourage* da casa de Olívia – seu tio Toby, Sir Andrew, a criada Maria, o Bobo Feste e o mordomo Malvólio – a questão de classe novamente se coloca. Sir Toby acaba desposando a criada Maria, mas o desrespeito à hierarquia socioeconômica se justifica por ele ser um homem falido e um fanfarrão. O caso do mordomo Malvólio é mais extremo e merece um breve comentário, sobretudo por se tratar de um dos poucos personagens originais de Shakespeare.

Malvólio, um sujeito muito severo e antipático, é o antípoda do *Lord of Misrule*, encarnando o princípio da austeridade e da contenção. É ele que interrompe as farras de Sir Toby e Sir Andrew, tentando impor a ordem, mas sempre de modo muito arrogante. Por causa disso, será alvo de uma grande humilhação, liderada por Maria. Ela escreve uma carta de amor para ele, fazendo-se passar por Olívia, e o mordomo deixa-se enganar totalmente. Não só acredita que a patroa o adora como vê nisso uma chance de ascensão. A carta instrui Malvólio a estar sempre sorrindo, a usar meias amarelas com ligas cruzadas – que Olívia detestava – e a destratar Toby. A partir dessa carta, Malvólio torna-se um verdadeiro folião ridículo, que em pouco tempo será acusado de louco e trancafiado em um quarto escuro, como etapa final da “brincadeira”.

Malvólio termina sozinho e revoltado, condenado tão severamente que Olívia se apieda dele, “Foi abusado de forma excessiva” (ato 5, cena 1, p. 1109), diz ela. Representando os puritanos e seu ódio ao teatro, dignos de punição, Malvólio é também o ícone da ambição burguesa de classe, algo que o mundo de Shakespeare tratava com muita ambiguidade, censurando e incentivando.

Ao deixarmos Ilíria, guardamos a sensação de que a folia do desejo é intensa e pedagógica; libera temporariamente para, ao final, reforçar os limites: sociais, culturais e econômicos.

Mulheres e patriarcado: *As alegres comadres de Windsor* (1597)

Vamos mostrar, ao fazer essa festa, / Que é possível ser alegre e honesta¹⁹

A misoginia tem uma longuíssima história em nossa cultura, tendo sido solidamente pavimentada desde a Antiguidade clássica, passando pela Idade Média e chegando à Primeira Modernidade, quando torna-se mais aguda em consequência do início da implantação do sistema capitalista. A hostilidade contra as mulheres no início da Era Moderna teve como

¹⁹ *As alegres comadres de Windsor*, ato 4, cena 2, p. 737-739.

sua forma mais extrema a caça às bruxas, entendida pela filósofa Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa* (2017 [2004]), como uma verdadeira guerra:

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras que se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (Federici, 2017 [2004], p. 334).

O modo como Shakespeare se relacionou com esse contexto violento em relação às mulheres nos interessa bastante. Se tomarmos a totalidade de sua obra, considerando a lírica, a poesia narrativa e a dramaturgia, vemos uma voz autoral multifacetada construindo figuras femininas bastante variadas. Os sonetos (publicados em coletânea em 1609) são possivelmente a área em que encontramos o maior grau de misoginia, atestado pelo contraste entre o muso e a musa do eu lírico de Shakespeare: de um lado, o *Fair Youth* (O belo rapaz), objeto de amor idealizado, a quem 126 dos 154 sonetos são dedicados; do outro, a *Dark Lady* (A dama morena), humanizada de modo algo grotesco na carnalidade do amor, destinatária de 26 sonetos.²⁰ Nos dois poemas narrativos, de 1593, *Vênus e Adônis* e *O estupro de Lucrecia*, as figuras femininas principais são detentoras de imensa força, a despeito do insucesso amoroso da primeira e do fim trágico da segunda.

Nas peças, a pluralidade é enorme, e algo importante a salientar é que a despeito do baixo número de figuras femininas – 155, em um universo de quase mil personagens –, elas se destacam por sua inteligência, sua lucidez, sua articulação verbal, sua superioridade moral, com raríssimas exceções. Ou seja, ao mesmo tempo em que não podemos dizer que exista um Shakespeare exclusivamente “feminista”, ou “protofeminista”, ou “misógino”, ou, talvez, que há todos esses, é seguro afirmar que o autor, em suas peças, não negou potência às mulheres. Em um contexto predominantemente opressor, em que o ideal feminino correspondia ao tripé castidade, silêncio e obediência, Shakespeare não seguiu a cartilha patriarcal à risca. Graças a uma arte dramática e verbal muito sofisticada, acolhedora do paradoxo e treinada em uma cultura retórica afeita ao debate, Shakespeare concebeu personagens femininas eloquentes, vigorosas e saudavelmente desobedientes. Colocou-as para falar, e falar com enorme argúcia. As comédias tenderam a ser vistas como espaço privilegiado para a encenação da força feminina,²¹ mas quero acreditar, como já discuti anteriormente (Cf. Medeiros, 2020), que as tragédias não se furtam a evidenciar essa força, conquanto nos confrontem com a morte de suas protagonistas.

Em se tratando de *As alegres comadres de Windsor* (1597), também um enredo original de Shakespeare e o único a ser ambientado em cenário inglês (além das peças históricas), a presença feminina aqui é exuberante. A peça é uma celebração da amizade entre as mulheres, da sororidade – para usar um termo contemporâneo –, da inteligência livre de ressentimento. O título em inglês, *The Merry Wives of Windsor*, traz a palavra “esposa”, “wife”. A opção pelo termo “comadre” na tradução para o português parece-me uma escolha muito acertada,

²⁰ Os dois sonetos finais da sequência são dedicados a Cupido.

²¹ Cf., por exemplo, *Comic Women, Tragic Men*, de Linda Bamber (1984).

pois “comadre” pressupõe a relação entre mulheres, enquanto “esposa” indica a relação da mulher com seu marido. E é bom que seja esse comadrio que esteja em evidência.²²

O enredo conta a história de duas amigas, Sra. Ford e Sra. Page, ambas burguesas e bem casadas, que se tornam objeto de uma tentativa de sedução por Sir John Falstaff, o maior malandro da obra shakespeariana.²³ Confundindo a simpatia das duas mulheres com o que seria uma propensão à licenciosidade, Falstaff acredita que terá condição de levar uma paquera muito ousada a bom termo, e disso tirar algum proveito financeiro:

FALSTAFF: [...] Em resumo, resolvi cortejar a mulher de Ford. Percebi que ela gosta de se divertir, ela ginha e dá umas olhadelas provocantes; para mim é fácil interpretar esses atos de familiaridade, e suas vozes passiva e ativa, que se traduzem por “Eu sou de Sir John Falstaff”. [...] Escrevi uma carta a ela; e aqui está uma outra para a mulher de Page, que ainda agora também me lançou umas boas olhadelas, examinando minhas partes com olhares criteriosos: às vezes o raio de seus olhos ia para meus pés, às vezes para minha portentosa pança (ato 1, cena 3, p. 670-671).

Ao constatarem que receberam cartas idênticas e que haviam sido erroneamente interpretadas, as Sras. Ford e Page, entre a indignação e o bom humor, resolvem dar uma série de lições a Falstaff, lições que acabarão incluindo o Sr. Ford, marido extremamente ciumento. A Comadre Page reage à carta, dizendo: “O que terei dito a ele? Fui frugal em meus chistes. Que os céus me perdoem! Vou propor uma lei no Parlamento para a supressão dos homens. Como hei de me vingar?” (ato 2, cena 1, p. 679) – e as duas amigas unem-se em parceria para o projeto de vingança.

Curiosamente, das três punições que as comadres impõem a Falstaff, duas reverberam as humilhações públicas que eram impostas às “mulheres rebeldes” (“*rebellious women*”) – categoria proposta pelo historiador David Underdown (1985) e que abrangia bruxas, “barraqueiras” (“*solds*”) e esposas insolentes (“*unruly wives*”), na Inglaterra da Primeira Modernidade. Na primeira artimanha montada pelas comadres, Falstaff está na casa da Sra. Ford, em uma visita consentida por ela, acreditando que esse consentimento indica que a sedução também será aceita. Em meio à visita, a Sra. Page adentra a casa da amiga, como estava combinado, dizendo que o Sr. Ford estava chegando. Falstaff precisa ser logo evacuado, e é enfiado em uma cesta de roupa suja e carregado para o rio, onde é jogado, junto com as roupas, pelos dois criados da Sra. Ford, quase se afogando (cf. ato 3, cena 5). O “quase ser afogada” correspondia a uma punição chamada “*to cuckold a scold*” ou “*to duck a scold*”, que se realizava de tal maneira que a mulher “barraqueira” (*scold*) era amarrada a uma cadeira ou banco, e era afundada repetidas vezes na água de um rio ou lago, diante de uma plateia, para não mais importunar a vizinhança e servir de exemplo às demais.²⁴ As “*solds*” eram, em geral, mulheres sozinhas, não raro expulsas de suas comunidades pelos cercamentos dos campos.

A segunda ocasião em que Falstaff é punido por insistir em suas investidas amorosas dá-se também na casa da Sra. Ford. Durante outra visita, a mesma Sra. Page entra avisando

²² Barbara Heliodora, Carlos Alberto Nunes e F. Carlos de Almeida Cunha usaram o termo “comadre” nos títulos de suas traduções, e Millôr Fernandes optou por *As alegres matronas de Windsor*.

²³ Falstaff é um personagem importantíssimo na obra de Shakespeare, e figura em três peças além de *nAs alegres comadres*: nas duas partes de *Henrique IV* (1596-1597 e 1597-1598) e, como personagem mudo, em *Henrique V* (1599).

²⁴ Sugiro consulta à Enciclopédia Britannica online, para visualização da traquitana – conhecida como “ducking stool” ou “cucking stool” – usada para dar “caldos” nas mulheres. (ABBOTT, Geoffrey. Cucking and Ducking stools.

que Ford está a caminho acompanhado de um séquito de homens. Dessa vez, Falstaff, apavorado com a cesta de roupa suja, fugirá disfarçado de mulher, e não qualquer mulher: usará as roupas de uma tia da empregada da casa, corpulenta como ele, com quem o Sr. Ford antipatiza profundamente e a quem se refere da seguinte maneira: “uma bruxa, uma rameira, uma cafetina intrigante! [...] Ela trabalha com encantos, feitiçarias, enigmas e bruxarias que desconhecemos. Desça aqui, sua bruxa, sua megera; desça já aqui!” (ato 4, cena 2, p. 740). Quando Falstaff passa por ele para alcançar a porta, O Sr. Ford lhe dá uma surra, achando que se tratava da “Bruxa de Brainford”, como a tal tia era referida.

Não creio ser um exagero interpretativo ler essas punições a Falstaff como citações a punições sofridas por mulheres,²⁵ o que sinaliza uma decisão dramatúrgica muito eficiente: fundir, em uma mesma cena, o castigo merecido sofrido por Falstaff e as injustas punições impostas às mulheres. A ironia também nos interessa aqui: quando Falstaff pensa estar no pleno exercício de sua masculinidade, ele tem como troco o que é mais degradantemente “feminino”. A terceira e última punição a Falstaff envolve uma brincadeira da qual participa toda a comunidade de Windsor, e termina em uma festa de conagração geral.

A Sra. Ford e a Sra. Page terminam triunfantes, usando como armas sua alegria e sua cumplicidade, ambas características consideradas perigosas em um regime patriarcal. Como comenta Federici (2017[2004], p. 335), a amizade feminina integrava a lista de contravenções a serem perseguidas na Primeira Modernidade:

as amigas femininas tornaram-se objeto de suspeita, denunciadas no púlpito como uma subversão da aliança entre marido e mulher, da mesma maneira que as relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices do crime. Foi também neste período que, como vimos, a palavra *gossip* [fofoca], que na Idade Média significava ‘amiga’, mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa [...].

Finalmente, cabe comentar que essa história que celebra a vitalidade solidária das mulheres passa-se em um cenário muito significativo para a cultura inglesa: Windsor é o local em que se reúnem os cavaleiros da ordem de cavalaria mais importante da Inglaterra, a Ordem da Jarreteira (*The Order of the Garter*), fundada pelo rei Eduardo III, em 1348. Essa ordem recebeu esse título porque, segundo uma anedota, o rei Eduardo teria ajudado uma dama da corte a amarrar a liga (*garter*) que teria se desprendido de sua perna enquanto dançava. Ao ver o rei em uma atitude pouco decorosa, os nobres ao redor teriam demonstrado surpresa, e o rei lhes teria dito: “*Honni soit qui mal y pense*”, “Envergonhe-se aquele que nisto vir malícia” – e esse se tornou o emblema da Ordem; na língua francesa mesmo, que era a língua da corte desse rei.

Na peça de Shakespeare, em vez de olharmos para o Castelo de Windsor e suas cerimônias, olhamos para a vila de Windsor e sua vida cotidiana, onde habitam o vigário, o médico, a moça casadoira e seus pretendentes, o menino em idade escolar que sofre com as lições de

In: ENCYCLOPAEDIA, Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/cucking-stool#ref936399>. Acesso em: 14 nov. 2024. Uma outra punição contra as mulheres, da qual Falstaff escapou, era o “*scold’s bridle*”, capacete de ferro cujo nome alude aos freios de cavalos (“*bridle*”), muitas vezes possuindo um pino também de ferro que furava a língua, levando muitas mulheres à morte. (Cf.: BOOSE, Lynda. Scolding bridles and bridling scolds: The Taming of the Woman’s Unruly Member. *Shakespeare Quarterly*, v. 42, Summer 1991, n. 2, p. 179-213).

²⁵ Devo essa observação a Julia Seixas Romeu.

latim. No lugar dos cavaleiros da Ordem da Jarreteira, temos as grandes Damas: Alice Ford e Margaret Page, mulheres comuns, esposas e mães, que se arrogam o direito de serem alegres, bem mais espertas que os homens, e, ainda assim, honestas – e que se envergonhe quem nisso vir alguma malícia!

Considerações finais

Diante desse breve panorama, fragmento de um universo muito rico e variado, espero ter conseguido realçar a seriedade festiva das comédias, o quanto elas nos fazem rir sem parar de pensar jamais. Acredito que as reflexões sugeridas por essas obras sejam tão profundas e necessárias quanto aquelas que costumamos enfatizar nas tragédias. A vida em sociedade, mas também a condição humana – ao menos esta do mundo ocidental, capitalista, patriarcal – encontram-se muito bem cartografadas e representadas, em textos que nos permitem ponderar sobre temas que ainda hoje nos concernem: o papel da lei nas vidas íntimas dos sujeitos, a função reguladora das instituições, a nossa incivilidade, as barreiras de classe em um mundo que aparentemente se torna mais democrático, a misoginia e a desqualificação das mulheres em uma sociedade patriarcal.

A sensação de perda de profundidade que muitos experimentam ao ler ou ver uma comédia shakespeariana, que não inclui mergulhos na interioridade de seus protagonistas nem a monumentalidade dos grandes solilóquios, é compreensível. Mas, quero crer que essa profundidade tem como contrapartida uma vasta superfície, onde vemos retratados diversos mecanismos de funcionamento do corpo social, bem como as engrenagens psíquicas que lhe subjazem, um verdadeiro espetáculo coreográfico de interações humanas, por meio das quais a vida *comum* se constitui.

Referências

BARKER, Simon; HINDS, Hilary (eds.). *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*. London and New York: Routledge, 2005 [2003].

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1900].

BOAS, Frederick Samuel. *Shakespeare and His Predecessors*. New York: C. Scribner's Sons, 1910.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto, (org.). *Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130-169.

DOWDEN, Edward. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*. Cambridge Literary Collection. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1875].

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017 [2004].

KOTT, Jan. *Shakespeare our Contemporary*. Tradução de Boleslaw Taborski. New York and London: W. W. Norton, 1974 [1964].

LIDDEL, Vicky. *Twelfth Night*: What it is, When it Falls and why it's the Biggest Celebration we no Longer Enjoy. Disponível em: <https://www.countrylife.co.uk/out-and-about/twelfth-night-what-it-is-when-it-falls-and-why-its-the-biggest-celebration-we-no-longer-enjoy-251278>. Acesso em: 23 nov. 2024.

MACFARLANE, Alan. *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction, 1300-1840*. Oxford: Basil Blackwell, 1986

MEDEIROS, Fernanda. Mulheres pedagogas na comédia shakespeariana. In: MONTEIRO, Maria Conceição; PINHO, Davi, (org.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. v. 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 48-59.

PANEK, Jennifer. Punishing Adultery in *A Woman Killed with Kindness*. *Studies in English Literature, 1500-1900, Elizabethan and Jacobean Drama* (Spring, 1994). Baltimore, v. 34, n. 2, p. 357-378.

SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare - As comédias*. Belo Horizonte: Tessitura/Cesh, 2016.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Disponível em: <https://shakespeare.mit.edu/>. Acesso em: 5 abr. 2025.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo*. Tradução de Bárbara de Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Comédias e romances, v. 2).

UNDERDOWN, David. The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England. In: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John (org.). *Order and Disorder in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 116-136.

WELLS, Stanley. Shakespeare's Comedies. In: WELLS, Stanley; GRAZIA, Margreta (org.). *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014 [2010], p. 105-119.

Edição anotada do entremez “El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas”, peça portuguesa inédita do século XVIII

Annotated Edition of the Entremez “El Enchantment and Disenchantment in the zanfoña and the Difference and Fraud of las lenguas”, an Unpublished Portuguese Play from the 18th Century

Luiz Carlos de Barros
Universidade Federal de Pernambuco
(UFPE) | Recife | PE | BR
luizbarroscarlosbarto@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-7666-018X>

Alfredo Cordiviola
Universidade Federal de Pernambuco
(UFPE) | Recife | PE | BR
CAPES
alfredo.cordiviola@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-3567-5003>

Resumo: Neste artigo, apresentamos uma proposta de edição anotada do entremez setecentista *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas*, acompanhada de um breve estudo introdutório. Esta peça inédita encontra-se no manuscrito 8601 da Biblioteca Nacional de Portugal, em um caderno que pertenceu a um incógnito Fr. ML, “Pregador religioso de S. Francisco da Província dos Algarves”. Este entremez é de grande relevância para os estudos do teatro breve, pois, além de ser uma obra bilíngue (em espanhol e português), apresenta um enredo igualmente inédito. Nesta primeira edição da peça, além da modernização do texto, oferecemos informações pertinentes sobre o gênero entremezil, os personagens-tipo presentes na obra e o manuscrito, datado de 1712.

Palavras-chave: entremez; teatro setecentista; manuscrito teatral.

Abstract: In this article, we present a proposal for an annotated edition of the eighteenth-century interlude *El encanto y desencanto en la zanfoña y la Diferencia y Burla de las Lenguas*, accompanied by a brief introductory study. This unpublished play is found in manuscript 8601 at the National Library of Portugal, in a notebook that belonged to an unknown Fr. ML, ‘Religious Preacher of S. Francisco da Província dos Algarves.’ This interlude



is of great relevance for studies of short theater, since, in addition to being a bilingual work (in Spanish and Portuguese), it presents an equally unpublished plot. In this first edition of the play, in addition to modernizing the text, we provide pertinent information about the interlude genre, the typical characters present in the work, and the manuscript, which is dated 1712.

Keywords: entremez; 18th-century theatre; theatrical manuscript.

Introdução

No século XVIII, tanto em Portugal quanto na Espanha e em suas possessões americanas, era comum o hábito de compilar, em cadernos e diários íntimos, uma seleção particular de poemas, prosas e peças teatrais. Essas escolhas, aparentemente ditadas apenas pelo gosto do proprietário, davam origem a volumes heterogêneos que congregavam escritos em latim, português e espanhol de autores separados por vastos intervalos de tempo e espaço. Nesses cadernos, coexistiam nomes célebres e desconhecidos, indivíduos com e sem títulos de nobreza, autores religiosos, laicos e profanos. A variedade de gêneros mostrava-se igualmente vasta, incluindo panegíricos, sermões, sonetos, enigmas, anagramas, epitáfios célebres, vilancicos e outras composições dramáticas curtas, como os entremezes, um gênero teatral burlesco particularmente recorrente nesses manuscritos.

Um exemplo notável é o caderno de Lorenzo del Santísimo Sacramento, um carmelita andaluz radicado em Puebla de los Ángeles, México. Entre 1736 e 1758, ele compilou um volume composto por 179 folhas, reunindo uma diversidade de textos, entre os quais se destacam composições de outros carmelitas novohispanos, como as *quintillas* do padre Frei José de San Anastasio (p. 220), e o *Exercicio devoto* do frei Andrés de San Miguel (p. 330). O volume também inclui um breve comentário atribuído a Lope de Vega (p. 189), anagramas em latim dedicados à Conceição (p. 157) e inúmeros epigramas de nomes pouco precisos (Sebastián Medina, p. 168; Juan de Haro, p. 168; Augusto Ramírez, p. 169 etc.). Porém, o que mais se destaca no caderno de frei Lorenzo são as próprias composições poéticas e dramáticas do religioso, apenas recentemente recuperadas por José Pascual Buxó (2000).

Nos setecentos, cadernos como o de frei Lorenzo del Santísimo Sacramento eram comuns no mundo ibero-americano. Neste artigo, propomos uma edição anotada de um entremez contido no códice manuscrito 8601 da Biblioteca Nacional de Portugal. Esse manuscrito tem como título *Diuertimento honesto para ociosos e emtretenimen[to] coriozo para emtendidos Na uaried[ad]e de algumas obras em proza e uersso, ao deuino e humano q[ue] fizeram uarios emgenhos conforme as ocasioins e Asumptos que se offereceram : Para as oras de recreação das casas de jogo em as noites de inverno, e das tardes de cmpo, e passeio da Rib[ei]ra / Recopilladas pello P[adr]e Fr. Ml Precador relig[ios]o de S. Francis[co] da Provincia dos Algarves (1712)*. Assim como o volume de frei Lorenzo, *Diuertimento honesto* é um caderno que contém a compilação de um

religioso franciscano identificado apenas como *MI*. O título do entremez aqui apresentado é *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia, y burla de las lenguas*, e trata-se da primeira peça dramática do volume 8601.

Esta breve peça de teatro que aqui apresentamos é, a nosso ver, de grande raridade bibliográfica, conservando-se apenas no ms. 8601 da Biblioteca Nacional, em letra do século XVIII, tendo sido seu antigo possuidor o bibliófilo Carlos Ferreira Borges. O entremez *El encanto y desencanto* não aparece listado no *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII* (1993), de Fernández Gómez; nem tampouco catalogado pelo projeto *Entremeses ibéricos: inventariação, edição e estudo* (ENTRIB), da Universidade de Lisboa.

Neste artigo, apresentamos uma edição anotada desse entremez, acompanhada de um breve estudo introdutório, no qual fornecemos informações sobre o gênero entremezil, o manuscrito e o argumento da peça. Como critério editorial, optamos por modernizar o texto, atualizando as grafias que não apresentam relevância fonológica. Trata-se de um entremez bilíngue, em que personagens castelhanos utilizam ocasionalmente termos em português – e vice-versa. As didascálias, majoritariamente redigidas em espanhol, também incluem esporadicamente vocábulos em português. Um exemplo é a descrição do personagem Cura, que aparece no manuscrito vestindo “sobrepelis” – forma portuguesa da peça de vestuário. A equivalência em espanhol seria “sobrepelliz”. Nesses casos, optamos por adotar a forma espanhola no corpo do texto e sinalizar a alteração em nota de rodapé. Modernizamos ainda aspectos relacionados à acentuação, pontuação e uso de maiúsculas.

Entremez famoso intitulado *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas*

No contexto do teatro moderno, o termo *entremez* (ou *entremés* em espanhol) passa a ter uso dramático a partir da metade do século XVI, por volta de 1545-1550 (Asensio, 1965), para designar breves encenações protagonizadas por personagens rústicos ou de baixa condição social, cujas ações, embora não estivessem diretamente ligadas ao enredo principal da comédia, eram representadas durante seus intervalos. No entanto, hoje não podemos afirmar com total certeza que o entremez mantinha uma relação completamente autônoma em relação à comédia em que se inseria. Como observa Madroñal (2012, p. 167, tradução nossa), “entremez e comédia, como bons companheiros de viagem, trocaram mutuamente algumas de suas características, e uma dessas trocas ocorre no nível estrutural”.¹

O entremez pode ser delimitado por uma série de características, entre as quais nos interessa agora destacar as seguintes: é um gênero literário e uma forma de espetáculo que se configura e se desenvolve à margem de toda preceptiva aristotélica; apresenta, em seu

¹ “entremés y comedia, como buenos compafieros de viaje, intercambiaron mutuamente algunas de sus características, y uno de esos intercambios se produce en el nivel estructural.” A relação entre entremez e comédia – ou seja, entre o “teatro breve” e o “teatro longo” – ainda é pouco explorada. No caso da peça entremezil que nos interessa, essa questão torna-se secundária, pois o manuscrito não faz referência a nenhuma comédia ou comediógrafo, e em todo o caderno do Fr. ML não há redação de comédias longas. Para um aprofundamento sobre o tema, recomendamos com ênfase o artigo de Abraham Madroñal, *Estructuras teatrales de la comedia en el entremés barroco* (2012).

momento, uma subordinação formal e funcional a uma obra dramática mais ampla, a comédia, que possui uma narrativa séria e de construção intrincada; oferece uma nova concepção do cômico, que se manifesta especialmente na expressão verbal (diálogos), no dinamismo e na instantaneidade (ações), e na pantomima (sinais não verbais), com claras afinidades com formas de teatro breve originárias na Itália (*commedia dell'arte*); dá prioridade à representação sobre o texto; trata-se de uma forma teatral que valoriza prioritariamente o sujeito em detrimento da fábula, ou seja, o personagem em relação à ação dramática. Essa valorização se manifesta por meio da ênfase recorrente em elementos que têm no sujeito humano sua principal referência constitutiva, os quais podem ser sintetizados em três categorias fundamentais: a linguagem, as situações e os tipos – isto é, os diálogos, as funções e os personagens (Maestro, 2008). A partir disso, estabelece-se uma variedade estável de personagens-tipo nessas representações: prefeitos, padres e seus sacristães, damas, astrólogos, portugueses, bascos, o estudante astuto, *vejetes* e, principalmente, músicos. Além disso, o entremez demonstra uma grande versatilidade de espaços, podendo ser encenado em teatros, “currais”, praças, assim como em conventos masculinos e femininos (Ayuso; Oehrli, 2005). O entremez que nos ocupa foi compilado por um religioso pertencente à Província Franciscana dos Algarves, o que nos permite considerar a hipótese de que tenha sido, possivelmente, encenado no interior de um convento.

Como é reconhecido, Lope de Rueda é frequentemente apontado como o criador do entremés, gênero que ele contribuiu para a sistematização ao longo do século XVI, tanto no plano literário quanto no cênico. Sua elaboração partiu dos *pasos* – pequenas peças de caráter festivo e burlesco –, os quais se vinculam a formas dramáticas de origem medieval e guardam sugestivas analogias com determinadas expressões e estruturas da *commedia dell'arte italiana*. (Huerta, 1985). Rueda confere aos seus *pasos* renascentistas um caráter autônomo e desenvolve uma série de motivos, tipos e situações que serão posteriormente assimilados por Cervantes (1615), cujos entremezes se tornarão um ponto de referência para autores subsequentes. Hoje em dia, os entremezes cervantinos são comumente lidos de forma independente, sem a necessidade das oito comédias que originalmente acompanhavam.²

O entremez *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas* é um texto que se alinha com as características mencionadas anteriormente. Se formos mais específicos, podemos afirmar que *El encanto y desencanto* é um “entremez de magia”, o que implica que o desenvolvimento da peça depende de acontecimentos mágicos e sobrenaturais. O genitivo “de magia” foi sistematizado por Julio Caro Baroja (1974) e é frequentemente empregado em comédias barrocas, como *Las cova de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón (Valdés, 2013), ou *El ganso de oro*, do jovem Lope de Vega (Froldi, 2000). Contudo, até onde pudemos verificar, o termo *entremez de magia* ainda não se encontra plenamente consolidado, embora elementos mágicos – como a agulha encantada, que provoca acontecimentos misteriosos em quem é picado, ou o espelho mágico, capaz de imobilizar aqueles que nele se contemplam – fossem recorrentes nas obras dos entremezistas barrocos do século XVII. No século seguinte, observa-se que “cruzaron el siglo todas aquellas variedades teatrales de la época barroca que seguían complaciendo al público” (Sala Valldaura, 2012, p. 19), porém,

² No recorte temporal que nos ocupa – o século XVIII –, o *Diccionario de Autoridades* (1726, tradução própria) oferecia uma definição que não diverge do que foi anteriormente exposto: “Representação breve, jocosa e burlesca, a qual se interpõe de ordinário entre uma jornada e outra de comédia [...]”.

El entremés de la primera mitad del XVIII ofrece algunas novedades con respecto al del Siglo de Oro. La espectacularidad que se apodera de todos los géneros, la utilización abusiva de la tramoya en esta época de predominio de la comedia de magia, se traslada al entremés (Palacios, 1997, p. 31, grifo nosso).

No nosso caso, o entremez apresenta dois elementos mágicos: a *zanfoña*,³ que encanta suas vítimas, obrigando-as a dançar até a exaustão, e uma pequena pedra que, ao ser colocada debaixo do braço, tem o poder de impedir esse encantamento. Entretanto, ao contrário do entremez *El retablo de las maravillas*, de Cervantes – em que os elementos mágicos e sobrenaturais são apenas evocados verbalmente, com participação ativa dos interlocutores no plano do discurso –, em *El encanto y desencanto*, a magia se manifesta de forma concreta. Ou seja, a pedra entregue pelo Cego ao seu Criado – com a finalidade de protegê-lo do encantamento da *zanfoña* – de fato produz o efeito desejado, independentemente dos valores axiológicos dos personagens ou de sua disposição ética para resistir ao feitiço.

A comicidade da peça, muito embora, não reside exclusividade nesses objetos mágicos e do uso que se faz deles, mas também na “diferencia y burla de las lenguas”, ou seja, na confusão que o cego português faz das palavras latinas e espanholas, confundindo-as com vocábulos portugueses.

CURA	Vete bien aprisa; <i>asperges</i> me hisopo et mundabor.
CEGO	Quem fala aqui em alperches e em <i>hizope</i> mundado?
CRIADO	É latim isso que dizem.

Os personagens desta peça constituem um elenco já bastante conhecido pela tradição entremezil: o cego e seu criado, o passageiro, o alcalde, o padre e o astuto estudante.⁴ Se quisermos nos referir aos mais clássicos dos entremezes, diremos que todas essas figuras já aparecem nas peças de Cervantes e Quiñones de Benavente. São personagens-tipo. Cada um desses personagens, seja na função de agentes ou pacientes (retomaremos essa distinção adiante), possuem uma importância distintiva nesta peça, pois, como lembra Javier Huerta Calvo,

la constitución sencilla y elemental de la pieza teatral breve (farsa o entremés) demanda, en justa correspondencia, una simplicidad equivalente en la presentación de las *dramatis personae*. Relegada cualquier voluntad psicologista, los perso-

³ Instrumento de cordas de origem ibérica, cujo som é produzido por uma roda resinada que, ao ser girada manualmente, fricciona as cordas – não devendo ser confundido com a sanfona de fole ou acordeão, de origem alemã.

⁴ Não está entre os objetivos deste artigo abordar o suposto “esgotamento” do gênero entremezil no século XVIII, tema que, ainda hoje, suscita um rico debate. Sobre o assunto, sugerimos PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.

najes quedan convertidos en signos: de sensualidad, de malicia, de avaricia, de fanfarronería, de impotencia sexual, de pedantería [...] (Huerta Calvo, 1985, p. 30).

O primeiro argumento deste entremez, por outro lado, embora simples e nada inovador, parece inédito: um cego e seu criado, ambos portugueses, perambulam por Castela à maneira de pícaros, na esperança de obter esmolas. No entanto, a sorte lhes é adversa: não arrecadam qualquer donativo, o que os leva a censurar os castelhanos: “O demo valha a tal gente / Valha a tal terra Pilatos”. Diante desse cenário de mesquinhez, o Cego releva a seu criado que possui uma *zanfoña* encantada e “Que todos que a ouvem andam / Dando saltos sem mais tinos / E sem juízo bailando”.⁵ O contra-encanto, praticado pelo Criado, consiste, conforme já mencionado, em ocultar uma pequena pedra sob o braço. A partir desse momento, os personagens mencionados – todos castelhanos, com seus trajes característicos – começam a surgir em cena.

As artimanhas do Cego português são desmascaradas com a chegada do *Estudiante*, cuja agilidade mental se apresenta – assim como no entremez *La cueva de Salamanca*, de Cervantes – em contraste com a arrogância e frivolidade dos demais personagens espanhóis, o que inaugura o segundo argumento da peça. Essa agudeza intelectual, contudo, não exclui traços de mordacidade no *Estudiante*, que se revela, nos termos de Ascencio (1965, p. 232), um “amigo de *pullas*” e dá continuidade à pantomima, mas sem reproduzir a passividade dos demais personagens. Isto é, esse novo *agente*, assim o Cego, é um dos “causantes del argumento” (Huerta Calvo, 1985, p. 33), em contraposição aos personagens pacientes, “vítimas do argumento”: o *Pasajero*, o *Cura*, o *Alcalde* e o *Criado*. *El estudiante*, de acordo com Maxime Chevalier (1982, p. 7), costuma “apelar a la burla para vivir y mantenerse, y no siempre sin gracia [...]”. También se dedica a la burla gratuita, una burla que puede ser chocarrera, pero tan lograda y perfecta en ocasiones que se acerca a una de las bellas arte”. Como consequência disso, no entremez *El encanto y desencanto*, esse “burlador autónomo” (Martínez López, 1997, p. 120) consegue identificar e combater o engano do Cego e redimir os demais personagens.⁶

Neste entremez, quase não há paródia, mas sim um ridículo evidente. Em cena, os personagens são forçados a dançar de forma ridícula até a exaustão. Sendo a paródia uma imitação burlesca de algo sério, o autor não imita de maneira burlesca, nesta peça, nada que considere realmente sério, nada que ele acredite que deva ser genuinamente respeitado por seu valor, mérito ou qualidade intrínseca. Assim, nem mesmo a Igreja e seus representantes escapam de ser alvo da *brincadeira*, como se observa neste trecho em que o padre se mostra omissos em relação às suas funções:

CURA *Dentro*

Iré mañana,
que ahora estoy acostado.

ALCALDE

¿Ah, Padre Cura?

⁵ Certamente, o leitor se perguntará se o Cego não teria utilizado a *zanfoña* encantada durante seus recentes percursos por Castela, o que tornaria as queixas sobre a falta de esmolas injustificadas. É possível que a *zanfoña* fosse um objeto desconhecido pelo criado do cego. Como veremos, o objetivo principal da *zanfoña* não era arrecadar esmolas, mas sim neutralizar aqueles que a ouvissem, permitindo assim que pudessem ser furtados.

⁶ Pode-se argumentar que, com a entrada do *Estudiante* em cena, inicia-se o que Huerta Calvo (1985, p. 24) chamou de “burla a ciegos”, ou seja, o “burlador” passa à posição de “burlado”. “

PASAJERO
CURA *Dentro*

¿Ah, Padre Cura?
Parece que están borrachos.
Ya digo que mañana
poruqe ahora estoy rezando.

Por fim, devemos voltar a ressaltar que os passos deste entremez revelam formas de conduta incorporadas em personagens bem tipificados, que, diante de todos os outros – especialmente do astuto Cego português – expressam um sentimento de indiferença ou superioridade, favorecendo a recepção do público. Além disso, essas condutas exigem o envolvimento social do público, com o qual são sancionadas, por meio da zombaria e do ridículo, determinadas atitudes, expostas à vergonha com a plena cumplicidade do espectador. Com o auxílio de Jesús G. Maestro (2009), podemos afirmar que os efeitos cômicos do entremez *El encanto y desencanto* concentram-se particularmente em três aspectos. Em primeiro lugar, na expressão verbal. A comicidade se manifesta tanto na ação, essencialmente breve, quanto na linguagem, privilegiando o verbo e o diálogo em detrimento da ação (fábula) ou da situação. Isso é evidenciado pelos inúmeros jogos de duplo sentido que o Cego faz com as palavras, em um desentendimento dissimulado. Em segundo lugar, no dinamismo e na instantaneidade. A brevidade da peça exige uma atenção constante do espectador, sendo necessária a utilização de uma variedade de expressões e manifestações imediatas, com destaque para a dança extenuante dos personagens encantados, que mantém o interesse do público. Em terceiro lugar, na pantomima. O uso de signos verbais e não verbais é levado ao extremo, buscando o estalo verbal e a expressão gestual (linguagem, paralinguagem, cinésica e proxêmica), que parecem substituir a ação dramática propriamente dita. A esses sistemas de signos, soma-se o figurino, que atua como um meio formal de codificação dos personagens: o Pasajero, com suas alforjas de caminhos; o Alcalde, de capa e vara; o Cura, de sobrepeliz e barrete. Os efeitos estéticos gerados assemelham-se às modalidades típicas das atividades circenses e carnavalescas, sempre festivas, populares e cômicas. Tudo isso deveria ainda estar acorde, não nos esqueçamos, ao título do caderno do Fr. ML: “Diuertimento honesto para ociozos e emtretenimen[to] coriozo para emtendidos”.

Descrição do manuscrito

O caderno *Diuertimento honesto para ociozos e emtretenimen[to] coriozo para emtendidos* (1712), no qual está o entremez que ora se edita, possui encadernação em material duro, possivelmente em madeira ou papelão, com revestimento em papel xilográfico. Curiosamente, o caderno está dividido em quatro volumes, dos quais dispomos apenas do segundo (8600), datado de 1706, e o quarto (8601), de 1712. O entremez *El encanto y desencanto* faz parte do quarto volume. Ambos os volumes possuem 15 centímetros de comprimento e, por volta, de 8 a 12 centímetros de base. Todo o volume, em geral, está bem preservado e possibilita uma fácil leitura, além de não possuir marcas de fogo, rasgos, marcas de humidade ou fungos ou qualquer outro deterioramento. A letra é do século XVIII e se mantém a mesma nos dois volumes, o que indica o pertencimento a uma só pessoa.

Quanto à origem deste entremez, pode-se levantar uma hipótese principal, com base em um dado evidente: a pessoa que o copiou demonstrava maior domínio da língua portu-

guesa do que do castelhano. A hipótese sugerida é que o texto tenha sido originalmente escrito por um hispanofalante e, posteriormente, transcrito para o caderno do Frei ML, que, por sua vez, seria, necessariamente, lusofalante. Essa suposição fundamenta-se principalmente nas escolhas léxicas presentes nas falas dos personagens. A seguir, apresentamos sucintamente essa linha de pensamento, considerando que, na ausência de uma terceira cópia do entremez para análise comparativa, qualquer conclusão permanece, naturalmente, provisória.

Como mencionamos anteriormente, os cadernos como o do Frei ML continham uma seleção de textos compilados e copiados, muito provavelmente, pelo proprietário do volume. Os casos em que o dono do caderno transcrevia seus próprios textos ou composições eram, na verdade, exceções. Ruano de la Haza (1998) identifica cinco técnicas de reescrita aplicáveis aos textos dramáticos do Século de Ouro espanhol: refundição, reelaboração, reconstrução, adaptação e reutilização. No entanto, o que propomos aqui é um mecanismo mais simples: não tendo domínio suficiente da língua espanhola, o copista do entremez adaptou diversos vocábulos castelhanos para o português, devido à semelhança entre essas palavras nas duas línguas. Por exemplo, “cego” por “ciego”, “sobredito” no lugar de “sobredicho”, “echaldo” em vez de “echadlo”, “dezis” em substituição de “decís”, “sanfonha” por “zanfoña”, o uso do verbo “isen-tar”, inexistente no espanhol do século XVIII, entre outros casos. Em certa ocasião, o copista “castelhanizou” erroneamente o adjetivo *competente*, adicionando um ditongo para resultar em *competiente*. Essas e outras evidências sugerem a pouca habilidade do copista na escrita em língua espanhola.

É importante deixar registrado que seria muito bem-vindo um estudo fonológico das falas dos personagens, uma vez que elas apresentam nítidas marcas de oralidade: “num” por “não”, o uso indiscriminado de *b* no lugar de *u/v* pelos personagens castelhanos, bem como um marcado seseo e ceceo (“prezo”, “alguazil”, “holgança”, “hechisso” etc). Tal fenômeno se explica, em parte, pela proximidade geográfica de Algarves, de onde provém o caderno estudado, com a Andaluzia, região espanhola com essas particularidades fonéticas.

Métrica

Os versos seguem, em sua maioria, a métrica heptassilábica (redondilha maior), embora haja variações ocasionais, e apresentam rima assonante. Na tradição poética espanhola, esse tipo de composição corresponde ao *romance*, estrutura caracterizada por uma sequência indefinida de versos octossílabos, nos quais apenas os versos pares rimam entre si por assonância, enquanto os ímpares permanecem livres.

Entremez famoso intitulado
El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas.

Entram nele as pessoas seguintes:⁷

Un ciego	Un alcalde
Su criado	Un criado
Un pasajero	Un estudiante

Sale el ciego portugués con una zanfoña y su criado y desde adentro dice el ciego

CEGO	Uma esmola, meus senhores, em honra dos sete passos em que se ia uns sapatinhos que nunca fossem calçados. ⁸
CRIADO	Temos corrido Castela, o pedir é escusado porque de esmola lhe afirmo que havemos ficar em branco. O demo valha a tal gente, valha a tal terra Pilatos, pois tem homem que por não ⁹ dar esmola se faz de calvo. ¹⁰
CEGO ¹¹	Dessa calva e dessa esmola nada te entendo, Gonçalo.

⁷ A alternância entre espanhol e português não se reserva apenas às falas dos personagens, mas também às didascálias. Note-se que o título do entremez é apresentado nos dois idiomas, assim como os personagens-tipo.

⁸ Estrofe de difícil interpretação. “em honra dos sete passos” é uma possível referência à Semana Santa ou à *Via Crucis*, o que equivaleria dizer “uma esmola, meus senhores, pelo amor de Deus”. A posterior alusão a “sapatinhos” cria um efeito cômico pelo contraste do sagrado e suplicante do dos primeiros versos.

⁹ Ms. *nam*.

¹⁰ No manuscrito, *calbo*. Na literatura em espanhol dos séculos XVII e XVIII, o homem calvo foi um alvo de escárnio. É de Francisco de Quevedo estes versos: “No se hiciera con un calvo / lo que conmigo se ha hecho, / ni con un zurdo que sirve / a todos de mal agüero”. Além da poesia satírica, os calvos foram alvos de ácidas burlas em vários entremezes, bem como o seu intento de esconder a falta de cabelo. É de Alonso de Castillo Solórzano (1584? – 1647?) o entremez *El barbador*, no qual um dos personagens, o *Calvo*, diz: “porque mi calva, viéndomela todos, / es el blanco á que tiran sus apodos” (Cotarelo y Mori, 1911, p. 312).

¹¹ No manuscrito, CEGO, em português. Mas uma vez, a alternância entre os dois idiomas peninsulares.

CRIADO	<p>Senhor, digo isto porque a velhos hemos chegados pedindo-lhes uma esmolinha e eles mui descansados nos dizem que não têm branca¹² vendo eu que são bem brancos. E como estes tais nos dizem que não têm branca está claro o dizer, que por não darem esmola se fazem calvos.</p>
CEGO	<p>E a pois eu também já tenho noutra coisa reparado e cuido que nesta terra não tem de tanoeiros¹³ bairro.</p>
CRIADO	<p>E por que diz você¹⁴ isto?</p>
CEGO	<p>Ei-lo vai, quero contá-lo: tu me dizes que Castela temos toda rodeado e assim digo que não tem de tanoaria bairro porque a todos quanto peço me dizem que não têm quartos.</p>
CRIADO	<p>Tem razão, mas eu suspeito que todos como velhacos, inda que quartos não tenham nem de tal vendas contratos. Mais do que dar uma esmola querem fazer-se em quartos.¹⁵</p>
CEGO	<p>Pois já que isso é assim eu lha farei dar forçados.</p>
CRIADO	<p>E como há de fazê-lo, Diga-me, senhor mei amo?¹⁶</p>

¹² A *branca* foi uma moeda castelhana, de uso muito corrente e valor mínimo. Denominava-se assim pela cor branca que adquiria ao ser submetida a uma operação de branqueamento, o que a assemelhava à prata (ALFARO ASIS et al., 2009, p. 40).

¹³ A tanoaria é uma atividade dedicada à confecção de vasilhames de madeira, originalmente utilizados para o armazenamento de vinho e, mais recentemente, também de aguardente e cachaça.

¹⁴ Ms. *bossê*.

¹⁵ Como confirmaremos a seguir, o Cego tem uma destacada habilidade linguística para encontrar duplos sentidos nas palavras. Aqui, *quarto* pode significar a medida de 1/4 de aguardente, já que há a referência anterior aos tanoeiros, ou é uma alusão ao *quarto* ou *quartinho*, nome de diversas moedas portuguesas e espanholas. A seguir, o Cego diz “lha (lhe + a) farei dar forçados”, de modo que poderíamos parafrasear desta forma a fala do personagem: “eu lhes farei dar forçados a moeda de quartos”.

¹⁶ Ms. *mei amo*. Nesta peça, o Criado chama duas vezes o Cego de “mei amo” ao invés de “meu amo”. Acreditamos que seja uma paródia do Miserere mei, Deus. O Criado, que mais adiante revela conhecer algo de latim, comete o erro de supor que “mei” equivale a ‘meu’, quando, na verdade, “mei” é o genitivo de “meus”, ou seja, significa “de mim”. O Salmo 51 voltará a aparecer neste entremez.

CEGO

Esta sanfona¹⁷ que vês
foi de meus antepassados
e tem tal manha tangida
que todos que a ouvem andam
dando saltos sem mais tino
e sem juízo bailando.
Porque este tal instrumento
era de um mouro encantado
que morreu e lhe deixou
por novelo¹⁸ estes encantos.
De um avô meu herdei
e tive com um cunhado
várias demandas sobre ela,
mas disseram os letrados
que só a mim me tocava.
E porque tu encantado
não fiques em ma ouvindo
tomarás este pedaço
de pedra, que aqui te dou
e metê-lo-ás no sovaco
esquerdo, porque isto é
contra-veneno do encanto,
e adverte que não bulas
nem deveras, nem zombando
em alguma escaravelha¹⁹
porque em alguém tocando
afora eu, é o mesmo
que ser o encanto quebrado.

CRIADO

Prometo de não tocar
escaravelhas, portanto
na mãe [?] de escaravelho
irei bulir de mais grado.²⁰

CEGO

Adverte que aos que bailarem
enquanto a zanfoña tanjo
lhe pilhes o que puderes.

CRIADO

Isto farei eu zombando,
mas, senhor, aí vem gente.

*Sale un PASAJERO con alforjas y en ellas una bota*²¹

¹⁷ A partir daqui, o Cego vai alternar as palavras *zanfoña* e *sanfona*. Ambas remetem ao mesmo instrumento.

¹⁸ A *Infopédia*, dicionário online da Porto Editora, define *novelo* como “bola formada de fio dobrado e enrolado sobre si próprio”. Poderíamos entender, assim, que o “mouro encantado” deixou os fios do instrumento encantados.

¹⁹ *Escaravelha* ou *cravelha* é a peça usada para tensionar as cordas de certos instrumentos musicais durante a afinação.

²⁰ Neste verso, o Criado parecer fazer uma brincadeira linguística entre um possível parentesco da *escarevelha* com o *escaravelho*. Não conseguimos identificar, para a transcrição, o terceiro termo deste verso.

²¹ Recipiente de couro para armazenar vinho. No *Entremés de la Sacristía de Mocejón* (Cotarelo y Mori, 1911, p. 61):

Examinador

Qué bien sabe latín quien eso nota:
bentus quiere decir: buena es la bota.

CEGO	Quem é?
CRIADO	É um castelhano. Ah, senhor, e que se borracha tamanha como um cavalo leva consigo.
CEGO	Uma esmola a este cego coitado.
CRIADO	Yo no puedo detenerme. Dios le favorezca, hermano.
CRIADO	Tomai vós lá có, ²² mancebo.
CEGO	Uma esmola.
PASAJERO	Ay, tal despacho. ¿No le dije que no puedo detenerme? Valga el diablo que viendo a un hombre rico los ciegos han de matarlo.
CRIADO	Dê-nos sequer desse vinho uma gota.
CEGO	Se me enfado eu lho farei dar por força ou não serei Gil Amaro.
PASAJERO	Digo que no quiero darles de aquesta ²³ mi bota un trago.
CEGO	Que tenho eu que traga botas ou não traga? Todo o caso é dar-nos duas goteiras dessa borracha.
PASAJERO	Yo borracho, ²⁴ Picarón?
CEGO	Oh, <i>picarô</i> , esse som já não é usado. Veja se lhe apraz est'outro.

Templa

PASAJERO	Ay, que me voy elevando. ²⁵ No sé qué alegría es esta. Ay, senhores, cómo salto.
----------	---

²² Não achamos um significado convincente para este có. Após consultar o dicionário *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX* (2008, p. 71), de Maria Helena Ochi Flexor, sugeriríamos, sem certeza, que “có” signifique “caminho”.

²³ Pronome demonstrativo hoje arcaico. Equivale a “esta”, assim como “aqueste” a “este”.

²⁴ Com “borracha”, o Cego se referia à bota. O *Pasajero*, entretanto, confunde com “borracho”, isto é, “bêbado”.

²⁵ Ms. *enlevando*.

Tañe el ciego y baila a saltos y patadas

Al²⁶ pasajero cáesele la bota y el criado la pillá y la pone detrás del ciego, y así hará a lo que cayere a los demás. El ciego cesará de tañer a tiempo competente²⁷ y mientras toca los que bailaren dirán lo siguiente:

PASAJERO

Ay, ay, Dios mío, qué linda
holganza.²⁸
Miren como bailo con gracia y
donaire.
Ay, ay, que volando voy por el aire.
Ay, ay, que me mata ya tan grande
danza.²⁹
Ah, del Rey que aquí me muero.
Ah, de la ronda.

Grita

CRIADO

Mei amo,
já temos uma borracha.

CEGO

Para o caminho é um pasmo.

Sale el ALCALDE con capa y vara³⁰

PASAJERO

Señor alcalde, aqueste hombre
una bota me ha robado.

CRIADO

Mente, que não quero botas
pois tenho mui bons sapatos.

PASAJERO

Mírela, señor alcalde,
que en la tierra la ha echado.

²⁶ Ms. *el*.

²⁷ Ms. *competiente*.

²⁸ Ms. *holgança*.

²⁹ Ms. *dança*.

³⁰ Trajes tradicionales da autoridade municipal. No *Entremés de La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Cervantes, lemos (vv. 193-195):

Yo, señores, si acaso fuese alcalde,
mi vara no sería tan delgada
como las que se usan de ordinario:

CEGO	Se há achado ³¹ em a terra que lhe deve?
PASAJERO	¿Hay tal, menguado?
CEGO	Mente, que sou bem crescido que nasci no mês de maio. ³²
PASAJERO	Calle, sino venga preso. y que de ³³ la bota mando a su dueño bien aprisa.
CRIADO	Parece que já é asno. Quer você ir-se com Deus se não ir-lhe-ei amassando bem depressa o cagazil. ³⁴
ALCADE	¿Yo alguacil? ³⁵ Ó, tacaño. Yo soy alcalde, y así digo que hagan lo que le mando si quieren irse con bien.
CEGO	Oh, combê? ³⁶ É já surrado. Veja se estoutros se lhe quadra.

Templa

ALCALDE	Las tripas se me están saltando.
---------	----------------------------------

Tañe el CIEGO, y bailan los dos³⁷ y al ALCALDE se le cae³⁸ la capa y vara

LOS DOS	¡Ay, Dios mío, qué linda holganza! Miren como bailo con gracia y donaire.
---------	---

³¹ Jogo de palavras que faz o Cego entre o verbo espanhol *echar* (jogar, pôr) e o verbo português *achar*. O Cego finge confundir os verbos e rebate o *Pasajero* dizendo que, se a bota foi achada, não há motivo para reclamar ao *Alcalde*.

³² Ms. Mayo.

³³ Ms. dê.

³⁴ Não temos certeza de que a palavra seja *cagazil*, uma vez que esta palavra foi rasurada. Aparentemente, o redator trocou o z pelo g, manchando o papel na correção.

³⁵ Funcionário subalterno de uma câmara municipal ou de um tribunal.

³⁶ Ms. *O combê?* Não achei registrada a palavra *combê* ou *convê* em textos de referência, nem sequer no *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX* (2008), de Maria Helena Ochi Flexor. Porém, tendemos a considerar que signifique “Com você”, de modo que a fala do Cego pode ser parafraseada desta forma: “Oh, com você? [Sua consideração por nós dois] é já surrada”.

³⁷ Entenda-se: o *Alcalde* e o *Pasajero*, que falará em seguida.

³⁸ Ms. *caye*.

Bailan

PASAJERO	¡Jesús, que aquesto parece hechizo!
ALCALDE	Sin duda aquesto es el diablo.
CRIADO	Já temos mais uma vara e uma capa.
CEGO	Ah, bom criado. Guarda isso bem, não to pilhem. Ouves, Gonçalo?
CRIADO	Já o guardo.
CEGO	A vara é para o juiz cá nessa terra e em chegando. Dessa capa mandarei fazer a Izabel um manto.
ALCALDE	Ay, Dios, tenerme no puedo en las piernas.
PASAJERO	En tal caso llamemos al Padre Cura porque si aquesto es el diablo con exorcismos podrá bien aprisa esconjurar ³⁹ lo.
ALCALDE	Decís bien. Ah, Padre Cura.

Llama

CURA <i>Dentro</i>	<i>Deo gratias.</i>
PASAJERO	Gentil despacho! Venga presto.
CURA <i>Dentro</i>	Iré mañana, que ahora estoy acostado.
ALCALDE	¿Ah, Padre Cura?
PASAJERO	¿Ah, Padre Cura?
CURA <i>Dentro</i>	Parece ⁴⁰ que están borrachos. Ya digo que mañana porque ahora estoy rezando.
CEGO	Quem chamam esses selvagens?

³⁹ Diferente da língua portuguesa, o espanhol não registra o verbo *esconjurar*. O *Diccionario* da RAE, entretanto, possui a palavra *esconjuro*.

⁴⁰ Ms. *Parecen*.

CRIADO	Parece que ao Cura chamam.
CURA ⁴¹	Ya voy, que me estoy calzando.
ALCALDE	¿Ah, Padre Cura?
CURA <i>Dentro</i>	Ay, tal prisa. Dejen ponerme el tocado.
CEGO	Que quieren os tais ao cura?
PASAJERO	Estoy molido.
ALCALDE	Estoy quebrado.
CRIADO	Eu creio que confessar-lhes cuidando que morrem ambos.
CEGO	Agora, será porque inda se não tem desobrigado.

Sale el CURA con sobrepelliz y barrete⁴²

CURA	<i>Pax tecum.</i>
ALCALDE	Venga en buena hora.
CURA	Qué es lo que quieren, hermanos?
PASAJERO	Señor, el diablo anda aquí.
CURA	No quiero con él contactos. Echarme en la cama voy.

Hace que se va

PASAJERO	Ah, Padre, mire que estamos con el diablo en grande aprieto.
CURA	Pues quédense con el diablo.
PASAJERO	Padre Cura, por su alma, que lo eche le rogamos.
CURA	Echadlo ⁴³ vos por la vuestra que yo no me meto en echarlo.
ALCALDE	Por su alma.

⁴¹ Aqui, no manuscrito, não há a indicação *dentro*.

⁴² Ms. *sobrepelliz y barrete*. Note-se que o nome das duas vestimentas então escritas em português. Barrete é a cobertura quadrangular para a cabeça usada na igreja, juntamente com as vestes litúrgicas. Já a sobrepeliz é uma vestimenta litúrgica branca, solta e com mangas compridas, usada pelos clérigos.

⁴³ Ms. *echadlo*, clara amostra do escasso domínio de língua espanhola do autor.

PASAJERO

Por su vida.
Aquesto le suplicamos
Poniéndonos de rodillas.

Arrodíllanse

CEGO

Ponham-se também de trapos.

CRIADO

Padre Cura, vá-se embora
rezar no seu breviário.⁴⁴

CURA

Amigos, yo lo conjuro,
mas, por Dios, que estoy
temblando.
Diablito del alma mía,
tienes que eres cortesano
y así te pido que salgas.

CEGO

O que há de salgar?⁴⁵

ALCALDE

Echadlo
de la zanfoña del ciego
que en ella se ha encajado.

CEGO

Mente, que nesta sanfonha⁴⁶
ninguém cagou, seu magano⁴⁷

Passeia-se

CURA

Tú, bailarote diablito,
tú, diablito enzafoñado,
te esconjuro, va *de retro*.

CEGO

Que vá direito? Eu bem ando
que ainda que sou cego
não sou coxo nem alejado.

CRIADO

Senhor, que aquilo é latim.

CEGO

Oh, se é latim, já me calo.

CURA

Vete bien aprisa; *asperges*
me hisopo et mundabor.⁴⁸

⁴⁴ Ms. *bregbigario*.

⁴⁵ Nova confusão entre *salgas* (subjuntivo do verbo *salir, sair*) e o verbo português *salgar*.

⁴⁶ Ms. *samfonha*.

⁴⁷ No *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau* (1712), *magano* é sinônimo de *homem vil* ou *mariola*.

⁴⁸ *Asperges Me* é uma antífona latina recitada ou cantada durante a missa na tradição Católica Romana, com exceção da época Pascal e do Domingo de Ramos. As palavras são tiradas do texto bíblico Salmo 51 (50). “*Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor, Lavabis me, et super nivem dealbabor*” traduz-se, livremente, por “Tu me aspergirás com hissopo, e ficarei purificado; Tu me lavarás, e ficarei mais branco do que a neve”.

CEGO	Quem fala aqui em alperches ⁴⁹ e em hizope mundado?
CRIADO	É latim isso que dizem.
CEGO	Oh, se é latim já me calo.
CURA	Vete, diablito, con prisa <i>et super nivem de albor.</i>
CEGO	Porque não tenho aqui burro por isso não veem que albardo.
CRIADO	São palavras de latim.
CEGO	Oh, se é latim já me calo.
PASAJERO	Si no se sale el diablo será bien que...
CEGO	Eu lho tanjo, já que quer o sarambeque. ⁵⁰ Ei-lo vai.

Tange

CURA	¿Qué es esto... yo bailo?
------	---------------------------

Tañe el CIEGO y baila el CURA y los dos. Caésele el barrete y bailando dirán lo sobredicho

LOS TRES	Ay, Dios mío, qué linda holganza.
ALCALDE	¡Ay, que me ha muerto este baile!
CURA	Yo quedé descoyuntado.
CRIADO	Já temos mais um barrete.
CEGO	Ah, famoso, arrecadá-lo, que será para o meu Braz porque há de ser para o ano nosso abade como creio, pois lê já mais que o diabo.
PASAJERO	Jesús, que he perdido el seso.
CEGO	Moço.
CRIADO	Que é, senhor meu amo?
CEGO	Achastes aquele sesso ⁵¹ que se perdeu?

⁴⁹ Espécie de pêssego e fruto do alpercheiro.

⁵⁰ Nos meados do século XVII, dança de origem árabe, exótica, sensual e desenvolta, que depois se tornou aristocrática.

⁵¹ Traseiro; nádegas.

CRIADO	Não no acho.
CEGO	Pois busca-o com bem tento porque nos há de dar ganho. Se acaso o pomos a juro com algum italiano.
CURA	¿No hay quién acuda aquí?

Sale el ESTUDIANTE

ESTUDIANTE	Pienso que si no me engaño para esta parte dan voces <i>secundum quod aures audiunt</i> .
CURA	Socorro.
ESTUDIANTE	Juzgo <i>moraliter</i> ⁵² que el Cura es el que ha llamado.
CURA	¡Y no halláis esto <i>psyche</i> ⁵³ viendo que yo soy el que hablo!
ESTUDIANTE	<i>Nego</i> , que lo conjeturo.
CURA	<i>Contra sic argumentatur</i> .
ESTUDIANTE	Argumento <i>a parte rei</i> . ⁵⁴
CEGO	Já isso vai neste estado, que se há de ir dar parte ao Rei?
CURA	¿No halláis que soy quien dando voces está si lo veis?
ESTUDIANTE	Pues si lo estoy viendo ya lo hallo.
CEGO	Quem é esse que alhos vende?
CRIADO	É um senhor licenciado. ⁵⁵
ESTUDIANTE	Mas decid, – ¿cuál es la causa que tanto puede turbaros?
PASAJERO	Sepa, señor, que los tres estamos endemoniados.
ESTUDIANTE	El mismo diablo aquí pare.

⁵² Latinismo que significa “de acordo com os bons costumes; moralmente”. Não se deve pensar que ambos os personagens dominam o latim e saiba, realmente, empregar essas expressões.

⁵³ Ms. *phisice*. Do grego ψυχή, *alma*, o princípio que anima a consciência. Possivelmente, podemos interpretar a fala do Cura desta forma: “Não achas que sou uma alma, já que vês que sou eu quem fala, não?”

⁵⁴ Expressão latina utilizada pela filosofia escolástica com a qual se expressa que algo é segundo a sua própria natureza.

⁵⁵ Nos séculos XVII e XVIII, ser *licenciado* significava ter obtido um diploma universitário, o que lhe conferia a autoridade para exercer uma profissão e lecionar. Nesse contexto, o Criado confunde o *Estudiante*, que usava trajes específicos, com um *licenciado*.

Hace que se va

ALCALDE	No nos deje en desamparo.
ESTUDIANTE	Yo quedara, pero viendo.
CEGO	Que te parece, Gonçalo, já o homem vende peros vendendo há tão pouco alhos.
ESTUDIANTE	Pero viendo como digo que estás en tan malo estado lo mismo podréis hacerme. Voyme, señores, safando. Adiós, adiós, camaradas.
PASAJERO	Los que así nos han parado otros son.
CEGO	Quer outro som? Ei-lo vai, mais e bizarro.

Templa

ESTUDIANTE	¿Qué es esto que siento en mi? ¿El vientre va dando saltos? ¡Jesús!, que sin duda estoy yo también endemoniado.
------------	--

*Tañe el CIEGO y baila el ESTUDIANTE con los tres, caésele el sombrero y el CRIADO lo pillá, y
mientras bailan dirán*

LOS CUATRO	Ay, ay, Dios, qué linda holganza.
------------	-----------------------------------

Bailan

ESTUDIANTE	¡Señores, que aquí me muero!
CURA	Mis días son consumados.
PASAJERO	Ya me estoy en el otro mundo.
ALCALDE	Yo estoy más que finado.
CRIADO	Já temos mais um chapéu.
CEGO	Sabia Deus, meu Gonçalo, que bem no havia mister que o meu já está derreado.
CRIADO	Senhor, o chapéu é fino.
CEGO	Melhor é isso.

CRIADO	Já estamos com um horrendo fardel.
ESTUDIANTE	Señor Ciego, su criado mi sombrero me quitó.
CEGO	Qual <i>quitô</i> ?
ESTUDIANTE	Ay, mascato, mi sombrero.
CEGO	Qual sobreiro?
ESTUDIANTE	Yo pienso que hablo bien claro: sombrero de castor. ⁵⁶
CEGO	De qual pastor? Isso é chasco?
ESTUDIANTE	Hace burlas de nós todos.
CEGO	Burras de vocês não faço que mal posso ter por burra a quem conheço por asnos.
ESTUDIANTE	Que sea yo estudiante (<i>Aparte</i>) ⁵⁷ y que sufra estos menguados, pues no ha de ser así que he de vengar este agravio porque el criado del ciego mientras andamos bailando queda sin bailar, y roba cuanto halla sin más recado, que hacerlo, burlando a todos. Pero debajo del brazo trae una piedra y sospecho que le isenta del encanto, pues yo quiero ver si puedo quitarle y así he trazado haciendo sin que él lo sienta Ea, ingenio agigantado, valedme en tanto conflicto y así pretendo llamarlo. ¿Ah, señor?
CRIADO	Fala comigo?
ESTUDIANTE	Sí, señor, con usted hablo. Sabe que yo soy de esta tierra un célebre duende y mago?
CRIADO	Se do célebre e doente, já sei que deve ser magro.
ESTUDIANTE	Por ciencia infusa adivino todos los futuros casos.
CRIADO	Se tem infusa de vinho por ciência é gran letrado.

⁵⁶ O *sombrero de castor* é um chapéu feito de feltro de pele de castor.

⁵⁷ Primeira vez, na peça, que há uma indicação de *à parte*.

ESTUDIANTE	De su cabeza conozco que algún tiempo ha de ser calvo.
CRIADO	Olá, não zombe com isso.
ESTUDIANTE	En la cabeza su mano izquierda ponga y sabrá si es verdad.

Pone la mano en la cabeza y caésele la piedra y el ESTUDIANTE la pone debajo de su brazo

CRIADO	Depressa o faço, mas eu não acho cá nada.
ESTUDIANTE	Ahora me dijo un Astro que el suceso de su calva ya quedaba perdonado.
CRIADO	Deus lho pague, seu ⁵⁸ Doutor
CEGO	Lá vai este som, Gonçalo, para que os senhores bailem.

Templa

CRIADO	Mas que é isto, eu também danço?
--------	-------------------------------------

*Tañe el CIEGO y baila el CRIADO con los 3, quedando el ESTUDIANTE sin bailar, y acabando
de tañer, dirán*

CURA	Aquesto ya no se atura.
------	-------------------------

Siéntase en el suelo

ALCALDE	Muerto estoy.
---------	---------------

Échase cuestras abajo

PASAJERO	Yo desmembrado.
----------	-----------------

Échase también

CRIADO	Cansado estou mais que um burro.
--------	-------------------------------------

⁵⁸ Ms. sou.

Siéntase

ESTUDIANTE

¿Pues que va? Ha sido engaño
(*aparte*)
¿Era esta piedra o no era
la que hacía el milagro?

CEGO

Agora vai uma peça
que é das gravadas que eu trago.

Tañe y bailarán los 4 en la misma postura que están en el suelo

LOS TRES

¡Jesús! Acábase el mundo.
Confesión que aquí quedamos.

CRIADO

Já como bugio velho
tenho no traseiro calos,
mas isto parece asneira (*à parte*)
podendo eu remediá-lo,
e assim me vou desandar
à *searavelha* a meu amo
já que perdi a pedrinha.
Ei-lo vai, já me levanto.
Desanda-te, *escaravelha*.

Hará lo que dice

CEGO

Com este sonzinho acabo.

Tañe el ciego y nadie bailará

CEGO

Mas quem buliu na *zanfoña*?
Quem foi que quebrou o encanto?

CRIADO

Se não me engano fui eu
porém não hei de jurá-lo.

CEGO

Em casa me pagará,
patifão desaforado,
que pela santa...

CRIADO

Não jure.
que eu inda que estou mui fraco.⁵⁹

ESTUDIANTE

Albricias,⁶⁰ amigos míos, libres
estáis.

LOS TRES

Si lo estamos
recojamos lo que es nuestro.

⁵⁹ Ms. *que euida que está mui fraco*. Não há certeza quanto a este verso dada a justaposição estreita das letras.

⁶⁰ Diccionario de Autoridades: “las dádivas, regalo u dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva, o feliz suceso, a la persona que lleva u de la primera noticia al interesado”.

Levántanse

PASAJERO	Esta es mi bota.
ALCALDE	Arrecado mi capa y vara, que es esta.
CURA	También mi barrete saco.
ESTUDIANTE	Mi sombrero aquí lo tengo.
CEGO	Lá vai tudo c'os diabos.
CRIADO	Tudo o que Marta fiou vai, senhor, pela água abaixo.
PASAJERO	Pagará la burla el ciego a palos, más su criado.
CEGO	No pagaremos a burra, você pagará o pato.
ALCALDE	El agravio que he tenido en usted he de vengarlo.
CRIADO	Veja lá, não seja bulha isso que diz de vergalho.
ESTUDIANTE	De esta suerte lo diremos.
CEGO y CRIADO	Pois assim lho escutamos.

*Recógense dando unos en otros*⁶¹

Fonte: ENTREMEZ famoso intitulado *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas*. In: Divertimento honesto para ociosos e entretenimento curioso para entendidos na variedade de algumas obras em prosa e verso, ao divino e humano que fizeram vários engenhos conforme as ocasiões que tiveram e assuntos que se ofereceram. recompiladas neste livro pelo Fr. Manuel, Pregador Religioso de São Francisco da Província dos Algarves. 4º Tomo. Para as horas de recreação das casas de Jogo (sic) em as noites de inverno e das tardes de campo e passeio da ribeira. Anno Dni. 1712. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.601.

Referências

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

AYUSO, Ignacio Arellano; OEHRLI, Andrés Eichmann. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí*. Madri: Iberoamericana Vervuert, 2005. (Colección del convento de Santa Teresa).

BLUTEAU, Rafael; SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. v. 2, 541 p.

⁶¹ Este não é o único entremez do manuscrito cujo final da peça é uma peleja física entre os personagens.

BUXÓ, José Pascual. *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII: dos loas de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM), 2000.

CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.

CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

CHEVALIER, Maxime. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid: EDI-6, 1982.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly / Baillière, 1911.

Diccionario de autoridades. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

FROLDI, Rinaldo. "El ganso de oro" de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia. In: *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat, 1991. p. 133-142. Edição digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 27 jan. 2025.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.). *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro: entremeses de burlas*. Batihoja, 70. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2020.

HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.

LEVIN, O. M. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, [s. l.], v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29344>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MADROÑAL DURÁN, Abraham. *Estructuras teatrales de la comedia en el entremés barroco*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb8n2>. Acesso em: 25 jan. 2025.

MAESTRO, Jesús G. Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (coord.). *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico*. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 maio de 2005. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. p. 525-536.

PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.

SALA VALLDAURA, Josep María. El teatro del siglo XVIII. In: FARRÉ, Judith; BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie; FERNÁNDEZ, Roberto (org.). *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep María Sala Valldaura*. Lleida: Universitat de Lleida, 2012.

Tradurrindo o sainete *L'Ours* (1894) de Georges Courteline

Translaughing George's Courteline's L'Ours (1894)

Dennys Silva-Reis

Universidade Federal do Acre (UFAC)
Rio Branco | AC | BR
reisdennys@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6316-9802>

Resumo: Georges Courteline é um famoso dramaturgo francês de teatro cômico da *Belle Époque*. Escreveu inúmeros *vaudevilles* e sainetes. Dentre suas peças cômicas, é trazido à baila por esse artigo a tradução da peça *L'Ours* (1894) com reflexões a respeito da tradução cômica no teatro (Travaglia, 2003; Vandaele, 2019; Luiz, 2016, 2020, Berman, 1995; Ubersfeld, 2013; Villegas, 2005). Para isso, apresenta-se o autor, sua obra e sua importância no contexto francês. Em seguida, mostram-se os gêneros teatrais *vaudeville* e sainete, com um aprofundamento sobre os elementos cômicos que compõem esses gêneros literários (Barthes, 2020; Dufief, 2001; Geyssant, Guteville, Razack, 2000; Pavis, 2008; Villa Mejía, 2017). Na sequência, verifica-se a tradução e são expostas as escolhas e as estratégias de tradução definidas e defendidas. Assim, visa-se, neste artigo, a explorar algumas características do teatro cômico de Georges Courteline em tradução e compreender como os conhecimentos literários – notadamente o sainete, a comicidade e a estilística – podem ser úteis ao tradutor do texto teatral humorístico. Compreende-se a tradução do humor courteliniano (Bornecque, 1969; Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012) como prática sensível e importante para a execução de sua obra dramática no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Georges Courteline; sainete; tradução teatral; tradução humorística; *L'Ours*.

Abstract: Georges Courteline's is a famous French comic playwright from the *Belle Époque*. He wrote numerous *vaudevilles* and *sainetes*. Among his comic plays, this article presents the translation of the play *L'Ours* (1894) with reflections on comic translation in theater (Travaglia, 2003; Vandaele, 2019; Luiz, 2016, 2020, Berman, 1995). To this end, Courteline's persona, his



work, and his importance in such context are introduced. Secondly, the theatrical genres vaudeville and sainete are presented with an in-depth look at the comic elements that make up these literary genres (Barthes, 2020; Dufief, 2001; Geyssant, Guteville, 2000, Razack, 2000, Pavis, 2008; Villa Mejía, 2017). At last, the translation is examined and the choices and translation strategies defined and defended are exposed. Thus, this article aims to explore some characteristics of Georges Courteline's comic theater in translation and to understand how literary knowledge – notably the sainete, the comedy and the stylistics – can be useful to the translator of humorous theatrical texts. The translation of Courteline's humor (Bornecque, 1969; Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012) is understood as a sensitive and important practice for the execution of his dramatic work in the Brazilian context.

Keywords: Georges Courteline; sainete; theatrical translation; humorous translation; L'Ours.

Introdução

Georges Moinaux (1858-1929) ou Georges Courteline é um dos autores de teatro cômico da *Belle Époque* parisiense (1900-1950). De fato, o teatro de *boulevard* ou teatro popular será um dos divertimentos maiores da virada do século XIX para o século XX na capital francesa. Nas salas de teatro das grandes avenidas parisienses (*les boulevards*) um grande público se encontrava para ver mímicas, comédias, melodramas e representações que divertissem o espírito (Alluin *et al.*, 1991, p. 44). Nos *Boulevards* se produziam peças fáceis em que a qualidade dos textos era menos privilegiada que o efeito que eles produziram sobre o público. Peças nas quais atores famosos¹ atuavam e em que se podiam ver o cômico das preocupações burguesas da época.

O gênero de teatro de *boulevard* mais célebre é o *vaudeville*. Inicialmente, uma comédia entremeada com canções conhecidas do público, ligada à oralidade e com desfecho moralizante. Com o seu desenvolvimento no início do século XX, tornou-se uma intriga engenhosa, com recusa ao aprofundamento psicológico e cheia de cinismos engraçados. Duas podem ser as divisões do *Vaudeville*: (1) o *vaudeville de anedotas* que coloca em cena fatos oriundos da História

¹ Dentre os atores mais célebres desta época pode-se mencionar: André Antoine, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Copeau e Sarah Bernhardt (Alluin *et al.*, 1991, p. 44).

(global ou local) ou da atualidade da época; (2) o *vaudeville-farsa*, enraizado na farsa medieval e no teatro de feira, com tendências indecorosas, indecentes ou descaradas (Dufief, 2001, p. 92-93).

Dentre os autores mais conhecidos do *vaudeville* francês pode-se mencionar Eugène Scribe (1791-1861), Eugène Labiche (1815-1888), George Feydeau (1862-1921) e Georges Courteline (1858-1929). Todos esses autores são praticamente desconhecidos no Brasil, sem uma fortuna crítica brasileira robusta. Apenas Labiche e Feydeau têm traduções em português.² Já Courteline e Scribe são inéditos em língua portuguesa do Brasil. Convém mencionar que o teatro cômico francês do Classicismo, do Iluminismo e do Absurdo (com destaque para Molière, Beaumarchais e Ionesco) é bastante estudado e difundido no Brasil, seja enquanto texto literário, seja enquanto representação teatral. Já o teatro cômico francês dos *boulevards* e *Belle Époque* ainda carece de estudos e traduções.

Diante do que foi exposto até aqui, visa-se neste artigo a explorar algumas características do teatro cômico de Georges Courteline em tradução (em particular, o cômico de personagem, o cômico de situação e o cômico de palavras) e compreender como os conhecimentos literários do gênero sainete, da comicidade e da estilística podem ser úteis ao tradutor do texto teatral humorístico. Para isso, detém-se primeiramente nos elementos cômicos do texto dramático courteliniano; em seguida, apresenta-se o gênero sainete e a peça *O urso* (*L'Ours*) (1894); e, por fim, algumas estratégias de tradução da obra escolhida. Almeja-se compreender e apontar a tradução do humor courteliniano como prática sensível – pois nela orquestra-se a adaptação ou a localização de humores – e importante para a execução da obra dramática no contexto brasileiro, visto que todo texto teatral é base para uma possível encenação e precisa se comunicar com seu público espectador.

É oportuno mencionar que o *projeto de tradução*³ do texto *L'Ours* de Courteline, ora apresentado na terceira parte deste artigo, tem como objetivo traduzir eticamente o humor do autor ao público brasileiro sem causar muito estranhamento ou algum tipo de choque cultural. Foi a partir das decisões tomadas e de um aprofundamento sobre a obra de Courteline que as reflexões aqui feitas foram desenvolvidas. Para além disso, buscou-se estar atento à possibilidade do texto teatral aqui traduzido na íntegra, ser, no futuro, representado, já que, por meio da publicação, a tradução poderá ser lida por possíveis interessados em representá-la.

O cômico courteliniano

A miudeza do enredo do *vaudeville* constituía o ponto mais fraco do gênero, que o fez por muito tempo ser considerado como texto menor dentre os textos teatrais. Com o tempo, para dar mais solidez a esse tipo de peça, foi-se aplicando a estrutura da comédia de intriga inspirada na comédia neoclássica, ou seja, o suspense era muito hábil no que tange à preparação e exploração dos quiproquós (enganos, confusões, equívocos e mal-entendidos). Nisso, o

² *A gramática* de Eugène Labiche, tradução de Osmar Cunha em 1975. *A cantada infalível* de George Feydeau, tradução de João Bethencourt em 1975. *O peru* de George Feydeau, tradução de Luís de Lima em 1984.

³ Para o Antoine Berman (1995), o *Projeto de tradução* está relacionado ao tipo de intervenção ou objetivo geral da tradução que busca reescrever crítica e criativamente o texto de partida na língua de chegada.

vaudeville objetivava o riso gratuito sem pretensões literárias, psicológicas ou filosóficas. Seu intuito maior era provocar o riso fisiológico (Dufief, 2001, p. 94).

Com o passar dos anos e do sucesso dessas peças, a demanda pelo gênero aumentava com teatros cada vez mais lotados e um público sedento por novas histórias. Assim, surgiram *vaudeville* menores – muitas vezes, mais ou menos acabados –, os chamados sainetes ou *sketches*. Esse consumo teatral desenfreado da *Belle Époque* francesa colocou os *vaudevilles* e os sainetes como uma espécie de “literatura industrial” que se unia à demanda de adaptações de romances para o teatro (Dufief, 2001, p. 95). Tudo isso com o surgimento de mais alguns especialistas para a cena teatral: o cenarista – responsável pela montagem rápida de cenários – e o arranjador – responsável pela adaptação de obras literárias para o teatro.

O sainete, ou peça curta cômica, tem seu germe no teatro clássico espanhol, encenada no intervalo entre um ato e outro das grandes peças ou óperas, a fim de entreter ou divertir o público – diferentemente da farsa medieval, que era uma peça autônoma apresentada, na maioria das vezes, em praças públicas, feiras e festivais (Villa Mejía, 2017, p. 8). O termo “sainete” continuou a ser difundido na história do teatro europeu, frequentemente para designar peças rápidas e engraçadas sobre costumes e a vida cotidiana das classes populares. É esse gênero no qual Georges Courteline escreveu com maestria e caráter literário profissional (ele ganhava por peça escrita). Seus sainetes romperam com as tradicionais temáticas dos *vaudevilles*, que costumavam girar em torno das relações familiares ou amorosas, e se expandiu para vivências do autor, como o funcionalismo público, o serviço militar, o ofício do teatro e a rotina dos burgueses em Paris (Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012; Bornecque, 1969).

O manuseio do cômico na obra de Courteline era evidente pelo sucesso de seus sainetes. Suas peças, que ultrapassam uma centena de escritos – ora escritas em antologias, revistas e jornais; ora em versões longas e versões breves; ora em autoria solo ou em colaboração – comprovam a vivacidade do gênero cômico, bem como a demanda de consumo e o talento de Courteline (Bornecque, 1969). Essas obras dramáticas tornaram muitos atores bastante conhecidos no meio artístico francês. Além disso, com a efervescência do nascimento do cinema, algumas de suas peças foram adaptadas para as grandes telas (Morize-Toussaint, Ordas-Piwnik, 2012).

Efetivamente, o registro cômico era bem executado por Courteline. A classificação tradicional fornece quatro tipos de comicidade (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 4):

1. *O cômico de palavras*, que explora uma infinidade de recursos da linguagem: jogos linguageiros, repetições, paronomásias, paralelismos, rimas, aliteraões, assonâncias, erros linguísticos, sotaques, dentre outros;
2. *O cômico de gestos*, que manobra os movimentos que levam ao riso: palmas, tapas, chutes, mímicas, estalar de dedos, acenos, olhares, risos, empurrões, caminhadas, pulos e mais outros;
3. *O cômico de situação*, que se utiliza sobretudo dos quiproquós e das peripécias, com disfarces, enganos, confusões, equívocos, mal-entendidos, momentos embaraçosos, inconvenientes, imprevistos, reações, digressões e demais conjunturas;
4. *O cômico de personagem*, que põe à vista, por meio da ridicularização ou da tipificação de indivíduos, determinadas espécies de comportamentos: o mesquinho, o selva-

gem, a mocinha, o galã, o soberbo, a sedutora, o religioso, o político, o casamenteiro, o estudioso, o intelectual, o sem educação, entre tantos grupos ou sujeitos.

Esses quatro procedimentos são muito presentes nas obras de Courteline – ora juntos, ora separados, ora os quatros, ora apenas alguns. Em *L'Ours*, o texto escolhido deste artigo, apenas três estão presentes. São estes elementos que promovem no leitor e no espectador o engraçado, o ridículo e o bufo, todas formas de experimentação do cômico (Pavis, 2008, p. 60). O *engraçado* é a emoção estética que dá prazer e causa o humor na sua forma positiva. O *ridículo* é o humor risível no seu sentido negativo, em que se desperta o senso de leve superioridade desdenhosa sem chocar. Ri-se da conduta humana a partir de ações ou comportamentos considerados absurdos. Ri-se da dissonância entre o que se pensa que a pessoa está fazendo e do que de fato ela faz. Já o *bufo* é o riso a partir do mais inferior da conduta humana, uma distorção da realidade, o caricatural, o exagerado, o estereotipado.

Convém mencionar que a *ironia* também é um procedimento estético percebido pelo leitor e espectador dos textos courtelinianos. Entretanto, é necessário dizer que nem sempre a ironia é um procedimento cômico, logo:

[...] O cômico do ironista se dá ao fato de representar uma certa comédia. O jogo de apresentar como sério aquilo que não se pensa ser sério.

Para que a ironia seja cômica, é necessário se libertar do sentido literal. O tom de voz, o contexto do enunciado, o conhecimento da mudança de ares do enunciador são preciosos indícios (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 82-83).⁴

Tudo isso é perceptível nos sainetes do autor, acrescidos ainda de um outro elemento, por vezes, constante em suas peças: o *herói-cômico*. Ou seja, o fato de colocar nas peças um personagem ou uma realidade familiar ao autor ou aos espectadores e leitores (Geyssant, Guteville, Razack, 2000, p. 72). Desta forma, percebe-se uma certa intertextualidade ou referências às situações ou personagens recorrentes nos sainetes. A maioria delas eram fruto de observações ou vivências do próprio Courteline no meio parisiense ou durante sua vida (Bornecque, 1969), como demonstra-se a seguir.

L'Ours (1894) de Georges Courteline

As peças breves de Courteline têm geralmente um só lugar, poucos personagens e uma só temática. O ponto de partida das peças é uma ideia ou situação simples, por vezes, tirada da vida cotidiana ou proveniente de uma inspiração engraçada que, possivelmente, qualquer pessoa poderia ter vivenciado. Em *L'Ours* (1894) assiste-se às recomendações de um ator experiente a um ator iniciante. Algo comum de acontecer na vida de artistas. O desfecho das peças, em sua maioria, parece com interrupções provisórias ou supressões de ação; pois dão ares de continuação na mente do leitor ou do espectador. Em *L'Ours* (1894), no desfecho, vê-se um ator

⁴ Em francês: « Le comique de l'ironiste tient donc au fait de jouer une certaine comédie. Le jeu est de présenter comme sérieux ce que l'on ne pense pas sérieusement. // Pour que l'ironie soit comique, il est nécessaire de se libérer du sens littéral. Le ton de la voix, le contexte de l'énoncé, la connaissance de la tournure d'esprit de l'énonciateur sont de précieux indices ». (Todas as traduções de citações são do autor deste artigo).

ferido por outro ator mais experiente, porém a peça parece que continuará a ser representada e os atores aparentam que cometerão os mesmos erros cênicos.

Decerto, *L'Ours* (1894) traz um meio bastante conhecido de Georges Courteline: os bastidores da cena. André Antoine, figura importante do teatro francês da *Belle Époque*, era amigo íntimo de Courteline. Antoine criou o *Théâtre-Libre* (Teatro Livre), uma sala que funcionava para muitos atores como laboratório teatral. Neste local, houve a execução de muitos novos textos que estavam sendo escritos à época (Bornecque, 1969). Foi Antoine que pediu a Courteline para adaptar e escrever textos para o teatro. Aliás, muitos dos textos de Courteline foram representados no *Théâtre-Libre* por seu proprietário. Foi nesse espaço que Courteline assistiu a inúmeros ensaios de Antoine, o que o inspirou bastante na escrita de *L'Ours* (1894). Eis o texto em sua versão integral e em francês:

L'OURS

Scène première

(*Les coulisses du petit théâtre de l'Ambigu-Dramatique.*)

Piégelé, *costumé en Brésilien farouche.*

— Écoute-moi bien, Piégelé.

Lapotasse, *costumé en ours et tenant sa tête sous son bras.*

— Je suis tatoué. (*Se reprenant.*) Heu !... Je suis tout ouïe, c'est-à-dire...

Piégelé, *solennel.*

— Grâce à mon intervention, te voici enfin parvenu à la réalisation de tes vœux les plus chers : tu es artiste ! Dans un instant, tu auras paru devant ton souverain juge, le grand public parisien. Tu y auras paru, il est vrai, sous les traits modestes d'un ours, mais... Lapotasse, tu me portes sur les nerfs, à regarder ta tête au lieu de m'écouter.

Lapotasse

— Je t'écoute, Piégelé, je t'écoute.

Piégelé

— Je t'en suis obligé. — ... Mais, dis-je, il n'y a pas de petits emplois, il n'y a que de mauvais acteurs. Médite cette vérité et prête une attentive oreille aux instructions que tu vas recevoir de ton aîné, maître, et ami. ... De tes débuts, une carrière tout entière dépend !... Mon Dieu que tu es agaçant de laisser tomber ta tête à chaque minute.

Lapotasse

— Ne te fâche pas, Piégelé.

Piégelé

— De tes débuts, j'insiste sur ce point essentiel, dépend une carrière tout entière. Donc... Quand tu auras fini de débarbouiller ta tête avec le fond de ta culotte, tu me feras un sensible plaisir ... Voici la situation ; tâche voir à ne pas te tromper. Je fais le Brésilien Hernandez ; toi tu fais l'ours que je dois tuer d'un coup de rifle. Très bien ; je suis en scène et je dis : « Caramba ! »

Lapotasse

— Caramba ! ... C'est de l'espagnol ?

Piégelé

— Ne t'inquiète pas de ça, ce n'est pas ton affaire. Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol ? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ? (*Haussement d'épaules*). Pour qui est-ce que tu comptes ? C'est curieux, ce besoin de compéter sans savoir. D'abord, les Brésiliens sont des espèces d'Espagnols.

Lapotasse

— C'est juste. Continue.

Piégelé

— Bon ! Au même moment ou je dis : « Caramba ! ». Toi tu entres, et tu imites l'ours. Sais-tu imiter l'ours ?

Lapotasse

— Oh ! très bien.

Piégelé

— Imite voir.

Lapotasse, imitant l'ours.

— « Paye tes dettes ! Paye tes dettes ! » Ah non ! je confondais avec la caille ! L'ours, c'est comme ça : (*Imitant*) « Couic ! couic ! Couic ! »

Piégelé

— Eh non ! ce n'est pas comme ça ! Tu fais le cochon d'Inde en ce moment. L'ours, voilà comment c'est. (*Imitant*) « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Lapotasse, répétant.

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! ».

Piégelé

— Tu y es. Moi, là-dessus, qu'est-ce que je fais ? Je te fous un coup de fusil.

Lapotasse, inquiet.

— ... Pour de rire ?

Piégelé

— Naturellement, pour de rire. Alors tu tombes mort, et c'est tout. Tu as bien compris ?

Lapotasse

— Parbleu ! me prends-tu pour un idiot ? — Ah ! dis donc, et si le fusil rate ?

Piégelé

— Le cas est prévu : j'ai une arme à deux coups. Tu attendrais.

Lapotasse

— Entendu.

Piégelé

— Eh bien ! attention tiens-toi prêt ! Voici le moment de mon entrée.

Lapotasse

— Sois tranquille. (*À part.*) Je crois que je ne serai pas mal, dans l'ours. Je le sens, ce rôle, je le sens !

Scène II

La scène. Le décor représente une forêt vierge.

Piégelé, achevant son monologue.

— « Caramba ! »

(*Entrée de l'ours. Mouvement dans la salle.*)

L'ours

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, jouant.

— « Que vois-je, un ours ! ... À moi, mon bon rifle de Tolède ! »

(*Il ajuste l'ours et presse du doigt la gâchette. Le fusil rate. Rires dans la salle.*)

L'ours

— « Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, improvisant.

— « Attends, lâche animal ! Ah ! tu crois me faire peur ! Peur à moi ! ... L'intrépide Hernandez ! » (*Il ajuste l'ours de nouveau.*) « Meurs donc ! »

(*Il presse la gâchette. Le fusil rate une seconde fois. Rires énormes dans le public.*)

L'ours, à part.

— Ah diable ! Je ne sais plus quoi faire, moi.

(*Haut*)

— « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

Piégelé, exaspéré et ne voulant pas manquer son effet.

— « Ah ! c'est ainsi ! et mon arme fidèle me trahit à l'heure du danger ! ... » (*Il empoigne l'arme par le canon et assène sur la tête de l'ours un formidable coup de crosse.*)
« Meurs ! »

L'ours

— Cré nom de Dieu ! Qu'est-ce que je prends ! Salaud qui m'a mis un coup, de crosse ! J'en ai la mâchoire détraquée et la gueule comme une tomate

FIM (Courteline, 2009, p. 270-272).

Os dois personagens deste sainete são espécies de bufões que fazem rir a plateia que os assiste. Dois personagens estúpidos e incultos que acham que estão exercendo bem o que se propuseram a fazer. Piégelê é o personagem principal e Lapotasse o personagem figurante. Ambos exercendo o ofício teatral dentro de uma peça de teatro. Há aqui um *mise-en-abyme*: o teatro dentro do teatro, uma peça teatral que possui por temática a própria representação de uma peça teatral.

Tradurrindo *O urso* courteliniano

Traduzir o texto de Courteline para a língua portuguesa é desafiador porque o objetivo do texto fonte precisa ser mantido: causar o riso. Logo, um sainete courteliniano tem como primeira meta estimular o riso do leitor ou do espectador. E no caso da tradução aqui apresentada, busca-se respeitar o riso do autor presente no texto fonte, sem chocar ou causar estranhamento à cultura receptora desse texto: a brasileira. Sabe-se que rir não depende apenas da transposição linguística, mas de todo um contexto linguístico-cultural para que haja o mesmo funcionamento do texto de partida no contexto do texto de chegada. Ou seja, é preciso que o riso causado em francês também possa ser causado em português brasileiro. Como visto anteriormente, a confecção do sainete courteliniano já é amalgamada pelos tipos de comicidade. Logo, por conta disso, o texto teatral é recheado de uma linguagem em que o efeito do cômico precisa ser quase imediato (Marques, 2016, p. 23). E foi neste sentido que a tradução de *L'Ours* (1894) foi realizada.⁵ Eis a tradução na íntegra em português brasileiro:

O Urso

PRIMEIRA CENA

Os bastidores do pequeno

Teatro Ambíguo-Cômico

PÉGELADO, *fantasiado de Brasileiro bruto.*

— Me escute bem, Opotácio!

OPOTÁCIO, *fantasiado de urso com a cabeça da fantasia no braço.*

— Teu ovo. (*voltando a si*) Hã!... quer dizer, te ouço...

PÉGELADO, *cerimonioso.*

— Graças a minha intervenção, enfim, te vejo aqui chegando a realizar teus desejos mais caros: você é um artista! Em alguns instantes, você estará diante de teu

⁵ Essa tradução e as reflexões iniciais surgiram a partir de uma oficina realizada em Salvador, na Bahia, em outubro de 2024, pelo autor deste artigo: *Traduzindo o texto teatral francês com humor*. Nesta oficina, a convite da APFEBA (Associação dos Professores de Francês do Estado da Bahia), os participantes e o presente autor discutiram a peça teatral *L'Ours* de Courteline, suas possíveis estratégias de tradução e como o texto traduzido poderia contribuir para a representação teatral humorística.

soberano juiz: o grande público parisiense. É verdade que você estará sob os traços modestos de um urso, mas... Opotácio, você me deixa nos nervos olhando essa cabeça ao invés de me escutar.

OPOTÁCIO

— Tô escutando, Pégelado, tô escutando.

PÉGELADO

— Agradecido... Mas, te digo, não há papéis pequenos, há apenas maus atores. Reflita essa verdade e fique de orelhas atentas às instruções que você vai receber de teu veterano, mestre e amigo. De tuas estreias, uma carreira inteira depende!... Meu Deus, como você é irritante ao deixar cair essa cabeça a todo minuto!

OPOTÁCIO

— Não se irrite, Pégelado!

PÉGELADO

— De tuas estreias, insisto sobre esse ponto essencial, depende tua carreira inteira. Então... Quando você tiver acabado de esfregar tua cabeça no fundo das tuas calças, você me dará um imenso prazer... Está aí a situação; esforce-se para não se confundir. Eu faço o brasileiro Hernandez e você faz o urso que devo matar com um tiro de rifle. Muito bem! Estou em cena e digo: “Caramba!”

OPOTÁCIO

— “Caramba!” é espanhol?

PÉGELADO

— Não te preocupe com isso, não é da tua conta. Você é habilitado para saber se é espanhol? Não. Então por que se importar? (*Mexe os ombros*) Quem você acha que é? É curiosa essa necessidade de ser hábil sem se habilitar! Para começar, os brasileiros são espécies de espanhóis.

OPOTÁCIO

— Está certo! Continue.

PÉGELADO

— Bem! No instante que digo “Caramba!” você entra e imita um urso. Você sabe imitar um urso?

OPOTÁCIO

— Ah Claro!

PÉGELADO

— Imita aí.

OPOTÁCIO, *imitando o urso*.

— “Tô fraco!” “Tô fraco!” Ah, não! Estou confundido com a galinha-da-angola. O urso é assim: (*imitando*) “Oinc! Oinc! Oinc!”.

PÉGELADO

— Ah não! Não é assim! Você está fazendo o leitão agora. O urso é assim: (*imitando*) “Roar! Roar! Roar!”

OPOTÁCIO, *repetindo*.

— “Roar! Roar! Roar!”

PÉGELADO

— Isso, você consegue! Eu, nesse momento, o que faço? Te dou um tiro de rifle.

OPOTÁCIO, *inquieto*.

— ... Para rir?

PÉGELADO

— Naturalmente, para rir. Então você cai e é tudo. Você entendeu?

OPOTÁCIO

— Ave maria! Você me vê com um idiota? Ê! Me diz uma coisa: e se o rifle não funcionar?

PÉGELADO

— Esse fato está previsto: tenho um revólver. Você aguardaria.

OPOTÁCIO

— Compreendido.

PÉGELADO

— Pois bem. Atenção, esteja preparado! Eis o momento da minha entrada.

OPOTÁCIO

— Fique tranquilo. (*À parte*) Acho que não serei tão ruim como urso. Eu o sinto, esse papel, eu o sinto.

SEGUNDA CENA

A cena. O cenário representa uma floresta virgem.

PÉGELADO, *terminando seu monólogo*.

— “Caramba!”

Entra o urso. Movimentação na sala.

O URSO

— “Roar! Roar! Roar!”

PÉGELADO

— “O que vejo? Um urso! Para mim, meu bom rifle de Toledo!”

Ele mira o urso e coloca o dedo no gatilho. O rifle não funciona. Risos na sala.

O URSO

— “Roar! Roar!”

PÉGELADO, *improvisando*.

— Aguarde, covarde animal! Ahh! Acha que me faz medo? Medo a mim? O intrépido Hernandez? (*Ele mira de novo no urso*) “Então, morra!”

Pressiona o gatilho. O rifle não funciona pela segunda vez. Risos enormes do público.

O URSO, *à parte*.

— Ah, diacho! Não sei mais o que fazer, né?

PÉGELADO, *zangado e não querendo perder o efeito*.

— Ah, é assim? Minha fiel arma me trai na hora do perigo! ... (*ele segura a arma pelo cano e dá na cabeça do urso um belo golpe de cabo do rifle*) “Morra!”

O URSO

— Pelo amor de Deus! Olha o que eu levo! Desgraçado que me deu um golpe de cabo de rifle! Por conta disso, tenho a mandíbula deslocada e a cara igual a um tomate.

FIM

A presente tradução em língua portuguesa do Brasil tentou trazer o efeito do riso ao leitor. Primeiro, pela construção do próprio texto em língua francesa, que ao ser traduzido não deixa poucos caminhos de fuga da comicidade, pois percebe-se que sua construção se dá por meio de elementos cômicos como já mencionados na primeira parte deste artigo. Ou seja, há elementos cômicos impregnados no texto em francês e muito bem manuseados por Courteline. São eles que devem ser mantidos na tradução em português, a fim de se ter um efeito do riso. Segundo, tentou-se manter o efeito do riso porque várias estratégias de tradução foram executadas com o objetivo de orientar o texto ao riso do leitor na conjuntura brasileira (em um contexto português, angolano e moçambicano esse texto necessitaria de uma outra tradução). Com o intuito de organizar melhor a descrição e a reflexão sobre algumas dessas estratégias, tomam-se como eixo organizador os tipos de comicidade do sainete courteliniano já vistos na primeira parte deste artigo. Entretanto, convém antes fazer algumas ponderações sobre a tradução de teatro cômico.

A tradução de humor leva em consideração a questão do *conhecimento prévio* ou *conhecimento implícito* (Vandaele, 2019, p. 332). Ou seja, para que o riso aconteça na leitura, o humor deve ser construído a partir do *conhecimento compartilhado* de quem escreve e de quem lê, pois

assim garante-se que quem lê sabe a respeito do assunto tratado e, por isso, é capaz de sorrir do que está escrito, argumentado, abordado (Reis, 2011, 2013). Um outro elemento a ser considerado é a questão da *denotação* das palavras, frases ou termos em uma situação cômica específica (Vandaele, 2019, p. 333). Algumas imagens do texto fonte que causam riso, uma vez traduzidas de forma denotativa (*literal*), não funcionam porque não causam riso, não trazem humor para a comunidade de leitores e expectadores do Brasil (Reis, 2011, Travaglia, 2003). Por vezes, em um contexto de humor semelhante ao do texto fonte, usam-se expressões ou palavras diferentes para explicitar o “mesmo tipo de humor do texto” no contexto de chegada.

Acima de tudo, é preciso ter em mente que um texto teatral tem como objetivo final, em dado momento, ser encenado. Neste sentido, Tiago Marques Luiz (2020, p. 9) menciona que as preocupações iniciais do texto devem ser (1) a brevidade da réplica dos personagens e (2) a exigência de compreensão rápida do leitor ou espectador do texto lido ou falado. Logo, em um texto teatral cômico, ou melhor, em um sainete como o texto courteliniano,

o tradutor tem como propósito a encenação desse texto no palco, ele não pode prescindir das particularidades que são inerentes ao espetáculo e deve preocupar-se para que o elemento cômico presente no original chegue ao seu espectador e desperte o riso (Luiz, 2020, p. 96).

Luiz (2020, p. 98) relembra que o texto teatral é um estágio intermediário para a performance teatral. Sua leitura e interpretação auxiliam na transposição para o palco. Como nos recorda Anne Ubersfeld, “há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de ‘representatividade’” (Ubersfeld, 2013, p. 6). Logo, o estabelecimento de um jogo cômico textual funcional no contexto brasileiro auxilia sobremaneira a encenação da peça. Tendo por base isso, pode-se mencionar que é necessário que a *teatralidade cômica* deve acompanhar o tradutor durante todo o processo de tradução do sainete. Sem imaginar que o texto será encenado e que deve causar o riso, o tradutor, possivelmente, teria dificuldades de traduzir Courteline. Pois, ao se ler o texto teatral como romance, a inteligibilidade do texto como parte do teatro se perde, porque os núcleos de teatralidade ficam desconsiderados (Ubersfeld, 2013, p. 6)

Roland Barthes (2020) menciona que a *teatralidade* é um elemento de criação do texto teatral e da representação cênica. Sem ela não seria possível a execução do teatro e de seus elementos constituintes – dentre eles, o texto. Segundo o teatrólogo Juan Villegas, a teatralidade é “um discurso no qual se privilegia a construção e percepção do mundo visual” (Villegas, 2005, p. 17), ou seja, a capacidade de tornar a ação em representação. No caso do texto teatral, a capacidade de tornar palavras e frases (diálogos e didascálias) em ações (mentais) perceptíveis, visíveis, com vida virtual. Assim, para a tradução do texto teatral, o tradutor precisa, também, realizar seu trabalho imbuído da *teatralidade ativa* para que o texto traduzido possa se tornar concretamente um elemento de teatralidade de dada obra dramática específica para outros que a terão acesso. No caso de um sainete, a *teatralidade cômica ativa* é fundamental para o tradutor, pois é a partir deste componente tradutório que o agente de tradução pode orquestrar o texto com o objetivo final do riso.

Com o mecanismo da *teatralidade cômica ativa*, o tradutor concretiza a obra dramática artificialmente em sua mente, a fim de testar qual solução ou estratégia de tradução mais pertinente deve ser adotada na composição final do texto em língua portuguesa do Brasil. Por meio da imaginação, o tradutor encarna as situações e os personagens em cena virtual

para, desta forma, concretizar a obra dramática naquilo que lhe cabe: *o texto teatral traduzido*. Sem essa teatralização de ordem metafórica e mental, é difícil o processo de tradução de um texto cômico. Ao traduzir, se idealiza tanto o diálogo, as réplicas de cada personagem, quanto o público e, conseqüentemente, a reação do público, o riso, as condutas cômicas.

É claro que toda essa execução da *teatralidade cômica ativa* no ato da tradução é acompanhada de pesquisa criativa de termos, expressões, idiomatismos, trocadilhos, registros, metáforas, comparações, correspondências, contextos culturais, sinônimos, rimas, paronomásias, homônimos, dentre outros elementos linguísticos e languageiros que contribuem para o efeito do humor e causam riso. No caso do sainete, algo que auxilia sobremaneira é saber questões relativas à estrutura do gênero literário, seus componentes cômicos, sua finalidade, a fábula, o enredo, a temporalidade, o espaço, a construção estilística do autor, a tipificação dos personagens, o universo diegético do autor e a frequência do herói-cômico nas obras de um mesmo escritor. Elementos que são pormenorizados nos subtópicos seguintes.

a) Traduzir o cômico de palavras

A comicidade das palavras é usada com muita destreza no texto de Courteline. A primeira coisa que salta aos olhos são os nomes dos personagens *Piégelé* e *Lapotasse*, que recordam muito sonoramente, em francês, a *Pied gelé* (pé frio) e *La Potasse* (A potassa). Para o primeiro, adotou-se a forma que se julgaria a mais engraçada e se aproximasse do francês *Pégelado* – o que de alguma forma ficou como um abasileiramento do substantivo próprio. Já para o segundo nome, por meio do Dicionário Houaiss, viu-se que “potassa” é nome comum de diversos derivados potássicos. Como “potassa” não é um nome químico muito conhecido do grande público, optou-se por deixar *Opotácio*, pois “potássio” é um nome mais corrente e remete ao sentido do texto fonte. Ainda, se trocou “ss” de potássio por “c” para lembrar sobrenomes brasileiros como, por exemplo, o sobrenome “Portácio”. Assim, tais escolhas remetem ao projeto de tradução de traduzir o riso sem causar muito estranhamento para o público brasileiro.

Em seguida, logo no início do diálogo da primeira cena, tem-se um trocadilho do personagem Lapotasse: “*Je suis tatoué. (Se reprenant.) Heu !... Je suis tout ouïe*”. Numa tradução literal, seria “Estou tatuado” e depois “Estou todo ouvidos”. Entretanto, isso retiraria o jogo sonoro de confusão fonética que há na fala em língua francesa (*Tatoué / tout ouïe*) e que pode causar certo riso. Neste caso, optou-se por um jogo criativo sonoro em português do Brasil que resultou em “*Teu ovo. (voltando a si) Hã!... quer dizer, te ouço...*”, com a tentativa de resultar um certo equívoco sonoro na hora de falar e com expressões que não são estranhas para o público brasileiro, conforme o intuito do projeto de tradução mencionado no início deste artigo.

Em outro momento, há um uso proposital de expressões em francês com o objetivo de enfatizar linguisticamente o francês macarrônico do personagem: “*Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ? [...] C'est curieux, ce besoin de compéter sans, savoir.*”. “*Être compétent pour*” é o mesmo que “ser competente para”, “saber”; já “*compéter*” está sendo usado em francês no sentido de “ser da competência de”, “ser de responsabilidade de”. O termo em francês é usado de forma inapropriada com a possível intenção de mostrar a ignorância do personagem Opotácio quanto ao uso da norma culta da língua francesa. Em português, optou-se por fazer um jogo de palavras semelhantes com a finalidade de causar riso (meta maior do projeto de tradução), mas perdendo um pouco essa inferência de

que Opotácio seria desastroso com a língua francesa: “Você é *habilitado* para saber se é espanhol? [...] É curiosa essa necessidade de ser *hâbil sem se habilitar*!”.

b) Traduzir o cômico de situação

Em relação ao cômico de situação, primeiramente, assinala-se que todas as interjeições com caráter religioso que aparecem em francês também foram mantidas em português brasileiro, sempre atentando-se às expressões usuais que um possível brasileiro pudesse falar igualmente: *Parbleu* / *Ave maria!*; *Ah diable!* / *Ah, diacho!*; *Cré nom de Dieu!* / *Pelo amor de Deus!*. São interjeições comuns aos dois contextos por ainda terem uma certa aura do catolicismo na linguagem cotidiana. E nesse caso, seguiu-se a intenção do projeto de tradução de evitar o choque cultural ou estranhamentos entre as culturas em contato (brasileira e francesa).

Na primeira cena, aparece uma discussão sobre um estereótipo do Brasil bastante comum na Europa: a ideia de que os brasileiros falam espanhol. O diálogo em questão é esse:

<p>Piégelé — [...] Je fais le Brésilien Hernandez ; toi tu fais l'ours que je dois tuer d'un coup de rifle. Très bien ; je suis en scène et je dis : « Caramba ! » Lapotasse — Caramba ! ... C'est de l'espagnol ! Piégelé — Très important. Ne t'inquiète pas de ça, ce n'est pas ton affaire. Est-ce que tu es compétent pour savoir si c'est de l'espagnol ? Non. Alors, de quoi te mêles-tu ?</p>	<p>PÉGELADO [...] Eu faço o brasileiro Hernandez e você faz o urso que devo matar com um tiro de rifle. Muito bem! Estou em cena e digo: “Caramba!” OPOTÁCIO — “Caramba!” É espanhol? PÉGELADO — Não te preocupes com isso, não é da tua conta. Você é habilitado para saber se é espanhol? Não. Então por que se importar?</p>
--	--

A interjeição “caramba” que aparece no texto fonte em francês é usada tanto em espanhol⁶ quanto em português. Decidiu-se deixar tal qual aparece no texto em francês na tradução em língua portuguesa. Talvez, o efeito que se tem em francês não aconteça em língua portuguesa, porque o leitor e o público sabem que “caramba” é também palavra do português brasileiro. Entretanto, a situação de questionar se é espanhol evidencia a dúvida e a situação de exposição do estereótipo. Isso ocorre até mesmo porque o nome do personagem que Pégelado interpreta é “Hernandez”, nome tipicamente espanhol ou hispano-americano, o que reforça a situação de estereotipagem do brasileiro no contexto francês da peça. Aqui, a proximidade das línguas e conhecimento compartilhado, de certa forma, ajudam a manter o humor de Courteline na tradução, mantendo, assim, o objetivo do projeto de tradução de evitar distanciamento de culturas e traduzir eticamente o autor do texto.

Presume-se que a situação mais engraçada, todavia, também a mais desafiadora da peça, seja o momento de imitar o urso. Pois, para além de uma pesquisa sobre onomatopeias, foi necessário fazer algumas adaptações, a fim de trabalhar a referencialidade que possivel-

⁶ Segundo dicionário da Real Academia de la lengua española, “Caramba” é, dentre outras acepções, “interj. eufem. U. para expresar extrañeza o enfado”. Disponível em: <https://dle.rae.es/caramba?m=form>. Acesso em 30 de janeiro de 2025.

mente o leitor ou o público poderiam possuir seguindo o projeto de tradução proposto: *rir sem estranhamento cultural*. Considera-se que, *sobremaneira*, esse foi o momento do processo de tradução que mais se utilizou da *teatralidade cômica ativa*. Observe o trecho:

Lapotasse, *imitant l'ours*.

— « Paye tes dettes ! Paye tes dettes ! » Ah non ! je confondais avec la caille ! L'ours, c'est comme ça :
(*Imitant*) « Couie ! couic ! Couic ! »

Piégelé

— Eh non ! ce n'est pas comme ça ! Tu fais le cochon d'Inde en ce moment. L'ours, voilà comment c'est.
(*Imitant*) « Hoû ! Hoû ! Hoû ! »

OPOTÁCIO, *imitando o urso*.

— “Tô fraco!” “Tô fraco!” Ah, não! Estou confundido com a galinha-da-angola. O urso é assim: (*imitando*) “Oinc! Oinc! Oinc!”

PÉGELADO

— Ah não! Não é assim! Você está fazendo o leitão agora. O urso é assim: (*imitando*) “Roar! Roar! Roar!”

O primeiro animal imitado onomatopaicamente é a codorna (*la caille*) com o seguinte som “*Paye tes dettes*” (uma frase completa que significa “pague suas dívidas” em língua francesa). Em língua portuguesa, não há muita associação do piado da codorna com uma frase completa. Para manter a graça da situação e pensando numa correspondência, escolheu-se colocar a frase “Tô fraco” que, repetida, lembra o piado da galinha-d’angola (capote, pintada, galinha-do-mato ou guiné, em alguns lugares). Sabe-se que, geralmente, o público brasileiro associa essa frase facilmente à galinha-d’angola. E, amparados pelo nosso projeto de tradução de traduzir eticamente o humor Courteline, optou-se, nesse caso, por recuperar a estratégia humorística do autor (um som de animal que é uma frase completa) através de uma compensação em língua portuguesa.

Já o som do porco-da-índia, optou-se por colocar uma onomatopeia em língua portuguesa (dentre outras existentes) que lembre seu grunhir: “Oinc”. Igualmente, se deu com o som do urso (“Roar”). A intensidade do rugido do urso depende da ênfase da leitura ou do ator que fizer a interpretação do personagem urso na representação da peça. Essas correspondências são escolhas que se validam uma vez que, na leitura e na representação, funcionam para causar o riso do público leitor ou espectador. Certamente, essas escolhas foram imbuídas a partir também do elemento *teatralidade cômica ativa* durante a tradução. Imaginou-se a cena virtualmente para se decidir as escolhas tradutórias e manter a meta do projeto de tradução.

c) Traduzir o cômico de personagem

No que concerne ao cômico de personagem, tem-se algumas constatações bastantes interessantes que podem ser feitas durante o processo de tradução. E acrescenta-se que a tradução do *cômico de personagem* no texto teatral depende do *projeto de tradução* do tradutor, bem como do elemento da *teatralidade cômica ativa* no processo de tradução. Isso está sujeito a uma leitura prévia e integral do texto antes de traduzir.

Efetivamente, a partir de uma leitura preliminar, pode-se identificar que os personagens Pégelado e Opotácio são tipos de personagens recorrentes no universo courteliniano (Bornecque, 1969). Pégelado aparece em mais de dois sainetes de Courteline: *Monsieur le Duc* e *Roland*. Esses dois juntos ao *L'Ours* formam uma pequena antologia de sainetes que Courteline nomeou como *L'Illustre Piégelé* (*O ilustre Pégelado*) publicado em 1904. Esse personagem é um herói-cômico lamentável, inconsciente de sua nulidade como ator, com um talento que nin-

guém reconhece. É o estereótipo do artista orgulhoso, soberbo e narcisista, que tem total confiança em sua improvisação.

Opotácio, por sua vez, também é um tipo de personagem costumeiro nas peças. O estereótipo do personagem figurante aparece igualmente em *Monsieur le Duc*. E a dualidade entre personagem vaidoso *versus* personagem desastrado, tal como vê-se em *L'Ours*, é uma tipificação que vai aparecer em outras obras de Courteline, como romances, contos e *vaudevilles*. Portanto, percebe-se a recorrência da estrutura do *herói-cômico* presente nos sainetes de Courteline, ou seja, *personagens-tipo* já conhecidos do autor e do público que assiste e lê suas peças.

A partir deste conhecimento, caso o tradutor queira, é possível um trabalho no registro de fala do personagem para transparecer ainda mais sua tipificação. Por exemplo, pode-se optar por um refinamento na tradução das falas de Pégelado, isso pode dar mais ares de soberba ao personagem. Na tradução ora apresentada, escolheu-se um registro mais comum de dois atores se comunicando no contexto brasileiro, já que Pégelado se diz amigo de Opotácio. Mas, a título de exemplo, é possível traduzir da seguinte maneira:

Versão 1	Versão 2
<p>PÉGELADO, <i>fantasiado de Brasileiro bruto</i>. — Me escute bem, Opotácio ! OPOTÁCIO, <i>fantasiado de urso com a cabeça da fantasia no braço</i>. — Teu ovo. (<i>voltando a si</i>) Hã!... quer dizer, te ouço... PÉGELADO, <i>cerimonioso</i>. — Graças a minha intervenção, enfim, te vejo aqui chegando a realizar teus desejos mais caros: você é um artista! Em alguns instantes, você estará diante teu seu soberano juiz: o grande público parisiense. É verdade que você estará sob os traços modestos de um urso, mas... Opotácio, você me deixa nos nervos olhando essa cabeça ao invés de me escutar. OPOTÁCIO — Tô escutando, Pégelado, tô escutando. PÉGELADO — Agradecido... Mas, te digo, não há papéis pequenos, há apenas maus atores. Reflita essa verdade e fique de orelhas atentas às instruções que você vai receber de teu veterano, mestre e amigo. De tuas estreias, uma carreira inteira depende!... Meu Deus como você é irritante ao deixar cair essa cabeça a todo minuto!</p>	<p>PÉGELADO, <i>fantasiado de Brasileiro bruto</i>. — Escute-me em demasia, Opotácio ! OPOTÁCIO, <i>fantasiado de urso com a cabeça da fantasia no braço</i>. — Teu ovo. (<i>voltando a si</i>) Hã!... quer dizer, te ouço... PÉGELADO, <i>cerimonioso</i>. — Em virtude da minha intercessão, enfim, olho-te aqui orçando tuas altas avidezes: és um artista! No ensejo oportuno, encontrar-se-á defronte teu soberano abalizador: a alta audiência parisiense. És verídico que estás sob as modestas raia de um urso, todavia... Opotácio, deixa-me nos nervos mirando essa cabeça ao invés escutar-me. OPOTÁCIO — Tô escutando, Pégelado, tô escutando. PÉGELADO — Dou-te graças... Não obstante, digo-te, não há papéis torpes, há apenas desafortunados intérpretes. Examine essa verdade e tenha as orelhas sisudas às instruções que receberás de teu ancestral, mentor e comparsa. De teus exórdios, uma trajetória inteira sujeita-se!... Pelo altíssimo, como es irritante ao permitir tombar essa cabeça a cada instante!</p>

Pelo exemplo estilístico dado, nota-se que o trabalho no registro de escolha das palavras e da sintaxe faz com que o personagem Pégelado pareça ser mais altivo do que aparece na versão 1 acima. O discurso do personagem é intensificado por conta das escolhas tradutórias. Essa comicidade do personagem é possível de ser avaliada e escolhida mediante o exame prévio do texto e à decisão do projeto de tradução estabelecido anteriormente e durante o processo tradutório. Isso, possivelmente, pode explicar as inúmeras interpretações que o texto teatral cômico pode ter no palco e também de como o conhecimento sobre o cômico, a tipificação de personagens e a estilística auxiliam o tradutor na construção de personagens via linguagem. Não obstante, em termos tradutórios, essa escolha de registro está

diretamente relacionada ao elemento da *teatralidade cômica ativa*. A partir do momento que o tradutor compreende o universo de personagens de Courteline, a tipificação deles e como a língua escrita pode construí-los por meio do registro, o tradutor tem mais uma estratégia de tradução em mãos. Entretanto, para o presente projeto de tradução, optou-se por traduzir o personagem Pégelado com uma linguagem menos altiva, a fim de deixar livre a interpretação do leitor quanto ao tamanho da arrogância, presunção e soberba do personagem. Elegeu-se esse caminho como uma ética do humor na tradução deste texto de Courteline, pois, talvez o autor pudesse ter exagerado mais em francês na escolha do vocabulário do personagem, no intuito de demonstrar mais a vaidade de Pégelado. Entretanto, observa-se o contrário no texto, daí o porquê optou-se pela primeira versão da tradução.

À guisa de conclusão

Este artigo almejou trazer ao público brasileiro a tradução de um sainete de Georges Courteline a partir do projeto de tradução de humor teatral que não causasse estranhamento ao público brasileiro com vistas a uma possibilidade de encenação futura, levando em conta a publicação deste artigo. Tal projeto foi acompanhado de algumas reflexões sobre a tradução do gênero literário em questão. Descortinaram-se algumas reflexões sobre o *vaudeville* e sua ligação com o sainete. Em seguida, mencionaram-se os elementos do cômico e como estes estão presentes no sainete courteliniano *L'Ours* em língua francesa. Ao final, mostrou-se a tradução para a língua portuguesa e algumas das estratégias de tradução adotadas no contexto brasileiro.

Nota-se que o conhecimento literário do sainete, dos tipos de cômicos, da teatralidade e da estilística são trunfos a mais que um tradutor pode sacar ao realizar uma tradução de um texto cômico. A tradução de humor no teatro é bastante desafiadora e requer conhecimentos de contextos humorísticos de ambas as línguas e culturas envolvidas. Ademais, todo o maquinário dos quiproquós e das peripécias – elementos bases para causar o riso no sainete – precisa ser imaginado pelo tradutor tanto no que concerne à leitura quanto à representação. Logo, é possível dizer que o conhecimento literário – no caso da presente tradução, o gênero sainete, a comicidade e a estilística – pode auxiliar ao aparato da teatralidade cômica ativa do tradutor no processo de tradução do texto teatral humorístico.

Acredita-se que as pequenas reflexões aqui realizadas durante a tradução do texto de Courteline são apenas alguns indícios de aproximação desse autor com o público brasileiro em uma nova tradução inédita, bem como uma modesta contribuição sobre a tradução de humor na literatura teatral que ainda carece de mais pesquisas. Vê-se que os limites do humor na tradução possuem muitas variantes, contudo, podem ser contornados pela competência literária, linguística e cultural. Encenar o humor do texto teatral cômico requer muito riso pensante do tradutor.

Referências

ALLUIN *et al.* *Itinéraires littéraires – XXe siècle – Tome I – 1900-1950*. Paris: Hatier, 1991.

- BARTHES, Roland. *Teatralidade do Teatro e teatralidade hors théâtre*. In: LOUVAT-MOLOZY, Bénédicte. *Le théâtre*. Paris: Flammarion, 2020. p. 55-60.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BORNECQUE, Pierre. *Le Théâtre de Georges Courteline*. Paris: A.G. Nizet, 1969.
- COURTELINE, Georges. *L'Oeuvre complète – Théâtre, contes, romans et Nouvelles, philosophe, écrits divers et fragments retrouvés*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- Diccionario de la lengua española on-line*. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- Dicionário Houaiss on-line*. Disponível em: https://houaiss.online/houaisson/apps/uol_www/v7-o/html/index.php#0. Acesso em: 30 jan. 2025.
- DUFIEF, Anne-Simone. *Le théâtre au XIXe siècle. Du romantisme au symbolisme*. Rosny: Bréal, 2001.
- GEYSSANT, Aline; GUTEVILLE, Nicole; RAZACK, Asi. *Le comique*. Ellipses: Paris, 2000.
- LUIZ, Tiago Marques. A tradução de humor no teatro. *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 40, n.1, p. 91-109, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/sHhrm53JXWChH46Ysbq4Xj/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 15 jul. 2025
- LUIZ, Tiago Marques. Tradução de humor: Algumas considerações. *Transversal revista em tradução*. Fortaleza, v. 2, n.1, p. 19-34, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/transversal/article/view/6094>. Acesso em: 15 jul. 2025
- MEJÍA, Víctor Villa. *Sainete – Del entremés al musidrama*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2017.
- MORALES, Juan Villegas. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades em América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- MORIZE-TOUSSAINT, Mariel; ORDAS-PIWNIK, Gabrielle. Présentation, annotations et commentaires. In: COURTELINE, Georges. *La paix chez soi et autres pièces*. Paris: Larousse Petits Classiques, 2012. p. 216-271.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REIS, Dennys da Silva. *Tradução: A retextura*. Orientador: Eclair Antonio Almeida Filho. 2011. 94 f. Trabalho de conclusão de curso (Projeto Final do curso de Tradução) – Graduação em Letras-Francês-Tradução, Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/2284>. Acesso em: 11 jan. 2025.
- REIS, Dennys da Silva. *As retexturas brasileiras de Claude Gueux*. Orientador: Junia Regina de Faria Barreto. 2013, 120 f. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB). Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15482>. Acesso em: 11 jan. 2025.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: Edufu, 2003.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VANDAELE, Jeroen. O humor na tradução. Tradução de Tiago Marques Luiz. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 2, p. 326-338, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n2p326>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n2p326>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Editar comédias no Brasil das décadas de 1920-1940: entre o cinema e o rádio

Publishing Comedies in Brazil from the 1920's to 1940's: between Cinema and Radio

Henrique Brener Vertchenko

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

CNPq

henriquevertchenko@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-9348-3328>

Resumo: A publicação de comédias de dramaturgos brasileiros passou por um significativo processo de expansão entre as décadas de 1920 e 1940. Este artigo analisa formas temáticas e materiais em casos exemplares dessas edições, relacionando-os à disseminação do cinema e do rádio, com seus impactos nos conteúdos narrativos e em alguns recursos cênicos de tais peças ligeiras. Para tanto, são observados os textos e sua inscrição social, seus suportes impressos e os índices de suas práticas de leitura. Evidenciam-se, assim, as estratégias adotadas por agentes do livro e do teatro para inserção e acomodação em face da nova realidade do mercado de entretenimento.

Palavras-chave: edição teatral; comediografia ligeira; peça radiofônica; teatro brasileiro.

Abstract: The publication of comedies by Brazilian playwrights underwent a significant process of expansion between the 1920s and 1940s. This article analyzes thematic and material forms in exemplary cases of these editions, relating them to the dissemination of cinema and radio, with their impacts on the narrative contents and some scenic resources of such light plays. To this end, the texts and their social inscription, their printed media and the clues of their reading practices will be observed. This highlights the strategies adopted by book and theater agents for insertion and accommodation in the face of the new reality of the entertainment market.

Keywords: theatrical edition; light comedy; radio play; brazilian theater.



Do palco ao impresso

A peça *O “tenente” era o porteiro*, do dramaturgo Gastão Tojeiro, editada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1938, traz na primeira página de seu texto uma ilustração que corresponde ao cenário onde se passará o prólogo¹. Embora tal cenário fosse constituído por uma pintura em telão, recurso típico daqueles anos, ele não representa o ambiente doméstico corriqueiramente atribuído às comédias de costumes do período, mas o *hall* de entrada de um cinema. A rubrica reforça em seguida esse espaço com indicações precisas:

Telão descido à boca de cena – deixando espaço necessário para que possam movimentar-se as personagens – apresentando a parede que separa, no Cinema “Pompeia”, o salão de projeção da sala de espera, sendo nesta que o público vê desenvolver-se a ação. Ao centro da parede, larga abertura, velada por pesada cortina, que dá entrada para o salão de projeção. Ao longo da parede veem-se espelhos, cartazes de filmes, etc. À esquerda [...] há uma urna de madeira, esguia e alta, na qual o porteiro deposita os bilhetes que recebe dos espectadores que entram [...] (Tojeiro, 1938, p. 5).

O primeiro aspecto a ser destacado na ilustração é que se trata de um expediente autorreferencial, uma vez que é veiculada a imagem da própria peça, a cena e seus recursos técnicos, ao invés de apenas evocar seu universo ficcional. Ou seja, está nítido que é mostrado ali um palco e um cenário, o que permite que o leitor crie, potencialmente, uma representação mais concreta e direcionada da cena. Esta mediação evidencia, por um lado, aspectos da natureza da performance e de um modo de produção teatral específico, e, por outro, como o impresso pretende ser de fato a transcrição de uma peça em páginas, ou um livro de teatro, no caso, estreitamente ligado ao mundo do espetáculo que o originou.

Seguindo essas perspectivas, a ilustração na edição de *O “tenente” era o porteiro* possibilita a emergência de dois parâmetros analíticos. O primeiro deles, temático – e que será aprofundado mais adiante neste artigo –, aponta para fissuras no espaço e na estrutura doméstica usual para o gênero cômico de declamação² produzido, sobretudo, no pós I Guerra Mundial. Em que pese o fato de o telão supracitado ser utilizado apenas no prólogo e no epílogo da peça, subindo para dar lugar à típica sala de visitas de feição burguesa para os três atos, ele é representativo da penetração crescente em cena de motivos da modernidade urbana, seus novos hábitos e formas de sociabilidade e lazer.

Já o segundo parâmetro analítico diz respeito às formas e materialidades das edições do gênero produzidas naquele momento. Embora não fosse utilizada com frequência, a ilustração é um, dentre outros recursos, que se expandiam no entreguerras, refletindo um maior investimento nas edições teatrais ditas “populares” ou “econômicas”. Avolumam-se paulatinamente elementos paratextuais chamativos: pequenos prefácios, citações de imprensa, listas com intérpretes das primeiras representações, local e data da estreia, capas em cores

¹ Agradeço ao CNPq, pela bolsa de Desenvolvimento Tecnológico Industrial concedida no âmbito do projeto *Ler teatro e reler o teatro brasileiro* (2023-2025).

² A despeito de seu sentido pejorativo associado à artificialidade, o termo “teatro declamado” passa a ser empregado no Brasil, diante da hegemonia do teatro musicado, para categorizar aquele teatro que tem como alguns de seus pilares o diálogo, o desenvolvimento de um enredo por meio do texto e a prosa mais próxima do cotidiano.

encomendadas a artistas gráficos, tipografias ornamentadas, ocasionais fotografias, gravuras, listas de peças do autor. Pode-se dizer que o fenômeno europeu ocorrido no século XIX e apontado por Ana Utsch (2022) – isto é, uma quebra da hierarquia dos gêneros literários que leva a uma “democracia” das formas materiais com “objetos gráficos aparentemente luxuosos” para todos (p. 127) – encontrava paralelos também nas edições teatrais brasileiras.

Essas novas possibilidades foram abertas por conjunturas específicas relacionadas tanto à vida teatral quanto ao mercado editorial nacionais. Conforme salientado por Daniel Polleti, “as primeiras décadas da Primeira República não são muito promissoras para o teatro brasileiro”³ (2022, p. 569), com a queda brutal no número de representações no Rio de Janeiro, a despeito do crescimento populacional. Este cenário irá se alterar radicalmente na década de 1920, com um crescimento exponencial não apenas no número total de récitas, mas também na proporção de autores brasileiros levados aos palcos. Decerto, após o primeiro conflito mundial, o otimismo em torno da produção autóctone teve suas raízes em um rearranjo profissional que buscava contornar a crise de rarefação das turnês de companhias europeias, abrindo o mercado interno à mão de obra nacional, o que resultou na ascensão de uma “geração” de dramaturgos que experimentariam uma profissionalização sem precedentes para o seu trabalho. Eles acabarão por responder a um modo de produção teatral em que o texto já nasce justaposto à determinada cena, compondo as engrenagens de um mercado extremamente ágil que opera, muitas vezes, por meio de textos escritos por encomenda de grandes astros e empresários.

Ao mesmo tempo, como sabido, o período foi marcado pela expansão do parque gráfico e da indústria do impresso no país, que se beneficiava de um processo mais geral de substituição de importações (Hallewell, 2012) e passou a contar com a importação de “maquinário [...] proveniente da Alemanha, da França, da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos entre 1905 e 1913 e a partir de 1920” (Iumatti, 2016, p. 23). Tal salto tecnológico permitiu o barateamento da produção, a especialização da atividade editorial e o aquecimento desse mercado, bem como reformas significativas na indústria do livro, a exemplo do desenvolvimento de uma cultura de ilustração de capas e de certo investimento imagético, conforme atestado pelo volume de *O “tenente” era o porteiro*.

A análise do levantamento, empreendido por nós (Vertchenko, 2022), de peças teatrais publicadas no Brasil nesses anos, aponta para um maior ecletismo de gêneros nas primeiras décadas do século, perpetuando uma tendência do oitocentos, quando coleções almejavam formar uma “biblioteca” bastante diversificada. Ainda que essas classificações não sejam tão estáveis ou identificáveis, tal ecletismo perpassava burletas, comédias, melodramas, tragédias, mágicas, operetas, peças sacras, cívicas, históricas e escolares. Entre as décadas de 1930 e 1940, contudo, a comédia passará a ser predominante, em um significativo processo de expansão, em verdade, já esboçado desde a década de 1920, o que não significa a exclusão ou superação de outros gêneros. O reconhecido sucesso de público do teatro “ligeiro” ou “para rir” ganha, então, uma clivagem particular no universo das edições: é privilegiada, o que Betti Rabetti (2007) chamou de “comediografia ligeira”.

Se o teatro musicado e, particularmente, a revista raramente eram publicados – o que pode ser atribuído ao desinteresse pela difusão e remontagem das peças, à dependên-

³ “les premières décennies de la Première république ne sont pas très prometteuses pour le théâtre brésilien”. Tradução nossa.

cia da performance e de efeitos espetaculares, e à estreita ligação com os acontecimentos mais imediatos –, o repertório cômico de declamação se tornará o modelo ideal para ganhar as páginas. Capaz de articular sucesso de palco, visibilidade de astros e estrelas, linguagem “moralizada”, “humor sadio” e decoroso, diálogo direto, enredo calcado no texto, temas da moda, leitura acessível e maior facilidade de utilização por amadores e companhias de outras cidades, haja vista a simplicidade da estrutura e dos cenários, sua edição trazia ares de dignificação para a cena nacional. Mesmo tratando-se de uma dramaturgia “ligeira”, ou seja, feita para o consumo rápido e em série, pretendendo primordialmente a diversão, é no bojo dessas transformações que, de algum modo, o texto retoma importância no horizonte teatral brasileiro, projetando comediógrafos como Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, Paulo de Magalhães, Claudio de Souza, Oduvaldo Vianna, Abadie Faria Rosa, Joracy Camargo e Raimundo Magalhães Jr., muitos deles tradicionalmente reconhecidos como parte da chamada “geração Trianon” e responsáveis pelo que a historiografia consagrou como a retomada de nossa comédia de costumes.

Sendo assim, a proeminência da publicação de comédias de dramaturgos brasileiros tem suas raízes em dimensões mercadológicas, técnicas e simbólicas – o aumento da produção no pós-I Guerra e a proliferação de dramaturgos, o incremento do mercado editorial com significativos avanços técnicos, a ascensão do teatro declamado assentado na renovação da comédia de costumes –, mas também jurídicas. A criação da SBAT em 1917 e suas sucessivas medidas para proteção do direito autoral passaram a ser indicador de segurança para a edição de uma peça, que potencialmente poderia ser convertida em lucro por meio do recolhimento de direitos de representação, ao invés de dar margem para apropriações indébitas.⁴

Um dos resultados desse processo foi, além da produção de muitos volumes avulsos, o lançamento de coleções, séries e coletâneas, a exemplo de *Foto-Film: Teatro, Teatro Nacional, Teatro Brasileiro, Teatro Nacional, Comédias de...* [nome do autor], *Teatro Rápido, Teatro Breve e Teatro Ligeiro*, muitas delas seguindo tendência e modelo internacional de coleções de comédias da primeira metade do século XX, como as espanholas *El Teatro Moderno* e *La Farsa*, e as argentinas *El Teatro* e *La Novela Teatral*. Embora a maior parte das peças então escritas não fossem publicadas (o que decerto é uma constante histórica), tais edições podem testemunhar tanto estratégias de venda, expedientes de difusão dos repertórios e seus usos presumidos, quanto as práticas dos palcos e seus deslizamentos ao longo do tempo, de acordo com tendências estéticas, demandas do público, táticas de produtores, adequações de gênero, mudanças de formato e temas em voga.

Temas e enredos

A essa produção dramatúrgica são, usualmente, atribuídos contornos específicos que já contam com estudos significativos que, em alguma medida, retiraram seus autores do ostracismo no âmbito acadêmico (a exemplo de Braga, 2003; Rabetti, 2007; e Werneck, 2012). Se essas comédias se ligam à nossa tradição da comédia de costumes, elas invariavelmente têm como material tipos reconhecíveis, hábitos e códigos sociais que lhe são contemporâneos,

⁴ Sobre as medidas tomadas pela SBAT em suas primeiras décadas de existência, ver Vertchenko, 2022; e Vertchenko, 2024.

culminando, no mais das vezes, em desfechos moralizantes que expõe a punição dos desvios e a ridicularização das falhas. Atentando-se para essas características dominantes, a maioria das peças se passam no Rio de Janeiro ou arredores, na atualidade em que foi escrita, com as ações decorrendo em ambientes domésticos, por onde entram e saem membros de uma família e agregados. Estão presentes relações extraconjugais, galanteios, heranças, golpes, parentes que chegam do interior, expectativas de casamentos, acordos comerciais, argúcias de arrivistas, trocas de identidades, jogos de equívocos, relacionamentos secretos que ameacem o modelo de estrutura familiar patriarcal e sugerem que a modernização dos costumes gerava pequenas fraturas em seus valores tradicionais. São, contudo, peças que em geral corroboram as hierarquias sociais e reforçam estruturas de dominação, principalmente em relação à representação dos criados e prestadores de serviço.

A originalidade, por certo, não era uma premissa fundamental para um processo de escrita enquadrado em modelos e baseado no reaproveitamento de motivos, tipos e estruturas, gerando um texto com conteúdos sociais reconhecíveis, de fácil identificação para a audiência, que partilhava de pactos estéticos e repertórios relativamente comuns. Por outro lado, privilegiava-se a agilidade dos quadros, a orquestração dos diálogos, os jogos de palavras e trocadilhos, a composição das personagens e a exploração de temas correntes nas ruas e na imprensa, tudo isso, obviamente, ancorado na improvisação e na inserção de “cacos” pelos astros, que, lançando mão de sua galeria de tipos cômicos, eram então alçados a ídolos populares. Cabe mencionar aqui, sumariamente, os nomes de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Abigail Maia, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, Delorges Caminha e Atila de Moraes.

É notório que as categorias discursivas subjacentes à modelação dessas peças caminham por entre um nacionalismo conservador que referenda valores tradicionais da “alma brasileira” agrícola de modo idealizado e ingênuo e a desorientação proporcionada pela modernização industrial e pelos modernos costumes urbanos que ameaçam a ordem familiar. Contudo, se em um primeiro momento essas comédias exploram as tradições locais e as peculiaridades pátrias, em consonância com a onda nacionalista do pós-I Guerra e à recusa do estrangeiro, rapidamente esta tônica dará espaço ao ritmo da grande cidade e à irrupção de novas tecnologias e práticas, já não vistas como tão ameaçadoras. Diante desse deslizamento – que não configura uma dinâmica substitutiva –, pode-se mesmo dizer que as diferentes facetas das comédias desses anos e suas nuances foram encobertas por um imaginário e uma crítica cuja tônica contínua nos tons nacionalistas e na oposição cidade/campo serviu como contraposição a uma modernidade teatral cosmopolita desejada e vindoura.

Para um breve vislumbre do enredo dessas peças, reveladoras das práticas narrativas que agenciam e formam repertório cultural naquela sociedade, vejamos alguns exemplos, alguns mais e outros menos conhecidos. Em *Flores de sombra*, sucesso de público e crítica de Claudio de Souza, estreada em 1916 e com primeira edição de 1919, o jovem protagonista, após anos de estudos na cidade, retorna com sua noiva cidadina e um amigo francófilo à fazenda de sua família no interior de São Paulo, abalando os valores tradicionais de sua mãe. *Terra natal*, de Oduvaldo Vianna, de 1920, uma defesa aberta dos “valores nacionais em oposição aos valores estrangeiros” (Madeira, 2003, p. 25), põe em cena os moradores de uma fazenda defrontados com as novidades trazidas da América do Norte por um primo, ávido defensor do progresso e da mudança de hábitos, que acaba por se converter ao amor à terra natal. Seguindo argumento similar, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, maior êxito de 1921, apresenta uma família subur-

ba na provocada pela chegada de um amigo da França, que inicialmente considera tudo o que vem da Europa superior, até uma esperada reconciliação com suas origens.

Já em *O chá do Sabugueiro*, de Raul Pederneiras, estreada em 1922 e publicada em 1931, o Sr. Sabugueiro e sua família, em cuja casa se “estreia” o telefone, tem o chá comemorativo de suas bodas de prata fracassado pelo dilúvio que acomete a cidade. *Cala a boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga, de 1925 e editada em 1940, traz um marido que, abandonado pela esposa, faz sua empregada se fingir de patroa para manter as aparências diante da visita de um tio rico. Em *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando, estreada em 1931 e publicada em 1934, o chefe de família, Anacleto, busca a liberdade de uma esposa autoritária em uma noite com o amigo. Contudo, ele é posteriormente visitado em casa por uma jovem mulher que conhecera naquela noite, tendo que se valer de artimanhas para contornar a situação. Por fim, *Compra-se um marido*, de José Wanderley, de 1933 e publicada dois anos depois, narra uma espécie de “guerra dos sexos” após uma moça rica colocar um anúncio nos jornais para comprar um marido que fizesse todas as suas vontades, provocando, assim, inveja em suas amigas.

Os exemplos poderiam se suceder, mas consideramos estes suficientes para um panorama geral dos enredos dessas peças. Eles assinalam a maneira pela qual esse teatro cômico ligeiro apresentava conflitos situados no seio das relações familiares, atravessados pelas transformações dos hábitos e pelos problemas urbanos. Além disso, o envolvimento romântico de um ou mais casais de enamorados e seus “arrufos” são uma importante força motriz da ação, com um final feliz que apazigua os conflitos e ridiculariza e castiga a personagem sem caráter ou indesejada naquele círculo.

O cinema: influências e estratégias de acomodação

Dentre as muitas possibilidades de abordagem dessas comédias, privilegiaremos primeiramente aqui a relação de algumas com o cinema, arte moderna por excelência, que, como veremos, trará impactos nos temas, na escrita, nos recursos cênicos e também no formato de algumas edições. Como sabido, o teatro na primeira metade do século XX travou uma relação extremamente conflituosa com o cinema, concorrente significativamente mais barato, frequentemente tido como uma ameaça e responsabilizado pela crise da cena nacional. Esta ameaça, contudo, era oscilante, conforme defende o crítico Celestino Silveira em 1938 ao apontar os intercâmbios dessa relação, no que se refere ao aproveitamento de mão de obra seja para direção, atuação, roteiro ou cenografia:

Oduvaldo Vianna [...] é, sem dúvida, um atestado frisante dos bons serviços prestados pelo palco à tela nacional. Joracy Camargo provou que pode vir a ser um diretor cinematográfico victorioso. Hypollit Collomb levou, do teatro para o cinema, a sua arte fina e admiravelmente bem sucedida no preto-e-branco da tela. Argumentos extrahidos de peças dos nosso comediógrafos, inclusive de Viriato Corrêa, tem proporcionado aos abnegados pioneiros do film no Brasil, material literário bem razoável. Em relação aos intérpretes, os exemplos ahi estão apontados em cada

film saído, melhor ou pior, de um studio nacional, trazendo-nos um contingente de 50 ou 60 por cento de gente profissional do teatro (Silveira, 1938, p. 164).

O fenômeno dos cineteatros, cada vez mais difundidos pelos bairros para além da região central, evidencia outra modalidade de vínculo entre as duas artes. Daniel Polleti elucida as duas maneiras pelas quais poderia se dar essa relação nesses estabelecimentos:

[...] ou trata-se de uma sala que, na maior parte do ano, é utilizada para projeção cinematográfica mas que pode, eventualmente, ser utilizada por companhias teatrais; ou a apresentação de peças acontece alternadamente com os filmes na mesma noite. Neste caso, trata-se de uma pequena peça, quase sempre em um ato, que é programada para o intervalo entre dois filmes ou para o fim da noite (Polleti, 2022, p. 528).⁵

Sem nos adentrarmos nos meandros dos debates sobre os impactos efetivos nesse mercado de trabalho – geralmente situados entre a ampliação dos espaços de atuação profissional de um lado, e a competição pelo público de outro –, objetivamos vislumbrar em algumas comédias as estratégias dos agentes para inserção e adaptação em face da nova realidade do mercado de entretenimento, a partir dos conteúdos narrativos e da linguagem cênica proposta pelos textos. Afinal, seus dramaturgos passaram a mesclar cada vez mais à tradicional comédia de costumes “sonoridades, tintas e ritmos do rádio, do cinema e da música popular” (Rabetti, 2007, p. 44). Trata-se, decerto, de procedimentos que visavam a manutenção do teatro como manifestação popular de massa, sem perder mais espaço frente a outras formas de entretenimento.

Note-se o caso de *O “tenente” era o porteiro*, cuja menção à ilustração abriu este artigo. A peça tem como título alternativo *O tenente sedutor*. Em pequeno prefácio, provavelmente do próprio autor, Gastão Tojeiro, é explanado que o título principal da edição é o mesmo de quando a peça foi escrita, mas o título secundário foi utilizado quando da encenação, pois o empresário, por “razões de ordem comercial” (1938, p. 3), propôs copiar o nome de um filme de sucesso na ocasião, o que já seria praticado por autores consagrados e “em larga escala”. Para além da estratégia oportunista de se valer do mesmo título de um êxito de bilheteria nos cinemas, embora as obras não se assemelhassem, é profícuo observar mais detidamente elementos de seu texto.

Na peça – representada pela primeira vez no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, em 1933, e incorporada no ano seguinte ao repertório da Cia Palmeirim Silva-Ceci Medina –, a jovem Rute vai, junto de uma amiga, ao cinema Pompéia escondida da família e lá esquece sua bolsa. O porteiro do cinema, Balbino Portas, é encarregado de ir à sua casa devolver-lhe o pertence, quando é tomado, devido à farda, por um tenente da marinha. Como um protótipo de *O inspetor geral*, de Gogol, porém menos sagaz, Balbino buscará tirar proveito do engano e ascender socialmente, conquistando Rute. O cinema, conforme já dito, cenário do prólogo e do epílogo, tem enorme poder de sedução e é signo de ameaça às famílias, como lugar de

⁵ “soit il s’agit d’une salle qui, la majeure partie de l’année, est utilisée pour la projection cinématographique mais qui peut, éventuellement, être utilisée par des compagnies théâtrales; soit la représentation de pièces a lieu en alternance avec les films lors d’une même soirée. Dans ce cas, il s’agit d’une petite pièce, presque toujours en un acte, qui est programmée dans l’intervalle entre deux films ou en fin de soirée.” Tradução nossa.

flertes e encontros no escuro fora do casamento. O personagem Claudionor, por exemplo, é um jovem mulherengo, esportista famoso e *goalkeeper* que encontra “damas misteriosas” no cinema e oferece depois carona em sua “baratinha”. O momento é próximo à chegada das chamadas “fitas sincronizadas”, ou seja, os filmes sonoros, o que causa ainda maior alvoroço na família, que pretende ir assistir conjunta e comportadamente à fita *Esquina do pecado*.

Não há dúvidas de que o cinema ali, ao mesmo tempo, expõe e incute novos hábitos, conforme evidenciado pelo momento em que um grupo de personagens acaba de ver um filme em que aparece uma colônia de nudistas e uma das moças scandalizada proclama: “Não sei como deixam exhibir uma fita dessas! Que indecência!”, ao que o outro responde: “Ora! Deixemos de falsos pudores. O nudismo está em moda em todo o mundo civilizado. Não tem visto nas nossas praias de banho?” (Tojeiro, 1938, p. 8). Além disso, enquanto as mulheres scandalizam, pois “deram para fumar” e usar “óculos pretos” e saias justas, oferece-lhes contraponto cômico o personagem Orlando Frio, “homem da ciência”, pedante e charlatão, que escreve estudo sobre uma nova enfermidade psicológica das mulheres modernas, baseado na psicanálise de Freud (como novidade naquele momento, a rubrica indica a pronúncia correta “Froide”) e em uma teoria estapafúrdia baseada nas “fitas sincronizadas”. Após inúmeros quadros ágeis, encontros e desencontros amorosos, o porteiro arrependido pelo disfarce reata com sua namorada original (uma costureira, portanto da mesma classe) e tudo termina com o beijo dos dois, enquanto a música sentimental proveniente da sala de cinema aumenta de volume.

O mesmo Gastão Tojeiro, um dos dramaturgos mais prolíficos daqueles anos e tido como um repórter de novos acontecimentos e costumes, já havia explorado outras vezes o cinema, por exemplo, sob a ótica da idolatria aos astros de Hollywood. Sua peça *Os rivais de George Walsh, ou o ídolo das meninas*, de 1919, foi reescrita e atualizada em 1940 sob o título *As “fans” de Robert Taylor, ou um galã que não faz fitas*, acompanhando as transformações sociais e o galã de cada momento.

Tomando o texto desta última como referência, pode-se dizer que é uma peça repleta de alusões a esse universo: Dulce, a mocinha, sonha com a vinda de Robert Taylor ao Brasil, como aconteceu com Tyrone Power, sempre beija seu retrato como o “de um santo” (Tojeiro, 1940, p. 4) e lamenta não ter ido ao piquenique que as fãs de Errol Flyn organizaram na ilha de Paquetá. Sua vizinha de quinze anos é chamada de “Shirley Temple do segundo andar” e oxigena os cabelos para ficar mais parecida com a estrela mirim, enquanto a professora de piano, Ester, tem trejeitos afetados de atrizes de cinema, alarga o decote, lança mão de um “torcicolo cinematográfico” (Tojeiro, 1940, p. 13) e de requebros exagerados, sendo até mesmo ridicularizada por parecer mais o pato “Donaldo”. Em meio às notícias da Guerra nos jornais e um rádio que precisa ser consertado, o boato da vinda de Robert Taylor ao Rio de Janeiro desencadeia um turbilhão de arrebatamentos em todas as mulheres, solteiras, casadas ou viúvas, despertando o ciúme dos noivos e maridos. Tal idolatria delirante e libidinosa faz com que o mecânico Roberto Talo, o “galã que não faz fitas”, que surge para consertar o rádio da casa e sempre diz “OK”, seja tomado, devido à semelhança, pelo astro disfarçado. Após uma sucessão de enganos, quiproquós e pancadaria em tom farsesco, desiludidas – sabendo que não há futuro com Robert Taylor e que ele de fato vem ao Brasil acompanhado de sua esposa, Barbara Stanwick –, as mulheres terminam fãs dos próprios maridos.

Percebe-se daí que a restituição da ordem burguesa-familiar encerra o discurso final dessas comédias, marcando ao cabo sua fisionomia. Todavia, não se pode desconsiderar

que a estruturação de seu projeto dramático se dá justamente no tensionamento de tal modelo social, a partir de pulsões típicas da vida moderna que temporariamente provocam a desordem naquele microcosmo. É assim, por exemplo, que a personagem Ester, a professora de piano, apesar de terminar a peça *fã* do próprio marido, teve a crise no casamento desencadeada por gritar o nome de Robert Taylor enquanto sonhava. Tais modos de apreensão social do desejo terão nos motes e modelos cinematográficos uma fonte privilegiada para o tratamento das relações amorosas tradicionais e suas contraposições efêmeras e fugidias, remetendo muitas vezes ao “espectro” da psicanálise, seja na chave da sátira, de clichês ou de apropriações indiretas.

A resposta da comédia ligeira à concorrência do cinema, acomodando-se a novas demandas do mercado de entretenimento, também perpassou, em alguns casos, a incorporação de técnicas mais modernas na linguagem cênica. São recursos que intentam romper, mesmo que sutilmente, as configurações limitantes do decurso cronológico e da sala de visitas, a partir de alterações na percepção do espaço e do tempo, com cortes, fragmentações e focos que se aproximam de recortes nos planos. Vale lembrar que esse empenho para apreensão da sensibilidade do homem moderno, mesmo que atendendo a imperativos comerciais, foi obliterado em consequência de toda a força que o debate sobre a modernização teatral legou ao país, transformando em conjunto homogêneo a produção desses anos.

Há, nesse sentido, casos para além de exemplos conhecidos como *Amor*, de Oduvaldo Vianna, de 1933, que possuía uma estrutura dramática iniciada pelo fim, representava alguns personagens mesmo após a morte e dividia o palco em cinco diferentes platôs, onde se desenrolavam as cenas de maneira a dinamizar e embaralhar as sucessões espaciais e temporais. *Fascinação*, de Claudio de Souza, publicada em 1936, é uma peça em que o autor está presente e demanda para construção do enredo a ajuda de um membro fictício da plateia. Espacialmente, o dramaturgo propõe que o “palco possa ser dividido em três cenas, caso não disponha de dois pequenos palcos laterais. A divisão do palco deve ser feita em viés, ficando o palco central um pouco para dentro da ribalta, e os laterais fechados com cortinas, em ligeira oblíqua” (p. 3). Além disso “os quadros acessórios foram preparados para dar maior movimento à peça” (p. 3). *O divino perfume*, por sua vez, de Renato Viana, encenada pela Cia Jayme Costa em 1931 e publicada no ano seguinte, é uma comédia em três atos e seis tempos cênicos. O dramaturgo explica sua escolha pelos “tempos cênicos”:

Dividindo ou subdividindo, desse modo, a acção das minhas peças, foi meu intuito atender ao dinamismo da moderna acção scenica, adaptando-o ou conformando-o à rotineira construção dos nossos palcos estáticos. Não se deve, outrossim, confundir o meu “tempo” com o “quadro” theatral. Este é, de qualquer modo, um acto em resumo, uma parada na acção da peça: enquanto que os “tempos” que eu emprego significam momentos da mesma acção, e no mesmo espaço; a acção continua sempre a mesma até o final dos actos, quando pode dar-se a mudança de logar e tempo. Se isto é original, ou não, pouco importa. [...]. Creio, porém, que este processo serve mais aos ideaes por que se batem os modernos restauradores da esthetica dramática; é o dinamismo psicológico substituindo o dinamismo mecânico com que se tem confundido e aviltado o Theatro à guiza de defende-lo da decadência que o ameaça (Viana, 1932, p. 7).

Por fim, *Feitiço...: Methodo moderno de felicidade conjugal, em 3 volumes e 8 gravuras*, também de Oduvaldo Vianna, estreada em 1931, lança mão de um grande calendário na cortina,

desfolhado por uma mão a cada “gravura” para indicar saltos temporais, curtos ou mais longos; e *O irresistível Valentino*, de Olavo de Barros, de 1930, propõe um prólogo no prosaísmo somente com focos sobre duas personagens que configuram os dois polos de uma ligação telefônica, enquanto a orquestra deve executar um “fox” em surdina.

Novos meios: do impresso às ondas do rádio

Conforme preconizado por Donald McKenzie (2018), a apresentação material de um texto interfere em sua recepção e na consequente construção de sentidos. Uma vez que um texto não existe alheio a seu suporte, torna-se fundamental, para nossa perspectiva, relacionar o conteúdo das peças aos formatos das edições e suas variações. Certamente, o impresso elabora e difunde uma representação do teatro pretendida, revelando princípios da prática teatral, bem como as transformações e adaptações de seus códigos. Há que se reconhecer que o processo de expansão da edição de comédias nessas décadas se liga à persistência e penetração da tradição cômica no Brasil. Esta tradição, contudo, possui deslizamentos, acomodações e peculiaridades. Assim, parte do conjunto de comédias publicadas entre as décadas de 1920 e 1940 vai refletir, formalmente, o quadro de mudanças profissionais e estéticas mencionados aqui.

O aprofundamento de uma cultura midiática moderna e as estratégias de inserção dos dramaturgos e editores em seus domínios leva a transformações na linguagem, temas e espaços retratados nas peças, caso, por exemplo, do mencionado cinema de *O “tenente” era o porteiro*. Para além disso, alguns textos se tornam mais ágeis, dinâmicos, sintéticos e estruturados em microcenários com ritmo acelerado. Proliferam *sketches*, entreatos, sainetes para complementar sessões de cinema e atos para “cortinas” de cineteatros. As edições acompanham, decerto, essa variedade de subgêneros e formatos. Peças antigas são fundidas, atualizadas e publicadas, como atestam *As “fans” de Robert Taylor*, *Se não fosse o telefone* (estreada em 1919, atualizada em 1943), *Faze o que eu digo e...* (estreada em 1922, atualizada em 1943) e *Vote em mim, Dona Xandoca* (estreada em 1933 e atualizada em 1945), todas de Gastão Tojeiro.

O diálogo com a incipiente cultura de massa se dava não só com o cinema, mas também, por razões evidentes, com o rádio, transmitido pela primeira vez no Brasil em 1922. Embora Lia Calabre (2002) considere o período anterior ao fim da II Guerra Mundial como uma fase experimental do rádio brasileiro, ele foi fundamental como meio dos artistas fazerem propaganda de si e atraírem mais público aos teatros. O dramaturgo Paulo de Magalhães, quando perguntado em 1938 se “o rádio teatro favorece a cena”, responde, certamente em tom hiperbólico: “O Radio Teatro fez com que o paiz inteiro se interessasse pelo teatro, pelas peças, pelos artistas, e de tal modo que a reação do público, acorrendo às nossas casas de espetáculos, é altamente significativa [...]” (Anuário [...], 1938, p. 209). Tratava-se de uma relação em alguma medida menos conflituosa do que com o cinema, uma vez que sua mão-de-obra era local e, para muitos programas, proveniente dos palcos.

Em *As “fans” de Robert Taylor*, a jovem Dulce diz em determinado momento: “– O rádio está agora funcionando, que é uma beleza. Ainda esta noite ouvimos a irradiação de uma peça” (Tojeiro, 1940, p. 66). De fato, antes da primeira radionovela ser transmitida, em 1941, já havia inúmeros programas, constituídos sobretudo na década anterior, como o *Teatro pelos ares*, da Rádio Mayrink da Veiga; o *Teatro em casa*, da Rádio Nacional; e o *Teatro Tupi*, da

Rádio Tupi. Eram dramatizadas não apenas histórias de mistério e suspense, adaptações de romances clássicos em episódios e *sketches*, mas também peças do repertório teatral cômico e sentimental. Em fevereiro de 1938, a mesma *As “fans” de Robert Taylor* fora irradiada pelo *Teatro em casa*, que propunha uma “comédia leve”, adequada para a proximidade do carnaval (Noticiário, 1938, p. 41). No mesmo ano e programa, seria irradiada em mais de uma ocasião *O irresistível Valentino*, “imitação” do ator, ensaiador e empresário Olavo de Barros, representada pela primeira vez no Cineteatro Eldorado, em 1930, pela Moderna Companhia de Comedia-Film. A publicação desta peça, pela editora Irmãos Pongetti em 1934, traz indícios dos trânsitos e acomodações aos formatos de representação, sendo estruturada a partir de performances concretas ou possíveis.

Definido pelo próprio autor como “comédia-film, de actualidade, em prologo, cortina e dois quadros”, o texto traz um enredo bastante simples em que um casal recebe a visita de outro casal em sua chácara em Nova Iguaçu, quando as mulheres são surpreendidas pela chegada de Valentino, antigo amante de uma que também já flertou com a outra. Por meio de diálogos desencontrados – recurso típico da comédia –, as esposas tentam contornar a situação, os maridos acreditam que apenas o outro está sendo traído e o personagem-título finge ter outros propósitos ali enquanto corteja ambas, até que é desmascarado, punido e a ordem se restabelece entre os casais. Olavo de Barros, autor de muitos *sketches* para teatro e rádio, alguns publicados na imprensa, apresenta assim uma peça de média duração, com número reduzido de personagens, cuja edição de apenas 38 páginas seria composta de partes móveis, isto é, com certa autonomia, que poderiam ser rearranjadas. Além do já mencionado prólogo com os dois polos de uma ligação telefônica, os dois quadros ágeis são divididos pela sinalização de um número de cortina, em que uma atriz externa ao elenco principal cantou uma *romanza*. Aproveitando a impressão, Barros e seus editores incluem ainda ao final a teatralização de um soneto em forma de diálogo, de apenas uma página e meia, representada em 1929 por ele e pela atriz Elza Gomes, ao que tudo indica, irradiada no mesmo ano pela Mayrink da Veiga (Gonçalves, 2019, p. 21).

Se é presumível que, excluindo-se esta parte final, a peça tenha estreado precisamente no formato indicado, por outro lado, sua edição é uma estratégia de valorização do texto e de difusão que permite diversas apropriações, e que já traz na capa em meio a uma ilustração de feições modernas o epíteto “comédia-film”, uma associação tática entre os universos teatral e cinematográfico. Chamada nos jornais também de sainete, de fato, ela foi representada em diversos formatos ao longo de toda a década de 1930: como atração única; em “cortinas” de cineteatros (por exemplo, em 1931, entre a programação de filmes do Cine Madureira, e em 1933, do Cine Haddock Lobo); junto de um ato variado; em matinês; no salão nobre do Tijuca Tênis Clube, talvez por amadores; em programação comemorativa do Teatro João Caetano em 1937; como parte das atrações do Luna Parque⁶ em São Paulo, em 1934; e, como já mencionado, pelo rádio, ocasião na qual o número de cortina foi provavelmente adaptado para uma “cortina sonora” entre os quadros. Embora não seja possível precisarmos a força da edi-

⁶ Segundo a atriz Wanda Marchetti, o Luna Parque era um parque de diversões, na cidade de Santos, onde havia “um palco com cenários”. Marchetti, s.d., p. 54.

ção nessa difusão, seu papel certamente não deve ser subestimado. Ademais, ela é exemplar como objeto que permite entrever as possibilidades desses trânsitos.

É nessa mesma conjuntura que irá se proliferar a edição de textos teatrais cômicos médios e curtos, repercutindo apresentações de duração reduzida que não seguem o padrão de três atos. O dinamismo da linguagem, tendo como modelo o cinema e mais adequado ao rádio, acarreta mudanças formais nos impressos, a começar, obviamente, por seu volume. São constituídas séries, coleções e coletâneas de obras curtas. Em 1936, por exemplo, Claudio de Souza lança, pela Civilização Brasileira, o volume *Teatro ligeiro I (atos e entreatos)*, contendo textos autônomos de até dez páginas cada, que exploram temas e tipos sociais ou políticos. Vale dizer que a cena *Uma palavra, apenas*, um “jogo vocabular” (p. 66), transcorre inteiramente por meio de um diálogo com uma única palavra a cada réplica. É digno de nota, ainda, que algumas rubricas indicam ruídos que sugerem ações, substituindo a referência visual pela sonora. No começo da década de 1940, a editora Talmagráfica⁷ publica a coleção *Teatro breve*, com peças – muitas delas cômicas – em um ou até “meio ato”, eventualmente dois *sketches* em um só volume, tendo uma média de 20 a 40 páginas. A mesma editora lançaria no mesmo período a série Teatro Rápido, exclusivamente com textos de Gastão Tojeiro, todos atos únicos, por vezes chamados de sainetes, para apresentações estimadas em aproximadamente 50 minutos, compostos por cinco ou sete pequenos quadros satíricos e burlescos que prescrevem um elenco de seis a sete pessoas.

Sob o mesmo título, a Livraria Teixeira,⁸ de São Paulo, já havia lançado, em 1939, uma coletânea de dezoito *sketches* do ator e dramaturgo Celestino Silva – um “livro de pequenas peças do teatro ligeiro (Sketches), hoje tanto em voga nos theatros, circos e principalmente nos rádios” (Siano, 1941, contracapa) –, e também publicaria *Rádio Teatro*, de Matheus Siano, em 1941. Ambas as iniciativas, publicadas assumidamente como “peças radiofônicas”, lançavam mão de uma estratégia que consistia em difundir simultaneamente os volumes com a coletânea completa e também desmembrados em várias pequenas brochuras com os textos avulsos, fornecendo assim duas opções de consumo. Não há dúvidas de que os *sketches* se acomodavam bem à irradiação, sendo “amplamente utilizados [...] até o advento da televisão” (Gonçalves, 2019, p. 18). Como uma dramaturgia ágil escrita ou adaptada com o intuito de ser lida e ouvida, ela tinha nos elementos sonoros e no próprio texto pontos estruturantes para provocar a imaginação do ouvinte. Roberto Salvador aponta que as

Peças eram ligeiramente adaptadas para o rádio da seguinte forma: o roteirista lia a peça de teatro e ia assinalando os pontos que deveriam ser suprimidos. [...] “marcava-se uma bolinha, um risco, outra bolinha e o datilógrafo já sabia o que tinha que escrever ou cortar” (Salvador, 2010, p. 32).

Decerto, suas edições irão, no mais das vezes, incorporar tais direcionamentos e sintetizações.

⁷ Sobre a Talmagráfica, ver Vertchenko, 2022.

⁸ Sobre a Livraria Teixeira, ver Pina, 2015.

Entre leitura e representação: os usos das edições cômicas

Após perscrutarmos indícios da interpenetração do cinema e do rádio em casos exemplares do conjunto de edições cômicas produzidas entre as décadas de 1930 e 1940, faz-se necessário, para encerrar este artigo, levantar possibilidades para seus objetivos e usos. Em outras palavras, isto significa cogitar para quem e para que se publica determinada obra, a partir das práticas de leitura presumidas pelos agentes do livro. Se, via de regra, uma peça era escrita para ser encenada, sua publicação poderia conter outros objetivos, como a projeção do autor, da obra e do artista; a leitura solitária como forma de lazer; a aproximação a uma experiência vivida anteriormente na plateia; a busca pela dignificação do teatro nacional; o aprendizado da carpintaria teatral; ou a construção de uma memória. As fórmulas e os projetos editoriais de parte significativa desses impressos, porém, apontam para uma finalidade primordial que consiste na oferta de repertório para remontagem, sobretudo, por grupos menores de outras cidades e amadores. Há, assim, um circuito que vai da estreia no Rio de Janeiro – ou, em menor proporção, em São Paulo –, à edição desses textos e à sua apropriação por esses sujeitos.

Alguns índices em edições já mencionadas confirmam essa dinâmica. Volumes, tanto de coletâneas de comediógrafos como da coleção *Teatro breve*, trazem como paratexto em orelhas e contracapas texto padronizado intitulado *O teatro na educação dos povos*:

São ainda os espectáculos de amadores e os saraus dramáticos, o divertimento preferido pelas famílias. Por isso mesmo, em cada cidade deve haver, pelo menos, um club dramático para recreio e instrução dos seus associados. Todos os actores que hoje applaudimos no theatro, sahiram dos grupos e sociedades dramáticas (Vianna, 1941, orelha).

A coleção *Teatro breve* possuía, ainda, um decálogo contendo os dez princípios que orientavam sua conformação, todos voltados para propagandear as facilidades de uma possível montagem por conjuntos de poucos recursos humanos e materiais. No mesmo sentido, a propaganda de *Teatro rápido*, de Celestino Silva, informava que era um volume “precioso para todos que [...] têm absoluta necessidade de peças pequenas, de poucas personagens e de agrado certo” (Siano, 1941, contracapa). Já a lista das peças de Gastão Tojeiro veiculadas na série *Teatro rápido* era organizada segundo uma estreita segmentação de subgêneros cômicos (comédias e farsas em 3 atos, comédias e farsas em 1 ato, comédias e farsas musicadas, burletas em 2 atos e quadros, operetas etc.); enquanto listas de outras coleções apresentavam, para cada item, número de atos, música ou não, tempo da montagem, espaço, número de personagens masculinos e femininos, e recursos técnicos exigidos. São, sem dúvidas, detalhes significativos para orientar aqueles que buscassem um texto para representar.

Tal repertório fazia fortuna em clubes recreativos, grêmios dramáticos, escolas, salões literários, círculos amadores, igrejas, teatros de estudantes, associações, sindicatos, e, notoriamente, nos circos e pavilhões, como pudemos verificar por meio de balanços de arrecadação da SBAT (Vertchenko, 2022). Comédias publicadas naqueles anos, como *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando, *Era uma vez um vagabundo*, de José Wanderley e Daniel Rocha, e

Hotel dos Amores, de Miguel Santos, conviviam com o variado repertório tradicional do circo-teatro, isto é, melodramas, dramas religiosos, comédias francesas e adaptações de romances.

Um outro fenômeno, entretanto, pode ter sido também expressivo como destinatário presumido dessas edições: o teatro doméstico. Remetendo à segunda metade do século XIX (Brandão, 2012, p. 458), esse hábito tem sua penetração na primeira metade do século XX evidenciada pela publicação de obras como *Cancioneiro Theatral*, de 1905, e *Lyra Theatral*, lançada pela primeira vez no mesmo ano e com diversas reedições até a década de 1950. Um flagrante testemunho dessa prática também é oferecido justamente em *O Chá do Sabugueiro*, comédia já citada de Raul Pederneiras, de 1922. Nela, para as comemorações das bodas de prata dos genitores, ensaia-se, durante o segundo ato, uma programação que irá incluir um pouco de música, um pouco de literatura, dança, versos recitados acompanhados por piano, declamação de pé na cadeira e diálogo em verso, com direito à distribuição do programa para os convidados. Com o ensaio organizado em anfiteatro, um dos participantes cumpre a função de contrarregra e o tio da família, que declara já ter sido amador, fará a função do ponto. O diálogo em versos, intitulado oportunamente “De volta do cinema”, serve de pretexto para a concretização de um beijo pelos enamorados, o que provoca um acalorado debate sobre a sua necessidade.

Do ponto de vista das edições tratadas aqui, é possível perceber que o reposicionamento de formato e nomenclatura – que vai dos diálogos, monólogos, cançonetas e cenas cômicas para o *sketch* – trazia ares de modernidade para seus consumidores. No caso específico dos *sketches* radiofônicos, impõe-se uma indagação acerca dos sentidos de sua publicação. Pois se elas certamente se prestavam à difusão dos textos para irradiação por outras estações pelo país, há um aparente contrassenso em seu uso por amadores e em ambiente doméstico, já que não haveria recursos materiais para transmissão. A resposta pode estar, duplamente, na atração exercida pelo rádio e na possibilidade de se realizar simulacros de suas ações, bem como na ainda maior garantia de simplicidade nas representações. O prefácio de *Teatro Rápido*, de Celestino Silva confirma tais objetivos:

Resumindo em volume elegante e manuseável uma seleção de “SKETCHES” próprios, tanto para serem irradiados ao microfone como para serem representados em família, sem preocupações de cenários, estou certo de não só ter preenchido uma lacuna no gênero teatral ligeiro, como de proporcionar aos amadores dramáticos um agradável passatempo, mais completo e superior ao que existe publicado com igual intuito (Silva, 1939, p. 5).

Se os usos definem princípios que regem a produção de edições teatrais, suas modalidades de leitura e transmissão se ligam, assim, a circuitos que envolvem os palcos, os dramaturgos, as editoras e livrarias, o público, amadores, os picadeiros e, como enfatizado aqui, o cinema e o rádio. O trânsito com essas duas últimas instâncias impulsionou mudanças nas práticas de trabalho, a incorporação de temáticas e acomodações de gênero de acordo com as possibilidades e transformações dos suportes, lugares e meios do texto ser representado. A adaptabilidade dessas formas cômicas revela, desse modo, a adequação e as estratégias dos dramaturgos dentro de uma cadeia produtiva marcada pelos imperativos do mercado de entretenimento.

Referências

- BARROS, Olavo de. *O irresistível Valentino*: comédia-film, de actualidade, em prologo, cortina e dois quadros. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1934.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo/Belo Horizonte/Brasília: Perspectiva/Fapemig/CNPq, 2003.
- CALABRE, Lia. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Orientadora: Ana Maria Mauad. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- CONÇALVES, Camila Koshiba. *Mistério no ar*: primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil. Orientador: Elias Thomé Saliba. 2019. 206 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e trabalho*: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945). 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia*: a obra de Oduvaldo Vianna. Orientador: João Roberto Faria. 2003. 260 f. Tese (Doutorado e Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MARCHETTI, Wanda. *Diário de uma atriz*: reminiscências, perfis, histórias (1902-1976). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: Serviço Nacional de Teatro, s.d.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- Noticiário. *Carioca*, n. 122. Rio de Janeiro: 19 fev. 1938, p. 41.
- O Radio Teatro favorece à cena?. *Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro: 1938, p. 209.
- PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos*: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo; entre 1876 e 1929. Orientadora: Ana Maria de Almeida Camargo. 2015. 271 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- POLLETI, Daniel Nogueira. *Cosmopolitisme en scène* : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). Orientador: Jean-Claude Yon. 2022. 1153 f. Tese (Doutorado em História) – Université Paris-Saclay, 2022.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e comichadas 2*: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SALVADOR, Roberto. *A era do radioteatro*: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.
- SIANO, Matheus. *Dentista patife... mas de sorte!* (sketch). São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941.

- SILVA, Celestino. *Teatro rápido*. São Paulo: Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia., 1939.
- SILVEIRA, Celestino. Da influencia do teatro no cinema. Anuário Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938, p. 163-164.
- SOUZA, Claudio de. *Fascinação*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1936.
- SOUZA, Claudio de. *Teatro ligeiro I* (atos e entreatos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1936.
- TOJEIRO, Gastão. O “tenente” era o porteiro... ou (o tenente sedutor). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1938.
- TOJEIRO, Gastão. As “fans” de Robert Taylor, ou um galã que não faz fitas. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1940.
- UTSCH, Ana. A febre dos livros. In: UTSCH, Ana; LANDI, Thiago (orgs.). *Materialidades do texto: estudos sobre cultura impressa e literatura*. Belo Horizonte: Contafios, Moinhos, 2022. p. 117-134.
- VIANNA, Oduvaldo. *Teatro*. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941.
- VIANNA, Renato. *O divino perfume*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932.
- WERNECK, Maria Helena. A dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. *Uma biblioteca teatral brasileira: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948)*. Orientadora: Eliana de Freitas Dutra. 2022. 601 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50686>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. Écrire pour le théâtre: modes de production et professionnalisation de l’auteur de théâtre brésilien dans la première moitié du XXe siècle. *Brésil(s)* [Online], Paris, n. 25, 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/11qXH>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bre-sils/17065>. Acesso em: 11 ago. 2025.

Nós queremos que você ria

We Want you to Laugh

Isa Etel Kopelman

Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
isaetel@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-8117-5248>

Fernanda Paula Capraro de Toledo

Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
CAPES-PROEX
fe.fernandatoledo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7569-5746>

Resumo: Hélène Cixous desenvolveu um estudo cuidadoso sobre a relação entre as mulheres, a linguagem e a escrita, cujo título é *O riso da medusa*. A estranheza da imagem, derivada do tratamento dado ao mito da mulher com serpentes na cabeça, é também o sentimento que temos ao pensar na escrita das mulheres. Por conta disso, é o riso da Medusa o ponto de partida desta discussão a respeito das peculiaridades da comédia desenvolvida por autoras mulheres. Para ilustrar este trabalho com a comicidade e o riso, buscamos as dramaturgias *Phaedra's Love*, de Sarah Kane, e *We Want You to Watch*, escrita por Alice Birch em parceria com o coletivo RashDash.

Palavras-chave: Sarah Kane; Alice Birch; dramaturgia; comicidade; riso.

Abstract: Hélène Cixous developed a careful study on the relationship between women, language, and writing, entitled *The Laugh of the Medusa*. The strangeness of the image, based on the treatment given to the myth of the woman with snakes on her head, is also the feeling we have when thinking about women's writing. Because of this, Medusa's laugh is the starting point for discussing the peculiarities of comedy developed by female authors. To illustrate the work with humor and laughter, we looked at the plays *Phaedra's Love*, by Sarah Kane, and *We Want You to Watch*, written by Alice Birch in partnership with RashDash.

Keywords: Sarah Kane; Alice Birch; playwriting; humor; laughter.



My mother once said to me: [...] in order to tell a good joke, you have to believe that your problems are very small, and that the world is very big. She said: if more women knew more jokes, there would be more justice in this world.

The Clean House, Sarah Ruhl

As mitologias que formaram o imaginário ocidental – a helênica, a latina, a judaico-cristã – abarcaram diferentes “aspectos do comportamento humano ao discorrer sobre mulheres ou deusas” apresentando-as como “feitas de luz e de trevas, belas ou horrendas, aguerridas, insidiosas, sensuais, feiticeiras, amáveis, piedosas ou batalhadoras” (Robles, 2019, p. 87) para determinar o que meninas e mulheres podem ou não fazer e como devem se portar. Assim, quando pensamos em deusas como Hera ou Afrodite, identificamos valores a que podemos aspirar e faltas que podemos evitar – a esposa de Zeus encarna, ao mesmo tempo, a fidelidade matrimonial e o ciúme quase doentio (ainda que as ações de seu marido justifiquem tal sentimento); a Deusa do Amor, por sua vez, apregoa uma ideia de desapego e até de infidelidade nas relações, dado que inspira as paixões e os arrebatamentos, mas também nos leva a um profundo desejo de liberdade. Do mesmo modo, vemos em Antígona uma forte devoção à virtude e aos valores essenciais, mesmo que isso condene a personagem à morte, ao passo que em Medeia encontramos tanto a coragem para abdicar de suas raízes e renegar a sua família em nome de seu grande amor por Jasão como a frieza para assassinar os próprios filhos quando movida pela ira. Parece haver, nos exemplos dessas mitologias, o convívio entre a sombra e a luz, traços negativos e positivos em que podemos nos espelhar, repetindo nossa própria natureza oscilante. Há, no entanto, uma personagem que parece totalmente indefensável, feita apenas de deformidades e defeitos: trata-se da Medusa.

“Converge[m] em Medusa”, afinal, “todo tipo de insinuações que costuma[m] provocar tanto a rejeição de nossa cultura judaico-cristã como a atração do mistério”, já que essa mulher desventurada encarna, ao lado das irmãs Esteno e Euríale, “a monstruosidade feminina” e assume um lugar bastante complexo e delicado no contexto da sociedade patriarcal – ela é “a deusa do sexo, e pela abundância de sangue que brota de sua cabeça coroada de serpentes também simboliza a fecundidade” (Robles, 2019, p. 88). Apesar de encontrarmos inúmeras versões para explicar sua origem, persiste em nosso imaginário a ideia de que Palas Atena, como punição pela então bela Medusa ter sido violentada por outro olimpiano, “transformou-a em um monstro alado de olhos deslumbrantes,” deu a ela “garras afiadas e ornamentou-lhe a cabeça com serpentes em vez de cabelos”, condenando a moça “a converter em pedra todos os homens nos quais pousasse seu olhar, de tal modo que a simples evocação de seu nome já era suficiente para causar horror” (Robles, 2019, p. 90). Observando cuidadosamente o mito de Medusa, porém, percebemos que sua punição vai muito além dos cabelos e das feições monstruosas e ultrapassa até seu triste final, ao ser assassinada pela foice de Perseu: a pena da única mortal entre as Górgonas é se tornar literalmente invisível, privada do direito de cruzar olhares com outros seres humanos e de ser vista por seus pares.

A escolha de Perseu por usar da cabeça decepada de sua vítima como arma contra seus inimigos e também como troféu, um atestado incontestável de sua heroica masculinidade, mostra que a punição dada por Palas é mais do que perpétua e persiste para além

da morte da Medusa. Ao conhecer seu triste destino, as mulheres aprendem que devem se manter recatadas e caladas, reclusas em lugares distantes e escuros não tanto para a própria segurança, mas pela dos demais, já que “as formas do [seu] corpo poderiam perturbar a paz social” e atrair o olhar dos homens que, “como se sabe, são sensíveis, frágeis...”, de tal modo que toda sua exposição “poderia provocar um verdadeiro terremoto social”, causar “*tsunamis* emocionais, [...] desequilibrar a sociedade” e até mesmo provocar o caos que levaria à “extinção da civilização e [ao] fim da história” (Visniec, 2017, p. 85-7).¹ A atitude da Deusa da Razão – desmedida a ponto de justificar a insinuação de Poseidon de que, ironicamente, ela não seria “arrazoada” (Sartre, 1966, p. 13)² – coloca Medusa, portanto, em um lugar exemplar: mais algoz do que vítima, atribuímos a ela somente imagens que nos remetem à dor, ao sofrimento, à violência: ela é séria, triste, impossível de olhar. Nada nela reluz, vibra ou sorri.

Até mesmo a mitologia, contudo, pode ser ressignificada, pois “não é mais possível que o passado faça o futuro” e, embora não consigamos negar “que os efeitos do passado ainda estejam aqui”, podemos perfeitamente nos recusar “a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino” (Cixous, 2022, p. 41). É com esse pensamento que, em 1975, Hélène Cixous publica *O riso da medusa*, um ensaio referencial para o feminismo e, principalmente, para pensarmos o lugar da escrita das autoras mulheres (ou, talvez, o lugar das mulheres na escrita). A escolha por essa imagem – a Górgona que sorri, oposta ao seu próprio mito – para dar título ao livro obviamente não é um acidente nem um simples jogo de palavras. A autora explica que, cansada de tantas decapitações de mulheres reais e míticas, todas privadas de seu direito de serem vistas, ouvidas e lidas, desejava “enfim render justiça à Medusa”: sua escrita começa, então, com a esperança de

que alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado de Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas. Mas não, era Pai para todo lado e milhares de filhos furiosos ocupados a cercá-lo. No meio de todos, eu procurava minhas pares, mulheres com olhos e ouvidos na ponta da língua, e corpos que falassem e rissem. Não havia tantas assim pelo mundo. Com frequência, eu me queixava a meu amigo Jacques Derrida: onde estão elas? As potentes, as férteis, as alegres, as livres [...], essas belezas de vida que eu encontrava na literatura, raras e esplêndidas, não se encontravam em qualquer canto da realidade. E ele me dizia: se elas existem no texto, existirão na realidade, “um dia desses”. “Um dia desses”, quando é? (Cixous, 2022, p. 28).

O riso da medusa tem como premissa, assim, devolver às mulheres a possibilidade de existir de modo visível, audível, legível. É interessante notar que Hélène Cixous não ressignificou, de modo simplista, a imagem da Górgona colocando-a como uma vítima ingênua com quem devemos nos solidarizar, nem atribuiu a ela uma história cheia de virtudes e fatos heroicos – porque ela de fato não foi autora desses grandes feitos, possivelmente sequer os almejou, dado que o heroísmo parece um prêmio a ser alcançado pelos grandes homens épicos e trágicos, envoltos em tantas mortes e em forte desejo de destruição. A proposta do livro é precisamente oposta a essa ideia: Hélène conclama as mulheres à criação, a um exercício de vida que possa libertá-las do encarceramento – com essa intenção, ela reflete que “basta

¹ Na cena “A cantora com véu”, encontramos um relato de uma mulher forçada a não expor seu corpo e a se manter em silêncio para não perturbar os homens ao redor.

² No início de *As troianas*, Poseidon discute com Palas e, diante de seus planos de vingança, exclama com ironia: “Palas Atena, ó Deusa da Razão, tu não és arrazoada”.

olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (Cixous, 2022, p. 62). “A Medusa de Cixous representa”, portanto, “a posicionalidade feminina em seus próprios termos contra o androcentrismo totalizante, com o riso esculpindo um espaço além das instituições, leis e ‘verdades’ androcêntricas” (Marvin, 2022, p. 3, tradução nossa).³ Desse modo, o riso da Medusa – não o livro, mas o próprio ato de rir desta personagem tão embrutecida – é uma potente referência para refletirmos sobre as diversas práticas de escrita das mulheres, especialmente aquelas que levam ao cômico e ao riso, já que a autora considera a gargalhada dela como uma atitude revolucionária:

Ele não se esconde, este riso. Ele fala do divertimento em suas múltiplas nuances, cheio de ironias, hilaridades, raivas, escárnios de mim mesma e de você, a erupção, a saída, o excesso, estou com a cabeça cheia disso tudo, com a cabeça cheia de línguas. De saco cheio. E eu não cubro minha boca com a mão para esconder a gargalhada. Chega! Critei. Critamos uma vez (Cixous, 2022, p. 32).

As autoras de comédia, desse modo, são as “vanguardiãs” do riso, levadas pelo que Medusa pode dar a elas, como sua “Musa da literatura” que desvia seu rosto para “mais uma reviravolta de beleza” (Cixous, 2022, p. 39). “A comédia, temos que admitir, nunca foi uma das mais honradas das Musas” (Meredith, 1956, p. 5, tradução nossa),⁴ de modo que esse é um lugar menos poético ou elevado do aquele de irmãs de Judith, “a poeta morta que era a irmã de Shakespeare” e que, como proclama Virginia Woolf, “encarnará no corpo que tantas vezes ela sacrificou” quando as mulheres ocuparem seu lugar na escrita, “extraíndo sua vida da vida das desconhecidas que foram suas antepassadas, como seu irmão fez antes dela” (Woolf, 2014, p. 159). A imagem, porém, condiz com a própria ideia da comédia, desde Aristóteles definida como reduto do *éthos* baixo, do vício e, claro, do ridículo, justamente o contrário das virtudes e dos feitos heroicos desenvolvidos na tragédia – o que não significa que o cômico seja oposto ao trágico: “embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico”, o oposto ao cômico, se existir, “é o não cômico, o sério” (Propp, 1992, p. 18). As dramaturgas da comédia, então, irmanadas com essa Medusa sorridente, ocupam o lugar da mulher indisciplinada, aquela “figura ambivalente de ultraje e transgressão feminina com raízes nas formas [...] da comédia”, ligadas a uma atmosfera de “excesso, ofensa e grotesco por meio de uma oscilação entre beleza e monstruosidade”, de tal modo que “a posição de indisciplinada humorística serve, portanto, como uma arriscada e instável fonte de poder reapropriada que pretende colocar as mulheres” (Marvin, 2022, p. 4, tradução nossa)⁵ em lugar de destaque e de exposição, para que sejam vistas, ouvidas, lidas e encenadas.

A apropriação do riso da Medusa é útil para pensarmos em comediantes mulheres porque enfrentamos, ainda hoje, com uma “escassez de estudos que lidam com mulheres, feminismo e comédia” e, por conta disso, precisamos não apenas preencher “lacunas, mas

³ “Cixous’ Medusa represents feminine positionality on its own terms against totalizing androcentrism, with laughter carving a space beyond androcentric institutions, laws, and ‘truths’.”

⁴ “Comedy, we have to admit, was never one of the most honoured of the Muses”.

⁵ “[...] Karlyn describes the unruly woman as ‘an ambivalent figure of female outrageousness and transgression with roots in the narrative forms of comedy and the social practices of carnival,’ associated with excess, offense, and the grotesque through an oscillation between beauty and monstrosity [...]. The position of humorous

[abrir] novos caminhos” (Kein, 2015, p. 671, tradução nossa)⁶ para discutir o assunto. O problema é até anterior à questão da autoria feminina: mesmo as “teorias correntes sobre a comicidade [compõem] um quadro não muito satisfatório”, a ponto de nos questionarmos se “é realmente necessária uma teoria” sobre o cômico, o humor ou o riso ou se a prática já não seria suficiente, pensando nos “grandes humoristas e satíricos [que] saíram-se muito bem sem qualquer teoria”, assim como “humoristas profissionais contemporâneos, escritores, homens de teatro, de cinema, de teatro de variedades, de circo” (Propp, 1992, p. 15) que parecem eficientes em seu ofício mesmo sem a respectiva reflexão teórica. Apesar da ausência de algo que especifique o cômico enquanto conceito, tal como encontramos para tratar do trágico, é preciso que teorizemos a esse respeito, considerando o caráter estético e o extraestético da comicidade e como os elementos se articulam para produzir os efeitos desejados, já que “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso” (Propp, 1992, p. 24): retomamos, então, Aristóteles, Freud, Bergson, Propp e suas teorias sobre o riso. É comum, porém, voltar a essas “teorias clássicas do humor – a teoria da piada de Freud, os pensamentos de Bergson sobre o riso (todos concebidos em relação ao trabalho dos homens)” e, ao tentar aplicá-las, “não [achar] nenhuma dessas teorias úteis para [nosso] trabalho com mulheres comediantes” (Kein, 2015, p. 671, tradução nossa).⁷ Isso nos devolve à questão de que “as escritoras têm sido consistentemente sub-representadas ou excluídas das antologias de humor e também subestimadas ou relegadas às notas de rodapé nos estudos acadêmicos” sobre o assunto (Walker & Dresner *apud* Goff, 2015, p. 1, tradução nossa), o que faz com que a comédia seja “tradicionalmente um clube de meninos [...] delineado por expectativas que tendem a ignorar e a subordinar as mulheres” (Goff, 2015, p. 1, tradução nossa).⁸

Diversas vezes ouvimos que “as mulheres não são engraçadas”, uma “opinião [que] vem aparecendo e reaparecendo de várias formas há décadas” (Kohen, 2012, p. 28, tradução nossa).⁹ Parece ser essa a razão para que ainda existam tão poucos estudos sobre as mulheres que criam obras de humor:

O escasso espaço acadêmico dedicado ao feminismo e ao humor é provavelmente moldado pela relação tensa que as mulheres e o feminismo tiveram com o humor em nossa imaginação cultural. As mulheres há muito lutam con-

unruliness thus serves as a risky and unstable reappropriated source of power that was intended to put women in their place”.

⁶ “[...] the questions that scholars of humor and feminism are currently facing as they work to address a dearth of scholarship dealing with women, feminism, and comedy. The nods in agreement around the room spoke to the notion that scholarship on the topic of women in comedy is not merely filling in gaps, but breaking new ground”.

⁷ “[...] one audience member asked the panel if the classic theories of humor – Freud’s theory of the joke, Bergson’s thoughts on laughter (all conceived of in relation to the work of men) – applied when analyzing female comedic performers. One panelist immediately responded that she found none of those theories useful to her work on female comedians [...]”.

⁸ “As Nancy Walker and Zita Dresner note, ‘women writers have been consistently underrepresented in or excluded from anthologies of humor and also underrated or relegated to the footnotes in scholarly studies of [...] humor’. Comedy has traditionally been a boys’ club, [...] delineated by expectations that tend to ignore and subordinate women”.

⁹ “You’ve heard it before: Women aren’t funny. The opinion has been appearing and reappearing in various guises for decades”.

tra a percepção de que elas, como sexo, não são biologicamente engraçadas (Kein, 2015, p. 671-672, tradução nossa).¹⁰

É, ainda, o motivo para que “as mulheres feministas [sejam] pintadas como sem humor e incapazes de aceitar uma piada” e apareçam como “estraga-prazeres feministas”, constantemente “representadas como zangadas e sem humor” (Kein, 2015, p. 672, tradução nossa),¹¹ incapazes de simplesmente rir e relaxar. Por outro lado, quando as artistas contrariam essa ideia falsa de que as mulheres não têm habilidade para rir e fazer rir, cria-se uma percepção equivocada a respeito de suas obras cômicas: “a comédia escrita por mulheres é percebida por muitos críticos como trivial, boba e indigna de atenção verdadeira” (Barreca *apud* Goff, 2015, p. 6, tradução nossa)¹² por supostamente tratar somente de assuntos de mulher, coisas frívolas que não interessariam a mais ninguém.

Por muito tempo, acreditou-se que “o humor feminino estava mais focado [...] em relacionamentos, emoções, política [feminista] e imagem corporal, enquanto o humor masculino se preocupava com questões externas [...], eventos atuais, cultura popular e realização profissional” (Greenbaum, 1997, p. 117-118, tradução nossa),¹³ ou seja, pensava-se que, enquanto artistas homens desenvolviam a comicidade a partir de uma ideia ainda próxima às raízes do humor, da crítica aos vícios com certa preocupação coletiva (o famoso *ridendo castigat mores*), as mulheres se dividiam entre a figura da “Mulher Cansada do Mundo,” que só fala de “anos de terapia, encontros ruins e uma vida doméstica disfuncional”, ou “a feminista por excelência, zangada, impetuosa e acreditando plenamente que o pessoal é político” (Greenbaum, 1997, p. 118, tradução nossa).¹⁴ Sabemos que esses elementos estão presentes na comédia de autoria feminina, mas as mulheres não tratam apenas disso, de gravidez, menstruação, relacionamentos ou sapatos: além do universo de *Sex and the City* há diversos assuntos que são abordados comicamente pelas autoras, inclusive os temas ditos masculinos. Para além do fato de que “as mulheres não são criadas para expressar seu senso de humor [mas] para rir do senso de humor dos homens” (Greenbaum, 1997, p. 126, tradução nossa),¹⁵ devemos considerar que “nossa compreensão do humor é decididamente masculina” (Kein, 2015, p. 673, tradução nossa)¹⁶ e “a comédia que as mulheres estão escrevendo nem sempre tem uma semelhança suficiente com o que é geralmente aceito como cômico, ou melhor, com o que os homens consideram engraçado”, o que faz com que

¹⁰ “The meager scholarly space devoted to feminism and humor is likely shaped by the fraught relationship women and feminism have had with humor in our cultural imagination. Women have long battled a perception that they, as a sex, are biologically not funny”.

¹¹ In particular, feminist women have been painted as humorless and unable to take a joke. [...] Sarah Ahmed, defining her figure of the feminist killjoy, observes that “feminists are typically represented as grumpy and humorless”.

¹² “[...] comedy written by women is perceived by many critics as trivial, silly and unworthy of serious attention”.

¹³ “[...] it seemed that women’s humor was more internally focused on relationships, emotions, politics as it relates to feminism, and body image, while male humor concerned itself with external issues of performance, current events, popular culture, and professional achievement”.

¹⁴ “[...] the World-Weary-Woman, years of therapy, bad dates, and a dysfunctional home life; [...] the Quintessential Feminist, angry, brash, and fully believing that the personal is the political [...]”.

¹⁵ “Women are not raised to express their sense of humor. They’re raised to laugh at men’s sense of humor”.

¹⁶ “[...] our understanding of humor is decidedly male”.

grande parte da comédia feita por mulheres – especialmente a comédia que subverte, desafia ou desconstrói essas fórmulas – [seja] assim descartada como comédia fracassada, “comédia feminina” (em seu sentido mais depreciativo), ou sem intenção cômica por completo (Goff, 2015, p. 15, tradução nossa).¹⁷

Ao observarmos esse descompasso entre a comédia feita por homens e por mulheres, podemos tirar algumas conclusões. A primeira é a falácia da ideia de universalidade ou neutralidade (e não apenas em relação ao cômico, como *O riso da medusa* identifica): nosso conceito de universal, na verdade, é o ponto de vista masculino, branco e heterossexual, aquele do grupo socialmente dominante e, por isso mesmo, excludente. Como as “mulheres artistas, escritoras e curadoras nunca foram capazes de se disfarçar com as roupas da humanidade universal do Imperador” (Isaak, 2002, p. 3, tradução nossa),¹⁸ sua postura de afastamento ou recusa das fórmulas e modelos masculinos, tidos como tradicionais, é tanto uma demonstração da antiuniversalidade quanto um exercício da “estratégia subversiva do riso”, através da qual “as artistas mulheres [transformam] a posição culturalmente marginal à qual sempre foram relegadas em uma nova fronteira” (Isaak, 2002, p. 4, tradução nossa).¹⁹ A subversão dos modelos masculinos, assim, não implica apenas na contestação das normas patriarcais, mas na necessidade “também de retrabalhar as normas internas em relação aos seus próprios termos” (Marvin, 2022, p. 5, tradução nossa).²⁰ Nessa busca por uma forma e uma estrutura que dialoguem com os conteúdos abordados comicamente,

As dramaturgas – em particular as dramaturgas cômicas – sofreram dessa síndrome do segundo sexo de serem definidas não por seus próprios méritos, mas pela forma como se relacionam com os ideais masculinos. Mas, na maioria das vezes, quando as escritoras diferem das expectativas convencionais, não é por predisposição genética nem por acidente, mas por estilo. Essas escritoras exercem sua “alteridade” de maneiras emocionantes e importantes, envolvendo, expandindo, questionando e derrubando as normas patriarcais às quais foram submetidas (Goff, 2015, p. 10-11, tradução nossa).²¹

Um bom exemplo desse rompimento com as fórmulas tradicionais da comédia é *Phaedra's Love* (*O amor de Fedra*, na tradução portuguesa), escrita por Sarah Kane em 1996 “a partir de uma encomenda do Gate Theatre para um novo trabalho influenciado por uma peça

¹⁷ “[...] the comedy women are writing does not always bear a close enough resemblance to what is generally accepted as comic, or rather – to what men consider funny. [...] Rather, it is to say that much comedy by women – especially comedy that subverts, challenges or deconstructs those formulae – is thereby dismissed as failed comedy, “women’s comedy” (in its most diminutive sense), or lacking comic intention altogether”.

¹⁸ “Women artists, writers, and curators have never been able to masquerade in the Emperor’s clothes of universal humanity”.

¹⁹ “[...] using the subversive strategy of laughter, women artists began turning the culturally marginal position to which they had always been relegated into the new frontier”.

²⁰ “[...] the ability of humor to not just suspend patriarchal norms, but also rework norms from within against their own terms”.

²¹ “Women playwrights – in particular women comic playwrights – have suffered from this second sex syndrome of being defined not on their own merits, but on how they relate to masculine ideals. But more often than not, when women writers differ from mainstream expectations, it is neither by genetic predisposition nor by accident, but by design. These writers exercise their ‘otherness’ in exciting and important ways, engaging, expanding, questioning and overturning the patriarchal norms to which they have been subjected”.

canônica do passado” (Saunders, 2022, p. 71, tradução nossa).²² “Ao recontar o mito da rainha que nutre um amor amaldiçoado por seu enteado, a dramaturga realiza uma inversão em relação à estrutura da dramaturgia original” do trabalho de Sêneca: “em *Phaedra's*, é o jovem Hippolytus quem assume o papel central, ao invés da própria Phaedra” (Toledo, 2023, p. 47); essa torção não se limita ao enredo, mas é realizada também na forma da peça, pois estupros, mutilações, mortes e suicídios são colocados em cena,

aos olhos do público, pois a autora subverte a convenção da tragédia clássica de não mostrar as cenas de violência. Através do relacionamento nefasto de Hippolytus e Phaedra, Sarah Kane explora ‘os dois polos que são os extremos da resposta humana ao amor’, ou seja, a auto-abnegação completa ou a total auto-preservação, e ainda expõe ‘a amarga ironia [de] um polo ser levado a buscar pelo outro’; desse modo, ‘frágil e cheio de percepções sombrias, *Phaedra's Love* contém alguns dos diálogos mais espirituosos’ [...] escritos pela autora (Toledo, 2023, p. 47).

Por conta dessa atmosfera espirituosa e cínica, muito mais irônica do que trágica, “Sarah Kane descreveu *Phaedra's Love* como ‘minha comédia’ e de todo o seu trabalho é talvez o mais abertamente e sombriamente bem-humorado” por conta da agilidade das réplicas e da “honestidade brutal que Hippolytus usa para cortar as defesas e pretensões das outras personagens” (Saunders, 2002, p. 78, tradução nossa).²³ Tal característica do rapaz emerge quando a autora “vai contra a representação do jovem príncipe, reconhecendo que, como o modelo de Sêneca, ele é ‘menos o produto de uma visão nobre do que de uma psicologia perturbada, como revela sua conexão com um misógino feroz’” (Saunders, 2022, p. 73, tradução nossa);²⁴ a autora percebe que a comicidade de sua dramaturgia reside justamente no movimento de trazer o príncipe a um lugar nada idealizado, invertendo o puritanismo encontrado em Sêneca:

Hippolytus é um merda completo, mas ele também é muito engraçado, e para mim isso é sempre redentor. Acho que há pessoas que podem tratá-lo muito mal, mas se o fizerem com senso de humor, na verdade você pode perdoá-las (Tabert *apud* Saunders, 2022, p. 78, tradução nossa).²⁵

Quando a autora de *4.48 Psicose* chama sua reinterpretação do mito de Fedra e Hipólito de *comédia*, certamente ela não tem em mente fazer o público rir com o estupro ou o suicídio em si, talvez sequer com a imagem de uma mulher desprezada pelo homem amado, pois são temas que ela desenvolve em sua dramaturgia com bastante crueza e atenção. Se, por um lado, Sarah Kane mantém o núcleo principal da tragédia de Sêneca – a relação incestuosa

²² “The play came to be written out of a commission by the Gate Theatre for a new work influenced by a canonical play from the past”.

²³ “Sarah Kane described *Phaedra's Love* as ‘my comedy,’ and of all her work it is perhaps the most overtly and darkly humorous. Much of the humour resides in the cynical retorts and brutal honesty that Hippolytus uses to cut through the defences and pretensions of the other characters [...]”.

²⁴ “[...] Kane goes against the traditional depiction of the young prince, recognising that like the Senecan model he is ‘less the product of a noble vision than of a deranged psychology, as its connection with a ferocious misogyny reveals’”.

²⁵ “Hippolytus is a complete shit, but he’s also very funny, and for me that’s always redeeming. I think there are people who can treat you really badly, but if they do it with a sense of humour then actually you can forgive them”.

entre madrasta e enteado e suas consequências, incluindo a própria dissolução da família real ao final da história –, por outro, ela se afasta de sua fonte ao colocar diversas preocupações “que envolvem a dissecação de uma sensibilidade masculina que é doentia e niilista, a existência de Deus, a vida após a morte e os efeitos da violência” (Saunders, 2002, p. 72-73, tradução nossa).²⁶ A comicidade vem do elemento desolador mesmo, algo que a autora chama de “um humor que salva vidas”, um tipo de sensibilidade que “é a última coisa a desaparecer” quando alguém tem depressão (Tabert *apud* Saunders, 2002, p. 78, tradução nossa),²⁷ quadro que ela atribui ao príncipe.

Toda essa visceralidade cômica que encontramos em *Phaedra's Love* envolve um risco, já que traz à tona “uma forma de violência encenada que é ao mesmo tempo estranha e chocante para as sensibilidades”, algo que é “potencialmente perigoso para colocar diante de um público moderno” (Saunders, 2002, p. 80, tradução nossa)²⁸ que, independentemente de conhecer o mito ou as adaptações anteriores, pode não estar preparado para entrar em contato com uma violência sem disfarces. O protagonista da peça aparece, logo no início, dividido entre hambúrgueres e masturbação:

Hipólito está sentado num quarto, às escuras, a ver televisão.
Está espojado num sofá, rodeado de brinquedos electrónicos caros, pacotes vazios de aperitivos e doces. Espalhadas pelo chão do quarto, [meias] usadas e roupa interior. [...]
Pega noutra [meia], examina-a e decide que serve.
Põe o pénis dentro da meia e masturba-se até se vir sem uma centelha de prazer.
Tira a meia e atira-a para o chão.
Começa a comer outro hambúrguer (Kane, 2001, p. 97).

Para além da abertura, as cenas explícitas de sexo entre Hyppolytus e Phaedra e as rubricas do final,

que incluem órgãos genitais e intestinos sendo jogados no fogo e abutres descendo do céu, não apenas correm o risco de afastar o público, mas possivelmente provocar seu senso de ridículo. No entanto, essa foi uma das ideias originais que intrigaram Kane sobre a reinterpretação de uma tragédia romana: “Achei que você pode subverter a convenção de tudo o que acontece fora do palco e colocá-lo no palco e ver como isso funciona” (Saunders, 2002, p. 80, tradução nossa).²⁹

A explicação de Sarah Kane sobre ter consciência a respeito das convenções tradicionais da comédia é importante não apenas para compreendermos o cômico em *Phaedra's*

²⁶ “The play is also a continuation and expansion of the issues and concerns [...] that involve the dissection of a male sensibility that is diseased and nihilistic, the existence of God, life after death and the effects of violence”.

²⁷ “It’s probably a life-saving humour. [...] I think when you are depressed oddly your sense of humour is the last thing to go [...]”.

²⁸ “[...] a form of staged violence is performed that is both outlandish and shocking to the sensibilities. This is potentially a dangerous venture to put before a modern audience”.

²⁹ “Stage directions that include genitals and bowels being thrown into a fire and vultures descending from the sky, not only risk estranging an audience, but possibly provoking its sense of ridicule. However, this was one of the original ideas that had intrigued Kane about reinterpreting a Roman tragedy: ‘I thought you can subvert the convention of everything happening off-stage and have it on-stage and see how that works’”.

Love, mas para rebater outra falácia a respeito das mulheres que escrevem comédias: a ideia de que elas não sabem escrever ou simplesmente desconhecem as regras deste modelo. Poderíamos compreender o descrédito se as dramaturgas “realmente não conhecessem nem entendessem as teorias existentes e estivessem escrevendo comédia de maneira diferente por ignorância, acaso ou [predisposição] genética,” mas, ao contrário, é justamente o conhecimento dessas artistas a respeito das mais diversas teorias que atesta “sua habilidade como escritoras em geral e como escritoras cômicas em particular” (Goff, 2015, p. 17, tradução nossa).³⁰ A força de sua dramaturgia cômica parece residir essencialmente na capacidade das autoras de, conhecendo as teorias, apropriar-se dos elementos cômicos e subvertê-los, desconstruí-los, recombina-los e até ridicularizá-los à sua maneira, de tal modo que a estrutura responda às necessidades do conteúdo ao invés de sufocá-lo. É o caso da própria Sarah Kane: supor que ela não conheceria os modelos para o fazer dramático, cômico ou não, seria absurdo: se ela inverte as categorias tradicionais, se as subverte ou se simplesmente parece ignorá-las, ela o faz deliberadamente, ocupada em atingir um objetivo estético e ciente da “possibilidade de teatralização da palavra, não por falta de bagagem [acadêmica] ou mera implicância com as formas tradicionais” (Toledo, 2023, p. 42). Assim, a subversão das regras, por si, já é cômica, uma vez que a própria “comédia é a quebra de expectativas ou normas compartilhadas” (Kein, 2015, p. 681, tradução nossa).³¹

Além disso, Sarah Kane e outras dramaturgas sabem que há necessidades da cena que precisam ser respondidas e isso também é válido para a comédia – afinal, “diferentes práticas de humor empregam diferentes técnicas para diferentes fins” (Marvin, 2022, p. 6, tradução nossa).³² Considerando que o riso é “um produto da conexão humana” e também “uma resposta não verbal, mas muito audível, sinalizando identificação e concordância” (Krefting *apud* Kein, 2015, p. 675, tradução nossa)³³ tanto com aquilo que é dito ou encenado como com quem diz algo, e que, conseqüentemente, a comédia exige do público que se identifique com o ponto de vista da artista, senão com a própria artista, percebemos que

as mulheres estão em desvantagem no caminho para o sucesso cômico devido à falta de incentivo para se identificar com o ponto de vista de uma mulher (ou de uma minoria étnica ou racial), particularmente quando essa artista está chamando a atenção para a posição marginalizada (Kein, 2015, p. 674, tradução nossa).³⁴

mas também quando a artista não desenvolve um trabalho politicamente engajado (o que é igualmente válido, mas, nesse caso, como vimos, ela é acusada de fútil e desinteressante). A construção da comicidade e do riso por mulheres, assim, está às voltas constantemente com a

³⁰ “If these writers truly did not know or understand the existing theories, and were writing comedy differently out of ignorance or happenstance or genetic coding, then the exclusion of their work from being recognized as comic might well be deserved. It is their knowledge of, engagement with, and navigation around, over, and through the dominant comic theories that testifies to their skill as writers in general and as comic writers in particular.”

³¹ “[...] comedy is the breaking of shared expectations or norms [...]”.

³² “[...] different practices of humor employ different techniques towards different ends”.

³³ “Laughter, Krefting explains [...] is ‘a product of human connection ... laughter is a nonverbal but very audible response signalling identification and agreement’”.

³⁴ “[...] because comedy requires audience members to identify with the performer’s point of view, if not the performer her/himself, women are disadvantaged on the road to comedic success due to the lack of incentive to

dissolução da ideia de que “o ponto de vista masculino heterossexual é [...] o padrão” e pode provocar a “identificação de qualquer pessoa” (Kein, 2015, p. 674, tradução nossa)³⁵ e com a busca de um humor que faça sentido para as mulheres, ou seja, que provoque um riso para além do que se estabeleceu através do olhar masculino, que muitas vezes coloca as próprias mulheres como alvo de modo depreciativo e objetificador – é significativo, portanto, que as mulheres achem mais engraçado aquilo que trabalha com a autodepreciação, “independentemente do sexo da pessoa que está sendo menosprezada”, enquanto os homens preferem as situações ou piadas “quando as mulheres são o objeto” (Greenbaum, 1997, p. 120, tradução nossa).³⁶

É possível, então, acreditar que “exista uma diferença no senso de humor de mulheres e homens” e que o humor das mulheres seja “mais sutil” por motivos enraizados em eventos cotidianos, quase triviais, uma vez que “as meninas aprendem, junto com outras regras relativas ao namoro, a rir das piadas dos homens [e] a reprimir quaisquer comentários inteligentes” (Greenbaum, 1997, p. 119, tradução nossa)³⁷ – não à toa a imagem da feminista estraga-prazeres é tão antagônica à ideia do humor e do riso. Se as meninas são educadas para entender que “afirmação, autoridade e força [são] qualidades masculinas que devem evitar”, exibindo qualidades ditas femininas, como “fraqueza, passividade e deferência aos homens” (Greenbaum, 1997, p. 120, tradução nossa)³⁸ e o cômico, por essência, exige uma postura mais ativa e assertiva, uma disposição para criticar e ridicularizar, parece lógico que “os homens [tenham] as mulheres que tentam ser engraçadas” quando o “humor é [visto como] agressão [e] as mulheres não são recompensadas socialmente por serem engraçadas (mas sim por serem gentis com os homens)” (Greenbaum, 1997, p. 199, tradução nossa).³⁹

Quando as mulheres da comédia surpreendem, assustam ou até ameaçam os homens, temos novamente a imagem da mulher mítica com serpentes na cabeça, aquela que não merece ser olhada pelos homens: assim como o riso da Medusa é uma transgressão, as comediantes respondem às regras que não lhes servem e às falácias atribuídas ao humor feminino desviando-se das normas e subvertendo as possibilidades tradicionais do riso, pois elas entendem que é assim que se dá a escrita feminina em qualquer modalidade. Inserida nesse movimento, Alice Birch propõe uma abordagem cômica para a questão da pornografia em *We Want You to Watch* (*Nós queremos que você assista*, em tradução livre), dramaturgia que desenvolveu em parceria com as artistas do coletivo feminista RashDash em 2015.

Assim como *Phaedra's Love*, a temática de *We Want You to Watch* não parece cômica – as consequências desastrosas da pornografia para a sociedade não são, ou não deveriam ser, motivo de riso. A abordagem de Alice Birch e do RashDash, porém, é cômica justamente com a

identify with the point of view of a woman (or an ethnic or racial minority), particularly when that performer is drawing attention to the marginalized position”.

³⁵ “[...] the straight male point of view is widely seen as the default and as eliciting identification from anyone”.

³⁶ “Further, studies [...] suggest that ‘females give higher funniness ratings than males to self-disparaging jokes, regardless of the sex of the person being disparaged’[...] while males find jokes funnier when females are the object”.

³⁷ “[...] there is likely to be a difference in women’s and men’s senses of humor: women’s humor is subtler than men’s – it is rooted in everyday events. [...] girls learn, along with other rules pertaining to dating, how to laugh at the jokes of males but to stifle any clever remarks of their own”.

³⁸ “[...] women are brought up to think of assertion, authority and forcefulness as masculine qualities which they should avoid. They are taught instead to display the ‘feminine’ qualities of weakness, passivity and deference to men”.

³⁹ “Men fear women who try to be funny. Humor is aggression, because women are not rewarded socially for being funny (but rather for being nice to men) [...]”.

intenção de ressaltar a gravidade do assunto e de promover o debate acerca de um tema muitas vezes silenciado e ignorado em nome de uma suposta moralidade e de inúmeros tabus. O enredo, em linhas gerais, é bastante simples e direto: duas mulheres, Pig e Sissy, trabalham como investigadoras da polícia e pretendem eliminar toda a produção pornográfica do mundo; para isso, elas recorrem a outras personagens, como uma Mega Hacker adolescente que poderia impedir o acesso a todo o material pornográfico disponível na internet e a própria Rainha da Inglaterra – ela é chamada apenas de *The Queen* na dramaturgia escrita, mas podemos compreender, através da primeira montagem do espetáculo, cuja temporada de estreia se deu no National Theatre de Londres, que se trata da própria Elizabeth II. Além delas, há ainda duas personagens masculinas adultas, chamadas simplesmente de *The Beautiful Man* e *The Old Man* (respectivamente, *O homem bonito* e *O homem velho*), que demonstram pouca empatia com os malefícios da pornografia especialmente para as mulheres jovens ainda no início de sua vida sexual; e uma criança, um menininho (*The Little Boy*, no original) que não tem falas, somente indicações de movimentação, através das rubricas do texto.

As rubricas de *We Want You to Watch*, desenvolvidas durante o trabalho na sala de ensaio, têm enorme importância na construção da comicidade da peça. Longe de responder a quaisquer necessidades objetivas ou naturalistas de movimentação – como encontramos em outras dramaturgias, indicando para as personagens que elas devem apenas entrar, sair, gritar ou reagir com determinada intenção –, as didascálias aqui são essencialmente registros dramáticos da performance física que é esperada para as cenas. É possível perceber que “a linguagem verbal e as linguagens do movimento são igualmente importantes no processo de realização e apresentação” da peça, de tal modo que em alguns momentos “do processo o texto veio primeiro e em alguns pontos o movimento/imagem liderou” a construção da dramaturgia porque tanto Alice Birch quanto as performers do RashDash compartilham do entendimento “de que às vezes as palavras são o melhor meio para articular o que pensamos e sentimos, e às vezes o movimento/imagem é” mais eficiente “para incorporar e expressar o ponto/sentimento/movimento” (Birch, 2015, p. 12, tradução nossa).⁴⁰ Em determinado momento da cena 2, por exemplo, quando Pig e Sissy tentam explicar à Rainha qual a diferença entre sexo de fato e pornografia, são realizados diversos movimentos que dessacralizam a figura da governanta, bem como a própria imagem da nação:

A RAINHA está no escuro. Ela explora o espaço ao seu redor.

Ela está em seu trono. Ela está com os olhos fechados e estende a mão direita para o lado. O peso dela cai e ela balança as pernas no braço do trono e se estica, como um gato. Ela desliza de forma que fique de cabeça para baixo e desenrola seus membros gradualmente até ficar totalmente estendida. [...]

Ela está de joelhos. Ela abre o peito e a cabeça, para cima e para trás enquanto inspira profundamente. Ela é impulsionada para frente, mas se segura com as mãos

⁴⁰ “The verbal language and the movement languages are both equally important in the process of making and the presentation of this play. At points during the process the text has come first, and at points the movement/image has led. We have a shared understanding between us that sometimes words are the best medium to articulate what we think and feel, and sometimes movement/image is. [...] Sometimes we will describe the processes we've used to embody and express the point/feeling/moment”.

e cai suavemente no chão. Os olhos dela se arregalam quando ela cai. Ela fica surpresa e encantada. [...]

Ela galopa pelo espaço como se estivesse no *ceilidh*, balança os braços, o movimento é liberado. Ela cobre todo o espaço.

No final da sequência, A RAINHA acolhe o público e depois se acomoda novamente em seu trono (Birch, 2015, p.36, tradução nossa).⁴¹

Apesar da atmosfera semelhante àquela de *Phaedra's Love* sobre a necessidade de ressignificar a monarquia, aqui há um vislumbre de que algo pode se transformar, pois A Rainha assina um decreto (algo que ela não poderia fazer na realidade) banindo a pornografia e, com isso, instaura a esperança de tempos melhores:

É uma combinação de coreografia em uníssono, e a criação de grandes imagens de celebração. Adereços da cena, como uma garrafa e taças de champanhe, e três enormes bandeiras Union Jack são usadas. Tudo parece um desenho animado de patriotismo, é muito britânico. A RAINHA festeja tanto quanto PIG e SISSY. Elas fazem referências divertidas à nossa verdadeira Rainha como andar nas bandeiras do Union Jack como se fossem cavalos (Birch, 2015, p. 38, tradução nossa).⁴²

Toda essa construção performática, ao lado de imagens como a Lata de Sexo (*tin of Sex*, como aparece no texto, indicando literalmente um produto comercializável e consumível), concretiza o problema da pornografia de modo cômico, muitas vezes beirando o absurdo e o *nonsense*, mas sem rebaixar a importância do debate: a discussão, ao invés de recair no tom maçante e até moralista, é ampliada graças à leveza da forma delineada por Alice Birch e pelo RashDash. O riso de *We Want You to Watch* vem, portanto, da necessidade da reflexão crítica e da transformação social, mas também do inesperado encontro entre a seriedade e o ridículo, entre os movimentos fluídos e as palavras duras.

Dramaturgas como Sarah Kane e Alice Birch, portanto, trazem à escrita teatral temas importantes que precisam ser discutidos para além do teatro e, para serem ouvidas (e encenadas, assistidas, lidas), retorcem todas as regras, subvertem os padrões clássicos, distorcem o que é chamado de universal e colocam tudo isso numa roupagem diferente daquela que é exigida ou esperada pela tradição porque, afinal, essa tradição não diz respeito a elas – talvez até não diga nada a elas. A comicidade e o riso são a chave dessa combinação agriçoce. O

⁴¹ "THE QUEEN is in the dark. She explores the space around her. /She is on her throne. She has her eyes closed and reaches with her right hand out to one side. Her weight tips over and she swings her legs onto the arm of the throne and stretches out, like a cat. She slides so that she is upside down and uncurls her limbs gradually until she is fully extended. /[...] She is on her knees. She opens her chest and head, up and back as she takes a sharp breath in. She is propelled forwards, but catches herself with her hands, and yields gently into the floor. Her eyes widen as she falls. She is surprised and delighted. /[...] She gallops around the space like she's at a ceilidh, she swings her arms, the movement is released. She covers the entire space. /At the end of the sequence THE QUEEN takes in the audience, then settles back into her throne." A citação respeita a formatação original da dramaturgia, com as rubricas divididas por traços.

⁴² "It is a combination of choreography in unison, and the creation of big images of celebration. Props from the scene such as a champagne bottle and glasses, and three huge union jack flags are used. It all feels like a cartoon of patriotism, it is very British. THE QUEEN parties just as hard as PIG and SISSY. They make fun references to our actual Queen such as riding the union jack flags like horses".

cômico pode não ser realmente o mais confortável dos trajes, visto que não foi feito para vestir as mulheres – mas, afinal, qual linguagem o foi? É necessário enfrentar o estranhamento, então, para ocupar também esse espaço e remodelá-lo de acordo com novas ideias, outros assuntos, diferentes visões: “essa perspectiva aberta e desconcertante”, afinal,

anda de mãos dadas com um certo tipo de riso. Culturalmente falando, as mulheres choraram muito, mas uma vez que as lágrimas são derramadas, haverá risos sem fim em vez disso. Risada que irrompe, transborda, um humor que ninguém esperaria encontrar nas mulheres – que é, no entanto, certamente sua maior força porque é um humor que vê o homem muito mais longe do que ele já foi visto (Cixous, 1981, p. 55, tradução nossa).⁴³

Talvez, como Hélène Cixous acredita, a risada das mulheres abale tanto quanto o riso da Medusa, que não só ri por último, mas ironicamente ri melhor.

Referências

BIRCH, Alice. *We Want You to Watch*. London, England: Oberon Books, 2015.

CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 7, n. 1, p. 41-55, 1981. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493857>. Acesso em: 8 jan. 2025.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COFF, Jennifer. “If More Women Knew More Jokes...”: The Comic Dramaturgy Of Sarah Ruhl And Sheila Callaghan. Wayne State University Dissertations, 2015. Disponível em: https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/1133. Acesso em: 4 jan. 2025.

GREENBAUM, Andrea. *Women's Comic Voices: The Art and Craft of Female Humor*. *American Studies*, v. 38, n. 1, p. 117-138, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40642861>. Acesso em: 3 jan. 2025.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London and New York: Routledge, 2002.

KANE, Sarah. *Teatro completo*. Tradução de Pedro Marques. Lisboa: Campo das Letras, 2001.

KEIN, Kathryn. Recovering Our Sense of Humor: New Directions in Feminist Humor Studies. *Feminist Studies*, v. 41, n. 3, p. 671-681, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/829277>. Acesso em: 3 jan. 2025.

KOHEN, Yael. *We Killed: The Rise of Women In American Comedy*. New York: Sarah Crichton Books, 2012.

⁴³ “And finally this open and bewildering prospect goes hand in hand with a certain kind of laughter. Culturally speaking, women have wept a great deal, but once the tears are shed, there will be endless laughter instead. Laughter that breaks out, overflows, a humor no one would expect to find in women—which is nonetheless surely their greatest strength because it’s a humor that sees man much further away than he has ever been seen”.

- MARVIN, Amy. Feminist philosophy of humor. *Philosophy Compass*, v. 17, n. 7, p. 128-158, 2022.
Disponível em: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/phc3.12858>. Acesso em: 2 jan. 2025.
- MEREDITH, George. *An Essay on Comedy*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1956.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROBLES, Martha. As Górgonas. In: ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas: O Feminino Através dos Tempos*. Tradução: de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019. p. 87-91.
- SARTRE, Jean-Paul. *As troianas*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- SAUNDERS, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: University Press, 2002.
- VISNIEC, Matéi. *Migraaaantes ou tem gente demais nessa merda de barco ou o salão das cercas e muros*. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- TOLEDO, Fernanda Paula Capraro de. *Theft is the holy act: Cleptomanias literárias em 4.48 Psicose*. Orientador: Fábio Akcelrud Durão. 2023. 282 f. Dissertação (Mestrado – Teoria e crítica literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/8914>. Acesso em: 31 mai. 2025.

Um sátiro nos Andes: tradição e modernidade no riso de Sileno

A Satyr in the Andes: Tradition and Modernity in Sileno's Laughter

Michel Silva Guimarães

Universidade Federal do Pará (UFPA)
Belém | PA | BR
msguimaraes@ufpa.br
<https://orcid.org/0000-0001-6181-2553>

Adilson Santos de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador | BA | BR
adssouza1988@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-8416-6203>

Resumo: Este artigo objetivou tratar das questões da comicidade e do riso na peça inédita *O ciclope* (2002), do argentino César Brie. Foram realizadas análises pautadas em leituras sobre o drama satírico e sobre as estratégias de elaboração do cômico. Para tanto, estabeleceu-se diálogos com teóricos como Henri Bergson (1987), Cleise Mendes (2008), Sigmund Freud (2006), Mikhail Bakhtin (2013) e Northrop Frye (2014), tendo em vista a formulação de um quadro investigativo sólido e coeso acerca das questões do riso na dramaturgia de Brie. Para pensar a poética do dramaturgo no contexto latino-americano, nos valem de Brie (2007; 2013a; 2013b), Guimarães (2022a; 2022b) e Rojo (1999; 2016). Por conseguinte, tendo em vista a complexidade de avaliar o riso em seu aspecto ético, traçou-se um debate avaliativo acerca da questão em si, fato este que visou facilitar a leitura e evitar ruídos de comunicação entre a proposta do texto e a recepção leitora. Sob essa égide, a confecção deste artigo faz parte do extenso estudo que desenvolvemos sobre os aspectos éticos e estéticos da obra do dramaturgo argentino.

Palavras-chave: César Brie, riso, comicidade, satírico.

Abstract: This article aimed to address the issues of comedy and laughter in the unpublished play *O Cíclope* (2002), by the Argentinean playwright César Brie. Analyses were conducted based on readings about satirical drama and the strategies for developing the comic element. To this end, we established a dialogue with theorists such as Henri Bergson (1987), Cleise Mendes (2008), Sigmund Freud (2006), Mikhail Bakhtin (2013) and Northrop Frye (2014), in order to formulate a solid



and cohesive investigative framework on the issues of laughter and Brie's dramaturgy. To think about the playwright's poetics in the Latin American context, we use Brie (2007; 2013a; 2013b), Guimarães (2022a; 2022b) and Rojo (1999; 2016). Consequently, given the complexity of evaluating laughter in its ethical aspect, an evaluative debate was drawn up on the issue itself, a fact that aimed to ease the reading and avoid misunderstandings between the text's proposal and the reader's reception. Under this perspective, this article is part of the extensive study we have developed on the ethical and aesthetic aspects of the Argentine playwright's work.

Keywords: César Brie, laughter, comedy, satirical.

Introdução

Na cronologia da poética de César Brie (1954 -), *El cíclope* é datado de 2002. O espetáculo estreou em Yotala, Bolívia,¹ com direção do dramaturgo, no âmbito do "Teatro de los Andes" (TA). A montagem a qual tivemos acesso, no entanto, datado de 2010. Com a atuação de Ulises Palacio (Ulisses), Luciano Temperini (Sileno) e Julián Ramacciotti (Cíclope), a direção da obra é coletiva, assinada pelo grupo "Teatro La Tropilla". O vídeo da peça esteve disponível no *blog*² da trupe, de onde o descarregamos, e foi gravado na praça Avaroa, em La Paz, em 10 de abril de 2011.

"La Tropilla" é hoje um grupo inativo. Foi graças ao seu trabalho, com uma turnê por parte da América Latina, que um vídeo da montagem sobreviveu e o texto chegou até nós. A companhia foi criada em 2010, no seio do TA, e se estabeleceu em Córdoba, Argentina. Em seu texto de apresentação no *blog*, eles definiam seu projeto da seguinte forma: "[...] Nossa busca artística se baseia em um trabalho de criação coletiva através de formas expressivas e musicais, que têm a ver com a mistura de elementos provenientes de diversidades culturais e teatrais. Fruto de nossa formação e lugar de nascimento [...]" (Teatro La Tropilla, 2012, tradução nossa).

As apresentações de *El cíclope* em praças públicas, por países da América Latina, também coadunam com os projetos de César Brie e do TA de levar o teatro a todos, buscando a formação das plateias e a construção do teatro como uma arte necessária. Ainda na esteira da formação que receberam de Brie e do TA, La Tropilla pensava o espaço cênico, a formação do Ator/Encenador/Criador e a poética de histórias que mobilizassem para a reflexão através do divertimento proporcionado pelo teatro.

No que tange ao divertimento, o projeto do grupo vai ao encontro das reflexões de pensadores da comicidade e do riso: Bergson (1987), Mendes (2008), Freud (2006), Bakhtin (2013) e Frye (2014). Esses teóricos são aqui retomados para refletirmos sobre conceitos perti-

¹ No elenco estiveram os atores Gonzalo Callejas, Daniel Aguirre, Alice Guimarães e Maria Teresa del Perro.

² Embora inativo, o blog do grupo segue disponível em <http://latropillateatro.blogspot.com/>.

nentes à análise da peça em tela, tais como desvio, exagero cômico, liberdade cômica, chiste, comunhão pelo riso, *bufonaria*, e mito primaveril. Essas reflexões, projetos e práticas teatrais têm um feliz encontro na poética e na encenação de *El cíclope* (2002).

Em entrevista concedida em 10 de dezembro de 2010, os três atores do grupo relatam terem se encontrado na montagem de *La Odisea*. À época, em acordo com Brie, resolveram remontar *El cíclope*, sendo essa a primeira peça de “La Tropilla”. Segundo Luciano Temperini: César Brie a reescreve “e a traz a algum lugar da América do Sul [...] a intenção é atravessá-la com a problemática e os signos atuais. Trazer essa história do passado, tomada da mitologia campesina, popular, com o vinho, a festa, o dionisíaco, que têm um conteúdo forte” (Verdad [...], 2010, tradução nossa).³

Como se pode ver, essa peça curta marca encontros e diálogos no solo latino-americano através do encontro e da presença do teatro. Na obra *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade* (2016), Sara Rojo monta cenas do teatro latino-americano, com destaque para a resistência política e para o humor. A América Latina torna-se um palco-território, um cenário-continente, a partir da qual as obras aqui produzidas alimentam nosso imaginário.

Rojo, no Brasil, é uma das principais investigadoras da poética brieniana, já tendo traduzido, em parceria com Raquel Abdanur, um monólogo do autor: *Solo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor* (Abdanur; Rojo, 2009); assim como dedicou alguns artigos à obra do autor, como o seminal *Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século* (1999), no qual o trabalho de Brie e do TA figuram com destaque.

A tradução de *El cíclope/O cíclope* (no prelo) se juntará a outras duas traduções já existentes do dramaturgo no país: *Solo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor* (Abnadir; Rojo, 2009), já mencionada, e *En un sol amarillo/Em um sol amarelo* (2010), com tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardi.

Único drama satírico a chegar completo ao nosso tempo, *O cíclope* (-408), de Eurípedes, traz, em sua construção, a diversidade. Em um gênero híbrido, drama e sátira, três distintas criaturas – um homem, um sátiro e um cíclope – dividem a cena em uma fábula repleta de vicissitudes e burlas. Com isso, é imperativo dizer que os diálogos artísticos e culturais já pertencem à deriva do texto de Eurípedes.

A “diversidade cultural e teatral” e o “popular”, como trazido pelos atores, são imanentes à peça eurípidiana, pois ela traz formas e temas explorados e modernizados pelos dramaturgos do séc. XX. Na forma, destacam-se a música e os recursos épicos utilizados pelo coro de sátiros; nos temas, a exploração do trabalho e o alcoolismo. Toda essa diversidade e profusão de recursos, políticos e estéticos, são retomados por Brie e “La Tropilla” em *El cíclope*: um texto ágil, político e cômico.

O texto, inédito na bibliografia do dramaturgo, nos chegou graças à contribuição de Ulises Palacio, homônimo do herói grego. Sua tradução e estudo crítico encontram-se no prelo. Dessa forma, citaremos aqui a peça como “texto disponibilizado pelo autor”. Escrito em 2002, o drama em um ato, de menor extensão, figura entre outras duas peças do dramaturgo que dialogam com a recepção clássica: *La Iliada* (2000) e *La Odisea* (2008), peças de grande extensão. As três formam a trilogia clássica do autor no “Teatro de Los Andes” (TA).

Cabe reiterarmos a diferença formal entre *La Iliada* (2000) e *La Odisea* (2008) e *El cíclope* (2002). As duas primeiras são de grande extensão enquanto a última é uma peça curta. As

³ Disponível em: <https://verdadyjusticiaporsilviasuppo.blogspot.com/search?q=la+tropilla>. Acesso em: 19 out 2021.

duas primeiras figuram nas antologias lançadas pelo dramaturgo em 2013, respectivamente, em *Teatro I* (2013a) e *Teatro II* (2013b), tendo permanecido a última inédita. *La Iliada* e *La Odisea* também tiveram análises de fôlego dedicadas aos seus textos, a partir da produção teórica de Michel Guimarães: *La Odisea de César Brie: quadros do êxodo boliviano* (2022a) e *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva* (2022b), cujo capítulo três, “Um cavalo de Troia: A *Iliada* brieniana”, é dedicado a pensar a peça e sua correlação com a *Iliada* homérica.

É perceptível, desde a saída de Brie do TA, em 2010, seu esforço para se inscrever na literatura latino-americana como o grande dramaturgo que ele é. Uma vez que seu lugar como diretor, ator e cocriador de um dos maiores grupos teatrais da Bolívia e da América Latina já estava assegurado. Brie passou a publicar sua dramaturgia e sua história como sua autobiografia *La vocación* (2007), na qual relata desde sua formação artística, com pais professores, e teatral – iniciada com o objetivo de falar com as mulheres sem gaguejar –, até sua profissionalização e perseguição pela ditadura argentina, que o leva ao exílio e a uma exitosa carreira no Odin Teatret, tendo como mestres Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen.

Sobre a obra *La vocación* (2007) é interessante destacar seu subtítulo, entre parênteses, “(Autobiografía de un actor)”. O subtítulo marca a atuação brieniana como um “homem de teatro” e não apenas um homem das letras. Já sua passagem pelo Odin Teatret tem parte de sua história publicada na obra *O cavalo cego* (Rasmussen, 2017), mais uma prova da inscrição de Brie na história do teatro ocidental.

No presente artigo, objetivamos dar seguimento à crescente bibliografia sobre o autor no Brasil com algumas doses de ineditismo, como a análise do riso existente na comédia *El cíclope*. O drama satírico de Eurípedes retoma as peripécias de Ulisses na ilha dos ciclopes, narradas no canto IX da *Odisseia* homérica, entre os versos 106 e 542. Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Toosa, é um gigante antropófago que desrespeita a Zeus, as leis de hospitalidade ou a quaisquer outras leis. Em sua ilha, um espaço ficcional, aportam Ulisses e doze companheiros. Ao longo de dois dias e de três refeições, Polifemo devora, de dois em dois, seis dos homens de Ulisses.

No texto de César Brie, há apenas Ulisses, Sileno e Polifemo em cena, este último representado por um ator de máscara e pernas de pau, acentuando as dimensões risíveis do gigante. As vozes, o jogo de corpo, o vestuário e os demais recursos cênicos estão todos a serviço do riso. Fato curioso é que, embora com uma textualidade por vezes obscena, o espetáculo atraiu muitas crianças pelas praças em que se apresentaram pela América Latina, mais um sintoma da popularidade e comicidade do texto na exploração do lúdico.

Sileno, cúmplice e antagonista

Sileno é uma figura mitológica meio humana e meio bode, pertencente à raça dos sátiros. Tanto no drama satírico eurípidiano, quanto na comédia brieniana, ele é a mola mestra de propulsão do riso. Sob essa égide, acompanharemos a performance de Sileno, com seus disfarces, tramoias e caricaturas, para construir um debate sobre o riso na comédia de César Brie. Eróticos, impulsivos, anárquicos e hedonistas, os sátiros, sempre representados em grupo, têm o velho Sileno como pai, líder e corifeu. Torrano (2022), na apresentação de sua tradução de *O cíclope*, de Eurípedes, relembra que o velho Sileno, na peça, é pai dos sátiros,

amigo de Dionísio e escravo de Polifemo, posições que retoma na obra brieniana, embora sem a presença de seus filhos.

É possível constatar o potencial jocoso que circunda a figura do sátiro. Sendo especificamente amigo de Baco, senhor do vinho, do teatro e das deformidades, o sátiro espelha a face do que vai além, sendo homem e animal, não reconhecendo limites específicos para suas ações despudoradas, opondo-se a toda noção de ética e moral que se ponha em vigência.

Interessa-nos perceber o jogo de diabruras soerguido por Sileno. Sendo ele, na peça de Brie, descrito como um ser cativo na caverna do truculento Ciclope, ser mitológico gigante, possuidor de um único olho e de comportamento hostil. Sileno recorre a diversas diabruras risíveis para garantir a própria sobrevivência.

SILENO: Baco, Baco, Baco! Deus do vinho e do bêbado. Por sua culpa aqui me vejo, varrendo com esse arreio. Me lembro de quando você era jovem, sim, você, que, de tanto tomar vinho, afogou o juízo e eu...te coloquei no prumo. Quando com minha espada forte do gigante te salvei e este braço o levou à morte quando eu... o atravessei. Ou o sonhei, em algum quarto, enquanto estava mamado. Não sei! Mas o pior foi a última quando você estava perdido. Fui te buscar e acabei prisioneiro no covil de um gigante de um só olho, Polifemo, que por capricho me escraviza. E se chegam homens de distantes terras, o gigante os devora sem compaixão, nem demora. Ademais! Por servir a esse molambento, eu não posso beber vinho. Você acredita? Esse é meu cruel destino e por isso me lamento! (Brie, no prelo, s/p, grifo nosso).

Correspondente a uma das primeiras aparições de Sileno na peça de Brie, o excerto supracitado interessa-nos por estabelecer uma relação entre o sátiro e o deus Baco. Nesse sentido, observamos que Sileno canta com a finalidade de contar a história de sua vida, relatando que, por demanda de cuidar do deus do vinho, acabou cativo na caverna do terrível Polifemo, o ciclope.

Seguindo por esse diapasão, é-nos imprescindível frisar a brincadeira com o jogo de palavras feita pelo sátiro que, de maneira jocosa, conta uma história, mas, por sorte do seu costume de embriagar-se, confessa não ter absoluta certeza de sua veracidade, abrindo assim as portas daquilo que pode ser compreendido como o desvio cômico.

Em seu célebre conjunto de ensaios, denominado *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1987), o filósofo francês Henri Bergson define o desvio como a característica máxima que atravessa as artes que têm por objetivo a promoção do riso. Seguindo por essa clareira, Bergson define o desvio como qualquer traço particular que distinga o indivíduo ou grupo da coletividade majoritária.

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas – simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social (Bergson, 1987, p. 19).

Ao longo da peça, pelo conjunto das didascálias, é possível observar os desvios operados por repetitivas ações físicas que emulam gestos de cumplicidade, passando pelo erotismo e descambando na violência:

(Golpe com a vassoura) Boníssimo dia! Está perdido? [...] (Golpe no peito)/ (Morde Ulisses no braço)/ (Ameaça e golpeia)/ (Golpe de porrete)/ (Beija o porrete)/ (Toma o porrete)/ (O Ciclope lava os dentes e depois cospe em Sileno)/ (Sileno e Polifemo amarram Ulisses com uma corda, enquanto o arrastam para caverna)/ (Ação de cortar Sileno)/ (Sileno é carregado de volta à cena por Ulisses)/ (Sileno cai de costas e é amparado por Ulisses)/ (Ação de remada espelhada)/ (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses)/ (Sileno surrupia a garrafa)/ (Ação para se levantar. Agarra Sileno pelo pescoço)/ (Se beijam)/ (Ulisses cega o Ciclope)/ (Sileno o golpeia com um osso). (Sileno arrasta Polifemo para dentro da caverna) (Brie, no prelo, s/p. Grifo nosso).

Essas ações físicas, também reflexo da rigidez e excentricidade das personagens, impõem uma cadência ao ritmo da peça, com quebras orquestradas precisamente para levar ao riso. Ao espelharmos a conceituação de Bergson com as didascálias, torna-se mais fácil visualizar a dinâmica estabelecida entre um direcionamento lógico e os efeitos decorrentes de sua ruptura. Assim, advogamos aqui que o comportamento da personagem cômica está diretamente relacionado à noção de quebra do ritmo, impondo sobre o costumeiramente esperado uma dinâmica outra, uma deformação do coeficiente no qual orbita as ações consideradas habituais. Ao invés de recepcionar bem o hóspede, Sileno o agride com a vassoura; ao invés de tratar bem o servo, Polifemo dá de porrete em Sileno, que devolve as agressões e rouba o vinho.

Mesmo o ritmo frequente das agressões físicas é quebrado pela cumplicidade entre Ulisses e Sileno – (“Ação de remada espelhada”) – e pelo erotismo entre este e o Ciclope – (“Beija o porrete”), (“Se beijam”) –, em um jogo de antagonismo e cumplicidade, retorno ao antagonismo e volta à cumplicidade. Sobre a emulação da violência que impera nos antagonismos Sileno-Ulisses, Sileno-Polifemo, Ulisses-Polifemo é imperativo dizer que a dor não é o núcleo orbital, pois isso, segundo a perspectiva de Bergson, não geraria o riso. Este é provocado pelo desvio da sensibilidade prática. Um distanciar-se para poder observar com indiferença.

Nessa seara, vemos, desde Eurípedes, o predomínio do recurso épico nas cenas de violência ocorridas dentro da caverna: o assassinato e o cozimento dos companheiros de Ulisses, o estupro de Sileno e a mutilação de Polifemo. Essas ações ocorrem sempre fora da visão do espectador, permitindo o distanciamento.

O sátiro: hiperbólico, livre e chistoso

Para Bergson, o caráter sócio-punitivo do cômico é um fenômeno demasiadamente humano. Há três estágios identificáveis para elaboração do cômico sócio-punitivo bergsoniano. No primeiro estágio, os indivíduos são segregados em grupos. Assim, identifica-se os que riem e os risíveis. Nesse viés, caracteriza-se, para possibilitar a divisão, os elementos diferenciais que reunirão, em um grupo, os que podem rir e, em outro grupo, os alvos do riso. As idiossincrasias que reúnem e segregam os sujeitos e os objetos do riso, via de regra, são circunstanciais, e seguem uma estruturação paradigmática da contingência, ou de sua ausência, em questão: “O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (Bergson, 1987, p. 13).

No segundo estágio, o cômico é produzido a partir do abandono da sensibilidade e das sensações de comoção e piedade, levando assim ao terceiro estágio: a inteligência. Nesse

estágio, após a divisão dos grupos e do abandono da sensibilidade, chegando-se à inteligência, a produção da comicidade incidirá de forma coercitiva. Dessa maneira, os sujeitos do riso são obrigados a adotar um comportamento socialmente estabelecido como “correto”, a fim de evitar as repressões que zelam pelas normas sociais. Logo, o riso cômico tende a ser uma ferramenta de confronto operada por opressores e oprimidos nas disputas de poder.

Tendo em mente as ponderações de Bergson, torna-se factível afirmar que o riso se dá, no público, por meio da captação de disparidades decorrentes da quebra da lógica e do ritmo ordinariamente estabelecido. Nesse sentido, teremos o riso quando um sujeito ou coletividade entre em contradição, ou desalinho com os parâmetros norteadores de todo o aspecto que seja posto sob o invólucro da seriedade.

Assim sendo, alcançamos o entendimento de que, para Bergson, o riso e a comicidade estão diretamente relacionados à quebra da seriedade, sendo tal seriedade, habitualmente, associada ao sentido do sagrado, residindo neste a máxima compreensão do que não pode ou deve ser tratado em tom de brincadeira jocosa.

Retomando a imagem de Sileno cantando em saudação ao deus do vinho, percebemos que, a todo momento, o sátiro se refere à deidade de forma desonrosa, zombeteira e despudorada. Nesse sentido, torna-se simples entender a aura cômica que circunda a personagem mitológica, sendo ele um fanfarrão que insulta o deus e nem mesmo tem certeza da veracidade das palavras proferidas.

Se Sileno rebaixa Baco, dizendo que o deus necessitou de sua proteção e, de maneira desonrosa, o abandonou aos maus-tratos do agressivo Ciclope, sem nem mesmo conceder-lhe a bênção de desfrutar do vinho. Percebe-se aí um rebaixamento cômico engendrado pelo sátiro, dirigido ao deus que, talvez, o tenha abandonado – afinal, Sileno vacila na certeza da história que compartilha.

Das palavras proferidas por Sileno acerca da postura moral, enquanto deus, de Baco, temos dada a sentença que o sátiro confia a nós, o público: o deus do vinho é artimanhoso e não deve gozar de nossa confiança. Logo Sileno despe Baco das vestes de sua seriedade divina, mas, em um movimento contrário, admite, ao mencionar não ter certeza da veracidade de seu relato, que quem não pode ser levado a sério é ele mesmo.

De igual maneira, cabe notar que, através de uma estratégia figurada, Sileno esteja referindo-se, especificamente, ao ato de beber em demasia, sendo este mais um dos elementos apontados por Bergson para a constituição da comicidade. Nessa vereda, temos dado o princípio do exagero.

Para Bergson, não basta apenas que algo destoe da norma para que seja considerado digno do riso. Logo, na ótica do filósofo, é função do artista, no caso em questão do dramaturgo, produzir determinado exagero para que, por meio da constatação hiperbólica do traço posto em destaque, o público possa compreender a intenção cômica que o recobre e julgá-lo por meio do riso. Na peça, a embriaguez, a lascívia e as ações físicas são hiperbolizadas.

Uma imagem exemplar é o efeito que se visa causar por intermédio dos traços hiperbólicos concernentes à produção de caricaturas. Estas são acentuadas na montagem da peça pela caracterização de Polifemo com máscara caricatural, pernas-de-pau e a emissão de uma voz gutural e cavernosa; enquanto Sileno, metade homem, metade bode, é vestido e maquiado de forma a acentuar sua natureza satírica. Nessa seara, a dramaturgia caricatural e

sua montagem alongam traços que destacam o objeto de sua obra da coletividade posta em vivência, fazendo destes traços exageros cômicos.

Não obstante, é importante ressaltar a proposição bergsoniana de que o traço hiperbólico deve ser oriundo da verdade, não cabendo o ato de inventar, mas, sim, o de exagerar: “Quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico” (Bergson, 1987, p. 19). No caso específico de Sileno, ademais de suas mentiras e trapaças, seu traço hiperbólico característico é o da embriaguez, traço este que, por recorrentes vezes, é destacado para insultar e rebaixar o velho sátiro.

Na tentativa de compreender os aspectos cômicos pertinentes à figura de Sileno, interessa-nos observar os parâmetros soerguidos por Cleise Furtado Mendes. Em sua obra, *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2008), dentre outras questões, Mendes defende que um dos mais característicos aspectos da personagem cômica é seu comportamento livre. Nesse viés, entendemos a liberdade cômica como uma força que leva a personagem a não se envergonhar de si mesma no cumprimento das ações, mesmo sendo tais ações socialmente dignas de constrangimento e repreensão.

Acontece que aquilo mesmo que torna esse herói irrisório – a inconsciência de seu pedantismo, avareza, burrice etc. – é o que contribui para transformá-lo numa criança aos nossos olhos, livre para agir para fora e para além dos rigores de um padrão adulto de comportamento. Ao atuar de modo louco, absurdo, extravagante, ao dar-se o direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele “patrimônio lúdico” da infância a que Freud se refere e que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade. Realmente, de certo modo, toda personagem cômica é uma criança grande: alguém que acredita ser maior, mais forte, mais belo, mais sábio do que realmente é – e age como se fosse (Mendes, 2008, p. 45).

Entendemos que Sileno, por ser um sátiro, naturalmente corporifica a pura ideia do conceito de liberdade. Reforçamos nossa defesa de ser ele a mola mestra da qual será advinda a comicidade na peça de Brie, estando os outros dois personagens, o ciclope Polifemo e o herói Ulisses, como adjuvantes das tramoias e falcatruas desempenhadas por Sileno. E aqui cabe lembrar que, na fábula homérica, no canto IX da *Odisseia*, as peripécias ocorrem apenas entre o herói e o ciclope, em um local mítico. A presença dos sátiros e a territorialidade do Étna são criações eurípidianas (Torrano, 2022), atualizadas para o território dos Andes na peça brieniana.

Como já dissemos algumas vezes, *El ciclope* encontra-se no conjunto da trilogia clássica brieniana, realizada junto ao TA. Após sua saída do grupo, podemos dizer que a incursão brieniana com o clássico já é uma tetralogia, com a montagem e a publicação da peça *Orfeo y Eurídice*, presente na sua terceira antologia: *Teatro reciente* (2017).

Assim como *El ciclope* imagina uma América Latina popular, risonha e festiva, resistente às opressões; *La Ilíada*, como se pode verificar no texto presente em *Teatro I* (Brie, 2013a, p. 9-63), rememora as questões das ditaduras latino-americanas, representando a morte dos agentes da resistência, os filhos desaparecidos e o fascismo (Guimarães 2022b); já *La Odisea*, presente no conjunto de peças publicadas em *Teatro II* (Brie, 2013b, p. 7-108), representa o êxodo e o exílio dos bolivianos rumo ao *american dream* estadunidense (Guimarães, 2022a). As três peças são produzidas em contextos de resistência às forças políticas dominantes – memória das ditaduras, capitalismo, neoliberalismo –, guiadas pelo desejo de tornar o tea-

tro uma arte necessária e contra-hegemônica, colocando em diálogo o cânone greco-romano com a herança cultural andina e latino-americana.

Em *El cíclope*, Sileno, descaradamente, trai, rouba e bajula, sendo todos esses atos cômicos representantes de estratégias para a garantia da própria sobrevivência. Assim, pouco depois de ter declarado amizade e hospitalidade para com o náufrago Ulisses, que busca por amparo, Sileno é capaz de traí-lo, acusando o herói de ladrão e de mentiroso, tendo por objetivo desviar-se da ira do intransigente ciclope.

ULISSES: Escuta, Ciclope! Eu... eu te imploro. Buscando água e comida eu cheguei a sua guarida. Não me queime no fogo. Sim! Teus cordeiros me foram dados por seu servo, este velho tão bêbado e traiçoeiro que agora quer te enganar. Eu não quis roubar, te juro.

SILENO: Eu te juro, Ciclopinho! (*Beija o porrete*). Por Netuno, seu paizinho! (*Beija o porrete*) Que não é verdade que vendia ao estrangeiro suas crias (*Beija o porrete*). Ciclopuxo, nunca é muito o que trabalho por ti! Sou honesto, Ciclopão. Não creia neste bundão! (*Toma o porrete*) (Brie, no prelo, s/p.).

Logo torna-se perceptível o grau de amoralidade de Sileno, traduzido pelo seu aspecto traidor, ladrão, bajulador e, mais uma vez, profanador, pois desrespeita os dois personagens superiores a ele em força e poder, mas com isso garante não ser castigado pelo ciclope que o mantém cativo. Da mesma forma, após recusar auxiliar o herói, é Sileno quem o tempera para o cozimento: “**SILENO:** Que prazer! Que prazer, meu patrãozinho! A mesa preparemos (*Coloca um colar de especiarias em Ulisses e o tempera com sal*)” (Brie, no prelo, s/p.).

Direcionando-nos por este caminho, torna-se axial frisar o nível de amoralidade que atravessa a figura de Sileno, sendo ele, em concordância às ponderações de Mendes (2008), um ser desprovido de aprisionamentos éticos e morais, exercendo assim sua liberdade cômica e despudorada, desrespeitando a tudo e a todos com vistas a manter a garantia de sua integridade física, não importando a consequência de seus atos nesse percurso.

Aproveitando a deixa aberta por Mendes, ao mencionar o “patrimônio lúdico”, cabe-nos frisar que, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (2006), Freud define que os chistes se constituem por um pilhamento sonoro de ideias que, por sorte do seu choque, produz o efeito de divertimento no público. Em suma, é-nos possível definir o conceito de chiste freudiano como uma brincadeira estabelecida por meio das possibilidades fornecidas pela oralidade em uso das línguas.

Para Freud, a produção dos chistes, através dos jogos de ideias, leva ao prazer lúdico. Este, por sua vez, é capaz de restituir ao sujeito adulto a liberdade criativa advinda do processo experimental do balbúcio infantil. Os chistes, assim, produzem uma interconexão entre a infância inocente e a fase adulta responsável, dando ao sujeito a capacidade de incidir no tratamento de matérias constrangedoras, minimizando o peso das tensões por meio do riso.

Na peça de Brie, é-nos possível observar a edificação de um chiste ao direcionarmos nossos olhares para o jogo de palavras construído por Sileno, executado através das variações feitas em cima do substantivo “cíclope”, sendo este desdobrado em “Ciclopinho”, “Ciclopuxo” e “Ciclopão”. Nesse direcionamento, visando bajular o gigante que o mantém em cativeiro, Sileno incide no uso da estratégia cômica do chiste, produzindo variações orais para quebrar a tensão cênica, atribuindo ao ciclope características que vão desde a ternura

do diminutivo até a total virilidade do aumentativo, brincando não apenas com os sons, mas com as significações das palavras.

Observando o aspecto festivo e jocoso perene na figura de Sileno, é-nos pertinente salientar: a compreensão de riso que o atravessa excede o limite das barreiras sócio-punitivas da comicidade bergsoniana, pois o sátiro não se constrange de suas ações e, de maneira des-pudorada, põe-se como objeto de riso para agradar ao ciclope que o mantém cativo.

O chão da praça: comunhão e coletividade

É imperativo contextualizarmos a forte relação de Brie com as questões culturais latino-americanas. Após deixar o Odin Teatret, o dramaturgo aporta na Bolívia guiado pelos ensinamentos de Eugenio Barba. No artigo “Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século” (Rojo, 1999), Sara Rojo retoma quatro pressupostos barbianos para pensar o teatro na América Latina:

As ideias de Barba com as quais trabalhei foram expostas em sua conferência realizada em 08/06/1998, em Belo Horizonte, durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas. Tais ideias podem ser assim sintetizadas: 1. “A estética e a ética são parte do trabalho teatral”. 2. “Ser verossímil é equivaler-se a vida e não a sua imitação”. 3. “É preciso possuir um suporte cultural para ensinar o diálogo com outras culturas”. 4. “As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui (p. 52).

As reflexões da autora vão ao encontro da prática brieniana e das falas de La Tropicália durante a turnê de *El ciclope*: a questão ética, no resgate da arte do encontro e no respeito à multiculturalidade; a questão estética, no dialogismo entre as técnicas e reflexões críticas europeias e os rituais latino-americanos; a verossimilhança nos diálogos entre as heranças indígenas e greco-romanas; por fim, a retomada cultural operada por Brie e La Tropicália, em execução dos aprendizados com Barba, ao plasmarem os saberes latino-americanos e europeus, no chão da praça, juntos ao público-povo.

Nessa direção, interessa-nos observar o conceito de riso carnavalesco pensado por Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013). Bakhtin traça um panorama da expressão do riso popular na Idade Média e no Renascimento para estabelecer um percurso norteador.

Segundo o teórico russo, o riso popular é um elemento fulcral na representação da cultura: “Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (Bakhtin, 2013, p. 3).

A apreensão da obra de Rabelais tangencia o entendimento do riso popular desde as celebrações greco-romanas, perpassando pelos cultos religiosos, até as festividades carnavalescas da Idade Média: “Rabelais recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes na boca dos simples e dos loucos” (Bakhtin, 2013, p. 1). Nesta perspectiva, é possível perceber que as estruturas do riso popular na praça pública, nas ruas, identificadas por Bakhtin na arte rabelaisiana, se fazem vivas na peça de César Brie, corporificadas na figura de Sileno:

(*Sileno entra com uma ovelha, Chicha*). **SILENO:** (*Assobio*). Choriços, choriços, choriços, senhores. Os autênticos, os originais choricinhos chuquisaquenses de porcos capitalistas. Olha, veja! Para a senhora... O rosário ideal para purgar seus pecados, quantos quer que tenha. Por minha culpa, meu santinho! Por minha culpa, meu santinho! (*Conta os choriços*). Ou para o cavalheiro, ali atrás. Atenção. O chicote ideal para sua fantasia erótica. Mais forte, coração, mais forte, minha vida! Na bundinha, carinho, na bundinha, com esse chicotinho. Dois pra lá! Ah! Se vê que tem duas fuças o senhor! Ulisses! Que coisa... (Brie, no prelo, s/p.).

Como se vê no excerto, Sileno surge na praça com uma cabra e choriços para vender. A corda dos embutidos, em cena, é vertida também em rosário e em chicote erótico. A personagem, em quebra da quarta parede, dirige-se diretamente ao público espectador, com o qual retoma os usos do diminutivo, seu erotismo e sua lascívia corporal. Dessa maneira, através da figura de Sileno, advogamos que Brie atrai para o seu drama o aspecto subversivo e desestruturador apontado por Bakhtin na literatura do escritor francês.

Segundo Bakhtin, há diferenças axiais entre a significação do riso popular carnavalesco – cultuado no contexto de François Rabelais – e a produção de comicidade satírica da modernidade. Na modernidade, no paradigma defendido por pensadores como Bergson e Freud, o riso é uma força segregadora entre os homens, ferramenta de regulamentação das práticas sociais estruturadas entre os sujeitos (aqueles que riem) e os objetos (aqueles de quem se ri) do riso: “O cômico surgirá quando homens reunidos em grupos dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência” (Bergson, 1987, p. 14). Pela dinâmica proposta por Bergson, haverá a comicidade em situações nas quais o “eu”, sujeito representante de um grupo, articula-se a um segundo elemento, o “tu”, para juntos mirarem em um outro, o “ele”, objeto-alvo, em terceira instância, vítima das zombarias.

No paradigma pensado por Bakhtin, essa estrutura cômica é considerada uma aplicação negativa do humor: “o autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular” (Bakhtin, 2013, p. 11).

Bakhtin explica que a manifestação cômico-carnavalesca na Idade Média tratava o riso como elemento comum a todos, existindo uma determinada suspensão da ordem habitual da sociedade, durante o período das festividades, que chegavam a durar cerca de três meses. Nesses momentos de suspensão do ordinário, os galhofeiros e objetos das galhofas participavam de um mesmo universo no qual “esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2013, p. 10).

Assim, o riso carnavalesco da Idade Média assume um caráter de coletividade galhofeira, pois todos os participantes das festividades serão munidos do poder do riso e, ao mesmo tempo, objetos dele: “Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um outro fato “cômico” isolado [...] O riso carnavalesco é de todos e para todos” (Bakhtin, 2013, p. 10).

Ao observarmos o riso bakhtiniano, torna-se simples atribuí-lo a uma figura tão festiva e amoral como Sileno, haja vista o sátiro lançar-se no meio da galhofa, retirando o ciclope e Ulisses de suas posturas de seriedade, mergulhando, junto com eles, no ambiente da zom-

baria. Assim, entende-se a estratégia de Sileno: rebaixar os demais ao seu nível, não tentando pôr-se em superioridade a eles, como preconiza o riso de Bergson.

Recuperando as ponderações de Mendes, cabe-nos destacar a figura arquetípica do *bufô*. Segundo a pesquisadora, ele é o arquétipo da comédia que não teme lançar-se por inteiro na zona da zombaria, expondo-se física e moralmente ao efeito pernicioso do riso. Assim, o *bufô* é o máximo da expressão corpórea e não se priva da exposição ao risco em sua *performance* galhofeira.

No progredir da *performance* de Sileno, no entanto, é importante sinalizar um momento único na peça, embora dubio, no qual a personagem tenta impor limites às ações que atravessam seu corpo. É o momento no qual, embriagado, Polifemo incide em um contato erótico para com ele. Entendemos a ação de Sileno como uma estratégia de Brie para reverter a lógica de libertinagens sustentáculo do direcionamento seguido pela personagem na peça, algo como a inversão da inversão, uma estratégia cômica que deságua na recuperação da lógica ordinal por parte de um ser completamente excluído da norma.

CÍCLOPE: Vem, me dê um beijo na pele. Vamos!

SILENO: Fora daqui, Satanás! Sou escravo, mas honrado! Caralho!

CÍCLOPE: Me rejeita porque bebo?

SILENO: Não.

CÍCLOPE: Meu hálito não é suave (*Se beijam*).

SILENO: Não, patrão, não.

CÍCLOPE: Beija-me, meu terno efebo! Vamos para dentro, para minha cama. Vem.

SILENO: Não. Ai de mim, pobre camareiro. O vinagre se transformou em vinho.

Zeus! Que não seja meu destino que me rompam o traseiro. Não, patrão, não.

(*Sileno e Polifemo entram na caverna*).

CANÇÃO: (*Ulisses*) *O ogro vai se deitar. Depois de sodomizar o velho (Grito). Bode pentelho! Não voltará a se sentar, o velho bode pentelho. Sobre o ogro caia o sonho. Que a paixão o ajude e dormindo fique o dono (Sileno: "um cigarrinho, meu amor"). Se os deuses nos permitirem escapar, terão direito a existir em nossas mentes. Se morrermos é porque mentem os que afirmam que existem outros seres melhores feitos. Que nós, homens pobres que escapamos, que corremos e para viver pomos... (Sileno: "um beijinho no olhinho") delicioso vinho em nossos odres (Brie, no prelo, s/p.).*

vemos um movimento realizado por Brie para, de forma surpreendente, recolocar Sileno no eixo do socialmente comum no que se refere ao comportamento masculino heterossexual. Logo o personagem que ultrapassa todos os limites da ética e da moral, desonrando deuses e heróis, apresenta um limite para sua *performance*, até então, completamente norteadada pela premissa da liberdade.

O fato de Sileno defender sua honra afirmando para o seu patrão que, mesmo sendo escravo, ainda era honrado pode ser compreendido como uma estratégia de inversão e, ao mesmo tempo, como um chiste, pois a amoralidade e a desonra são as características máximas atribuídas a Sileno no decorrer da peça.

É central observar que o ato de violência sofrido pelo sátiro aparece na peça como uma forma de exaltar a lei dos deuses, já que funciona como punição ao seu comportamento desrespeitoso – a cópula com o gigante é o castigo por suas zombarias ao longo do drama. Na cena que direciona Sileno e Polifemo para o ato da cópula, entendemos o sentido hiperbólico dado pelas disparidades físicas estabelecidas entre o sátiro e o gigante. Nesse direcionamento, é-nos possível afirmar que as proporções gigantescas do ciclope desempenham fator importantíssimo no assombro gerado pela prática da cópula com seu servo, pois, imagi-

nando-se a extensão peniana do gigante, acredita-se que, como pode ser visto no canto que finaliza a nossa citação, o sátiro sofrerá um dano irreparável a sua estrutura física.

Tendo em vista a premissa de punição das maldades e atribuição da felicidade aos homens dignos, evocamos aqui as contribuições de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (2014), especificamente no que se refere ao chamado *mythos* de primavera, ou *mythos* da comédia. Segundo o teórico canadense, o mito primaveril é referente ao percurso de crescimento da pequena semente em direção à luz solar, sendo ele, portanto, concernente à ideia de crescimento. Dessa maneira, tudo que parte dos pequenos espaços para estruturas maiores e mais complexas estará associado à comédia primaveril.

Como exemplo imagético da ideia de comédia, Frye destaca a obra *A divina comédia* (1321), do italiano Dante Alighieri. Na obra de Alighieri, vemos o poeta rumar dos confins do inferno aos alpes do paraíso, passando por diversos processos de transformação, realizando assim o procedimento de busca pela iluminação, traduzido pelo crescimento da forma pueril que busca expandir-se e alcançar o verão romanesco.

Outro fator axial a ser destacado no episódio da violação de Sileno é a mudança de humor do ciclope após a ingestão do vinho. A fábula de mudança de comportamento do polo negativo para o positivo após a ingestão alcóolica já foi retomada por Brecht em *O senhor Puntila e seu criado Matti* (1941), que foi recriada pela Cia do Latão, na obra *O patrão cordial* (Inédita). Rojo, em análise da peça *O patrão cordial*, aponta o humor, pela via da ironia, como fio narrativo da peça.

A teórica retoma, precisamente, a fala na qual o patrão cordial, Cornélio, relata sua mudança de comportamento após a ingestão de álcool, num processo de embriaguez e sobriedade: “Cornélio: Mas eu tenho um problema, eu sou um homem doente, eu sofro uns ataques. Uma vez por mês, eu acordo e estou sóbrio, lúcido, completamente responsável pelos meus atos, capaz de qualquer coisa menos de afeto” (Carvalho, 2013, [s.p.], *apud* Rojo, 2016, p. 197).

Assim como Polifemo, os padrões de *O senhor Puntila e seu criado Matti* e de *O patrão cordial* mudam de atitude após a embriaguez, contudo, no caso de Polifemo, também chamado de “patrão” por Sileno, mais uma vez, Brie opera a inversão da inversão, pois a positividade libidinal de Polifemo pode, ainda assim, trazer danos físicos irreparáveis ao seu pobre camareiro.

Na peça de Brie, observamos o movimento peculiar da libertação de Sileno por vias da força e da engenhosidade de Ulisses, que pune o gigante maldoso com a perfuração de seu olho, deixando-o derrotado. Nesse sentido, podemos entender a perfuração do olho de Polifemo como algo similar ao estupro sofrido por Sileno, punições físicas, de ordem catastrófica, que castigam o corpo material por dissabor das falhas morais, redimindo o sátiro de sua petulância e mutilando o gigante por sua arrogância.

ULISSES: Não, o ogro é muito mais forte, com certeza, nos mata se tentarmos espancá-lo. Quando o ogro estiver bem abatido, no fogo lançaremos o tronco e o cravaremos no olho do maldito. Sua lâmpada apagarei. Sem seu olho, não poderá nos ver a criatura do inferno. Seu destino está selado. (*Ação de remada espelhada*) E assim, através da força dos remos, com as embarcações pelo mar, iremos a outro lugar onde nos tratem melhor, viveremos sem dor se do ogro escaparmos.

CANÇÃO RAP: (*Ação de remada espelhada. Ulisses e Sileno*) *Ulisses, conte comigo, a liberdade está próxima. Aqui está teu bom amigo, o que te abrirá a porta. Fuga, fuga, que mulher, hoje do ogro, mas ontem... Da guerra e do terror, escapar é o melhor. Com minha força e com minha audácia, o tronco levantarei. E bem profundo no olho do monstro cra-*

varei. Ulisses, conte comigo, a liberdade está próxima. Aqui está teu bom amigo, o que te abrirá a porta (Brie, no prelo, s/p.).

Após ser redimido dos seus pecados, por sorte do estupro sofrido por parte de Polifemo, Sileno recupera a tônica que o possibilita adentrar na categoria dos bons, tornando-se adjuvante de Ulisses. Assim, juntos, os amigos iniciam o sonho de livrar-se da fera e partir em direção ao espaço onde lhes seja outorgada a tão estimada felicidade.

Retomando as palavras de Frye sobre o *mythos* de primavera, percebe-se que um de seus elementos principais é a punição dos maus e a recompensa dos bons, sendo sua finalização comumente caracterizada pelo alcance da melhoria, espaço onde a felicidade se processa. Nesse direcionamento, depois da queda do terrível monstro, Sileno se une a Ulisses em sua jornada em busca da expansão do infinito, sendo as águas a trilha do mistério e o vento o sopro da possibilidade.

À guisa de conclusão

Percebe-se quão significativa é a análise do riso para a captação de nuances específicas da peça de Brie, sobretudo no tocante à relação dada entre Sileno e os outros dois personagens. A principal contribuição deste texto reside em reforçar a análise bakhtiniana da praça pública como um espaço onde o humor popular gera saberes múltiplos e profundamente significativos – particularmente no campo da dramaturgia.

Sob essa égide, cabe-nos reforçar a dinâmica poética do *mythos* de primavera, sinalizado por Frye como uma ode ao crescimento e ao desenvolvimento das dinâmicas políticas e sociais, estando diretamente relacionado à ideia de harmonizar as diretrizes para que os culpados recebam suas penitências e os honrados recebam suas glórias. Logo, direcionando nossos olhares para a dinâmica primaveril da peça, percebemos que a comédia de Brie exerce o máximo de sua força por meio do tônus reconfortante dado pela vitória da honra sobre a desonra, fato este que reforça a ideia fundamental de que, mesmo com todas as dificuldades, os deuses nunca deixarão os heróis sem sua devida recompensa.

De igual maneira, cabe-nos sinalizar os castigos dados ao ciclope e ao sátiro como imperativos da premissa punitiva do riso de Bergson, considerando que, na dinâmica da comédia, o disforme deve ser punido de maneira exemplar e satisfatória, sendo o castigo para o mal uma das formas de harmonização do mundo em seu aspecto primaveril, reforçando a proposição de que a ética impera sobre qualquer valor que seja, estando o vetor ético associado ao culto da virtude em detrimento das falhas.

Com base na proposição de Mendes de que o personagem cômico tem como sua mais poderosa paixão a liberdade, faz-se factível afirmar que a liberdade ativa de Sileno é o vetor maior de produção do riso na peça. Dessa forma, além de sua postura livre, Sileno pode – e deve – ser visto como o elemento desagregador de toda e qualquer seriedade que se tente atribuir às figuras do ciclope e do herói. Logo, executando primordialmente sua condição satírica, o ser mitológico faz do desvio uma constância, desfazendo as linearidades e gerando um clima constante de instabilidade risonha no drama de Brie.

De igual maneira, vê-se a força dos chistes freudianos como elementos galvanizadores da constância cômica na peça, tendo em vista que é por meio dos jogos da oralidade sagaz

que Sileno produz significações múltiplas que desestabilizam a seriedade habitual dada aos deuses, aos heróis e às criaturas sobre-humanas como o ciclope. Dessa forma, as falas do sátiro são recobertas pelas tintas da incerteza, considerando que cada uma de suas palavras possui o potencial gerador do riso, fator este que provoca no público a aura tensa de estar atento para captar cada um dos engenhos risonhos das falas do sátiro.

Por derradeiro, é de vital relevância sinalizar a importância de valorizar os elementos do riso como forças produtoras de saberes diversos, sobretudo quando estes estão associados à cultura popular na praça pública. Dessa maneira, por meio do acolhimento da sabedoria popular risonha, alcança-se o entendimento de que o jogo cômico com questões diversas da vida ordinal dos sujeitos representa um compêndio de estratégias que impedem que a rigidez impere sobre as dinâmicas políticas, sociais e culturais, fazendo da desagregação risonha um vetor potente de discussão e superação de demandas diversas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UnB/HUCITEC, 2013.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BRIE, César. *En un sol amarillo/Em um sol amarelo*. Tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardeli. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 11-125.

BRIE, César. *La Iliada*. In: BRIE, César. *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2013a. p. 9-63.

BRIE, César. *La Odisea*. In: BRIE, César. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013b. p. 7-108.

BRIE, César. *La vocación: (Autobiografía de un actor)*. La Paz: Plural Ediciones, 2007.

BRIE, César. *O ciclope*. Tradução de Luciene Lages Silva e Michel Silva Guimarães. Salvador: Editora Aiê (No prelo).

BRIE, César. *Sólo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor*. Tradução de Raquel França Abdanur e Sara Rojo. In: ALEXANDRE, Marcos; BARROS, Maria Lúcia; ROJO, Sara. (org.). *Antología teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffero e Michel Azama*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 13-18.

BRIE, César. *Teatro reciente*. Buenos Aires: Eudeba, 2017.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

GUIMARÃES, Michel Silva. *A Odisseia de César Brie: quadros do êxodo boliviano*. 2. ed. Curitiba: CRV, 2022a.

GUIMARÃES, Michel Silva. *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva*. Curitiba: CRV, 2022b.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *O cavalo cego: diálogo com Eugenio Barba e outros escritos*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016.

ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século. In: MACIEL, Maria Esther; ÁVILLA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana no século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 49-67.

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

TORRANO, J. Eurípedes e sua época. In: EURÍPEDES. *Teatro completo I: O ciclope, Alceste, Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: 34, 2022. p. 11-23.

Estratégias de uma comédia lírica

Strategies of a Lyrical Comedy

João Alberto Lima Sanches
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador | BA | BR
joaoright@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4953-4770>

Resumo: O artigo desenvolve uma reflexão sobre as estratégias dramáticas da comédia *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*, solo autobiográfico da atriz Maria Menezes, criado em comemoração aos seus trinta anos de carreira. Nascida em Aracaju e radicada em Salvador, Maria Menezes ficou conhecida por suas atuações em teatro, cinema e televisão, tornando-se uma das atrizes mais populares da Bahia. O espetáculo estreou em Salvador, no ano de 2023, realizando uma sequência de temporadas em diferentes teatros. Baseando-se na noção de desvio, formulada por Jean-Pierre Sarrazac, e no estudo sobre a catarse na comédia, da pesquisadora Cleise Mendes, entre outras referências, o trabalho discute sobre a rapsódia, a colagem e o monodrama, considerados os principais desvios observados na peça, e as relações desses procedimentos com o gênero lírico. O texto ainda aborda algumas implicações das estratégias líricas na recepção dessa dramaturgia e na fruição de comédias em especial.

Palavras-chave: catarse; comédia; desvios líricos; dramaturgia.

Abstract: This article reflects on the dramaturgical strategies of the comedy *Maria ao vivo! (or Mamãe tá aqui)*, an autobiographical solo by actress Maria Menezes, created to celebrate her 30-year career. Born in Aracaju and based in Salvador, Maria Menezes became known for her performances in theater, cinema and television, becoming one of the most popular actresses in Bahia. The show premiered in Salvador in 2023, performing a series of seasons in different theaters. Based on the notion of deviation, formulated by Jean-Pierre Sarrazac, and on the study of catharsis in comedy by researcher Cleise Mendes, among other references, the work discusses rhapsody, collage and monodrama, considered



the main deviations observed in the play, and the relationships of these procedures with the lyrical genre. The text also addresses some implications of lyrical strategies in the reception of this dramaturgy and in the enjoyment of comedies in particular.

Keywords: catharsis; comedy; lyrical deviations; dramaturgy.

Introdução

Nascida em Aracaju e radicada em Salvador, Maria Menezes ficou conhecida pelo grande público por suas atuações em teatro, cinema e televisão, tornando-se uma das atrizes mais populares da Bahia. Seja nas montagens satíricas do grupo teatral *Los catedráticos*, nas quais interpretava letras de sucesso da *Axé Music*, ou nos quadros humorísticos dos programas *Mosaico baiano* (TV Bahia) e *Fantástico* (Rede Globo), nos quais também entrevistava moradores de bairros periféricos; além de seus trabalhos em filmes prestigiados pela crítica especializada, a exemplo de *Central do Brasil* e *O céu de Suely*, Maria ficou famosa por sua versatilidade, irreverência e grande poder de comunicação. Ao completar trinta anos de carreira, a atriz decidiu atender a um pedido recorrente dos seus fãs e criar um espetáculo-solo. Convidou um dramaturgo e encenador baiano para colaborar e, juntos, produziram a comédia *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*.

O espetáculo – que estreou em 2023 e, desde então, vem realizando uma série de temporadas em Salvador – trata de temas relacionados à condição feminina na atualidade. Maria Menezes se tornou mãe aos 47 anos por meio de inseminação artificial; é casada com um estrangeiro, o músico americano Brian Knave; e tem uma longa e múltipla carreira profissional, cheia de episódios antológicos. Com uma estrutura dramatúrgica que se aproxima do formato “conferência-espetáculo” (Pavis, 2017, p. 64), ou “peça-conferência” (Kinas, 2005), a montagem propõe um encontro presencial entre o público e Maria, por meio de uma encenação performativa de episódios e questões da sua vida pessoal.

O trabalho pertence a um campo que ficou conhecido como “Teatros do real” (Fernandes, 2013), pois propõe uma autoficção na qual Maria interpreta a si mesma e a outras personagens com as quais já interagiu. Assuntos como maternidade, casamento e carreira profissional são abordados através de cenas dramatizadas por Maria e também de narrações, comentários e diálogos diretos com a plateia de cada apresentação. Mistura de realidade e ficção, com uma enunciação alternadamente épica, lírica e dramática, *Maria ao vivo!* aposta numa dramaturgia rapsódica para dar conta da multiplicidade de vozes e questões levantadas. Para alguns estudos atuais de dramaturgia (Sarrazac, 2012), a rapsódia, ou a pulsão rapsódica, seria um dos traços mais emblemáticos das produções contemporâneas.

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do belo animal” aristotélico, caleidoscópio dos modos dra-

mático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visio-nária) [...] Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido [...] que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético” [...] (Hersant; Naugrette, 2012, p. 152-153).

O presente artigo se propõe a refletir sobre alguns aspectos dramatúrgicos da comédia *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)* a partir do que consideramos suas principais estratégias de desvio: a pulsão rapsódica, a colagem e o monodrama.

O drama e seus desvios

No *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, o teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) apresenta a noção de desvio como uma ferramenta muito produtiva para pensar estratégias experimentais na dramaturgia, ou “[...] essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo” (Sarrazac, 2012, p. 66). Baseando-se na abordagem de Sarrazac e de seu grupo de pesquisa, desenvolvemos a noção de desvio numa pesquisa de doutorado, a partir da análise comparativa de 100 peças encenadas em diferentes regiões do Brasil no início século XXI. O trabalho resultou no livro *Dramaturgias de desvio* (Sanches, 2023), recentemente publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia. No estudo, os desvios são considerados estratégias de composição drama-túrgica que se diferenciam de princípios poéticos tradicionais, modelos hegemônicos, ou expectativas majoritárias de recepção. O desvio, nessa acepção, indica uma diferença, uma mudança de perspectiva, produz estranhamento, implica em autorreflexividade:

A estratégia do desvio [...] desnaturaliza, liberta a invenção teatral do jugo – da ideologia – do ‘vivo’, emancipa a dramaturgia moderna e contemporânea do que Heidegger denunciava como o ‘rotineiro’ [...] Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la (Sarrazac, 2012, p. 64-65).

A noção de desvio, em relação ao distanciamento brechtiano, tem como principal diferença o fato de reconhecer estratégias autorreflexivas para além dos recursos épicos, considerando também desvios líricos e rapsódicos, entre outras possibilidades. Mas o desvio é, antes de tudo, uma noção relacional – depende do que se toma como referência de padrão. Para Sarrazac, são considerados como tradicionais especialmente os modelos dramáticos conhecidos como “aristotélico-hegeliano” (Sarrazac, 2017, p. XVIII), ou “drama absoluto” (Szondi, 2011, p. 25). Para essas abordagens canônicas, grosso modo, o drama corresponderia a um modo de escrita no qual o autor se comunica indiretamente, através de “personagens em ação diante de nós” (Aristóteles, III, 10). No gênero dramático se daria a ilusão máxima, o autor “desapare-

ceria”, as personagens falariam/agiriam em seu lugar, ou sem a sua intermediação: “No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz” (Mendes, 1995, p. 31).

Essas concepções compreendem o drama como representação de um “acontecimento interpessoal no presente” (Sarrazac, 2017, p. XVI) e pressupõem uma série de traços estilísticos para o gênero os quais, na cena contemporânea, são recorrentemente contrariados. São exemplos: o desenvolvimento de um conflito interpessoal; a progressão linear e total da ação; a verossimilhança interna; as unidades de ação, tempo e espaço; e o diálogo exclusivo entre personagens, sem enunciações diretas para o leitor/espectador (típicas das construções épicas e líricas), entre outros aspectos. Em síntese, esses recursos correspondem a uma mistura de alguns pressupostos aristotélicos, acrescidos de concepções neoclássicas e de ideias do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Como mencionamos em estudos anteriores (Sanches, 2023), para Hegel, o dramático seria uma espécie de síntese dos gêneros épico e lírico cujo motor é o conflito. No drama, as subjetividades e motivações das personagens (dimensão lírica) se expressariam em ações externas, objetivas (dimensão épica), desenvolvidas a partir de colisões:

[...] a poesia dramática, de entre os gêneros particulares de poesia, é a que reúne o carácter da epopeia com o da poesia lírica. Expõe uma acção completa como concretizando-se diante dos nossos olhos; simultaneamente, esta parece emanar das paixões e da vontade íntima das personagens que a desenvolvem. Da mesma maneira, o seu resultado é decidido pela natureza essencial das intenções que perseguem, pelo seu carácter e as colisões em que estão envolvidos [...] Ora, o modo de concepção poética deste novo gênero deve, como já o disse, oferecer a aliança e a conciliação do princípio épico com o princípio lírico (Hegel, 2011, p. 324-325).

Destaca-se que, nessa perspectiva, a presença de um conflito intersubjetivo seria o fundamento do drama. Para Hegel, seria a partir do confronto entre as vontades das personagens que se desdobraria a ação dramática. Esta seria a principal contribuição do filósofo para a teoria do drama: a associação do gênero dramático à noção de conflito interpessoal, uma vez que, na *Poética* de Aristóteles, não há menção ao conflito como um pré-requisito da ação. Na poética aristotélica, o que parece mais importante é a reviravolta do destino, a mudança da boa para a má fortuna, ou vice-versa. Já em Hegel, o conflito é a principal característica do drama em relação às construções dos outros gêneros: “[...] a ação dramática não se limita à simples realização de uma empresa que prossegue pacificamente seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres [...]” (Hegel, 2004, p. 325).

No entanto, mesmo para quem não é um especialista, é evidente na cena teatral contemporânea (diferentemente das produções cinematográficas) a recorrência majoritária de estratégias que se desviam radicalmente desses princípios dramáticos tradicionais.

Desvios de Maria

Em *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*, a dramaturgia “cola” uma série de conteúdos biográficos da atriz por meio de uma associação entre ela e uma máquina de lavar. Enquanto estende e lava algumas trouxas de roupa em cena, a atriz relaciona acontecimentos de sua vida pessoal aos ciclos de lavagem (molho longo, agitação, centrifugação, enxague etc.). Maria fala sobre

sua trajetória profissional, sobre seu casamento com um estrangeiro e, por fim, discute questões da maternidade, a partir das suas tentativas de engravidar depois dos 45 anos. O “ciclo da maternidade” tem uma importância significativa na dramaturgia, explícita no subtítulo “(ou mamãe tá aqui)” e perceptível na extensão que é dedicada ao assunto. Maria narra, dramatiza e comenta suas tentativas frustradas de engravidar e o momento em que conseguiu, por meio da fertilização *in Vitro*. Aborda os impasses do período e os desafios do parto natural humanizado nas suas condições; reflete sobre a mercantilização da gravidez, entre outros tópicos.

Do ponto de vista da composição da intriga, não há um conflito interpessoal. A peça começa com Maria explicando que, quando completou 30 anos de carreira, quis fazer um monólogo pela primeira vez na vida, mas entrou em crise consigo mesma, pois, embora soubesse o quanto suas histórias poderiam render boas cenas no teatro, não queria expor sua vida pessoal. Preferia interpretar uma personagem complexa numa intriga aristotélica, com início, meio e fim, peripécia, desfecho e catarse. Cogita, nesse caso, montar o clássico *Shirley Valentine*. A partir desse conflito intrassubjetivo (ao invés de intersubjetivo), a primeira sequência da peça se desenrola até o momento em que Maria consulta a plateia sobre sua preferência: “uma peça ‘aristotélica’, *Shirley Valentine*, ou uma com ‘as maluquices de minha vida pessoal’?” Os espectadores invariavelmente escolhem a vida pessoal e assim começa a desenrolar-se o espetáculo.

Maria então apresenta a máquina de lavar como seu eletrodoméstico favorito, com o qual mais interage no seu dia a dia e que a representaria, pois teria um “modo de funcionamento muito semelhante”:

Ok. Então é isso que vocês querem. Vida pessoal. Muito bem. Se fosse Shirley Valentine, eu ia trazer um fogão. Como é Maria Menezes, estou trazendo a minha queridinha. Porque eu e Shirley Valentine somos pessoas comuns, gente! E eu, depois de dois anos de pandemia, fiquei ainda mais doméstica. Tanto que, se você me perguntar qual é a minha comida preferida, eu vou responder rapidamente: QUALQUER coisa que NÃO fui eu que fiz. Qualquer coisa, gente, uma pipoca, um ovo frito. Ai... Lavou a louça, gratidão. Agora, uma coisa que eu sempre curti na rotina doméstica, sempre foi assim meio terapêutico para mim, foi lavar uma roupa. Realmente, se tem um eletrodoméstico que me representa é este aqui – a máquina de lavar. Ai, adoro! Gente, eu já fiz entrevista na rua sobre o eletrodoméstico favorito. Ela quase empatou com a televisão. Só que a televisão você fica lá, né? Sentada, aquela coisa passiva, você fica ali parado, recebendo. Aqui não. Aqui tem um envolvimento, tem uma interação, tem uma ação física (Menezes; Sanches, 2023, p. 4).

Maria começa a lavar trouxas de roupa e estender em cena, associando cada lavagem a um ciclo de sua vida e às diferentes etapas, sempre dialogando diretamente com o público. Inclusive, em determinado momento das apresentações, já “grávida”, no ciclo da maternidade, Maria desce do palco e vai até a plateia. Interage com os presentes e, porque está “grávida”, pede ajuda a um(a) espectador(a) para estender a roupa que está na máquina. O/a voluntário(a) sobe no palco e, enquanto estende a roupa, Maria vai fazendo perguntas, espécie de entrevista/bate-papo.

Como é possível perceber, a dramaturgia é desencadeada por uma situação metadramática que expõe uma dúvida, ou conflito interno de Maria que é resolvido imediatamente pela plateia. Seguem-se diversas situações e assuntos, encenados por Maria numa dinâmica

de colagem – estratégia de associação livre que funciona por parataxe,¹ numa justaposição dinâmica e autorreflexiva dos conteúdos, cenas e tópicos. Nessa dramaturgia, ao invés de um conflito interpessoal que desencadeia uma ação externa, há uma multiplicidade de conflitos (interpessoais, intrapessoais e extrapessoais), relacionados aos diferentes temas, narrativas e situações colocadas em cena.

Para a teoria do drama, o termo colagem – essa articulação de multiplicidades, que opera de maneira fragmentária e paratática – remete às artes plásticas (cubistas, futuristas e surrealistas) e consiste sobretudo na aproximação de materiais heterogêneos, ou mesmo entre objetos artísticos e objetos reais: “A colagem evoca [...] a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos ‘inusitados’ (por exemplo, documentos ‘brutos’) no seio do texto de teatro [...]” (Baillet; Bouzitat, 2012, p. 120).

O teórico Patrice Pavis (2011, p. 51) compreende a colagem como uma reação contra a ideia de uma obra plástica feita com um único material, com elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou âmbitos precisos. Segundo o pesquisador, a colagem seria um jogo com base nos significantes e na materialidade. A presença de materiais diversos e heteróclitos garantiria a abertura significativa da obra, impossibilitando a determinação de uma ordem, uma lógica, ou um sentido unívoco. Todas as propriedades da colagem nas artes plásticas valeriam para a literatura e o teatro (escritura e encenação): “Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras etc.” (Pavis, 2011, p. 52).

Sobre esse aspecto particularmente, há um trecho na dramaturgia de Maria, por exemplo, construído a partir das mensagens reais de um grupo de *WhatsApp*, do qual Maria participa, que foi formado apenas por puérperas de parto natural. A atriz selecionou algumas mensagens e criou uma cena impressionante na qual interpreta todas as puérperas do grupo dialogando caoticamente, com opiniões e situações completamente distintas:

ADM

Olá, pessoal! Aqui, a gente pode falar sobre o monotema do momento: o bebê!

TALITA

Que bom!! Amei a ideia! Eu sou a mãe de Marco Antônio!

SAMANTA

Eu sou a mãe de Vicente. No meu primeiro puerpério, eu não tive uma rede de apoio. Minhas amigas todas optaram por cesárea eletiva.

BIANCA

Eu sou a mãe de Zoé, a única a fazer parto natural na família.

ADM

Oh, meninas, pena que eu criei o grupo só hoje. Se não, tinha colocado as informações do mamaço de sábado. Ótima oportunidade pra sair e ver o mundo!

BIANCA

¹ Segundo Teixeira Coelho (2001, p. 96-97), trata-se de um processo que consiste em dispor blocos de significação contiguamente sem que fique evidente a relação que os reúne. Não apenas não se explicita essa relação como, frequentemente, ela não é previamente conhecida por quem analisa nem por quem cria. A parataxe dispõe os conteúdos lado a lado, numa dinâmica de coordenação, e não de subordinação. Assim, convoca a recepção a se interrogar sobre o sentido e contribuir ativamente na produção de sua significação. Para Coelho (2001), a parataxe seria o procedimento de análise e de construção poética privilegiado pela pós-modernidade, embora a poesia sempre tenha utilizado esse recurso. Segundo o teórico, o que haveria atualmente seria a intensificação do uso desse processo.

Ai, gente, eu não saí ainda. Mas confesso que estou feliz na masmorra.

SAMANTA

Outro dia eu fui na farmácia com meu marido, parecia que era outra vida, eu vi o mundo de outra forma!

MARIA

Meninas, tô considerando seriamente dar chupeta a meu filho. Pela paz da família.

BIANCA

Maria, você amamenta em livre demanda? Isso ajuda muito.

SAMANTA

Maria, eu dei chupeta a minha mais velha com uns 15 dias. Um dia lá de desespero, a menina seis horas no peito, quer saber? Foi um sucesso. Enfie a chupeta e ela dormiu tranquila.

TALITA

Ah, gente, eu também dei chupeta a Marco Antônio. Eu chorei dois dias antes de dar. Eu pensava na chupeta e chorava.

ADM

Meninas, não se culpem. A gente tá fazendo o melhor que pode. Vão dormir! [...]

(Menezes; Sanches, 2023, p. 21).

Já em outra cena, são coladas diferentes falas da própria mãe de Maria, conselhos muito irreverentes sobre como a filha deve lidar com o puerpério e com o recém-nascido. Também há uma cena em que Maria interpreta as conversas presenciadas por ela numa aula de ioga para gestantes. Com essa dinâmica, durante todo o espetáculo, a dramaturgia cola conteúdos de diferentes origens e naturezas: ficcionais, reais, pessoais e públicos. Ao reunir elementos heterogêneos, a colagem convida o leitor/espectador a se interrogar sobre o sentido dessa reunião, a questionar o gesto que os cola. Assim, configura-se como uma estratégia dramatúrgica que “[...] se recusa a fixar uma obra num sentido único, a apresentar uma ideia acabada de mundo, preferindo abri-lo à pluralidade de interpretações [...]” (Baillet; Bouzitat, 2012, p. 123).

No caso de *Maria ao vivo!*, o desvio de colagem funde-se, ou confunde-se, com a pulsão rapsódica já mencionada anteriormente. A diferença talvez seja que, enquanto o termo colagem valoriza o gesto de aproximação de materiais heterogêneos, a noção de pulsão rapsódica abarca também a diversidade de enunciação, tons e estilos, inclui a alternância entre os modos dramático, épico e lírico, entre outros aspectos.

Rompendo com a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico e do lírico, o drama moderno e contemporâneo pratica a tensão dos três grandes modos poéticos. Sua divisa poderia ser a seguinte fórmula de Mallarmé: “Aliar, mas não confundir”. A peça não se resume mais a uma “grande colisão dramática”; ao lado de momentos puramente dramáticos, baseado em conflitos interpessoais, há momentos épicos de puro olhar objetivo sobre o mundo, sobre a humanidade tomada em seu conjunto, e ainda outros momentos, líricos, de diálogo entre eu e eu, e entre eu e o mundo (Sarrazac, 2017, p. 255).

A presença de traços líricos na rapsódia poderia ser considerada uma diferença em relação à colagem e à montagem – noções ligadas originalmente ao domínio do épico. Ou talvez apenas em relação à montagem, já que defendemos em trabalho recente (Sanches, 2024) que a colagem pode se configurar tanto como desvio épico quanto como desvio lírico, pois seu gesto de associação livre tende a deixar o sentido indeterminado, convida a recepção à pluralidade de questionamentos e interpretações, convoca a subjetividade do artista e do

leitor/espectador – potencializando a dimensão lírica da obra. O fato é que, em peças como *Maria ao vivo!*, as estratégias de rapsódia e colagem são indissociáveis e indiscerníveis. Se pensarmos bem, mesmo na área da música, o termo rapsódia se mistura com a colagem, pois se refere a um tipo de composição múltipla e fragmentária, criada a partir de outras canções. Em síntese, rapsódia como uma espécie de colagem musical. O que nos interessa, entretanto, não é classificar as obras em uma ou outra categoria e, sim, usar essas noções para reconhecer e refletir sobre suas poéticas e particularidades.

Nessa perspectiva, acreditamos que as estratégias líricas podem servir como importantes chaves de leitura do emergente na cena contemporânea, uma vez que os recursos épicos da dramaturgia, durante o século XX, foram exaustivamente explorados por artistas e teorizados por certas correntes críticas que os supervalorizaram em detrimento dos desvios líricos. As emersões líricas nunca deixaram de ocorrer nos textos dramáticos, mas foram encaradas negativamente por muitas correntes de orientação marxista (cujo mais ilustre representante é o teórico húngaro Peter Szondi) que apostaram no devir épico como o futuro promissor do drama, associando os recursos líricos à predominância de um subjetivismo na obra, o que representaria visões de mundo individualistas, burguesas, sentimentais e/ou melodramáticas. Segundo Sarrazac, não precisaríamos dispensar as contribuições desses estudiosos, mas reavaliar seus preconceitos:

[...] não há necessidade de alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições “ideológicas” de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht, Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o “dramático” (não mediatizado pelo “épico”) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como “subjetivismo” (Sarrazac, 2012, p. 30).

Nesse horizonte, um vasto campo de reflexão sobre o lírico nas escritas dramatúrgicas ficou por ser explorado. Os trabalhos da professora Cleise Mendes – *O drama lírico* (Mendes, 1981) e *A ação do lírico nas dramaturgias contemporâneas* (Mendes, 2015) – e outros que dialogam com Mendes, como *Dramaturgias de desvio* (Sanches, 2023) e *Desvios líricos do drama* (Sanches, 2024), são referências brasileiras de contribuições.

Essas perspectivas apontam para outro desvio lírico que também é muito recorrente na cena contemporânea e está presente na estrutura dramatúrgica de *Maria ao vivo!*: o monodrama. Em seu espetáculo-solo, Maria apresenta suas ideias e sentimentos sobre diferentes acontecimentos de sua vida. Mais do que representar uma ação, dramatizar uma história, a dramaturgia configura, sobretudo, a encenação de um pensamento. O que ocorre em cena não corresponde a uma ação dramática propriamente, antes, consiste na encenação do ponto de vista de Maria sobre diversos acontecimentos e assuntos: são as suas ideias e percepções, seu mundo interior que é posto em cena, no texto e no espetáculo. Nisso consiste o monodrama basicamente – uma estratégia que constrói a cena como projeção de uma subjetividade. Daí sua associação ao gênero lírico: “A peça é centrada na figura de uma pessoa da qual se exploram as motivações íntimas, a subjetividade ou o lirismo” (Pavis, 2011, p. 246).

Segundo o teórico Joseph Danan (2012), colaborador do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, o monodrama diferencia-se do monólogo, pois trata-se de um “drama de um só”, uma dramaturgia em primeira pessoa, mas com a presença e confronto de múltiplas vozes,

ou seja, o monodrama é polifônico. Mesmo com a cena construída a partir da projeção de uma subjetividade, ecoam nessa visão, nessa subjetividade, as muitas vozes que lhe atravessam, às quais responde ou apela, ou com as quais se relaciona de alguma forma. Diversas vozes, cenas, personagens e acontecimentos podem existir num monodrama, como em qualquer peça, mas o que torna a dramaturgia monodramática é apresentar tudo isso como uma projeção, visão, sensação e/ou imaginação de alguém – antes de tudo, o monodrama é o enquadramento subjetivo. Essa subjetivação monodramática torna instável qualquer referencialidade da dramaturgia (ação, personagem, diálogo, tempo e espaço); impede tanto a predeterminação quanto a fixação do sentido; estimula a desconfiança de qualquer coisa dita e dada como certa ou como verdade na cena.

O monodrama pode ser considerado [...] equivalente dramático do monólogo interior surgido em 1887 com o romance [...] a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribui para emancipar, na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo (Danan, 2012, p. 113-115).

Essa “forma-desvio” pode se configurar como a subjetividade do autor, mas também de uma ou de várias personagens. Há monodramas mais ou menos dotados de verossimilhança, assim como há aqueles completamente inverossímeis, fantásticos, oníricos, surrealistas – nesse caso, podem ser chamados de “jogo de sonho”. O dramaturgo sueco August Strindberg foi um dos pioneiros nesse tipo de peça, o “jogo de sonho”, que tende a desafiar a teatralidade e instalar muitas possibilidades e dúvidas sobre a sua realização espetacular. Referindo-se à relação das tecnologias da cena com o desenvolvimento da escrita monodramática, o teórico Joseph Danan também menciona Strindberg:

[...] outros, e principalmente Strindberg, passaram por isso, os quais, conduzindo o teatro para o campo da intrassubjetividade, viram-se obrigados, no mesmo movimento, a inventar os meios formais de uma exploração da interioridade sem precedente no teatro, nas obras de natureza monodramática (ainda que a estas não se atribuísem tal nome) (Danan, 2012, p. 114).

É possível também fazer uma aproximação entre o monodrama e a rapsódia, na medida que, em ambas as estratégias, o pensamento do autor(a) e seu modo de costurar e descosturar as cenas tendem a constituir o conteúdo principal da dramaturgia. O conflito que instala a tensão e motiva o diálogo entre personagens, desdobrando-se em acontecimentos encadeados que compõem uma ação dramática, não tem a mesma importância para a dinâmica desse tipo de composição dramatúrgica, o que está em jogo no monodrama e na rapsódia é a encenação de um pensamento:

[...] não é mais [...] a ação quem comanda, mas o ponto de vista do autor-compositor, uma espécie de princípio filosófico difuso: o *pensamento* da peça. [...] o movimento da obra não procede mais da ação que avança, conforme o princípio dialético hegeliano, mas do poder que tem o rapsodo de interromper a ação, de suspendê-la e, sobretudo, de ali interpolar, praticamente sem limites, todas as

cenas paralelas, todas as digressões, todos os comentários que julgar oportunos. O rapsodo não tem a preocupação da forma (Sarrazac, 2017, p. 277).

É oportuno contextualizar que o “rapsodo” mencionado por Sarrazac na citação anterior corresponde à pulsão rapsódica encontrada nos textos, trata-se do gesto rapsódico do *scriptor* da peça (Ubersfeld, 2005, p. 162), também chamado de arqui-enunciador (Maingueneau, 1996, p. 160), ou locutor do discurso (Ducrot, 1987, p. 192). Em síntese, refere-se à instância criativa, à fonte enunciativa da obra. Não se trata da pessoa física do autor, tampouco refere-se à presença de um narrador nas intrigas (embora isso ocorra em muitos casos). O que é digno de nota é o fato de esses desvios construírem a cena como expressão/projeção/percepção de uma subjetividade, de um ponto de vista, de um mundo interior, transbordando assim aquela que seria, segundo as poéticas tradicionais, a dimensão lírica do drama.

Uma comédia lírica

Maria Menezes, embora reconhecida por sua versatilidade, tornou-se popular principalmente por conta de sua veia cômica – que não está restrita às artes cênicas. Mesmo na sua vida pessoal, é visível como seu humor se expressa num modo bem singular de lidar com as pessoas e situações, o que tende a despertar a simpatia e a admiração de seus interlocutores. Naturalmente, o seu solo autobiográfico seria uma comédia. A particularidade foi sua peça configurar-se numa comédia tão lírica. Os desvios já mencionados – que se referem à composição da intriga e não são característicos de nenhum subgênero dramático específico (comédia, tragédia, drama “sério” etc.), sem dúvida colaboraram para esse lirismo. Mas há também momentos na dramaturgia em que o tom da voz, a atmosfera cênica e até mesmo a forma do texto/fala ganham contornos líricos explicitamente acentuados. Isso ocorre em muitos trechos pontuais do espetáculo e em todo o ciclo da maternidade de maneira geral, mas há uma sequência lírica específica que surge como um contraponto na dinâmica cômica do resto da dramaturgia. Essa sequência envolve as cenas anteriores ao parto, o parto em si e o início do pós-parto, ou puerpério.

Primeiro, Maria começa a se movimentar em torno da máquina de lavar e a narrar seu parto. Ela conta que fazia movimentos recomendados por sua doula no hospital. A movimentação se desdobra numa espécie de dança, ao som de uma música composta para o espetáculo, na qual ouvimos as respirações e os sons de Maria, captados na referida ocasião. O marido de Maria, músico e compositor, no dia do nascimento do filho, ficou sensibilizado com os sons emitidos por Maria e resolveu gravá-los. Esse material foi usado na composição da trilha sonora para esse momento da peça. A cena do parto é concluída com a entrada de Maria na máquina. A luz escurece, há um longo silêncio e Maria finalmente surge, segurando uma trouxa de roupa pequena como se fosse um bebê. Fala mais baixo, como se não quisesse acordar a criança e faz comentários sobre o “ciclo do puerpério”. Conta sobre sua emotividade nessa etapa e a preocupação que passou a ter com todas as crianças do mundo:

Mudou meu sono para sempre. Parece que ligou um botão. Hoje eu vivo em vigília eterna. E ainda por cima virei mãe da humanidade. Tudo me emociona. Quero

resolver o problema de todas as crianças. Quero pedir desculpas a todos que estão chegando no mundo.
Desculpe por você ter que se preocupar com o que comer.
Desculpe por você passar a manhã toda no sol, no colo da sua mãe, na sinaleira.
Desculpe, porque você tem todas as telas, mas os adultos não têm tempo pra você.
Desculpe porque não tem vaga para você na escola.
Desculpe por você ter caído do prédio enquanto sua mãe trabalhava passeando com o cachorro da patroa.
Desculpe porque sua tribo foi dizimada.
Desculpe porque sua escola foi invadida.
Desculpe porque sua cidade foi inundada.
Desculpe por você ter esse olhar tão duro, com só um restinho de inocência.
Desculpe.
Essa sensação começou no puerpério e não acabou nunca mais (Menezes; Sanches, 2023, p. 18).

Como é possível perceber, seja como estratégia na estruturação da intriga (rapsódia, colagem e monodrama), seja como estratégia de composição do diálogo (conteúdos e formas das falas/enunciações), ou mesmo como desvio lírico de encenação que se reflete em toda a performatividade da cena – visualidade, dispositivo cênico, movimentação, tom da voz e interpretação da atuante – o espetáculo é uma comédia cheia de lirismo e que, embora muito divertida, vem sensibilizando muitas plateias, emocionando espectadores e, em alguns casos, provocando até mesmo algumas lágrimas – tanto na atriz em cena quanto em algumas pessoas do público.

Essa particularidade da montagem tem sido, majoritariamente, encarada como um aspecto positivo do trabalho pelos espectadores, equipe criativa e também pelo meio teatral, estudiosos e colegas de área. No entanto, curiosamente, segundo depoimento da atriz, há na equipe de produção quem não considere esses traços positivos para o desempenho comercial da montagem. Segundo essas opiniões, o lirismo da montagem teria valor artístico e conferiria prestígio ao trabalho no meio teatral, mas, em compensação, tiraria algo de seu potencial como entretenimento. Uma comédia mais “escrachada” teria maior apelo popular, interessaria às maiores parcelas da população e seria mais apropriada para o público de Maria Menezes.

Sabe-se que a primeira temporada teve todas as suas sessões esgotadas, mas as outras temporadas, embora com bom desempenho de bilheteria, não chegaram a esgotar todos os ingressos como na primeira. Para parte da equipe de produção, isso é atribuído ao lirismo dessa comédia em particular. Obviamente, essa é apenas uma hipótese. O que nos interessa para o escopo deste artigo diz respeito a algo que fica evidente nesse debate: uma aparente contradição entre os aspectos líricos e cômicos da dramaturgia. Podemos considerar os traços líricos da obra como desvios em relação ao subgênero escolhido, a comédia? Em que sentido o lírico poderia tirar a potência do cômico?

O lírico e a catarse na comédia

Para abordar essas questões, tomemos como referência o estudo da teórica e dramaturga Cleise Mendes, desenvolvido em seu doutorado e publicado no livro *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (Mendes, 2008). A obra, que foi indicada ao Prêmio Jabuti na categoria

Teoria e Crítica Literária no ano de seu lançamento, apresenta uma reflexão original sobre a dramaturgia cômica, seus recursos e seus modos de ação sobre a recepção, a partir de teorias relacionadas à comicidade, ao humor, ao chiste e ao fenômeno do riso.

Grosso modo, o estudo considera a catarse como “função geral do efeito dramático” (Mendes, 2008, p. 7). Em outras palavras, a catarse é a produção dos afetos/efeitos na plateia, a comoção do público, ou certa forma de empatia/comunhão que ocorre entre a recepção e a obra. Trata-se de um processo e de um acontecimento:

O processo catártico parte da emoção e a ela retorna, mas nesse percurso possibilita uma aventura de natureza afetiva e intelectual a um só tempo. [...] O que pode eventualmente impedir o efeito catártico, não é um impedimento que esteja *na* obra ou *no* receptor, mas no encontro entre eles. Não se pode atribuir ou debitar o efeito catártico a uma determinada construção dramatúrgica, pois isso implicaria fixar suas – sempre em certa medida imprevisíveis – condições de recepção. A obra dramática pode apenas propiciar certas disposições de ânimo e desafiar o surgimento de ideias e juízos. Mas é preciso que o repertório imaginário do fruidor comporte a situação que lhe é reapresentada para que a comunhão aconteça. [...] Disso decorre que não existe um drama constitutivamente ‘anticatártico’, por mais que ele seja ‘anti-aristotélico’ [...] A relação não-catártica implica, pois, uma *falência* no contato entre o receptor e a obra dramática. O oposto da catarse não é a distância crítica, como pensou Brecht, mas a *indiferença*. [...] a catarse (se e quando procede ou acontece) conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador (Mendes, 2008, p. 7-12).

Essa perspectiva amplia significativamente a abordagem da catarse, originalmente associada apenas à tragédia, indicando a ocorrência potencial do fenômeno em qualquer expressão dramática e, em particular, na comédia. Também tem o mérito de abordar a catarse como processo em que a participação afetiva do fruidor está articulada com um movimento crítico-cognitivo, “[...] uma aprendizagem [...] de tipo especialíssimo, que não separa sensações e conceitos, gozos e valores, mas conjuga-os ludicamente, no todo de uma experiência” (Mendes, 2008, p. 35).

Ao escolher a catarse cômica como objeto de estudo, o trabalho acaba por desenvolver uma ampla reflexão sobre a comédia e suas estratégias, inclusive desmascara os preconceitos que submeteram o gênero cômico à desvalorização teórica e ao rebaixamento crítico em relação ao trágico, a chamada “ingrata topografia da comédia”, tópico do segundo capítulo do livro. Esse fato sempre desestimulou a realização de estudos específicos sobre o tema.

Mas, afinal, qual seria a catarse na comédia? Quais as particularidades do modo cômico de ação sobre a recepção e o que isso proporciona?

Segundo Mendes, o que o comediógrafo visaria conquistar é a participação do público num jogo cujo objetivo é o de deixar cair “[...] o maior número possível de máscaras” (Mendes, 2008, p. 84). Na comédia, existiria um traço comum que não diz respeito ao que é representado, mas sim a um certo modo de ação que não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo:

Mas “o baixo” não é tanto aquilo que se representa (vícios, desvios, falhas, referência a “partes inomináveis” etc.) quanto o ângulo de onde parte a visão. O olhar

cômico desconfia das “altitudes” e produz um gesto de rebaixamento, no sentido de que puxa para baixo tudo que cai no seu ângulo de visão (Mendes, 2008, p. 25).

Para Mendes, a força cômica submete qualquer tipo de alvo aos seus recursos de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desmascaramento, desestabilização. O método cômico consiste em “puxar o tapete”, duvidando sistematicamente do real e da verdade. Para isso, valem todos os poderes da fantasia, do inverossímil, da negação da causalidade. O cômico não tem pudor de apresentar conceitos profundos, eventos catastróficos, ou sentimentos dolorosos de “pernas para o ar” (Mendes, 2008, p. 209). Disso decorreria inclusive a avaliação política da comédia, historicamente oscilante entre o desdém e a proibição.

Já do ponto de vista da recepção, o estudo indica que o cômico e o riso produzem uma espécie de prazer, de alívio, de descarga de emoções que nos liberta momentaneamente de uma racionalidade estreita, fruto não só das exigências sociais de uma lógica adulta, mas também do forte laço ideológico estabelecido entre disciplina e conhecimento, dor e reflexão, seriedade e verdade, sofrimento e transcendência, uma espécie de mistura cristã-platônica que ainda permanece produzindo seus efeitos:

Há grandes possibilidades de alegria no modo cômico de responder ao mundo, nessa espécie de desvio de rota que nos aproxima da antiga pátria da infância: uma fala zombeteira que se mantém “ao lado”, parodiando os discursos sérios e “verdadeiros”; fantasia de triunfo, exorcizando os fantasmas que nos assombram nos muitos palcos internos e externos desdobrados por nossa imaginação, nosso desejo, nossa falta onipresente. Na catarse cômica podemos abandonar por instantes a verticalidade paralisante que nos *crucifica* [...] (Mendes, 2008, p. 218).

Para isso, a comédia demandaria uma espécie de adesão emocional do espectador apenas parcial. Enquanto que, na tragédia ou no drama sério, pressupõe-se a identificação da plateia com o herói – o que produziria afetos de piedade e de terror à medida que o herói sofre – diferentemente, na comédia, o espectador se identifica com a personagem de modo que haja uma simpatia, mas não uma identificação total. Caso contrário, a recepção teria piedade, ou sofreria com os infortúnios da personagem cômica e, assim, não haveria riso, ou graça. Para que as situações possam ser consideradas ridículas, é necessário certo distanciamento dos espectadores – que se divertem com as imprudências da personagem cômica, com seus modos irreverentes de lidar com o real, mas também desejam e se alegram com suas desventuras e punições. Por isso, não se trata de um distanciamento absoluto, ou de uma postura impassível, fria, ou mesmo majoritariamente crítica, como proposta por Brecht (que, aliás, utilizou muitos recursos cômicos em suas peças):

A catarse operada pelo cômico depende também de uma semi-adesão emocional à personagem [...] ao mesmo tempo em que sente o alívio de projetar-se em alguém que é livre para agir de modo infantil e insensato, o espectador aguarda, à distância, que esse alguém pague por esse privilégio (Mendes, 2008, p. 6).

A hipótese que levantamos aqui é a de que essa postura receptiva, de manter-se um pouco à distância, tão característica e apropriada para os espectadores nas comédias, entraria em contraste com a fruição lírica a qual demanda uma postura receptiva diametralmente

oposta, que implica numa disposição anímica de total identificação do leitor/espectador não apenas com as personagens, mas com o Eu Lírico que se expressa, ou com a própria linguagem.

É o efeito de uma arte que nem nos retém como a épica, nem excita e causa tensão como a dramática. O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. [...] poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma “disposição anímica”; tudo isto indica que em poesia lírica não há distanciamento (Staiger, 1997, p. 49-51).

Sob essa visão, embora não seja incomum encontrá-los em comédias, os traços líricos não contribuem necessariamente para o efeito cômico e para o riso, pelo contrário, o lirismo parece estimular na recepção, em último grau, o choro. No caso de Maria, os momentos mais líricos do seu espetáculo, aqueles em que o tom se torna bastante poético e a linguagem fica ainda mais subjetiva, estabelecem uma atmosfera que inibe o riso imediatamente na plateia, fenômeno de fácil percepção por qualquer espectador da peça. Tanto que o momento em que as risadas cessam totalmente e um silêncio profundo se instala no público é na cena em que a própria Maria se emociona de fato e às vezes chora: a cena em que ela pede desculpas a todas as crianças. Como indicado por Staiger (1998) na citação anterior, para que isso ocorra, a disposição anímica da recepção deve estar afinada com a do Eu Lírico, nesse caso, da autora/personagem/atriz.

Considerações finais

Para concluir, gostaríamos de destacar uma diferença entre os traços líricos mencionados e suas possíveis implicações na recepção. Aqueles que dizem respeito à tessitura do diálogo, à linguagem e ao tom das réplicas, cujo clima poético é instalado pela performance da atriz, nos parecem os mais rápidos em emocionar o público e, assim, fazer as risadas pararem imediatamente e a atmosfera cômica ser interrompida. Já os desvios de monodrama, colagem e rapsódia, que se referem à composição da intriga, ou seja, se referem à estrutura da dramaturgia, esses desvios, embora de tendência lírica, não parecem entrar tanto em contradição com o cômico, pois não predeterminam os tons, as atmosferas, as formas e os conteúdos das enunciações. Esses desvios operam sobretudo na articulação das cenas e no enquadramento do que é encenado. Com seus diferentes modos de agenciamento, alguns comentados anteriormente, acabam funcionando como estratégias de permanente desestabilização do sentido, da lógica e da linearidade, por meio dos seus deslocamentos, interrupções, condensações, inversões e associações livres. Logo, não impedem o riso e podem até colaborar com o prazer cômico na medida em que também tendem a proporcionar ao espectador certa liberação da “camisa de força” da lógica adulta, da linearidade, do sentido unívoco, da objetividade e da racionalidade.

Por fim, é importante mencionar que o espetáculo de Maria, ainda que marcada-mente lírico, trata-se de uma comédia que obteve êxito em arrancar muitas gargalhadas de inúmeras plateias. Consideramos que, se o lirismo pode diminuir ou eliminar a distância necessária à apreciação da construção cômica, implicando em pontual ausência de risos, por

outro lado, essas alternâncias entre momentos de maior comoção e momentos de maior distanciamento, ou relaxamento, podem, justamente por contraste, intensificar a experiência da fruição cômica de outras maneiras, conferindo-lhe outras nuances, dimensões, dinâmicas, que explicitam sua autorreflexividade pelos caminhos alternativos do lírico, desvios das estratégias épicas e dramáticas, escritas de tortuosas linhas por onde se dão os movimentos da subjetividade. Essas emersões líricas na dramaturgia, e na comédia em particular, são apenas algumas possibilidades das inúmeras misturas, contágios e transbordamentos próprios da produção contemporânea.

Idealizar que uma comédia seja “absolutamente cômica”; que uma narrativa seja “totalmente épica”; um poema seja “completamente lírico” e um drama “rigorosamente dramático”, seria aderir ao antiquado princípio clássico da pureza de gêneros e ignorar, ou condenar, as estratégias e poéticas de desvio, tão presentes nas dramaturgias modernas e contemporâneas, e que apontam para a emergência de outros princípios a serem valorizados no nosso tempo, como a hibridez, a multiplicidade, a diversidade e a subjetividade.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. *Montagem e colagem*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DANAN, Joseph. *Monodrama (polifônico)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113-115.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 3 jan. 2025.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 323-342.

HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. *Rapsódia*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.

KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça conferência. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 5, p. 209-214, 2005. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v5i0p209-214. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57280>. Acesso em: 5 jan. 2025.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica)
- MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p5-15. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 5 jan. 2025.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.
- MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: CED UFBA, 1995.
- MENDES, Cleise Furtado. *O drama lírico*. ART Music Review, Salvador, v. 2, n. 2, p. 47-67, jul./set. 1981.
- MENEZES, Maria; SANCHES, João. *Maria ao vivo! (ou mamãe tá aqui)*. Texto do espetáculo homônimo. Salvador: Não publicado, 2023.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SANCHES, João. *Dramaturgias de desvio*. Salvador: EDUFBA, 2023.
- SANCHES, João. *Desvios líricos do drama*. In: et al., Paulo Ricardo Berton. Dossiê Escrita Dramática. *Dramaturgias*, [s. l.], n. 25, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/54089>. Acesso em: 2 jan. 2025. p. 198-216.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.
- SARRAZAC. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Estudos, 348)
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. (Biblioteca Tempo Universitário, 16)
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrugues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Varia

Um lance de dados: uma forma à imagem do céu estrelado

A Throw of the Dice: a Form in the Image of the Starry Sky

Larissa Drigo Agostinho
Universidade Estadual Paulista (Unesp)
São Paulo | SP | BR
larissa_drigo@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-3409-487X>

Resumo: O objetivo desse artigo é demonstrar que as principais inovações do *Lance de dados*, a saber: as subdivisões prismáticas da Ideia, a palavra-total e a dupla página realizam as ambições de dois projetos de escrita inconcluídos de Mallarmé, *O livro* e *Igitur*, isso se entendermos que o centro da forma do poema repousa na criação de relações espaço-temporais múltiplas. Essa continuidade se deve à tarefa que o poeta se coloca desde muito cedo, criar uma forma para o infinito ao condensar as possibilidades da literatura num espaço limitado como um livro. Buscaremos expor as funções das inovações formais do poema citadas acima, tendo como base as “Notes em vue du Livre” publicadas na edição da Pléiade das Obras Completas em 1998, e que até hoje não foram objeto de uma análise sistemática. Para pensarmos os conceitos mallarmeanos de acaso e infinito, partiremos de *Igitur*. A relevância e pertinência desse artigo está na tentativa de mostrar que a forma do poema e as múltiplas relações espaço-temporais encenam as infinitas possibilidades da literatura e, por extensão, da experiência, que como ela, tem no espaço-tempo, segundo Kant, suas condições de possibilidade.

Palavras-chave: espaço-tempo; acaso; infinito; dobra; livro; palavra-total.

Abstract: The aim of this article is to demonstrate that the main innovations of *A Throw of the Dice*, namely, the prismatic subdivisions of the Idea, the total-word and the double page, fulfill the ambitions of Mallarmé’s two unfinished writing projects, *The Book* and *Igitur*, if we understand that the center of the poem’s form lies in the creation of multiple space-time relation. Throughout this article we argue that this continuity is due to the task that the poet set himself from a very early age: to



create a form for the infinite by condensing the possibilities of literature into a limited space like a book. We will expose the functions of the formal innovations in the poem mentioned above, based on the “Notes en vue du Livre” published in the Pléiade edition of the Complete Works in 1998, which have not yet been the subject of a systematic analysis. To think the Mallarmé’s concepts of chance and infinity, we’ll focus on *Igitur*. The relevance and pertinence of this article lies in the attempt to show that the form of the poem and the multiple spatio-temporal relationships stage the infinite possibilities of literature and, by extension, of experience, which, like it, has its conditions of possibility in space and time, at least, since and according to Kant.

Keywords: space-time; contingency; infinity; fold; book; total-word.

Para Maria Ogécia Drigo

Introdução

O *Lance de dados* foi analisado de diversas maneiras, do ponto de vista da forma, Kristeva (1974) analisa seus procedimentos sintáticos; Scherer (1977) apresenta uma descrição gramatical da linguagem de Mallarmé; Meschonnic (1985) se concentra na oralidade; Murat (2005) no verso; o estudo realizado por Greer Cohn (1951) trata do poema como uma unidade, seu ritmo e seu lugar na obra de Mallarmé, ao mesmo tempo em que faz uma análise da sintaxe, do vocabulário, da forma e dos temas, incluindo o significado de cada letra. A análise mais recente vem de Quentin Meillassoux (2011), que encontra no poema um código que explicaria a maneira pela qual Mallarmé inseriu o acaso em sua criação. Mas há um ponto ainda inexplorado pelos comentaristas: como Mallarmé pensa ou formaliza, em seu poema, a relação entre o acaso e o infinito?

Essa relação foi pensada por Blanchot em *O livro por vir*. Nesse ensaio, tanto o acaso quanto o infinito são pensados a partir do *Lance de dados* e em sua relação com *O livro*.

O lance de dados é o livro por vir, Mallarmé afirma claramente, e em particular no prefácio, o seu desejo de exprimir, de uma maneira que os transforme, as relações entre espaço e movimento temporal. O espaço que não é, mas se “escande”, “se intima”, se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço – o espaço mesmo do livro –, nunca o instante sucede o outro em um devir irreversível. Não se conta alguma coisa que

aconteceu, nem sequer de forma fictícia. A história é substituída pela hipótese: “*Soit que*”. O acontecimento que figura como ponto de partida do poema não é dado como fato histórico ou real: ele só tem valor que em relação a todos os movimentos de pensamento e de linguagem que podem resultar na figuração sensível “*com recuos, prolongamentos e fugas,*” é como uma outra linguagem instituindo o jogo novo do espaço e do tempo (Blanchot, 1959, p. 326).¹

Buscaremos apresentar de que forma Mallarmé concebia essa infinitude da literatura contida dentro de um livro que permite com que Blanchot entenda o *Lance de dados* como a realização do livro por vir – uma nova maneira de pensar o futuro da escrita e de pensá-la projetada nas possibilidades que o poema abre –, principalmente expondo de que maneira as inovações formais do poema contribuem para a configuração dessa forma poética que “ao invés de contar, mostra” (Blanchot, 1959, p. 327).

Nos manuscritos do conto inacabado *Igitur*, um lance de dados é uma ação central que só acontece porque o acaso efetua sua própria ideia e assim permite ao infinito ser:

Enfim, em um ato onde o acaso está em jogo, é sempre o acaso que realiza sua própria ideia, afirmando-se ou negando-se. Diante de sua existência a afirmação e a negação falham. Ele contém o Absurdo – o implica, mas em estado latente e o impede de existir: o que permite ao infinito ser (Mallarmé, 1998, p. 476).²

Sabemos também que é a partir do infinito que Mallarmé pensa o ato de *Igitur*: “isso deveria acontecer nas combinações do Infinito frente a frente ao Absoluto” (Mallarmé, 1998, p. 476).³ A questão que colocamos aqui, portanto, é a de saber se haveria uma forma poética capaz de encerrar essa relação entre acaso e infinito. Como deveria ser? Como é possível que em um livro caibam todas as coisas que existem? Partiremos das indicações do próprio Mallarmé no seu prefácio, mas também dos manuscritos do *Livro*, a fim de demonstrar que o *Lance de dados* não apenas dá forma à problemática surgida com *Igitur* a respeito do acaso, mas também promove certas invenções e ambições que o poeta imaginava próprias ao *Livro*. Assim, é através de uma transformação formal da poesia e de seu espaço privilegiado, que Mallarmé abre um novo futuro à literatura, nada mais nada menos do que um século de vanguardas.

A evolução do recurso mallarmeano ao espaço, os vazios inseridos na página, espaços concretos que fornecem o lugar do texto, que fazem versos e palavras-totais porque estão em movimento, ilustram um trajeto no qual o espaço próprio da poesia, o espaço da página, o livro como lugar da literatura se torna um elemento fundamental da constituição formal. Se a poesia tem lugar é por ser capaz de fazer do espaço uma condição de possibilidade de acontecimentos, ou seja, o espaço não é um simples dado, mas um elemento que produz histórias, que produz transformações qualitativas, sentidos. É esse espaço que nos desloca para um outro tempo, não mais o irreversível, mas um tempo múltiplo.

O *Lance de dados* se dá em “circunstâncias eternas”, pois caso um tempo preciso tivesse sido nomeado, o poema perderia sua ambição cosmológica. Para ser “explicação órfica da

¹ As traduções são da autora, salvo exceções que serão sinalizadas.

² “Bref dans un acte ou le hazard est un jeu, c’est toujours le hazard qui accomplit sa propre Idée en s’affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l’affirmation viennent échouer. Il contient l’Absurde – l’implique, mais à l’état latent et l’empêche d’exister: ce qui permet à l’Infini d’être.”

³ “Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l’Infini vis-à-vis de l’Absolu. ”

Terra” O livro deve ser capaz de “abarcas as relações, *entre tempos, raros ou multiplicados*” e assim, desdobrar ou “simplificar o mundo” (Mallarmé, 2003, p. 67-68, grifos meus).⁴ Em circunstâncias eternas, o tempo é múltiplo e composto de séries divergentes. O tempo de um acontecimento é aquele capaz de condensar diversas camadas temporais que se desdobram em direção ao passado e ao futuro. Um acontecimento reescreve e reordena o tempo. Esse tempo é o tempo do poema. Encruzilhadas ou constelações em movimento. Para que um poema possa acontecer *ad infinitum* e diante do Absoluto, ele deve ser capaz de operar nas condições *eternas e mínimas* de toda experiência possível, de todo acontecimento possível, a partir dessas condições mínimas (o espaço-tempo), descobrir a fórmula “*ímpia*” que torna possível a fabricação do infinito dentro de um livro, ou seja, resumir o Universo.

Onde o tempo começa? Onde o espaço termina?

Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que modo um livro pode ser infinito. Não conjecturei nenhum outro procedimento a não ser o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente (Borges, 2007, p. 89).

Essa questão eminentemente mallarmeana guia a aventura do conto “O jardim de veredas que se bifurcam” de Jorge Luis Borges (2007). Mas, ao descobrir o manuscrito de Ts’ui Pen, o narrador se vê diante de outra maneira de fazer um livro infinito. Não mais aquela da frase título “Um lance de dados” que encontra o último verso do poema “todo pensamento emite um lance de dados” e assim, instaura um tempo cíclico. No caso do lance de dados, as últimas palavras reencenam o poema, ele recomeça, mas agora é o pensamento que vai descobrir sua impotência diante do acaso, como na primeira leitura vimos o lance de dados, que é ato e risco, real e concreto, fracassar na sua luta com o acaso.

No manuscrito do romance, ele lê: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam” (Borges, 2007, p. 89), uma afirmação bastante próxima de Mallarmé, que evoca no prefácio do *Lance de dados* o seu futuro: “Hoje ou sem presumir o futuro que sairá daqui, nada ou quase uma arte [...]” (Mallarmé, 2017, p. 88).⁵ É do tamanho da aposta de Pascal, quase, essa promessa, tudo ou nada, uma arte ou nada. Se por um lado o lance de dados é um poema único, que não inaugurou uma espécie de nova forma como o poema em prosa ou o verso livro, por outro, ele abriu caminhos, até então, insuspeitáveis. Mallarmé não anuncia que pretende criar uma nova forma, mas uma nova arte. Uma nova ideia de forma para todas as artes, portanto.

O narrador do conto de Borges continua suas especulações, afirmando:

a frase “vários futuros (não a todos)” me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta

⁴ Deixo aqui a citação sem corte: “Tout l’acte disponible, à jamais, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.”

⁵ “Aujourd’hui ou sans présumer l’avenir que sortira d’ici, rien ou presque un art.”

por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, ele opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam (Borges, 2007, p. 89).

Borges produz um curto-circuito entre a relação espaço-tempo e, por extensão, entre a realidade e a ficção. A bifurcação no tempo parece abstrata diante da possibilidade de uma bifurcação espacial. No entanto, ela é restringida a “vários futuros”, mas “não a todos”. Na ficção, as coisas acontecem como na realidade, é preciso escolher entre caminhos, alternativas, decidir, excluir. Ts'ui Pên, essa ficção singular, cria, com seu método igualmente singular, múltiplos tempos, alternativas e possibilidades que não são excludentes.

Com frequência, Ts'ui Pen omite, voluntariamente, as palavras e as questões fundamentais de sua obra. Stephen Albert explica:

— Numa adivinha cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida?
Refleti um momento e retruquei:
— A palavra xadrez.
— Precisamente — disse Albert —, *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma enorme adivinha, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe a menção de seu nome. Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é talvez o modo mais enfático de indicá-la. [...] A explicação é óbvia: *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como Ts'ui Pên o concebia. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que favorável acaso me depara, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, eu digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma (Borges, 2007, p. 91-92).

Agora, a multiplicidade temporal parece ilimitada e escapa de dentro do livro, porque aparece como condição mesma da ficção, sendo, concomitantemente, descrição exata da realidade do universo, ainda que essa exatidão nos escape, pareça abstrata e absurda, ainda que nossa imaginação titubeie, acostumada que está com a temporalidade linear, que é também a da leitura.

As histórias requerem uma condição mínima para começar, um acaso que provoca um encontro espaço-temporal. A página do Livro permite encontros temporais que não são espaciais; eu estou agora em uma série, você está em outra; entretanto, você, que me lê, e eu compartilhamos uma mesma série temporal, ainda que estejamos distantes espacialmente, ainda que este texto tenha sido escrito em um tempo que não é mais aquele da sua leitura.

Se um tempo composto por séries infinitas convergentes ou divergentes é uma condição que torna a literatura possível e inesgotável, o próprio espaço deve se tornar infinito. Se um Livro pode provocar o encontro de séries temporais múltiplas, ele deve ser capaz de contrair o espaço e, assim, conter todos os pontos do universo. É o que Borges descreve em outro conto, *O Aleph*:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um brilho quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo (Borges, 2008, p. 145).

O Aleph é uma pequena circunferência de dois a três centímetros através do qual o narrador-personagem observa *todos* os pontos do espaço cósmico. E, assim como no texto sobre o jardim das veredas bifurcadas, os exemplos de Borges são ao mesmo tempo imaginários e reais, ou muito familiares:

Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia [...] (Borges, 2008, p. 148-149).

O Aleph é visto de todos os pontos, nele vê-se a terra inteira; e em cada grão de areia, todo o universo de infinitas coisas. O personagem do texto, antes de começar sua descrição, anuncia que aquilo que viu produziu-se de forma simultânea, mas sua descrição será sucessiva, posto que a linguagem também o é. De forma simultânea, todos os pontos do universo são um “brilho quase intolerável”, como o de uma única estrela.

Mas, e se a forma de um poema fosse capaz de contrair o espaço e o tempo de tal maneira que um infinito de possibilidades pudesse, como em *O Aleph*, se reunir em um espaço restrito e limitado? Como pode ser esse livro? Que palavra é essa? Onde cabe todo o Universo? Que poema? Enquanto *O jardim de veredas que se bifurcam* nos oferece uma descrição de um infinito temporal, aqui Borges explora o infinito espacial. Um espaço infinito não é um espaço sem limites (por essa razão o primeiro texto não concerne o espaço, e sim o tempo), mas um espaço restrito e, mesmo assim, capaz de conter todos os pontos do universo.

A primeira concepção do infinito, a do senso comum ou de Aristóteles, assume que infinito é aquilo que precisa de um tempo igualmente infinito para ser percorrido. Um livro infinito é um livro cíclico, que não acaba nunca, que gira em torno de si mesmo, ou em espiral. Mas, há outras maneiras de conceber a infinitude no interior do livro. Borges descreveu duas: dois infinitos constituídos a partir do espaço e do tempo. Ele nos mostra que, se o espaço e o tempo são condições mínimas de toda experiência possível, um espaço-tempo múltiplo e infinito nos assegura a certeza da infinitude de toda experiência possível, de uma infinitude de histórias e de acontecimentos possíveis a contar.

A literatura, como toda experiência possível, encontra sua fonte em uma série temporal ou em um espaço, ou seja, basta que duas pessoas ocupem o mesmo espaço ou uma mesma série temporal para que uma história tenha lugar, autor e leitor que se encontram num livro, ainda que estejam espacialmente e temporalmente distantes. A questão seria saber como a poesia é capaz de apresentar, embora de maneira incompleta, sua própria infi-

nitidez — a infinitude de suas condições —, através de uma *mise-en-forme* do espaço e do tempo. A indagação, portanto, quanto à elaboração de uma apresentação do infinito, seria saber qual configuração do espaço-tempo é capaz de apresentar sua própria infinitude. Qual poderia ser a configuração de um poema, para que ele demonstrasse o caráter infinito do espaço-tempo e as infinitas possibilidades da literatura? A partir de Borges, podemos concluir que, para fornecer a demonstração da infinitude na literatura, o poema deve oferecer: a apresentação de uma série potencialmente infinita de tempos convergentes, divergentes e paralelos, que se cruzam ou se ignoram; e a apresentação, em um espaço restrito, de uma multiplicidade infinita de espaços, como se pudéssemos observar o espaço infinito do cosmo — todos os pontos do universo —, a partir de um único ponto.

Uma forma à imagem do céu estrelado

A estrutura do poema *Um lance de dados* se estabelece a partir da relação entre o formato do Livro, ou a disposição do poema na página, e a forma (a Ideia). No prefácio, Mallarmé enumera suas inovações: o espaçamento da leitura, as “subdivisões prismáticas da Ideia”, a página dupla, os motivos criados pela tipografia, a “palavra-total”. São esses elementos que transformarão radicalmente o formato do Livro, criando a forma do poema, tão nova que Mallarmé declara: “reconheçamos facilmente que a tentativa faz parte, com imprevistos, de investigações particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa.” (Mallarmé, 2017, p. 88).⁶ A palavra “imprevisto” é suficiente para indicar que o poema é uma inovação, tal qual o poema em prosa e o verso livre, mas sem se confundir com nenhum deles. Ou seja, Mallarmé tinha, de fato, a pretensão de ter criado uma forma única até então. Essa hipótese de leitura pode ser corroborada pela seguinte afirmação não publicada, presente em um rascunho do prefácio, onde o poeta afirma que o *Lance de dados* é um “poema concebido e depois executado segundo hábitos, na verdade, totalmente diferentes daqueles praticados pela tradição” (Mallarmé, 1998, p. 403).⁷

Tudo começa com uma transformação do espaço da página, que provoca a explosão do verso ou a transformação das palavras em imagens. Tal concepção eminentemente visual do poema é nomeada “subdivisões prismáticas da ideia”; ela ocupa o lugar do verso na configuração dessa forma nova. “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se recolhe, aceitando a sucessão de outras e, como não se trata, assim como sempre, de traços sonoros regulares ou versos — antes de subdivisões prismáticas da Ideia [...]” (Mallarmé, 2017, p. 87).⁸ Trata-se, portanto, de imagens sucessivas, como no cinema — os distintos espaços que as letras criam dançando na folha são o traço mesmo da ideia.

O espaço do poema apresenta sua Ideia, o acaso. Se visualmente o poema aparece como resultado do acaso, (as palavras são dispostas na página sem “ordem preestabelecida”

⁶ “reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, des poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose.”

⁷ “un poème conçu puis exécuté selon des habitudes en vérité tout à fait différentes d’autres qui défraient notre tradition.”

⁸ “Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres et, comme il ne s’agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores ou réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée.”

pelo verso ou pela linha), por outro lado, cada palavra e cada caractere é escrito de acordo com seu “peso” (voltaremos a esse ponto). Assim, ele converte o acaso em uma lógica que transforma o ordenamento do livro e seu formato. A razão que ordena o texto e vence o acaso palavra a palavra é um traço da presença “do Mestre” que não está aí para agir, mas para hesitar. Um traço, pois, o novo espaçamento da leitura faz explodir o verso e reconfigura a unidade fundamental do poema: as subdivisões prismáticas. Assim, há e não há acaso.

Apenas a leitura que pode, ao traçar o sentido das palavras – ou seja, sua disposição e peso na narrativa – explicar as escolhas do poeta, tais como os caracteres tipográficos e a posição das palavras nas folhas. Cada motivo constitui um bloco de ideias justapostas, criando diversos eixos e linhas que não seguem a linearidade da prosa, que são o “verso” (como unidade mínima do poema) em sua “pureza”. Não cortes abruptos, mas uma sucessão de imagens que se recolhem e se expandem.

Assim como as frases manifestam as “subdivisões prismáticas da ideia”, elas se refletem e multiplicam, o próprio poema é também composto de várias camadas e partes. O papel intervém na disposição de motivos ao redor do motivo principal. Mallarmé distingue os motivos em: “preponderante”, “secundário” e “adjacentes”, de acordo com o caractere tipográfico. A importância e o peso de cada motivo dependem do caractere tipográfico que o designa e que pode ser inverso ao seu lugar na dupla página. Há um acordo entre os caracteres, notadamente visuais, e a realização oral do poema, principalmente no que diz respeito ao tom, raramente teorizado ou tematizado abertamente pelos poetas: “A diferença dos caracteres tipográficos [...] dita sua importância na transmissão oral e a disposição na pauta, média, no alto, embaixo da página, marcará o subir ou o descer da entonação.” (Mallarmé, 1998, p. 391-392).⁹ O espaço que uma palavra ocupa na página é nuancado ou reforçado pelo caractere tipográfico, que atribui uma importância visual e igualmente sonora às palavras e motivos, assim ambos podem determinar a entonação, bem como o “alcance” (o peso) de cada palavra no poema:

Podemos subir com caracteres maiores
eles servem a isso

Esses do texto descem sempre e dessa descida da página – esse sentido – é conforme à sombra dos caracteres negros sobre o branco que cavam o mistério a cada página se acumulam (e rejeitada se lida) para deixar explodir no alto o texto na página seguinte (Mallarmé, 1998, p. 407).¹⁰

Os caracteres se posicionam de maneira a indicar um movimento de descida, indicam um tom, e esse mesmo movimento é retomado na página seguinte. Da mesma forma, a página dupla proporciona o prolongamento e a distensão horizontal. Cada palavra tem uma tipografia específica de acordo com sua importância na página e no interior do conjunto de

⁹ “les caractères d’imprimerie [...] dictent son importance à l’émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation.”.

¹⁰ “On peut monter avec des caractères plus gros
ils servent à cela.

Ceux du texte descendent toujours et cette descente de la page – ce sens – est conforme à l’ombre des caractères noirs sur blanc qui creusent du mystère à chaque page s’entassant (et rejetée si lue) pour laisser éclater en hauteur le texte à la page suivante.”.

motivos que compõem o poema. Como em uma sinfonia, os motivos criam uma textura polimorfa, exprimem uma pluralidade de timbres, cores, tonalidades e também tempos.

As “subdivisões prismáticas da ideia” se organizam em vários motivos segundo os caracteres impressos, as imagens entram e saem de cena (a folha de papel), elas se destacam da frase principal, a frase título, e giram em torno dela como séries ou constelações. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (2002, p. 119) propõem a seguinte divisão dos motivos:

Motivo preponderante:

“UM LANCE DE DADOS/JAMAIS/ABOLIRÁ/O ACASO”;

Primeiro motivo secundário:

“AINDA QUE LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS/DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO/ SEJA/O MESTRE/EXISTIRIA/COMEÇARIA E CESSARIA/CIFRAR-SE-IA/ILUMINARIA/NADA/ TERÁ TIDO LUGAR/SENÃO O LUGAR/EXCETO/TALVEZ/UMA CONSTELAÇÃO.”

Segundo motivo secundário:

“SE/FOSSE/O NÚMERO/SERIA”

Motivo adjacente:

“COMO SE/ COMO SE” e suas várias ramificações.

Os dois motivos secundários têm, por sua vez, motivos adjacentes. A página dupla 4-5 desenvolve uma hipótese introduzida pela palavra “SEJA”: “que/o Abismo [...]”. As páginas 6-7 e a página 8 desenvolvem uma subdivisão prismática do primeiro motivo secundário, descrevendo a hesitação do mestre. As páginas 18-19 desenvolvem uma outra subdivisão prismática do primeiro motivo, “NADA TERÁ TIDO LUGAR/ A NÃO SER O LUGAR”: “da memorável crise [...]”. A página 20-21 desenvolve a última subdivisão prismática do primeiro motivo secundário, “UMA CONSTELAÇÃO”: “na altitude [...]”.

O segundo motivo secundário tem seu motivo adjacente, ou seu desenvolvimento, nas páginas 16-17: “saída estelar/pior/não/mais nem menos/indiferentemente mas tanto quanto”.

Os motivos secundários desdobram o motivo principal. Em seguida, eles se dividem e, por sua vez, se desdobram. Os motivos adjacentes desenvolvem e desdobram os motivos secundários. Assim, Mallarmé cria diversas camadas temporais e espaciais. A tipografia das letras ilustra perfeitamente essa divisão; das letras maiores, o poema se desenvolve para as menores. Essas últimas ocupam o meio do poema, constituindo, portanto, a camada mais profunda do texto. O que acontece aqui? Nesse mais fundo que é a dobra do livro, ou o meio do poema, está a bifurcação que faz tudo ser. A sereia de ponta-cabeça, a pluma que volteia esvoaçando tinta sobre o abismo, o sopro que faz as últimas barreiras que impediam o infinito de ser se desmancharem feito espuma.

Cada letra, com sua tipografia especial, apresenta o cintilar distinto de estrelas distintas, mas preto no branco e não como no céu. Cada letra marca uma série temporal distinta. O poema é atravessado por várias camadas, texturas e intensidades. Cada caractere tipográfico marca, ao mesmo tempo, uma série temporal (distingue frases diferentes que ocupam espaços determinados no interior do desenvolvimento do poema) e uma textura, pois ela desdobra, divide um motivo, uma intensidade (um tom marcado pelo tamanho das letras), uma “luminosidade” (uma “cintilação”, marcada pelas letras normais em caracteres itálicos ou em negrito), sinalizando a importância distinta dos motivos.

O motivo principal forma uma frase, sua leitura tem um tempo, mas essa frase é cortada e atravessada por todos os outros motivos ao longo do texto. E essa operação se repete

em relação aos motivos secundários e adjacentes. Portanto, é como se cada motivo correspondesse a uma série temporal e espacial, como um verso disposto em linha reta; mas, a partir do momento em que os motivos se especializam e se misturam nas “subdivisões prismáticas da Ideia”, eles são contraídos para atingir um espaço mais reduzido. Essa mistura dos motivos contrai as séries temporais e espaciais e as apresenta de uma vez só em uma mesma página. Assim, cada página (com exceção do episódio da “pluma solitária perdida”, no qual as letras são as menores, indicando o “fundo” ou a camada mais profunda do poema) é atravessada por séries temporais múltiplas.

Ao dividir o poema em motivos, Mallarmé cria múltiplas configurações de espaços-tempos. O tempo e o espaço são divididos para serem prolongados ou distendidos ao longo das páginas. No entanto, o poema apresenta suas múltiplas camadas de espaços-tempos misturadas e contraídas e, assim, o espaço e o tempo se contraem também. Por um lado, a divisão dos motivos desenvolve ou distende o tempo, como uma câmera lenta. Por outro lado, os motivos são misturados em uma mesma página, como se o tempo que foi dilatado se contraísse novamente, mas esse tempo “contraído” em uma mesma página é o que reúne os tempos múltiplos. Cada página virada reproduz e recomeça esse movimento do poema, que orbita ao redor de si mesmo em um movimento turbilhonar. Por meio da divisão dos motivos justapostos em uma mesma página, Mallarmé faz do poema o ato de estender e simplificar o mundo através dessas configurações múltiplas do espaço-tempo.

O balé das palavras-estrelas: dobrar, desdobrar

Nas reflexões de Mallarmé sobre o *Livro* presentes em *Divagations*, bem como no manuscrito do *Livro*, podemos encontrar vários índices que nos guiam na análise do que pode significar, no livro e na literatura, a presença da dobra. Se materialmente ela constitui um livro – como conjunto de cadernos –, para Mallarmé, a dupla página permite ao livro *estabelecer relações* e é a partir dessas relações que o livro pode compor uma Ideia, que a literatura e consequentemente a leitura, podem ser outras.

A dobra, mais do que contribuir para a criação do ritmo do poema, mais do que distinguir o livro do jornal (no qual cada coluna apresenta um fato distinto), é “índice religioso”, ela contém um segredo:

Até o formato, pássaro: e, em vão, concorre extraordinariamente, como um voo recolhido, mas pronto a se expandir, intervenção da dobra ou o ritmo, inicial, porque uma folha fechada, contenha um segredo, o silêncio ali demora, precioso e signos evocatórios sucedem, para o espírito, a tudo literalmente abolido (Mallarmé, 2003, p. 225).¹¹

No *Livro*, a dobra é o índice “quase religioso”, no sentido etimológico do termo *religare*, ou seja, que significa “ligação”. Porém, ela também evoca a fronteira ou a união entre o mundo

¹¹ “Jusqu’au format, oiseau: et, vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli, mais prêt à s’élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu’une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l’esprit, à tout littérairement aboli.”

e o Livro, a própria possibilidade de transposição do mundo para o Livro, como se ele fosse esse espaço que guarda, como um túmulo, o que foi uma vida: “A dobradura é, em relação à folha impressa grande, um índice, quase religioso; que não toca tanto quanto sua reunião, em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo, certamente, de nossa alma” (Mallarmé, 2003, p. 224).¹²

É a partir de uma reflexão sobre a dobra que Mallarmé descreve de que maneira a literatura poderia se renovar ao transformar o próprio formato do Livro. Ele argumenta pela necessidade de um sacrifício

do qual sangra a marca vermelha dos antigos tomos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse. Quão pessoal mais adiante, a consciência, sem esse simulacro bárbaro: quando ela fará participação, no livro tomada aqui, lá, variado em ares, adivinhado como um enigma – quase refeito por si (Mallarmé, 2003, p. 227.).¹³

Então, o acaso que não é vencido pelo mestre que lança os dados ou hesita, mas pela operação que constituiu o poema, um corta-papel rompendo com a, até então, inviolabilidade da dobra, o sopro. Assim, cada página rompe com a monotonia da literatura (prosa ou verso) que, como o jornal, apresenta “sempre a imperturbável coluna que nos contentamos de distribuir, em dimensões de página, cem e cem vezes” (Mallarmé, 2003, p. 227).¹⁴

Mallarmé compara a necessidade de transformar o livro e conseqüentemente de renovar a literatura a um sacrifício necessário: o ato de cortar as folhas antes de ler confirma a tomada de posse do livro. A literatura pode romper com o formato do livro:

Porque – um jato de grandeza, de pensamento ou de emoção, considerável, frase prolongada, em grandes caracteres, uma linha por página com localização graduada, não manteria o fôlego do leitor, na duração do livro, com apelo a sua potência de entusiasmo: em torno, menores, grupos, secundariamente a partir de sua importância, explicativos ou derivados – mudas de fíoritura (Mallarmé, 2003, p. 227).¹⁵

A descrição tão próxima do funcionamento dos motivos do *Coup de dés* indica que Mallarmé pensava o poema como um livro e, portanto, justifica que pensemos que as refle-

¹² “Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de notre âme.”

¹³ “dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l’introduction d’une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d’ici, de là, varié en aires, deviné comme une énigme — presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître.”

¹⁴ “toujours l’imperturbable colonne qu’on se contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois.”

¹⁵ “Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d’émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d’enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d’après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures.”

xões sobre o Livro, bem como os manuscritos do *Livro*, podem ser também reflexões sobre a disposição na página e o formato do poema.

Os manuscritos do *Livro* sugerem que a montagem e desmontagem dos folhetos, o ordenamento ou a constituição do livro, correspondem a uma operação: “Desfazer ideia em livro / Seu mecanismo operador lá” (Mallarmé: 1998, f. 177, p. 595).¹⁶

Essa operação pode ser identificada como uma teatralização do poema, passagem da ideia à sua realização e apresentação concreta, ou como em *Igitur*, passagem da ideia ao ato, à existência: “Mas como isso esconde um teatro, é preciso que encontremos (seria dispondo o livro de outra forma) / As duas partes de Th” (Mallarmé: 1998, f. 189, p. 599).¹⁷

Escrever é, portanto, fazer um livro, uma obra, operar concretamente sobre o formato do livro ou, a partir do próprio formato do livro, transformá-lo e, assim, transformar a literatura – como no teatro –, sob a forma da ação. A operação de montagem e desmontagem do livro e sua constituição são identificadas à formatação de uma Ideia, que muda o sentido ou o futuro da literatura.

Mallarmé reflete sobre o número de sessões e a natureza das sessões do livro, ele pensa que o número de pessoas em uma sala deveria corresponder aos números das páginas do livro. Ele acredita criar uma narrativa que corresponde também a essa paginação, que seria igualmente uma encenação. Ele reflete até mesmo sobre as possibilidades formais abertas à literatura pela altura, a espessura e a largura do livro, mas também sobre sua “posição”, de pé ou deitado, sobre uma mesa ou outro suporte.

a relação está na espessura
a altura indica um número de linhas 18
a largura – sua largura fragmentada 12
a espessura o jato de sua adição – seja de 1 a 2/3
ou se a altura se reduz a 12, tudo se passa entre a largura e a espessura e o desfal-
que do número de linhas indica o número de volumes no qual um se resolve
[...]
De onde 5 (ou 6?) volumes deitados superpostos = a altura de um começo – e um
todo de volumes em pé = o bloco produzido pelo mesmo número de vol. deitados.
o bloco (Mallarmé, 1998, f. 54-58, p. 559).¹⁸

A partir dessa especulação sobre o formato do livro, podemos pensar o *Lance de dados* como realização parcial de algumas de suas ambições. A forma do *Lance de dados* é, portanto,

¹⁶ “Défaire idée en livre.

Son mécanisme opérateur là”.

¹⁷ “mais comme cela cache un théâtre, il faut qu’on y retrouve (est-ce en disposant le livre autrement) les deux parties de Th”.

¹⁸ “le rapport est dans l’épaisseur.

la hauteur indique le nombre de lignes 18.

la largeur – leur longueur fragmentée 12.

l’épaisseur le jet de leur addition – soit de 1 à 2/3.

ou si la hauteur se réduit à 12, tout se passe entre la largeur et l’épaisseur et la défalcation du nombre des lignes indique le nombre de volumes en lequel un se résout.

dorure sur tranche en haut.

d’où 5 (ou 6?) volumes couchés superposés = la hauteur d’un debout – et un tout de volumes debout = le bloc produit par le même nombre de vol. couchés. le bloc”.

inspirada pelo próprio formato do livro, compreendido a partir da dobra e das possibilidades que ela instaura e também pela posição do livro, do movimento da leitura, dos eixos horizontal e vertical de leitura, que o formato do livro proporciona em várias posições (de pé, deitado). Mallarmé imaginava, como podemos observar nesse trecho, um formato distinto do livro, proporcional, geometricamente pensado, inclusive.

Se o livro está “deitado” ou colocado sobre uma mesa, o movimento da leitura se dirige à profundidade, a leitura escava o livro e vai cada vez mais fundo. Se o livro está “em pé”, a operação é uma distensão, um desenvolvimento, em largura, que vai cada vez mais longe em direção a um horizonte. Podemos imaginar que a página dupla corresponde ao alargamento do livro em um eixo vertical, que é também um alargamento, um desdobramento espacial; ao passo que a divisão dos motivos é o índice de um prolongamento do poema no eixo horizontal, uma dilatação temporal em direção à profundidade do livro, “túmulo da alma”. Esses dois eixos permitem dois movimentos paralelos de alargamento do espaço e divisão do tempo. Assim, Mallarmé multiplica infinitamente os planos do poema, pois toda divisão temporal é também apresentada espacialmente e todo alargamento da página é também a distensão do tempo do poema e de sua leitura. Essas camadas múltiplas se prolongam, se desenvolvem em um eixo vertical ou horizontal, alargando e amplificando os limites da página e do Livro. Mas, na medida em que uma só página é capaz de apresentar ao mesmo tempo vários motivos, ela é também o ato que traz a profundidade à superfície:

E o livro é pra esse leitor bloco puro – transparente – ele lê dentro, o advinha – já sabe – mostrando onde é – o que deve ser – ou terminar
conexão – correlação (Mallarmé, 1998, f. 58, p. 561).¹⁹
[...]
no verso de uma – *que se torna recto*
– No recto de outra – *que se torna verso* (Mallarmé, 1998, f. 123, p. 576).²⁰

Da mesma maneira que o poema se constitui como uma série de espirais que se desdobram, Mallarmé concebeu que as páginas deveriam “virar” de tal forma que o recto se torna verso e o verso se torna recto. As páginas seriam também transparentes e o leitor poderia adivinhar o que vem depois, não esquecer o que já leu ou “ver” em um só golpe de vista a totalidade do poema justaposta em diversas camadas desdobráveis e reversíveis. Assim, a visão do poema inteiro permitiria a visão de múltiplas camadas temporais e espaciais, reproduzindo uma vez mais a operação dos motivos, que reproduz, por sua vez, a operação da dobra.

Essa ideia de “transparência” se apoia no movimento paradoxal da dobra ativado pela leitura, um movimento ao mesmo tempo de desvelamento e clausura. A leitura, ao ativar esse mecanismo, rompe com a inviolabilidade do livro, o que significa para Mallarmé tomar posse desse objeto sagrado, para transformar a literatura. Mas, essa transformação ainda se sustenta sobre aquilo que, no livro, não deve mudar: o formato. A literatura se encontra, portanto, literalmente baseada nos elementos concretos que constituem o livro. E o livro, uma vez que condensa toda a potência das combinações espaço-temporais, guarda em si o

¹⁹ “et le livre est pour ce lecteur bloc pur – transparent – il lit dedans, le devine – sait d’avance – montrant où c’est – ce qui doit être – ou finir raccord – rapports”.

²⁰ au verso de l’une – qui devient recto.

– Au recto de l’autre – qui devient verso.

mundo. Esse mundo que existe para “acabar em um livro” é um mundo cuja potência ainda nos é desconhecida. Se todo livro encerra em si inumeráveis “combinações do infinito”, nós não poderíamos jamais saber ao certo o que pode a literatura.

Tudo o que ele tirou da folha – desdobrando-a – luz no que escapa – tudo o que é preciso ver nesse branco virgem numa olhada só (Mallarmé, 1998, f. 123, p. 576).

[...]

As páginas exteriores não juntas ao meio livre – são os extremos – *o mais longe que possamos ir ou uma folha dupla* (Mallarmé, 1998, f. 122, p. 576).²¹

Como as palavras que dançam na página, cada motivo gira ao redor da frase título para compor uma sinfonia ou um balé de letras que pairam ao redor do abismo aberto pelo encontro com o Nada (para muitos críticos, essa crise, a crise de Tournon, foi decisiva para que Mallarmé criasse a poética que desenvolveu por algumas décadas). A poesia se apoia e se mantém sobre recursos que ela mesmo cria, e que justifica ao dar sentido a uma configuração aparentemente arbitrária. No prefácio do poema, Mallarmé explica cada recurso, cada técnica, cada artifício. Como em uma constelação, o conjunto faz sentido a partir da reunião e da montagem das palavras ou das estrelas cintilantes que brilham para nos indicar uma direção de leitura, um norte ou um futuro da poesia.

A métrica tradicional é substituída por um conjunto de técnicas novas: o espaçamento (os brancos entre palavras ou frases), que constrói o sentido a partir dos recuos entre as palavras, indicando uma ruptura sintática e permitindo a alternância e a justaposição dos motivos; a tipografia, que contribui para criar a justaposição dos motivos, fazendo do poema uma espiral que se desenvolve em diversos eixos; a página dupla, que abandona a linearidade prosaica do verso, permitindo que a passagem de uma página a outra figure o movimento de construção de uma hesitação, ao mesmo tempo passagem e movimento, que torna possível a literatura.

A dobra da página dupla é mantida e reforça o movimento reflexivo do poema, a apresentação de sua própria ideia, forma que se desvela e se desfaz, ficção que se desmonta diante dos nossos olhos. E, contudo, a cada página virada, nada é deixado para trás, o poema conserva seu movimento anterior e aparece como uma espiral cíclica, dobrada sobre si mesma em um movimento sempre ascendente, no qual o lance de dados emitido pelo pensamento se constitui em relação estreita com o acaso, como se a cada acaso um reordenamento de rota fosse necessário, o acaso é o limite do pensamento – o que ele não pode apreender. O que o pensamento descreve ao lançar os dados é o trajeto dessas aproximações e afastamentos da ideia em torno de seu objeto, por isso ele é constelação.

Os motivos se dividem e se desdobram, criando múltiplas configurações espaciais e temporais. O espaço-tempo se divide e se multiplica, se contrai e se dilata. A página dupla

²¹ tout ce qu'il y a tiré de la feuille – en la développant – lumière ce qui en échappe – tout ce qu'il faut y voir sur ce blanc vierge en un clin d'œil.

[...]

Les pages extérieurs non jointes au milieu libre – sont les extrêmes, le plus loin qu'on puisse aller ou une double feuille.

prolonga e dilata o espaço-tempo, a dobra, o contrai. Se as folhas fossem transparentes ou se dobrássemos e desdobrássemos o poema inteiro, ele poderia ser visto em um piscar de olhos.

Assim, essas divisões são também intensidades, tonalidades sonoras e visuais. O formato do Livro não cria diversas possibilidades de leitura, diversas maneiras de experimentar elementos que antes não desempenhavam um grande papel na poesia, como o espaço-tempo. Se o romance conta histórias justamente a partir desses elementos, a poesia utiliza os elementos próprios às histórias para começar uma nova história poética. Assim, o acaso se torna mestre de uma nova lógica, na qual não se trata mais de contar sílabas, mas de criar maneiras diversas de ser e de fazer um livro, a partir de outra concepção do espaço-tempo, agora multiplicado.

O *Lance de dados* é um acontecimento na história da literatura não somente por transformar essa história, mas porque sua forma compreende a própria ideia de acontecimentos; ele condensa séries temporais múltiplas e transforma o espaço, ele contém a relação espaço-tempo em seu estado puro, como potência infinita. Em “circunstâncias eternas”, que são a de toda experiência possível, na qual a relação espaço-tempo é múltipla – cada acaso é um acontecimento que produz uma singularidade.

Aristóteles consagra um espaço especial no interior de sua *Poética* ao acaso. Um acaso pode mudar uma história, provocar surpresa e emoção no espectador ou leitor. Mas, ainda que se trate de um ato imprevisto, esse acaso deve sempre se dar com vistas a algo, jamais em vão. Será que não haveria outra maneira?

Considerações finais

O *Lance de dados* retira a poesia do âmbito dos possíveis predeterminados ao afirmar que um lance de dados jamais abolirá o acaso. Ele a coloca em um espaço sem bordas e sem limites, além da realidade. Desde então, a literatura pode criar o que ainda não existe e escapar, assim, do princípio representativo, não se limitando a reproduzir a realidade ou pintar uma realidade que lhe convenha. A sereia mallarmeana não engana, não seduz nem leva à perdição. Ela faz evaporar em bruma toda rocha que “impôs/uma borda ao infinito”.

Poema-constelação-em-movimento, o infinito é um “contar total em formação”. Ele é criado a partir de séries temporais múltiplas que o poema cruza com outras séries em um espaço desdobrado, para proporcionar justamente o máximo de encontros possíveis entre tempos. Se a metonímia, ao designar parcialmente um objeto, inclui em um nome uma zona de sombra e indeterminação que provoca a imaginação, o espaçamento da página não somente incluirá os espaços brancos entre as palavras, mas permitirá também o alargamento do espaço do poema (reproduzindo sobre o papel a tentativa poética de ocupar outros espaços ou mais espaço no interior da vida social), o deslocamento dos motivos (que chegam a contradizer a frase título) e a multiplicação das séries temporais e sua apresentação contraída em uma única página. Ao alargar o espaço dos encontros entre séries temporais múltiplas, o poema aumenta as possibilidades da própria literatura (isso não significa que ele multiplica as possibilidades de leitura ou de significações, pois tudo se passa em hipótese). O acaso será não mais o que impede a poesia, mas uma fonte única de renovação. Transformar o acaso em uma lógica nova, uma operação criadora de possibilidades e fonte de novidade, só é possível a partir do momento em que a literatura cria condições para o acaso fazer história. Essas condições eternas dizem respeito ao espaço-tempo, as condições mínimas de toda

experiência, os dados sensíveis que tornam todas as histórias possíveis, em um livro tanto quanto na realidade. O espaço e o tempo não são mais unidades de medida, eles não quantificam mais um movimento (que não é mais um simples deslocamento espacial), eles são a fonte e a condição de todo acontecimento.

É sempre o acaso que realiza sua própria ideia e que transforma essa ideia em história, permitindo que ela se desdobre. Ele rompe com uma tradição que encerrou a Poesia em uma colônia monótona e sempre idêntica a ela mesma. Ao romper com o cálculo das sílabas e o ordenamento ordinário do livro, o poema se libera das restrições e normas representativas que limitavam os horizontes da literatura. A narrativa do poema, onde “tudo se passa em hipótese”, rompe com a causalidade da ação romanesca ou do teatro clássico; nela nada acontece, mas, de uma luta hipotética contra o acaso, surge inexplicavelmente uma constelação no céu. As páginas não se sucedem segundo a ordem causal; na verdade, diversas hipóteses se cruzam e se ignoram sem estabelecer nenhuma relação causal entre si. O ordenamento do livro não obedece mais, portanto, a uma racionalidade causal, ele instaura outra lógica.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Édition du Seuil, 1974.

COHN, Robert Greer. *L'oeuvre de Mallarmé. Un coup de dés*. Tradução de René Arnaud. Paris: Les Lettres, 1951.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes I, II*. Paris: Gallimard, 1998, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução e organização de Álvaro Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2017.

MEILLASSOUX, Quentin. *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.

MURAT, Michel. *Le coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Paris: Belin, 2005.

ROGER, Thierry. *L'archive du coup de dés*. Paris: Garnier, 2010.

Inventário de pequenos objetos perdidos: Walter Benjamin sonhado por Hélène Cixous

Small Lost Objects Inventory: Walter Benjamin Dreamt by Hélène Cixous

Francisco Camêlo

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
ftcamelo@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8023-6712>

Flavia Trocoli

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
FAPERJ
flavia.trocoli@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6140-2690>

Resumo: Enquanto unge a pele centenária e ferida da mãe, a narradora de *Hyperrêve*, de Hélène Cixous, escuta a história da compra de um *sommier* que pertencera a Walter Benjamin. Comprado por Ève, mãe da narradora, o *sommier* de Benjamin escapa de um destino trágico, à diferença de seu antigo dono, e transmuta-se, no livro, em um objeto aurático no qual estão sobrepostas e entrelaçadas as relações entre teoria crítica e desconstrução derridiana, luto e sonho, literatura, filosofia e psicanálise. Neste ensaio, construído à maneira de um inventário, escavamos a história do *sommier* de Benjamin e de outros pequenos objetos – apagados, esquecidos, destruídos. Qual um palimpsesto, esses objetos condensam, *secrecitando* a memória literária de Walter Benjamin, de Jacques Derrida, de Marcel Proust, de Hélène Cixous e fazem suplência aos apagamentos da História. Assim, buscaremos mostrar quando tudo está destruído, *fichu*, é que se pode começar a tecer um xale, *fichu*, de poesia.

Palavras-chave: Hélène Cixous; Walter Benjamin; sonho.

Abstract: While she anoints the wounded and centenary skin of her mother, the narrator of *Hyperdream*, by Hélène Cixous, listens to the story about the purchase of a *sommier* which used to belong to Walter Benjamin. Benjamin's *sommier* that was bought by Ève, the narrator's mother, escapes from a tragic destiny, despite its former owner, and transmute itself, in the book, into an auratic-object in which the relations are overlapped and interlaced between critical theory and Derridean deconstruction, mourning and dreaming, literature, philosophy and



psychoanalysis. In this essay, built alike an inventory, we excavate the story of Benjamin's *sommier* and others small objects – erased, forgotten, destroyed. Like a palimpsest, these objects summarize, secretcitizing the literary memory of Walter Benjamin, Jacques Derrida, Marcel Proust, Hélène Cixous and made the supplementation of the obliteration in the History. Therefore, we'll demonstrate that when everything is lost, *fichu*, that is when we start making a scarf out of, *fichu*, poetry.

Keywords: Hélène Cixous; Walter Benjamin; dream.

Será que se sonha sempre na cama e à noite? Será que se é responsável por seus sonhos? Será que é possível responder por eles? Suponhamos que estou sonhando. Meu sonho seria feliz, como o de Benjamin. [...] Adorno diz como os mais belos sonhos são desperdiçados, lesados, mutilados, “estragados” (*beschädigt*), machucados pela consciência desperta que nos faz saber que eles são pura aparência (Schein) diante do olhar da realidade concreta (*Wirklichkeit*).

(Jacques Derrida, *Fichus: discurso de Frankfurt*)

Hyperrêve (Hiperssonho) 2006, de Hélène Cixous, é composto de três capítulos com extensões desiguais, intitulados: “Antes do fim”, “O *sommier* de Benjamin” e “Uma permissão”.¹ O primeiro capítulo inicia-se com um fragmento de oito linhas que ora parece endereçar-se à mãe da voz narrativa, ora ao próprio tempo: “Era antes do fim, você é o tempo, eu pensava, o tempo antes do fim. [...] Você é o tempo, eu lhe dizia. Ele me trabalhava inteiramente.” (Cixous, 2006, p. 11).² À maneira do palimpsesto proustiano, o livro vai se formando em camadas de tempo, alguns deles: o da simultaneidade das doenças de dois seres queridos da narradora, a mãe Ève e o amigo J.D.; o da morte de J.D.; o da iminência da morte de Ève; o 15 de julho, aniversário de Jacques Derrida e de Walter Benjamin; o 11 de setembro da queda das torres gêmeas e do aniversário de Theodor Adorno; 1998, quando Derrida coloca como epígrafe de *O bicho da seda de si* uma expressão de Agostinho assim traduzida – tarde te amei; o tempo dos objetos perdidos; o tempo dos sonhos. E, no caso da literatura de Hélène Cixous, essas camadas de tempo são formadas, incontornavelmente, de outros textos: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; *Confissões*, de Santo Agostinho; a correspondência entre Benjamin e Adorno; a *Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Benjamin; *O bicho da seda de si*, *Fichus: discurso*

¹ Este ensaio foi escrito com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) na concomitância de nossas bolsas de Pós-Doutorado Nota 10 (autor) e Cientista do Nosso Estado (autora).

² “C’était avant la fin, tu es le temps, pensais-je, le temps d’avant la fin. [...] Tu es le temps lui dis-je. Lui me travaillait toute”. Salvo quando indicadas, todas as traduções são de autoria e responsabilidade dos autores.

de Frankfurt, Schibboleth — para Paul Celan, *Estados da alma da psicanálise*, H.C. *pour la vie, c'est à dire*, de Derrida. Se esses textos formam as camadas de textos citados, há também as camadas de textos *secreitados*, segundo expressão que aparecerá após um sonho da narradora com Derrida. Sonho que, ele mesmo, não deixa de ser um inventário de procedimentos de leitura da desconstrução, quer dizer, um jogo sério, estruturante e desestruturante, entre voz, escrita, presença, ausência, rastro.

Digamos, assim, que nosso inventário começa pelo corpo da mãe e pelas mãos da filha. Digamos que nosso inventário percorrerá pequenos objetos que escrevem histórias — apagadas, esquecidas, destruídas — de Ève Cixous, de Hélène Cixous, de Walter Benjamin, de Jacques Derrida e de Marcel Proust, todos eles ficcionalizados por uma escrita que embaralha o dentro e o fora da Literatura, da filosofia, da autobiografia. O nosso texto seguirá o movimento em ziguezague feito pela escrita de Cixous, fiel à não identidade e à não linearidade da narrativa, quer sejam elas a da História, a da Literatura, a do sonho, a da vida. O segundo capítulo, intitulado “O *sommier* de Benjamin”, se abre com a narradora ungindo a pele centenária e doente da mãe, Ève, a certa altura escuta-se: “O corpo-véu-deixa-ver-o Outro” (Cixous, 2006, p. 77).³ Enquanto unge o corpo da mãe na iminência de sua morte, a narradora passa ao lugar de escuta e a mãe começa a narrar sua história de refugiada judia-alemã. Desenterra-se, então, a história de um refugiado alemão em Paris, um senhor chamado W. Benjamin, que prestes a se mudar, vende a Ève um *sommier*. Eis que começa a odisseia da narradora pela História, pela memória dos objetos esquecidos, pelas relações entre a desconstrução e a teoria crítica, pelos sonhos, pela morte e por uma nova permissão para passar à invenção poética. Neste ensaio, buscaremos mostrar como o *sommier* de Benjamin, como invenção poética, faz suplência à destruição da História, ao que foi queimado e reduzido a cinzas. Não esqueçamos que o próprio conjunto da obra de Cixous não deixa de inventariar os incêndios da História e da Literatura, para mencionarmos apenas alguns mais notáveis, quer sejam nos planos literais, metafóricos ou alegóricos: *Le livre de Promethea* (1983), 1938, *nuits* (2019), *Ruines bien rangées*, 2020, e *Incendire: Qu'est-ce qu'on emporte?* (2023). Quando tudo está destruído, *fichu*, é que se pode começar a tecer um xale, *fichu*, de poesia, eis o que nos conta a narrativa de *Hyperrêve* ao carregar em seu corpo como memória do tempo também *Fichus: discurso de Frankfurt*, de Jacques Derrida.

Essas operações de leitura que extraímos do livro de 2006 retornam, de outro modo, no último livro de Cixous publicado — *Incendire: qu'est-ce qu'on emporte?* (*Incendizer: o que levamos?*), 2023. Os livros, como um sonho, se fazem de sítios arqueológicos para cavarmos as letras que escrevem uma história que não é a do *Eu*, mas do próprio movimento de leitura que a literatura de Cixous encena *secreitando* em camadas o incêndio em Arcachon em 2022, em Troia, em Pompeia, em Osnabrück, em Varsóvia e, com isso, buscando dar às cinzas uma destinação. O que levamos e qual livro nos socorre quando se recebe os avisos de incêndio? Cada um, sua mala, sua fuga. Dito isso, já estamos nas cenas em que *Incendire* escreve a memória de Walter Benjamin. Recitemos:

Lembrete de 16 de julho de 22
— Não esquecer sua escova de dentes
— !
— Não esquecer de esquecê-la.
— O que é uma escova de dentes?
[...]

³ “Le corps-voile-laisse voir l'Autre”.

O fantasma da escova de dentes te lembrará do destino, como Creusa a Eneias, como a todos os fugitivos de todos os países, os banidos, os poetas, os judeus, te lembrará a famosa gargalhada de Walter Benjamin descobrindo que lhe falta a escova de dentes, ela se endereça a ele em sonho: “Você me reconhece, sou uma volta a mais do Deus dos Judeus. Você é meu. É preciso pensar em tudo. Tudo acena para mim.” [...] Penso na pasta de Walter Benjamin, abandonada, nenhum Ulysses virá procurar o defunto devastado. Ele deveria levar uma sacola, diz minha mãe (Cixous, 2023, p. 93-94).⁴

Mais adiante no livro:

Não podemos senão tombar, o pesadelo ganha, não podemos sair, os gatos suplicam em prece.

Subitamente H reconhece o nome da catástrofe: é o êxodo, o famoso sismo de que falam todas as bíblias. Ei-nos lançados no abismo das perfídias. [...] Caímos na fornalha, nem ar nem água nem luz nem espaço, tudo queima. A fumaça de que fugimos nos espera onde quer que procuremos segurança. H reconhece o estado de espírito de Walter Benjamin, seu itinerário, da decepção ao desespero, de mal a pior, os gatos suplicam em vão, elas, pelo menos elas têm ainda um resto de esperança a explorar, elas suplicam por uma porta (Cixous, 2023, p. 122).⁵

Assim, os objetos do último livro – escova de dentes, pasta, sacola – passam a compor nosso inventário de pequenos objetos perdidos que, para o leitor de Cixous, fazem retornar, em 2023, o *sommier* de Benjamin de 2006. A literatura de Cixous buscará um retorno da aura para esses objetos sobreviventes e, assim, dar permissão para que eles contem a história dos sobreviventes e dos não sobreviventes da História. E já podemos adiantar que, também à maneira da transitoriedade dos sonhos, o retorno da aura escreve, ao mesmo tempo, sua perda. Na última página de *Hyperrêve*, a narradora nos diz que o pensamento trágico de Jacques Derrida buscou encontrar uma correspondência entre reencontrar e perder e que ninguém como ele sabia o valor do perdido. Assim, o último capítulo, “Uma permissão”, pode ser pensado como um pensamento muito singular de Cixous em torno do luto, trabalho de passar a uma dupla vida – a da perda e a do reencontro, a dos vivos e a dos mortos, dupla vida

⁴ “Consignes du 16 juillet 22

— Tu n’oublieras pas ta brosse à dents

— !

— Tu n’oublieras pas de l’oublier.

— Qu’est-ce qu’une brosse à dents?

[...]

Le fantôme de la brosse te rappellera au destin, comme Créuse Énée, commun à tous les fugitifs de tous les pays, bannis, poètes, juifs, te rappellera le fameux éclat de rire de Walter Benjamin découvrant qu’il lui manque la brosse à dents, elles s’adresse à lui en rêve: “Tu me reconnais, je suis un tour du Dieu des Juifs. Vous êtes à moi. Il faut penser à tout. Tout me fait signe.” [...] Je pense au cartable de Walter Benjamin, abandonné, nul Ulysse ne reviendra chercher le défunt désolé. Il aurait dû porter un sac à dos, dit ma mère.”

⁵ “soudain H reconnaît le nom de la catastrophe: c’est l’exode, le fameux séisme dont parlent toutes les bibles. Nous y voilà comme dans un gouffre de perfidies. [...] On tombe dans la fournaise, ni air ni eau ni lumière ni espace, tout est fumée. La fumée que nous fuyons nous attend où nous courions vers le secours. H reconnaît l’état d’esprit de Walter Benjamin, son itinéraire, de déception en désespoir, de pire en pire, les chats prient en vain, elles, au moins elles ont encore un reste d’espoir à explorer, elles prient pour obtenir une porte”.

na Literatura. O trabalho de luto é um fazer do livro e no livro que reencontra e perde, torna-se *inventário dos objetos desaparecidos* e nomeia as coisas órfãs.

Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust, retorna em *Hyperrêve* de muitas maneiras: 1) na associação entre Albertine e Ève, como grandes deusas do tempo; 2) na evocação do tropeço no pátio de Guermantes, que traz de volta não somente Veneza, mas, sobretudo, a decisão de começar a escrever, enfim, a sua obra, caso o tempo e a morte deem permissão; 3) na memória encriptada em um objeto perdido e reencontrado (*perdu e retrouvé*), que dirá de perdas irreparáveis em *Hyperrêve*. Em entrevista, por ocasião do lançamento do livro, em 2006, Cixous afirma: “Não devemos enterrar, devemos reter o ser que partiu. [...] Não podemos derrotar a morte, mas podemos impedir sua versão terminal, de apagamento total” (Cixous, 2007 *apud* Michaud, 2007, p. 41).⁶

Situado no limiar de duas perdas, entre a morte do amigo Jacques Derrida e a iminência da morte de Ève, mãe da narradora, *Hyperrêve* faz da perda e do sonho os motores de sua escrita, pois, aqui, a escrita só começa quando tudo está perdido – *fichu*. Guarda-se a perda para evitar o apagamento, o começo do livro desenrola-se em torno do diagnóstico de Ève, cuja pele secular padece de uma rara doença. Uma doença que, também ela, guarda a destrutividade do século XX. A pele, não se reconhecendo mais, passa a se atacar, a se ferir. À filha, duplo da autora Hélène Cixous, cabe a tarefa cotidiana de ungir a pele materna em cujas camadas estão inscritos o tempo, a memória e as catástrofes do século XX:

Você sempre pode perder mais, pensei, girando meu pensamento em torno desse pensamento, ungindo minha mãe com gestos circulares, pressões rápidas, leves, exatas, não hesitando mais em limpar as bolhas e crateras que, no início do ano passado, pareciam me proibir quando eu tentava aproximá-las de meus dedos cobertos de pomada [...], *você sempre pode perder mais*, eu dizia a mim mesmo, absorta em meu trabalho meticuloso de circundar e ungir feridas (Cixous, 2006, p. 20).⁷

Na pele doente de Ève, cicatrizes e feridas de eventos extremos: as guerras, a ascensão do nazismo, a terrível noite dos cristais, o exílio, o conflito na Argélia, o 11 de setembro estadunidense. Todos esses acontecimentos fazem da pele de Ève a “pele do século” (*la peau du siècle*) (Cixous, 2006, p. 110), uma pele que é testemunha de uma *era de catástrofes*, para lembrarmos do título do testemunho histórico de Erich Hobsbawm. A mãe da narradora é uma mulher que viu muito, ela é uma sobrevivente que extrai de sua *experiência de vida* (*Erfahrung*), inscrita na própria pele, a matéria das histórias que conta à filha durante as sessões cotidianas de unção, de *cremèrie*. Essa cena da unção da pele ferida da mãe não deixa de ser, também, memória da *Circonfissão*, de Jacques Derrida, escrita em forma de um longo rodapé que margeia o *Derridabase*, de Geoffrey Bennington. Talvez *Circonfissão* seja o texto de seu amigo Jacques Derrida ao qual Cixous mais retorna explicitamente. Em muitas cenas de *Hyperrêve*, ele é *secreitado*. Em outras, a narradora diz que é o livro mais belo, o mais cruel e dilacerante,

⁶ “On ne doit pas enterrer, on doit retenir l'être qui est parti. [...]. On ne peut pas vaincre la mort, mais on peut en déjouer la version terminale, d'effacement total”.

⁷ “On peut toujours perdre plus pensais-je, je tournais ma pensée autour de cette pensée, j'ignais ma mère par gestes circulares, par pressions rapides, légères, exactes, sans plus hésiter désormais à tamponner les bulles et les cratères qui au début l'an passé m'avaient comme interdite, lorsque je tentai de les approcher de mes doigts enduits de pommade [...] on peut toujours perdre plus, me disais-je, absorbée dans mon travail minutieux d'encerclement et d'oignement des plaies”.

porque as escaras na pele da mãe (Esther) abrem suas “pequenas bocas para deixar escorrer toda a dor sem palavras do mundo” (Cixous, 2006, p. 110).⁸ Nessa estranha autobiografia, “Derrida macula o *logos* com seu pênis circuncidado, com o corpo morrente de sua mãe, com as metamorfoses de seu nome próprio e com sua idade que se inscreve em 59 parágrafos que são bandagens que envolvem as escaras da mãe (fervilhantes de homonímias!) e o pênis ferido do bebê.” (Trocoli, 2017, p.80) Em outras palavras, através de sua circuncisão, entrelaça o fim da vida de sua mãe ao começo da sua em que ele sofre os efeitos de um corte, uma perda e uma inscrição em seu corpo de bebê.

Digamos, assim, que Ève assemelha-se à figura do moribundo, de que fala Walter Benjamin no ensaio *O contador de histórias* (2018a). A imagem do moribundo que, no leito de morte transmite uma mensagem, nos coloca em relação com o longínquo, com o desconhecido, com algo que merece ser narrado às futuras gerações. Como sabemos, essa relação de aproximação e distância está na base da formulação benjaminiana dos conceitos de narração e de aura (Benjamin, 2012). Já em *Hyperrêve*, essa relação entre proximidade e distância será decisiva para a invenção poética, já que, pela boca da moribunda Ève, que não cessa de se esquecer e de se lembrar, será contada uma história que entrelaça a teoria crítica e a desconstrução não somente em *Hyperrêve*, mas lembra o encerramento de *Fichus*, em que Derrida faz um inventário de sete capítulos a serem escritos em torno da teoria crítica e da desconstrução.

A narrativa de *Hyperrêve* retorna à memória de Ève em 15 de julho de 2005, quando ela, entre acessos de riso, “de um riso que lembra” (*d’un rire que se souvient*), evocando também a Medusa mortal que, na escrita de Cixous, ri, conta à filha da compra, na década de 1930, de um *sommier* que pertencia a um intelectual alemão muito educado chamado Benjamin. A compra do *sommier* teria ocorrido por volta de 1934, portanto no período entreguerras, quando havia um grande fluxo migratório de judeus-alemães na Europa e, principalmente, na França.

Diante da atmosfera sombria e do fechamento de todas as oportunidades de trabalho para os judeus na Alemanha, Walter Benjamin abandona sua cidade natal, Berlim, em 17 de março de 1933,⁹ dois meses após a nomeação de Hitler como chanceler, e refugia-se em Paris. Na França, o “país do exílio”, conforme expressão do próprio escritor no ensaio sobre Franz Kafka, Benjamin vive de maneira precária e acossada, em razão do antissemitismo crescente, o que talvez justifique as dezoito mudanças de endereço que fez entre 1933 e 1938. Segundo Ingrid Scheuermann, Benjamin “viveu em sublocações de amigos, em hotéis, em pequenos quartos expostos a correntes de ar que não lhe permitiam nem instalar sua biblioteca, nem receber visitas” (Scheuermann, 1994, p. 85).

A compra do *sommier*, conta Ève, ocorre durante um dos vários deslocamentos de Benjamin, como lemos no trecho abaixo:

[...] naquela época, tinha um grande vaivém, eram os refugiados
Eu estava um dia com Éri entre muitos refugiados e eu soube que alguém estava indo embora, um tal senhor Benjamin, ele está se mudando, o apartamento está quase vazio, as pessoas estão de mudança
— Você vendeu tudo? — Falta apenas o *sommier*, uns pratos, alguns livros. — Eu compro do senhor. Eu tinha (agora) um *sommier*. O *sommier* do senhor Benjamin, onde deixá-lo? Deixamos com o concierge. — Qual senhor Benjamin? pergunto

⁸ “[...] ces petites bouches pour suinter tout ela douleur sans mots du monde, [...]”

⁹ Para mais detalhes, conferir carta de W. Benjamin a G. Scholem. In: Benjamin, 1980, p. 57.

eu. Eu vou te dizer. [...] um *sommier* que vai durar. — Benjamin, eu pergunto, ele usava óculos? Minha mãe imita os óculos. É surpreendente. Ele usava óculos. Muito educado, um intelectual. [...] — Você ainda o tem em Arcachon. [...] — O *sommier* do quarto do andar de baixo? — O do seu irmão (Cixous, 2006, p. 78).¹⁰

Objeto que serve de suporte e a que tudo suporta (Michaud, 2007), o *sommier* de Benjamin escapa dos destinos mais trágicos, ele sobrevive à morte do antigo dono, sobrevive às mudanças da família Cixous entre a Argélia e a França, sobrevive à Segunda Guerra e à guerra de libertação da Argélia, e, enfim, recebe, pelas mãos de Cixous, uma aura poética, transmutando-se em uma palavra de ouro, uma “*mot en or*” (Cixous, 2006, p. 78), expressão em que ressoam o nome do pai já falecido da narradora, Georges, e o da cidade natal, Oran, na Argélia, onde ela nasceu. Esquecido em um cômodo da casa de veraneio da família, no litoral sul francês, o *sommier* de Benjamin nunca fez sonhar o irmão da narradora que dormiu, durante quarenta e quatro anos, naquele objeto metálico, cujo valor literário lhe era totalmente desconhecido. Escovar a contrapelo e *a contrapele* a história encriptada no *sommier* passa, então, a mover a narradora de *Hyperrêve*, em sua singular leitura da obra benjaminana.

Pelo olhar da narradora, o *sommier* de Benjamin adquire um valor estético-literário, assim como as peças reunidas por um colecionador dependem do olhar incomparável que este lança sobre elas (Benjamin, 2018), numa trama espaço-temporal em que as coisas que vemos também nos olham: “Quanto mais de perto olhamos para uma palavra, tanto mais de longe ela nos devolve o olhar”, escreve Benjamin, citando Karl Krauss (Benjamin, 2015, p. 144). O *sommier* também guarda afinidades, diz a narradora, com aqueles objetos e seres mágicos dos contos de fada que esperam que alguém lhes dirija uma palavra para animá-los. Além de objeto sobrevivente, aurático e mágico, o *sommier* de Benjamin é, ainda, uma figuração da memória, em cujos sedimentos estão inscritos vestígios e traços do século XX, à maneira da pele ferida de Ève.

Desprovido de valor mercantil, mas revestido de uma aura poética, o *sommier* de Benjamin, em sua emanção luminosa, aproxima “o longínquo, por mais próximo que esteja” (Benjamin, 2012, p. 108). Nessa justa distância, o *sommier* faz sonhar a narradora, quando ela decide experimentá-lo. Da experiência de deitar-se no *sommier* de Benjamin, a narradora passa ao sonho e, nele, em conversa pelo telefone com o amigo Jacques Derrida, nasce uma palavra: *secrecitação*. Qual um palimpsesto, essa palavra-valise condensa, entre suas camadas, o segredo, a citação e a secreção. Leiamos o trecho, na transcrição do sonho feita por Cixous:

[...] Anotando mais rápido que minha rapidez como se portasse uma rapidez outra, reconheci com êxtase que meu amigo me fazia com toda pressa um desses signos que ele sempre me fazia de uma maneira alegre e infantil que era uma das

¹⁰ “[...] il y avait beaucoup de va-et-vient dans cette époque, des réfugiés j’étais un jour avec Eri chez plusieurs réfugiés j’ai appris que quelqu’un partait, un M. Benjamin, il est en train de déménager, l’appartement est presque vide, les gens changent de place tout le temps.

— Vous avez tout vendu? — Il reste que le *sommier*, quelques assiettes, quelques livres. — Je vous achète. J’avais (maintenant) un *sommier*. Le *sommier* de M. Benjamin où le laisser? On laisse chez le concierge. — Quel M. Benjamin? dis-je. — Je vais te dire. [...] un *sommier* qui va durer. — Benjamin, dis-je, il avait des lunettes? Ma mère fait les lunettes. C’est frappant. Il avait des lunettes. Très poli, un intellectuel. [...] Tu l’as encore à Arcachon. [...] — Le *sommier* de la chambre d’en bas? — Celui de ton frère.”

convenções de nossa amizade que nos chamaríamos de *fazer citação* ou às vezes *secrecitação* (Cixous, 2006, p. 103-104).¹¹

Essa palavra que retorna em sonho para dizer sobre uma amizade que sobrevive à morte, também deve ser inventariada e compor nossa pequena coleção de objetos perdidos, ao lado de outras coisas órfãs, como a escova de dentes, a pasta, a sacola e o *sommier* de Benjamin. Descoberto tarde demais, esse último objeto provoca um descarrilamento na vida da narradora quando ela se dá conta de que a história contada pela mãe, refugiada e moribunda, lhe é transmitida no dia 15 de julho, data de nascimento compartilhada por Walter Benjamin e Jacques Derrida. Esses acasos da vida que fazem algo retornar do passado para modificar o presente equivaleria, guardadas as diferenças óbvias, ao gesto benjaminiano de puxar o freio de emergência, fazendo descarrilar a locomotiva do progresso. Digamos que, em *Hyperrêve*, puxar o freio de emergência, isto é, descobrir a história do *sommier* de Benjamin faz desmoronar, ainda que por um imenso instante, o edifício intelectual erguido pela narradora. Tornar-se herdeira do *sommier* de Benjamin implica, para Cixous, uma releitura, mais uma, de sua trajetória de escrita e pensamento, incluindo o esquecido que retorna não através de sua própria memória, mas através da memória da mãe. É Ève, tomando para si a palavra da narração, quem oferece o *sommier* à narradora que lhe dará hospitalidade não no começo dos tempos, mas no fim dos tempos. Em outras palavras, a narrativa bíblica de Eva e sua maçã é também lida a contrapelo. Como a própria narradora especula, se ela tivesse descoberto a história do *sommier* antes, talvez tivesse escrito não uma tese de doutorado sobre James Joyce, e sim uma tese sobre Benjamin, já que o *sommier*, objeto desprovido de valor de mercado, mas portador de um valor outro, é capaz de alterar “todas as construções reais e imaginárias da minha vida em todas as esferas privadas e públicas” (Cixous, 2006, p. 89).¹²

Ao modo das cadeiras que sobreviveram a Georges, o pai de Cixous morto em 1948, o *sommier* sobrevive a Benjamin, e essa constatação produz, para e na narradora de *Hyperrêve*, um efeito de *sero te amavi* (*tarde te ameí*), expressão extraída por Jacques Derrida das *Confissões* de Santo Agostinho para dizer de uma “fórmula de arrependimento” (*formule du Regret*), de uma melancolia sem nome, de uma “felicidade desastrosa” (*bonheur désastreux*), de uma outra maneira de nomear uma coisa órfã. *Sommier* passa a ser, então, uma palavra para dizer da orfandade das coisas sobreviventes e perdidas, e isso a narradora não pode contar ao amigo J.D., morto em 2004: “Embora seja tarde demais, o desejo de contar a meu amigo a história do *sommier* ainda sobrevive” (Cixous, 2006, p. 97).¹³ E é justamente o não poder contar, o não poder telefonar a Derrida, que será tomado como a mais mortal das mortes. Digamos que este fio cortado precisará reencontrar os fios narrativos para que o livro se faça suplente do telefone perdido. Como contar ao amigo J.D. a história do *sommier*, sobre o qual Benjamin dormia, sonhava e escrevia seus textos, suas esperanças e angústias? O que teria dito J.D. à amiga ao tomar conhecimento da existência do *sommier*? E qual seria o impacto do *sommier*

¹¹ “en notant plus vite que ma vitesse comme portée par une vitesse autre, j’ai reconnu avec une extase d’émotion que mon ami me faisait en toute hâte un de ces signes qu’il m’a toujours fait de la manière de notre amitié que nous appelions faire citation ou parfois secrécitation.”

¹² “toutes les constructions réelles et imaginées de ma vie dans tous les domaines privés et publics.”

¹³ “Même s’il est trop tard, le désir de raconter pourtant à mon ami l’histoire du somier survécu.”

de Benjamin na obra e no pensamento de J.D.?, pergunta-se a narradora, experimentando os diferentes efeitos da temporalidade do *sero te amavi* (*tarde te ameí*).

A pobreza de experiência atravessada pela narradora, isto é, sua impossibilidade de contar, tema benjaminiano por excelência, encontra-se, na arquitetura textual, com o trabalho de citação. Situada entre o choro e a celebração, a citação, afirma a narradora, tem o poder de ressuscitar o que é passado, o que já passou. À maneira da lógica do sonho, a citação promove a *ressuscitação* dos mortos, dando-lhes a permissão do retorno, ela é a chave de acesso, a senha. Escutemos a narradora: “Quando eu citar meu amigo em 2011, ele estará de volta. Eu ecoo o que ele escreveu em 1995, sendo o eco, é claro, a continuação da palavra cuja distância é interrompida por um momento” (Cixous, 2006, p. 86).¹⁴

Escondida nos sedimentos da memória-pele de Ève, a história do *sommier* de Benjamin atinge, qual um golpe, a narradora, fazendo-a sonhar outra vez *Fichus*, o sonho *em francês* de Walter Benjamin, retomado e analisado por Jacques Derrida em 2001, quando este recebe, na cidade de Frankfurt, o prêmio Theodor W. Adorno. De um campo de trabalho voluntário em Nevers, na França, Benjamin escreve uma longa carta endereçada a Gretel Adorno, contando, com minúcias de detalhes, um sonho que teve, uma noite, em francês, sob a palha. Em seu sonho, bordado em torno do motivo da leitura, como ele explica, o sonhador diz a seguinte frase: “Tratava-se de transformar em *fichu* (xale) uma poesia” (*Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen*). Como esclarece o próprio Derrida (2001), *fichu* é uma palavra francesa que significa coisas distintas quando empregada como substantivo ou como adjetivo.

No sonho de Benjamin, *fichu* designa o xale, a echarpe ou o lenço de cabeça usado por uma mulher; no tecido coberto de imagens, Benjamin reconhece as partes superiores da letra “d” cujas pontas afiadas continham “uma pequena vela de bordas azuis, que se inflava sobre o desenho como se estivesse sob a brisa”.¹⁵ Em seu sonho, Benjamin conta, ainda, estar usando um “velho chapéu de palha”, um “panamá” que ele herdara de seu pai, mas que não existe há muito tempo. O sonho, assim como a citação, dá a permissão para o retorno dos objetos perdidos, é um lugar hospitaleiro para fazer existir o que não existe mais, por isso, como afirma Derrida, ele é “o elemento mais acolhedor para o luto [...], para a espectralidade dos espíritos” (Derrida, 2002, p. 6). E, também, dos objetos perdidos, *fichus*, como o chapéu panamá de Benjamin, esse *chapeau*, esse objeto que condensa, como observa, com perspicácia, Ginette Michaud (2007), as palavras *chat* (gato) e *peau* (pele) – isto é, Thessie, nome da gata de Cixous, e a pele de Ève, em cujos sedimentos estava adormecida a história do *sommier* de Benjamin.

Para a narradora de *Hyperrêve*, o *Discurso de Frankfurt* de Derrida não trata tão somente da morte, do luto, da herança, do sonho; ele contém, fundamentalmente, “uma imensa carta de amor, comovente e dilacerante”, para Benjamin e Adorno, uma “carta de amor” que “velada pelo discurso de homenagem é um exemplo de *sero te amavi*” (Cixous, 2006, p. 90).¹⁶ Num intervalo de sessenta e dois anos, as duas cartas, aquela escrita em francês por Benjamin em 12 de outubro de 1939 e a redigida por Derrida em 11 de setembro de 2001, respondem-se mutuamente e fazem ressoar entre elas uma “‘felicidade desastrosa’, uma ‘felicidade no desastre,

¹⁴ “Lorsque je citerai mon ami en 2011 il sera de retour, je ferai écho à ce qu’il a écrit en 1995, l’écho étant bien entendu la suite de la parole dont l’éloignement est por un moment interrompu.”

¹⁵ Para uma leitura mais detalhada da carta, conferir a tradução de Patricia Lavelle publicada na edição de julho de 2022 da *Revista Cult*.

¹⁶ “[...] un’ immense déchirante et déchirée lettre d’amour à Benjamin c/o Adorno. Cette lettre d’amour voilée par le discours qui rend hommage à Adorno est un exemple de *sero te amavi*.”

um desastre na felicidade” (Cixous, 2006, p. 93). Sob a temporalidade do “tarde demais”, também as coisas esquecidas, perdidas, desaparecidas retornam, qual espectros, encontrando, muitas vezes, nas camadas do sonho, um lugar hospitaleiro. No sonho, os ecos dos mortos são audíveis, eles tornam-se nossos; as coisas findas, os pequenos objetos perdidos podem ser, uma vez mais, reencontrados.

Recebido *tarde demais*, o *sommier* corresponderia a um *umbigo do sonho*, a uma espécie de palimpsesto em cujas dobras esconde-se uma memória literária que concerne à leitura de Benjamin. E já não surpreende a tarefa a que se propõe a narradora: “Eu vou reler a correspondência de Benjamin do ponto de vista do *Sommier*, digo a mim mesma, ou seja, do ponto de vista do colchão e do ponto de vista daquele-que-dorme” (Cixous, 2006, p. 93).¹⁷ Mas como realizar tal tarefa, se os dois volumes da correspondência de Benjamin não estão nas prateleiras da biblioteca da narradora, onde encontram-se, deitados, Proust, Derrida, Rousseau, Flaubert, Stendhal, Celan, Bernhard? Esses “desaparecimentos terríveis” (*disparitions épouvantables*) têm sido constantes na vida da narradora, ela nos conta, a ponto de perguntar-se se é o mundo que a abandona ou se é ela própria quem está se abandonando. Ou ainda: “[...] será que eles [os livros] não desapareceram e sou eu quem já não os vê, quando, de repente, não consigo mais viver sem eles?” (Cixous, 2006, p. 93).¹⁸

Quando finalmente tem em mãos a correspondência de Benjamin, a narradora, movida por uma espécie de “superstição arcaica” (*superstition archaïque*), decide ler os livros no quarto do irmão. Ela senta-se na cama, abre a correspondência como se abrisse o envelope de uma carta e tomba sobre o *sommier*. Em seguida, lemos a seguinte citação:

Cara Grete, desta vez demorei bastante para responder – mas muita coisa aconteceu entre sua primeira carta e hoje. Em primeiro lugar, mais uma mudança – depois, dificuldades específicas, ainda que comuns, e num contexto que chamaria de uma revolta dos objetos ao redor: começando, já que moro no sétimo andar, com uma greve do elevador, *descendo o sommier até o concierge, com o suor escorrendo*, seguida por uma migração massiva dos poucos pertences a que dou importância, e culminando com o desaparecimento de uma caneta-tinteiro [*stylo*] muito bonita, que pra mim é insubstituível. Um verdadeiro desastre (Cixous, 2006, p. 95, grifo nosso).¹⁹

As linhas acima são escritas pela narradora *a posteriori*, quando ela, sentada à mesa, tem diante de si os dois volumes da correspondência benjaminiana. O trecho é extraído de uma carta de Benjamin, de fins de outubro de 1935, endereçada a Margarete Steffin, atriz alemã e colaboradora de Bertolt Brecht. Recortada da correspondência de Benjamin e trans-

¹⁷ “Je vais relire la correspondance de Benjamin du point de vue du *Sommier*, me dis-je, c’est-à-dire du point de vue du matelas et du point de vue de celui-qui-somme.”

¹⁸ “Ou bien les n’ont pas disparu et c’est moi qui ne les vois plus à l’instant où tout d’un coup je ne peux plus continuer à vivre sans eux.”

¹⁹ “Chère Grete, cette fois il m’a fallu du temps pour répondre – mais aussi que de choses entre votre première lettre et aujourd’hui. Avant tout, une fois de plus, un déménagement – puis des difficultés particulières, bien que du genre le plus courant et dans une situation qui l’appelait, une révolte des objets tout à la ronde: commençant, puis j’habite au septième, par une grève de l’ascenseur, *de là descente du sommier chez le concierge à la sueur du front*, suivie par une migration massive des quelques frusques auxquelles je tiens, et culminant dans la disparition d’une très beau stylo, pour moi irremplaçable. Un vrai désastre.”

crita em *Hyperrêve*, a citação, quando cotejada com o seu contexto de origem, inscreve-se como *suplemento*, no sentido derridiano:

Cara Grete, desta vez minha resposta demorou muito – também pudera, com tudo o que aconteceu entre o recebimento da sua primeira carta e hoje. Para começar, mais uma mudança de casa – o novo endereço, você encontrará no final – a que se sobrepuseram dificuldades sob medida, ainda que fossem as mais corriqueiras, e ainda um levante dos objetos ao redor – as condições lhes eram por demais favoráveis: começando por uma greve do ascensor, já que moro no sétimo andar, seguida de um êxodo em massa dos poucos pertences que conservo, culminando no desaparecimento de uma belíssima caneta-tinteiro [*Füllfederhalters*], insubstituível para mim. Foi um desastre total (Benjamin, 1978, p. 704).²⁰

De uma citação à outra, a descida do *sommier* inscreve-se como marca, isto é, como incisão de um suplemento que se faz através de uma operação de enxertia (*greffe*), operação que abre no corpo do texto, da carta de Benjamin, uma camada para receber uma diferença, um ponto indecível. Por isso, importa menos o caráter factual ou fictício do *sommier* do que a força poética de que se reveste essa história improvável, mas fabulosa.

Em torno do *sommier* de Benjamin, desenrola-se uma cena familiar e literária, ambas vividas sob condições de destruição e exílio. “Perdemos somente o que é insubstituível” (*on perd seulement l’irremplaçable*), afirma a narradora, que se põe a inventariar a perda de pequenos objetos preciosos, mas sem nenhum valor de mercado, começando pela caneta-tinteiro de Benjamin que desaparece durante a venda do *sommier*: “Quem sabe o que ele teria escrito se ele não tivesse vendido o *sommier* para minha mãe”, ela se pergunta. Algumas linhas antes, a narradora diz ter escrito o trecho da carta de Benjamin citado acima com uma caneta que herdara do amigo J.D. Esse *stylo à crainte*, essa caneta esferográfica provoca medo naquela que narra, a ponto de ela decidir não a levar mais consigo em viagens.

A herança, como nos lembra Walter Benjamin (2018b), é uma das diversas formas pelas quais uma coleção pode ser constituída. Esta, por sua vez, situa-se, dialeticamente, entre os polos da ordem e da desordem, e faz fronteira com o caos das recordações a que evocam cada uma das peças reunidas pelo colecionador. Para ele, importa menos o valor funcional, utilitário ou a serventia do objeto do que uma espécie de poder mágico de que se revestem as coisas colecionadas. É desse poder mágico de que nos fala Cixous em *Hyperrêve*, quando recorda-se de um objeto colecionado há vinte anos e perdido em uma viagem a Nova York. Trata-se de “uma camisola branca muito simples, nada luxuosa, lavável à mão” (Cixous, 2006, p. 96).²¹

Nomeada de “*fortuny*”, fortuna e destino, essa camisola é, para a narradora, a sua própria pele, e perdê-la significa perder a pele na qual afloram imagens e recordações de cidades

²⁰ Agradecemos aos pesquisadores de pós-doutorado Juliana Lugão e Patrick Gert Bange pelas sugestões de tradução desta carta. No original: “Liebe Grete, diesmal hat es mit meiner Antwort etwas lange gedauert – aber was lag auch alles zwischen dem Empfang Ihres ersten Briefes und heute. Vor allem wieder einmal ein Umzug – die neue Adresse finden Sie am Ende –, dazu besondere Schwierigkeiten, wen nauch der gebräuchlichsten Art und in solcher ihn begünstigenden Lage ein Aufstand der Objekte im ganzen Umkreis: beginnend, da ich im siebenten Stock wohne, mit einem Streik des Fahrstuhls, fortgesetzt durch eine Massenabwanderung der paar Habseligkeiten, auf die ich halte, gipfelnd in dem Verschwinden eines sehr schönen, für mich unersetzlichen Füllfederhalters. Es war eine ansehnliche Misere.”

²¹ “une chemise de nuit blanche toute simple, rien de luxueux, lavable à main.”

evocadas por esse objeto de memória, cuja desapareição assemelha-se, na fatura textual, à da caneta de Benjamin. Se em *Manhattan: lettres de la préhistoire* (*Manhattan: cartas da pré-história*), Cixous inventaria alguns objetos literários que fazem, segundo ela, do detalhe uma tragédia – o lenço de Otelo, um quadro no quarto de Gregor Samsa, a lanterna mágica no quarto de Marcel (Trocoli, 2024) –, em *Hyperrêve*, ela nos conta seu desejo de escrever um livro dos “Objetos Desaparecidos” (*Objetos Disparus*). Neste livro sonhado e por vir, entrariam, possivelmente, os objetos aqui inventariados: o *sommier*, a camisola, a caneta, a escova de dentes, a pasta, a sacola, a pele de Ève, as suas próprias mãos... os quais partilhariam, digamos, da imortalidade de outros “*fichus* secundários”, como ‘a palha, o chapéu e o xale de borda azul, todas essas *minima* que fazem do *Fichu* principal esse belo Túmulo, suave, delicado, um cortejo funerário de pequenos objetos” (Cixous, 2006, p. 98).²² “O *chapéu* [o gato e a pele da mãe que é a do século XX] flutua como uma urna no Léthé” (Cixous, 2006, p. 206).²³ E, no entanto, não é com essa imagem que se encerra o relato desse hipersonho. Digamos que ele se encerra com um despertar outro, que não aquele da consciência desperta, quando Ève, no limiar entre a vida e a morte, repreende a filha por contrabandear seus pires brancos para servir os gatos. E, assim, *isso recomeça*, para, no fim, os leitores que receberam o livro até o fim relançarem a pergunta cravada no meio do livro em torno do *sommier* sobrevivente: “Por testamento, vou legar esse *sommier*, eu sonhava, mas a quem? A quem doar um *sommier* único, inestimável [...]” (Cixous, 2006, p. 98).²⁴ À Literatura, ou, quem sabe, a você que chegou até aqui com suas feridas, seus gatos, seus pires brancos cheios do leite da dor e do amor?

Referências

- BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner; revisão técnica de Márcio Gonçalves. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1933-1940*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *A arte de contar histórias*. Organização de Patricia Lavelle. Tradução de George Otte, Marcelo Backes, Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018a. p. 19-58.

²² “la paille, le chapeau, la voile à bordure bleue, tous ces *minima* qui font au Fichu principal de ce Tombeau génial tendre délicat un cortège funéraire de petits objets fichus secondaires.”

²³ “Le *chapeau* flotte maintenant dans ma mémoire comme une urne sur le Léthé.”

²⁴ “Je vais léguer ce *sommier* par testament songeais-je mais à qui? À qui faire donation d'un *sommier* unique, inestimable, [...]”

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Prefácio: Frederic Regard. Posfácio: Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- CIXOUS, Hélène. *Le livre de Promethea*. Paris: Gallimard, 1983.
- CIXOUS, Hélène. *Manhattan: lettres de la préhistoire*. Paris: Galilée, 2002.
- CIXOUS, Hélène. *Hyperrêve*. Paris: Galilée, 2006.
- CIXOUS, Hélène. *1938, nuits*. Paris: Galilée, 2019.
- CIXOUS, Hélène. *Ruines bien rangées*. Paris: Gallimard, 2020.
- CIXOUS, Hélène. *Incendire: qu'est-ce qu'on emporte?*. Paris: Galilée, 2023.
- DERRIDA, Jacques. *Discurso de Frankfurt*. Tradução de Iraci D. Poleti. *Le Monde Diplomatique*, p. 1-12, jan. 2002.
- Glossário de Derrida*. Supervisão de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MICHAUD, Ginette. Le sommier de Benjamin ou l'hyperlecture d'Hélène Cixous. *Spirale*, n. 217, p. 41-42, nov.-dez. 2007.
- PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- SCHEURMANN, Ingrid. Un allemand en France. L'exil de Walter Benjamin 1933-1940. In: SCHEURMANN, Ingrid; SCHEURMANN, Konrad (org.). *Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet*. Tradução de Nicole Casanova e Olivier Mannoni. Bonn: Askl; Inter Naciones, 1994. p. 78-118.
- TROCOLI, Flavia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. *Revista criação & crítica*. São Paulo, n.19, p. 72-83, dez. 2017.
- TROCOLI, Flavia. Memória de Marcel Proust e de Jacques Derrida em Hyperrêve [Hipersonho] de Hélène Cixous. In: FARIA, Joelma Pereira de; SANTANA, Juliana de Castro; NOGUEIRA, Luciana. (org.). *Linguagem, arte e o político*. Campinas: Pontes, 2020, p. 83-100.
- TROCOLI, Flavia. *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

Eros à l'épreuve de Dieu

Eros é posto à prova

Guiomar de Grammont

Universidade Federal de Ouro Preto
(UFOP) | Ouro Preto | MG | BR
guiomar.souza@ufop.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-8170-3258>

Benoit Legemble

Université de Toulouse II – Jean Jaures
(UT2J) | Toulouse | FR
blegemble@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8717-3268>

Resumé : L'article analyse des fonctions du sacré à la mystique des corps dans l'oeuvre de Claude Louis-Combet et George Bataille et, d'un autre côté, la labilité de l'imagerie organique du désir et de la transgression religieuse au regard des concepts de *partage sensible* et d'*intermédialité*. Tandis que Bataille privilégie l'érotisme en ceci qu'il constitue le pôle de l'immédiateté, d'une symbiose avec l'humanité repoussée dans un temps qui échappe à une réalité pragmatique, Combet va plus loin. L'oeuvre de Bataille, et avec elle sa conception de l'érotisme, repose sur cette confrontation du temps sensoriel et charnel au temps spirituel et idéal. Différemment, Louis-Combet parle des forces intérieures qui agitent l'âme et le corps.

Mots-clés : intermedialité ; érotisme ; Georges Bataille ; Louis-Combet.

Resumo: O artigo analisa as funções do sagrado para a mística dos corpos na obra de Claude Louis-Combet e George Bataille e, por outro lado, a labilidade do imaginário orgânico do desejo e da transgressão religiosa em relação aos conceitos de partilha sensível e intermedialidade. Enquanto Bataille privilegia o erotismo como polo que se opõe à fantasia de uma elevação do espírito vindouro, de uma simbiose com a humanidade remetida para um tempo que escapa à realidade pragmática, Combet vai mais longe. A obra de Bataille, e com ela a



sua concepção do erotismo, se assenta neste confronto do tempo sensorial e carnal com o tempo espiritual e ideal. De modo diverso, Louis-Combet fala das forças interiores que agitam a alma e o corpo.

Palavras-chave: intermedialidade; erotismo; Georges Bataille; Louis-Combet.

Il est des rapprochements qui ont la vie dure. Des oeuvres qu'on confronte en prenant soin d'éviter les différences substantielles. On se contente d'en sonder la surface, d'en être quitte de quelques évidents parallèles. Ainsi en va-t-il depuis des décennies à propos des textes de l'écrivain franc-comtois et du fondateur historique d'*Acéphale*. S'il y a bien chez Claude Louis-Combet une récurrence pour les motifs de la *passion* et de l'existence libidinale, le traitement proposé diverge en bien de nombreux points avec celui offert par l'auteur de *L'Abbé C*. Sur bien des plans, s'il s'agissait d'en finir avec la question du comparatisme unissant Bataille et Louis-Combet, il faudrait en fait en revenir à leur héritage culturelle qui témoigne d'un sens profond. En se dégageant d'une critique qui serait réductrice et volontiers caricaturale, on sait que l'oeuvre de Sade trouve de nombreux échos chez Bataille. Il est cependant moins acquis de tous que Claude Louis-Combet vit en Pierre Jean Jouve une des pierres angulaires de son cheminement intellectuel. Il s'en veut consciemment plus proche, au même titre qu'il aime à citer l'écrivain Chestov, dont il se veut l'héritier, et voit dans l'oeuvre de l'autrichien Josef Winkler (2008) les germes de préoccupations communes, notamment dans ce qu'il advient de l'héritage catholique dans la littérature contemporaine, qui le soumet à un examen critique de chaque instant et voit apparaître des résurgences hybrides et polymorphes sapant les grandes figures fondatrices du corps mythologique affairant au champ religieux.

Cette filiation, ces écrits qui se répondent dans le temps, poursuivant secrètement leur dialogue, témoignent d'une véritable cohérence. Car de Sade à Bataille, de Pierre Jean Jouve à Claude Louis-Combet, la littérature n'a eu de cesse d'exprimer ses interrogations liées au corps du héros – à dire à travers lui ce « malaise dans la culture » formulé par Freud en son temps. À travers ces différentes oeuvres, la critique fut amenée à parler d'un mouvement de rejet vis-à-vis des règles normatives héritées du christianisme. S'agissait-il d'une crise de la conscience religieuse? D'une volonté de réhabiliter le corps au sein de la sphère métaphysique? Bien sûr, cet imaginaire, foisonnant dans ses formes et sa quête d'un sens à reconstruire, est bien présent chez Louis-Combet. Beaucoup ont rapproché son oeuvre de celle de Bataille en se fondant sur quelques analogies. L'« homme du texte » lui, s'en défend. Concédon, il est vrai, certains points communs indéniables, notamment quant à la genèse de ce désir ardent – dévorant – qui trouve son point d'ancrage dans l'épiphanie dramatique du rapport au corps maternel. Ainsi en va-t-il dans *Ma Mère* chez Bataille (2005) ou dans le premier récit du *Livre du fils* chez Louis-Combet (2010). Cet *opus* laisse pourtant apparaître en filigrane ce qui permet de dissocier définitivement ces deux écrivains, dans leur rapport au sacré.

Terres vaines, désir originel

S'il se méfie de toute poétisation excessive, Louis-Combet se garde aussi d'un recours systématique aux stéréotypes d'une psychanalyse qui viendrait appauvrir le récit. La corruption de l'âge d'or utérin est désormais acquise. Il faut cependant réorganiser ces événements, conférer à cette chute une épaisseur par le biais de la mystique. Car la mère d'où naquit le désir est aussi celle par qui l'anathème est scellé – la malédiction et la honte semblant dès lors inévitables. En cela, elle introduit l'interrogation théologique du narrateur, comme en écho au *Livre de Job*. C'est à travers elle que se cristallise cette introspection spirituelle.

Ailleurs, comme dans *Blesse, ronce noire* (1995), c'est autour de la variation fantasmée sur le mythe de l'androgynie que Louis-Combet réactivera, par le biais de l'union incestueuse unissant Georg Trakl à sa soeur (idylle monstrueuse dont on ne sait si elle fut jamais consommée), ce thème fondateur. À chaque fois, il s'agit de dire le drame de l'impossibilité d'accéder à une forme amoureuse totalisante. On pourrait à ce titre se référer légitimement au cas de Druon, dans l'oeuvre éponyme de Louis-Combet (2005). Le récit rapporte les tribulations de ce saint issu du folklore du nord de la France, bâtard né de l'union inavouable entre un prêtre et sa mère – morte en couche. Affublé du nom de « Trognon » – c'est-à-dire rien de plus que ce qu'il reste après avoir mangé la pomme –, le jeune homme est ainsi voué à racheter la faute maternelle. L'histoire se construit autour des sept pèlerinages qu'il effectuera en direction de Rome, afin de pouvoir soulager l'âme de cette mère pècheresse. Ce faisant, l'homme renonce à toute forme de vie sexuelle. La fin du texte s'articule autour du mythe de sa métamorphose. Il abandonnera peu à peu toute forme de trait physique caractéristique de sa virilité – perdant poils et sourcils, jusqu'à voir ses organes génitaux rentrer au-dedans. Chez Louis-Combet (2005), le fantasme de désincarnation lié à l'idéal de sainteté entre cependant en conflit avec la réalité, concrète entre toutes, du sexe. D'où la tragédie à laquelle fut voué le poète Georg Trakl, poursuivant une chimère qui ne suffisait pas à occulter l'issue funeste d'un amour contre nature. Le seul espoir provient pourtant du corps féminin qui cristallise à lui-seul cette volonté de régénération, dans *Les Errances Druon*, afin que la femme soit réintégrée en innocence première et que son corps soit reconstitué en Éden.

La mystique érotique de Louis-Combet, si elle se fonde également sur une petite mort – voire sur la mort tout court –, se double d'une perspective de rédemption et de rachat qui l'ancre dans un rapport au sacré situé aux antipodes de Bataille. Tout d'abord parce que Bataille assujettit le sacré à la transgression. Il est une condition d'accès au plaisir orgiaque, à l'assouvissement de la pulsion de souillure. On peut dès lors comprendre le symbolisme à l'oeuvre chez Bataille. S'il y a chez lui la nécessité de tout dire, dans un épuisement cyclique qui touche parfois à l'asphyxie, c'est qu'il *doit tout-dire*, dans un épuisement cyclique qui touche parfois à l'asphyxie. Et ce *tout-dire* ne trouve son sens que pour mettre à mal le *Verbe*; le souiller par le biais d'une expression charnelle hystérique. L'idée d'une ontologie du sacrilège chez Bataille ne paraît pas absurde: en profanant l'image de Dieu, il s'agit de placer l'individu au centre de l'univers. Klossowski (1994) apporte par ailleurs une précision importante quant à l'appréhension du sens de la transgression dans son oeuvre qui répond donc moins d'un besoin de mal agir en dépit de l'impératif du bien, que d'un besoin d'enlaidir ce qui est beau. Par extrapolation, le pôle féminin – au même titre que le pôle religieux incarnant le sacré – ne

seraient chez Bataille que des moyens de parvenir à la jouissance par l'enlaidissement. Des terres vaines et stériles, en somme.

À l'inverse, le travail entrepris par Louis-Combet (2010) – y compris dans son entreprise d'exploration tératologique – tend à la sublimation, jusque dans les cas les plus extrêmes. On pourra renvoyer au traité de médecine populaire consulté par le narrateur de *Corps maternel*: à partir de ce catalogue de sexes féminins malades et dégénérés, de « pubis loqueteux » et autres « fongosités sanguinolentes », il s'agit de toucher aux sphères du fantasme, de la fétichisation du corps féminin, du rêve et du cauchemar – quelque part à mi-chemin entre le désir et dégoût. Louis-Combet n'est pas dans cette aporie qu'on peut retrouver chez Bataille (2005): une fois la souillure et la Toute-Jouissance accomplies, il ne reste que la mort chez l'auteur de *l'Histoire de l'oeil*. Au contraire, la rencontre avec l'anormalité – il serait plus juste de dire : ce qui échappe à une norme supposée comme subjective à l'initial – ne se double pas d'une impossibilité d'accéder au sublime chez Louis-Combet. Elle le complexifie, le ramifie, mais semble finalement aussi logique que la cohabitation obsédante du monde animal et végétal au sein de sa cartographie poétique.

L'érotisme, au gré des récits, prend des formes diverses et variées. Notamment là où on ne l'attend pas: chez les gorgones, les effrayants personnages de *Figures de nuit*, de Louis-Combet (1988) – à l'image de « l'énorme Baubô », expression paroxystique de la féminité monstrueuse – tout à la fois grotesques et sublimes. On pourrait aussi citer la première nouvelle du recueil *Des Mères*, de Louis-Combet (1996), intitulée « Do, l'enfant-Pot ». Là encore, le caractère transgressif paraît indéniable. L'accouchement relaté y est presque indicible, tant les limites de la morale semblent dépassées. La scène sur laquelle se clôt le récit voit la mère « couvrir » son enfant sur un pot avant d'assouvir ses besoins naturels sur lui. Mais d'une situation *a priori* proche de l'innommable, Louis-Combet extrait une réflexion sur la relation érotique, charnelle et spirituelle qui unit la mère à l'enfant. Et celle-ci de s'emparer de ce corps arraché à elle pour le remodeler de ses propres mains – lui dont le corps est couvert d'excréments, mais se voit maintenant devenu matière plastique et malléable. Plutôt que d'enlaidir le beau, l'écrivain s'empare de ce cas-limite pour sublimer la laideur, non sans oublier de conférer à cet enfant devenu le prolongement organique de la mère, un statut de nouveau *Golem* dont le lecteur conçoit le sens profond à l'intérieur de l'oeuvre de Louis-Combet. On peut convenir dès lors que la forme suprême de l'érotisme mystique est, chez l'auteur d'*Augias*, caractérisée dans le lien qui unit l'enfant au corps maternel. Il n'y a pas de désir, pas plus que d'aspirations spirituelles qui ne soient inextricablement liés à ce corps demeurant tout à la fois l'espace géographique et le temps primitif par où tout a commencé et vers lequel tout semble converger. Ainsi en va-t-il des archétypes souterrainement à l'oeuvre chez Louis-Combet.

Entre visible et sensible : phénoménologie du corps et conquête du Tout-Dicible chez Georges Bataille

Dans un entretien accordé à Christiane Palmiéri (2002), Jacques Rancière revient sur la définition conceptuelle du partage du sensible, tel qu'il l'aborde dans son livre éponyme:

Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein

même de l'expérience sensible de la vie. En ce sens, ma problématique est proche de celle d'une archéologie à la Michel Foucault, où il s'agit de savoir comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours. C'est d'abord une question politique, puisque pendant très longtemps les catégories exclues de la vie commune l'ont été sous prétexte que, visiblement, elles n'en faisaient pas partie (Palmieri, 2002, p. 34).

Pour appliquer la théorie de Rancière à l'œuvre de Bataille, et plus spécifiquement à *l'Histoire de l'œil* et *Ma Mère*, il s'agit de considérer l'œuvre du proche de Roger Caillois comme d'une tentative de bouleverser l'ordre du monde par le prisme d'une littérature du « Tout-Visible, Tout-Dicible », qui s'affranchit du carcan de l'indicible et des tabous sociétaux, sommes de l'héritage d'un catholicisme asphyxiant et d'une morale post-victorienne étriquée. Ce faisant, Bataille donne à voir des femmes assoiffées de plaisirs, qui formulent la jouissance et le goût de la perversion, et qui, ce faisant, s'inscrivent à distance de la fonction reproductrice, réduite dans son œuvre à sa portion congrue, famélique, fantomatique – comme pour mieux aller à rebours de ce que l'espace commun avait dévolu à la fonction progénitrice du féminin.

C'est un lieu commun pluriséculaire contre lequel lutte Bataille. Son œuvre appartient davantage, pour faire écho à Rancière, au bruit et à la fureur qu'au discours, comme c'est le cas dans *l'Histoire de l'œil*. C'est qu'il s'agit de donner à voir ce que la société voulait garder aux oubliettes, et le faire sans avoir recours aux règles énonciatives d'une société dont l'auteur se veut à bonne distance. Il faut donc prendre en compte que le partage du sensible passe, chez lui, par une réhabilitation des exclus et des figures de la marginalité. Ce jusque dans l'accès à un discours auquel ses personnages n'étaient jusqu'ici pas conviés, et qui se voit libéré de tout impératif catégorique reçu comme un legs impossible de l'espace commun, désormais réfuté par Bataille, qui inscrit sa dimension subversive « par avance dans la négation sensible d'un monde commun » (Palmieri, 2002, p. 34), ainsi que le formule Rancière. Soit l'émancipation par le biais d'un discours pornographique logorrhéique, qui réhabilite ce que la société souhaitait jusque-là garder caché, et qui est le fondement d'une écriture consacrée par la rhétorique de « l'œil pinéal », conceptualisé par Bataille comme étant à l'origine de tout chose, régissant tout à la fois la régulation du commerce des plaisirs comme la réhabilitation systémique d'Éros et Thanatos au cœur de l'espace libidinal. À cela, il faut ajouter que la pratique bataillienne de la langue est ouverte « à une matérialité qu'elle ne signifie pas » mais « communique », comme l'a justement formulée Elisabeth Arnould-Bloomfield (2009). Ainsi en va-t-il aussi de l'hétérogène, qui n'est que déchet du savoir, d'un texte l'autre, et de l'œil pinéal comme moyen de penser l'informe, comme de dire la « suffocante absence de bornes », dans une œuvre placée sous le signe d'une analité tyrannique qui légitime une poétique de l'outrance phallique omniprésente, comme pour mieux conjurer la perspective psychanalytique d'un complexe de castration vécu dans le registre de l'impossible par Bataille, et qui renvoie aussi à « la terreur d'être tranché » – perspective qui renvoie à la psychanalyse et à l'ombre de la psychose qui plane au fil des pages, et appelle donc à la transgression des mythes fondateurs de la littérature, depuis le rêve d'Icare, en passant par la tentation des sirènes et la geste prométhéenne, jusqu'aux récits plus tardifs hérités de Blanchot et du Collège de sociologie.

À cela, il faut ajouter que Bataille est un auteur de la modernité, c'est-à-dire, selon Rancière, « quand l'art s'est séparé de certaines fonctions sociales » (Palmieri, 2002, p. 35).

Pourtant, l'auteur du *Bleu du Ciel* ancre son œuvre dans la réhabilitation du mythe comme moyen de restaurer le lien qui unit l'espace social à une communauté perdue. Paradoxal dans son attitude comme dans son projet littéraire d'une incommensurable ampleur, il fait montre d'une position équivoque de l'art contemporain à son époque, qui s'est tout à la fois écarté des normes représentatives adressées aux initiés et de l'ambition de s'adresser aux classes populaires. Mais, en écho à l'étude du monde de l'art et ses perspectives, telle que la pratique Rancière, il est désormais question de comprendre que Bataille est délié des contingences mimétiques et de la défense de la langue française – de ses rois et de sa grandeur. Ce faisant, il abandonne l'espace commun qu'il refuse de servir, au profit d'un projet où la mécanique des corps seule suffit à servir l'expérience sensible – ou plutôt devrait-on dire, à distance de Rancière: non plus une expérience sensible mais *intérieure*, dans laquelle se montre un Éros à l'expression hystérique et sans fin – ainsi qu'un dernier rempart au spectre d'une mise à mort de Dieu, et avec lui du sujet qui la verbalise. *Quid*, enfin, de la question du métamorphisme, chère à Rancière, et omniprésente chez Claude Louis-Combet, qui dit d'un récit l'autre, ce qu'il advient du féminin en tant qu'archétype depuis des millénaires – ce qui enjoint de prendre en compte ses différentes représentations dans l'espace collectif? C'est que la métamorphose est fondatrice de ses mythobiographies et vient dire « l'expression de la vie inconsciente » qui l'enracine tout à la fois dans l'art, la psychanalyse et ce qu'il advient du sacré. Soit l'envers d'une seule et même pièce, dont l'endroit est présentifié par la geste littéraire de Bataille, marquée au fer rouge d'une perpétuelle profanation qui constitue l'épicentre de son œuvre hanté par autant de corps obscènes. Aussi s'agit-il de voir en eux un état transitoire, et non pas une fin en soi. La transgression « sensible » – ou privilégions désormais le terme « intérieur » – passe, chez Bataille, par là. Elle se manifeste également par une écriture performancielle, qui prend la forme d'une tension libidinale continue.

Paradoxalement, l'utilisation d'un « fétichisme exacerbé de l'objet », tel qu'il est formulé par Rancière, n'induit pas, chez Bataille, une réfutation d'une « quête de réalisme exacerbé » qui est le propre du discours pornographie fragmentant le corps du (*h*)éros. Il faut par ailleurs considérer qu'un point de convergence entre Bataille et Louis-Combet apparaît à l'horizon d'un « noyau de vérité » que représente le « corps dionysiaque », déterminant l'œuvre d'art dont il est une étape fondatrice, tant du point de vue de l'herméneutique biblique, qui est le point d'orgue de Claude Louis-Combet, et qui fait appel à des techniques de construction du sens pour présentifier le sacré et le pendant apollinien, que chez Bataille (2005) il faut considérer la chose du côté du traitement d'ordre phénoménologique, c'est-à-dire de l'étude des idées qui s'élèvent de « la connaissance sensible à la pleine conscience d'elle-même ». Selon Bataille:

« De la continuité de l'être, je me borne à dire qu'elle n'est pas selon moi *connaissable*, mais, sous des formes aléatoires, toujours en partie contestables, l'*expérience* nous en est donnée. L'expérience *négative* est seule digne à mon sens de retenir l'attention, mais cette expérience est riche. Nous ne devons jamais oublier que la théologie positive se double d'une théologie *négative*, fondée sur l'expérience mystique ». De sa part cette expérience mystique découle de l'expérience « universelle » donnée par « le sacrifice religieux » (Bataille, 1957, p. 30).

La continuité de l'être est inaccessible, mais nous en avons l'expérience par sa manifestation dans le cadre du sacrifice. Le sacrifice serait donc le *phénomène* de l'être sacré.

La nuit sexuelle

Si le corps apparaît comme ce lieu de mémoire de la scène primitive, celle-ci n'est pas – comme l'évoqua Pascal Quignard (2007) dans *La nuit sexuelle* – le moment de la conception. Il est d'ailleurs rarement question du père chez Louis-Combet. Dans l'hypothèse d'une union, chacune des occurrences rencontrées s'inscrit ainsi dans une forme d'aberration. Dans *Le livre du Fils*, l'écrivain revient sur cette question cruciale. Cette scène primitive résiderait avant tout dans le drame de la naissance – cet arrachement de l'enfant au corps de la mère. Une mitose aux conséquences désastreuses, nous dit l'écrivain – tout à la fois extatique et monstrueuse dans ses proportions. Et le terreau du mythe et de l'élévation de se mélanger alors à la « vase » fascinante de la chair de la mère. Celle-ci incarne tout à la fois l'Alpha et l'Oméga, le début et la fin de toute chose. Elle est ce cycle que le narrateur ne peut évoquer que par le bais du mythe, en ceci qu'il est moyen d'égarement dans l'Histoire et lieu d'exploration du fantasme. L'invention du corps maternel par le fils, serait le fondement de sa quête désirante et de son aspiration à l'éternel féminin, chez Louis-Combet (2010).

Il n'est pas hasardeux que la cristallisation s'opère autour du sexe féminin, en ceci qu'il est espace d'ouverture – et donc de promesse, ainsi qu'en atteste ce passage. Chez Bataille (1988), la mythologie personnelle s'oriente ailleurs, notamment à travers la récurrence à l'oeil pinéal et au pied – plus spécifiquement *via* son essai sur le gros orteil. Ce dernier exemple est plus significatif encore, car biaisé. Mary Douglas (2005), dans son essai intitulé *De la souillure*, remarquablement expose les différentes significations liées à l'interdit et la proscription posées par le christianisme à l'encontre de cette partie du corps animal. Associé à l'impur, le pied devait trouver une place de choix chez Bataille. Le fait qu'il ait choisi de parler du gros orteil ne fait dès lors qu'accentuer le lien qui repose sur la souillure et la figure paternelle – c'est à dire ce Dieu défailant lié intimement à cette nécessité pulsionnelle du blasphème et de la transgression chez Bataille.

Chez Louis-Combet, la focalisation se porte davantage, du point de vue du corps, autour de la bouche – c'est-à-dire du stade primaire – oral et maternel – tel qu'on peut le rencontrer dans la psychanalyse. Rien n'est dû au hasard si l'on se rappelle que l'écrivain fut aussi le traducteur d'Otto Rank, l'ancien secrétaire de Freud et éminent psychanalyste autrichien des années 1920, dont l'oeuvre majeure s'intitule *Le traumatisme de la naissance*. On pourrait, parmi les textes de Louis-Combet (2002), se référer à *Mémoire de bouche*. Mais ce texte constitue l'arbre qui cache la forêt. Bon nombre de ses récits doivent s'appréhender comme des variations *mythobiographiques* autour de ce motif. Nous définirons celles-ci comme des rêveries poétiques où affleure l'inconscient par le truchement du mythe. Dans *Les Errances Druon*, les corps de la mère et du fils se mangent l'un l'autre jusqu'à une sorte de fusion monstrueuse, alors que Bataille évoque une sorte de fantasme psychotique de la tête coupée allant de pair avec une frénésie poussée jusqu'à l'idée d'auto-dévoration. La consistance fusionnelle des métaphores obsédantes présentes chez Louis-Combet – aussi dérangeantes ces dernières puissent-elles être pour le lecteur – est à dissocier de la dimension auto-anthropophagique à l'oeuvre chez Bataille.

Maurice Blanchot a parlé à propos de Bataille de « cet excès qui vient avec le féminin ». L'adjectif démonstratif « cet » renvoie à un excentrement qui est au coeur de la problématique poétique de Bataille. Il veut rejoindre, mais ne peut être qu'à distance. Il est dans cette

pulsion scopique évoquée par Barthes. Une pulsion qui est avant tout celle du pornographe. Sa relation au sacré s'en trouve amoindrie. Seule importe la question de la castration impossible, de la subversion phallocrate verbalement outrancière. Cet art de l'exagération différencie ces deux grandes figures des lettres françaises dont la démarche est opposée. L'œuvre de Louis-Combet repose en effet sur une expérience « sensible », tandis que la plume de Bataille s'est construite sur une consommation extérieure reposant sur la mécanique de corps sacrifiés sur l'autel de la Toute-Jouissance. Finalement, il en va du féminin comme de Dieu dans l'œuvre de Bataille: il ne s'agit que d'un prétexte, car il n'y a pas de place pour une forme d'altérité dans ses récits. Sans prescriptions religieuses, il n'y aurait pas de transgression, et sans transgression pas de jouissance perpétuelle (la quête centrale de l'œuvre de Bataille étant de nature jaculatoire). Si les œuvres respectives de Bataille et Claude Louis-Combet se définissent dans le manque, celui-ci bénéficie d'un traitement qui oppose les deux écrivains. L'un conçoit la naissance comme le premier instant d'une culpabilité éternelle qui ne trouve de rémission que dans l'ascétisme ou la volonté de rachat. Ainsi en ira-t-il de Druon, qui sous le patronage de Saint Roch se rendra sept fois à Rome pour obtenir le salut de l'âme de sa mère. À l'inverse, Bataille décide face à ce même postulat de se jeter dans une quête permanente du principe de plaisir, comme s'il s'agissait d'abolir la séparation entre l'amour et la mort. Dans son récit intitulé « La Victime », Jean Jouve (2004) exposait la teneur du problème, du fait que la misère de l'homme est d'être (par la faute) mélangé avec la mort.

Des pouvoirs de l'image : l'apport de Georges Didi-Huberman

Dans son essai *Images malgré tout*, le philosophe et historien de l'art Didi-Huberman (2003) s'interroge à juste titre sur ce qui oppose, comme l'a défini Sally Schafro (2004), « une théologie iconoclaste contre une théologie iconophile » dans l'histoire de l'art. On ne saurait mieux résumer ce qui oppose, concernant notre approche comparatiste, les œuvres de Bataille – dynamiteur d'images, agnostique et pornographe – à celles de Claude Louis-Combet, pour qui les icônes sont fondatrices de l'œuvre poétique et garantissent les hagiographies, soumises dans un second temps à une érotisation qui porte en elle l'expression d'une faute originelle qu'il s'agit d'expier, d'un texte l'autre. S'il manipule les images en les tordant parfois, c'est, chez Claude Louis-Combet (2009) à la *Sphère des mères*, un moyen de dévoiler la complexité de nos relations avec la tradition judéo-chrétienne fondatrice de notre civilisation. Et de dire que derrière elles se cachent des archétypes qui sont nécessaires pour dénouer le mystère du féminin, dans l'acception mystique de ce dernier terme. À *contrario*, Bataille donne à voir dans *Histoire de l'œil* un prêtre victime de la perversion d'un anti-héros qui se veut puissance de corruption et enjoint le représentant de l'Église à uriner sur des corps en lutte, tous affairés à la bagatelle, et qui n'éprouvent de plaisir que parce qu'ils forcent une relation triangulaire où la réfutation des préceptes religieux et la souillure de son représentant apparaissent comme seule perspective menant à une transgression orgasmique, car réfutant et dilapidant un cadre religieux millénaire.

À distance de Bataille, Louis-Combet a recours aux archives hagiographiques. Leur réécriture manifeste, chez lui, d'une volonté de recourir à l'*Ut Pictura Poesis*, ainsi qu'au procédé littéraire de l'*ekphrasis* (l'art rhétorique de mimer les images) pour accoucher d'images extraites de la réalité, mais ici sans cesse renouvelées. L'image, selon Didi-Huberman, et avec

elle « les archives humaines qui lui préexistent », (2003) est soumise à une mémoire humaine sélective. Et c'est précisément en cette mesure qu'elle rend possible l'affabulation fondatrice du roman *mythobiographique*, telle qu'elle est pratiquée par Claude Louis-Combet. Puiser la matière des récits dans la tradition mythologique ou hagiographique implique ainsi un travail de réécriture influencé par la parfaite connaissance des textes fondateurs, que Louis-Combet soumet au travail de sapement d'un mysticisme rénové et s'ancrant dans un érotisme fondateur d'images rénovées, de même qu'il permet d'assister à l'émergence d'un nouveau genre littéraire. C'est qu'il s'agit de penser le langage dans sa nécessité à imiter les images. Pour respecter la distinction établie par Didi-Huberman, Bataille se positionne du côté de la transgression catégorique des images, originellement pieuses puis détournées, quand Louis-Combet lorgne vers la rêverie poétique et contemplative – forte des pouvoirs de l'imagination et de la fantasmagorie.

Le concept d'intermédialité

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricoeur (2000) reprend le point de vue développé par Dulong en ajoutant notamment que la spécificité du témoignage repose sur l'autodésignation du témoin qui se traduit par un déictique triple: la première personne du singulier, le temps passé du verbe et la mention du là-bas par rapport à l'ici. Ce rappel formulé par les universitaires Rémy Besson et Claudia Polledri (2020) permet de mettre en exergue la fonction testimoniale qui incombe aux études intermédiales, qui s'appliquent à nos perspectives comparatistes d'aujourd'hui. Il est donc ici question de rendre compte oralement ou textuellement d'un événement autobiographiquement certifié – ce qui est le cas chez Louis-Combet, dans des récits tels que *Les Errances Druon* ou encore *Blesse, ronce noire* – oeuvre consacrée à la relation incestuelle entretenue par le poète de langue allemande Georg Trakl avec sa sœur, Grete. *A contrario*, Bataille esquisse, par le truchement de *l'Histoire de l'œil*, un récit en cascade marqué par le temps présent aboutissant à une diarrhée verbale qui épouse les contours d'un délire libidinal. Pourtant, le témoignage est tout aussi fiable chez Bataille, assez paradoxalement. Car le registre pornographique garantit au discours testimonial « son caractère réitérable ». Les deux auteurs se caractérisent ainsi par une certaine « plasticité du témoignage », pour paraphraser Besson et Poliedri (2020). Ce dernier a mis en exergue, après Sivestra Mariniella, le concept de « coprésence » qui découle de cette plasticité : dans l'hagiographie et le mythe chez Louis-Combet, ainsi que dans le discours pornographique chez Bataille. Aussi faut-il appréhender le témoignage, dans le champ des études intermédiales, tel une « production culturelle » qui relève de l'herméneutique. Aussi se définit-il comme une trace, relevant d'une expérience qui, en tant que telle, est irrépérable, selon Besson et Poliedri (2020).

De la sorte, Claude Louis-Combet se met à l'abri de toute contestation quand à la véracité de ses vies de saints. Besson va ici plus loin que Mariniella, lorsqu'il propose l'élargissement de la définition intermediale de l'acte de témoigner, ainsi qu'une façon de transmettre une expérience sensible qui appartient au passé. C'est donc ainsi qu'il faudra désormais qualifier le pan hagiographique de l'œuvre de Louis-Combet. Mais la clé de voûte de l'appréhension de son œuvre réside dans le concept de *post memory* théorisé par Sébastien Févry: il ne s'agit pas tant de se remémorer que de s'approprier un passé que l'on a pas vécu par un investissement imaginaire qui doit permettre de combler les failles mnésiques, chez Besson

et Poliedri (2020). On ne saurait mieux définir l'ampleur du registre littéraire des *mythobiographies* de Louis-Combet, qui s'appuie sur des notices hagiographiques héritées de l'ère latine ou du moyen-âge, et dont il complète les lacunes et les manquements narratifs pour édifier des témoignages extérieurs propres à dire la grandeur de « figures de nuit », féminines en diable et porteuses d'une culpabilité comme hors du temps, dont il s'agit de racheter la faute primitive.

Mais quel statut est concédé au témoin chez Bataille? Dans *Histoire de l'œil*, celui-ci n'est qu'un intermédiaire pour accéder à la jouissance, tel le chauffeur d'Edwarda, exposé à la puissance lubrique de cette dernière. Peu importe ce qu'il a à dire. Son récit sera ignoré. Seul son regard demeure. Il est la tierce personne nécessaire pour accéder à la jouissance. Celui qui mérite d'être souillé. L'écrivain ne lui concède que le statut éphémère de voyeur, telle la marionnette du spectacle de marionnettes organisé de toute pièce par Bataille. Soit un petit théâtre de la pornographie quotidienne aux dimensions gigantomachiques, quand la vermine humaine se lance jusqu'à l'épuisement dans un combat de géant contre autant de dieux mystérieux. Si l'heuristique sadienne que Bataille fait sienne s'appuie sur le caractère reproductible à l'infini du discours pornographique, le recours catégoriel affairant à ce choix médiatique implique un impossible accès à la totalité – quand l'image des corps est réduite à peau de chagrin, c'est-à-dire dans une succession de mosaïques qui correspondent à une radicalité littéraire qui l'empêche d'accéder à cet au-delà du fragment. De ce point de vue, le choix du *medium*, c'est-à-dire « le milieu dans lequel a lieu un événement » chez Silvestra Mariniello (2003), est déterminant : si Bataille choisit une église comme le lieu de scènes urologiques, il utilise consciemment le *medium* pour accentuer son travail de sapement des codes classiques de narration et des commandements hérités du catholicisme. De même, le choix du fragment est stratégique: il était synonyme d'absolu chez les romantiques allemands. Mais il en va tout autrement si l'on adopte une grille de lecture intermédiaire. Aussi faut-il dissocier le fragment tel qu'on le rencontre chez Bataille de l'érotisme christique morcelé, présent chez Louis-Combet (2011), qui sert à manifester la découverte d'un amour absolu teinté de fascination et d'épouvante à la vue du sexe féminin, chez l'auteur de *Gorgô* – ce non sans épouser les contours d'un discours sur l'impossible retour vers le continent maternel, condamnant l'enfant dans sa position insulaire.

Après la chute : sur la réinvention poétique du corps féminin

Louis-Combet (2005) nimbe donc, dans *Les errances Druon*, une réflexion sur l'enjeu véritable qui incombe au corps féminin. À savoir la dissolution de la culpabilité et la possibilité d'un rachat. On comprend qu'il émane de ces pages une poétique transcendante de l'Eros. Le corps féminin cristallise cette volonté de régénération, « afin que la femme soit réintégrée en innocence première et que son corps soit reconstitué en Eden ». (Louis-Combet 2005) Ainsi que la fleur de sauge chez René Char, la femme incarne chez Louis-Combet ce désir de reconquête de l'unité originelle brisée. Il s'agit de renouer avec ce paradis dont on sait qu'il est aujourd'hui perdu. La mystique du corps féminin occupe cette fonction. Pourtant, si Marie est bien à l'origine de la vocation du prêtre, elle est aussi celle par qui « s'achève [son] rêve messianique de salut ». Elle incarne ce paradoxe d'élévation et d'anathème. Elle est tout à la fois l'épiphanie, la révélation, et l'instigatrice – bien malgré elle – de cet effondrement. Auparavant, elle était déjà celle qui portait en elle la vie mais ne sécrétait que substances

létales et flots sanguins. Le sexe féminin cristallise tous les regards. Monstrueux avatar, plus mère que femme, Marie veut durant l'accouchement briser sa chair pour libérer l'enfant. Elle s'asperge pour cela de son sang, comme pour conforter la consistance rituelle de l'acte. Elle est tout à la fois « le véhicule et le lieu ». Voilà la parfaite synthèse des préoccupations esthétiques et métaphysiques de Claude Louis-Combet.

Il s'agit de donner à repenser la problématique du corps de la mère, d'en redéfinir le statut. De s'interroger sur la façon dont elle-même le perçoit – ce corps changeant, ce corps exposé à la morale de l'Église. L'écrivain s'inscrit en fin de compte dans une réflexion éminemment contemporaine quant à la légitimité des modèles classiques de narration, et plus spécifiquement de l'idylle réactionnaire. Une fois réhabilitée la question du corps, l'idylle est-elle encore possible? Ainsi, c'est vers Marie que convergent ombres et lumière: Elle voudrait être horrible à voir, et que l'amant sache découvrir sa beauté sans son masque de suppliciée et de broyée (Louis-Combet, 2005). Pas de jardin édénique chez Louis-Combet. L'écriture met plutôt en exergue ce malaise qui traverse l'archétype féminin et matriarcal de Marie, déchirée entre son désir de femme et son statut de mère pècheresse. Ailleurs, comme dans la nouvelle augurale du recueil *Visitations* (Louis-Combet, 2006), l'écrivain poursuit son exploration autour de la figure de Marie, désormais confrontée aux apories du langage et à une bouche plus que jamais entravée. Cette Marie-là connaîtra l'expérience mystique par le biais de l'érotisme. En écho à Rabelais, elle peut, par l'intermédiaire de sa salive, réunir finalement le Haut et le Bas – la bouche et la vulve. Par extrapolation, il serait même judicieux d'envisager une ultime réconciliation du Verbe et du corps dans ce court récit. Ainsi la chair est elle finalement soumise à une onction symbolique qui est aussi réappropriation de ce corps féminin voué à la collectivité. Ce corps dont les femmes sont, telles la martyre de *Beatabeata*, sans cesse privées. Le choix onomastique de faire de Marie un personnage récurrent permet ainsi de creuser le sillon archétypique en proposant de monstrueux épigones, qui sont en réalité autant de nouvelles Èves défaites de leurs oripeaux.

L'envers de l'érotisme : entre étrangeté et incomplétude

Dès lors, quel sens reste-t-il pour le sacré chez Bataille? Si le corps bafoue les règles, c'est pour mieux accéder à une vision morcelée du monde – et par extension à une vision déconstruite du sujet (thème qui trouvera d'ailleurs son prolongement dans le collectif d'Acéphale. Comme l'explique le spécialiste de Bataille, Christian Limousin (1974), là où le chrétien définit le sacré comme un rapport homogénéisant au divin, Bataille entend crachat, excrément, rupture de l'identité. S'il détourne les mots, ouvre des concepts, il disjoint le sacré de la substance transcendante. Il faudra alors confronter son obsession du ravissement à celle de Claude Louis-Combet et aux occurrences que ce dernier nous propose dans *Beatabeata*, *Rapt et ravissement* et *visitations*. Si pour Bataille et Klossowski le sacré reste à la fois fascinant et repoussant, c'est qu'il est l'espace où la violence peut et doit se déchaîner. Ce qui fait expliquer au biographe de Bataille, Jacques Lempert (1973): « L'érotisme est perversité au sens étymologique du terme : il tourne le vice en vertu, devinant que ce qui était défendu est en fait délicieux. Et plus le tabou est ressenti comme pesant, plus sa transgression sera délicieuse ».

On pourrait à ce titre parler d'une poétique fondée sur l'archétype littéraire du « monde à l'envers ». L'innovation, chez Bataille, vient du plaisir que cette débâcle lui procure. À l'in-

verse, ce chaos est l'occasion chez Louis-Combet de réactiver d'autres mythes fondateurs : ainsi en va-t-il dans *Les errances Druon*. La faute maternelle appelle l'expiation et actionne ainsi le recours au roman d'apprentissage. On comprendra que le « monde à l'envers » est le prétexte, chez l'écrivain franc-comtois, à l'instauration d'un nouvel ordre où la sexualité peut alors se situer à une autre échelle que celle du corps. L'érotisme appelle alors à une redéfinition qui échapperait aux catégories normatives – c'est-à-dire au recours systématique au corps. Ainsi en va-t-il du pouvoir transgressif de Louis-Combet. Il aboutit sur la possibilité d'un érotisme intériorisé, situé quelque part à mi-chemin de tout, entre le pôle masculin et féminin. Car la question fondamentale posée dans l'oeuvre de Louis-Combet, notamment à travers l'érotisme mystique qui relie l'enfant à la mère, est de coller au plus près de ce sentiment d'étrangeté qui habite la mère durant la grossesse. L'enfant en devenir est ainsi vécu comme « un étranger mystérieux et prestigieux, détaché de sa source originelle », en l'occurrence du père, dans *Les Errances Druon*. Il est « un roi d'abord exilé », « mais aussitôt adopté, choyé, entretenu et installé en sensible royaume ». Le texte semble entièrement reposer sur cette dialectique de l'étrangeté et du retour. Ce que l'on retrouve aussi bien dans le cheminement initiatique effectué par Druon que dans *Le livre du fils*, qui vient en quelque sorte achever un cycle.

L'érotisme chez Bataille est certes, comme le veut la formule consacrée, « prolongement de la vie jusque dans la mort », mais il est surtout le lieu de révélation des enjeux de cette mise à mort sexuelle permanente. Il y a chez Bataille cette épiphanie d'une séparation irrévocable; l'évidence spirituelle de ce qui est révolu : « Qui pourrait supprimer la mort? Je mets le feu au bois, les flammes du rire y pétillent » dit l'écrivain. Klossowski (1994) – l'ami, le penseur – avait pourtant saisi la complexité du dilemme théologique « Dieu-mort de Dieu » chez Bataille. Le moi substitué à la substance divine – tel qu'on le retrouve dans ses textes – était pour Klossowski (1994) un faux changement. Si le « moi » équivaut à « Dieu » chez Bataille, la mort de Dieu reviendrait dès lors à une mise à mort du sujet – tout érotisme mis à part. Peut-on dire alors de l'oeuvre de Bataille qu'elle est mise à mort du sujet? De ce dilemme qu'il constitue la véritable part maudite de l'Eros chez Bataille – en ceci qu'elle est l'ultime entrave à sa jouissance?

Bataille privilégie l'érotisme en ceci qu'il constitue le pôle de l'immédiateté, par opposition à la vision spirituelle véhiculée par le christianisme qui oppose le fantasme d'une élévation de l'esprit à venir, d'une symbiose avec l'humanité repoussée dans un temps qui échappe à une réalité pragmatique. L'oeuvre de Bataille, et avec elle sa conception de l'érotisme, repose sur cette confrontation du temps sensoriel et charnel au temps spirituel et idéal. La quête de cet état limite qu'offre la jouissance correspond dès lors à l'abdication des frontières entre la vie et la mort, le corps et l'esprit, mais dans un temps pourtant éphémère. Un temps monstrueux, car engendrant une quête mécanique – un assouvissement immédiat et inextinguible de la transgression des règles fondatrices du sacré. Or, la séparation est concomitante à l'instauration du sacré, parce qu'elle est le garant de la préservation vis-à-vis de l'impur. Mais l'érotisme de Bataille est pure quête de souillure, reproduction sciemment stérile de la mécanique des corps à l'oeuvre – volonté pure d'ériger la dilapidation comme expression paroxystique de l'érotisme. Sorte de chantier permanent, l'oeuvre de Bataille apparaît telle un *work in progress* qui ne trouve de but que dans son remaniement perpétuel, à la manière des personnages de ses romans qui n'auront de cesse – une fois le plaisir consommé – de partir en quête d'un nouveau partenaire. L'érotisme et le rapport au sacré chez Bataille manifestent un même sentiment d'incomplétude, Ils sont tous deux justifiés en ceci que l'idée-même de

séparation lui est insupportable. Pourtant – et c’est là que la grande complexité de son oeuvre apparaît véritablement – il semble comme incapable de dépasser la représentation morcelée du réel que véhiculent ses romans par le biais du discours pornographique.

De façon foncièrement différente, Louis-Combet dit ces forces intérieures qui agitent l’âme et le corps. Evidemment, le lecteur ne peut occulter l’héritage platonicien, et avec lui la proscription des passions. C’est cette tension qui est au cœur du projet de Claude Louis-Combet. Bataille vient, lui aussi par son oeuvre, étayer la thèse antique en montrant des êtres de papier entièrement esclaves de leur corps. Mais en contrepoint, Louis-Combet tente de réhabiliter spirituellement la vie du corps, avec ses fluctuations, sa débâcle et l’espoir d’un rachat. Il introduit dans son oeuvre, ainsi qu’avant lui Pierre Jean Jouve (1982) l’avait envisagé dans son récit *La fiancée*, la possibilité d’un érotisme de la rédemption. Une perspective qui semble absente chez Bataille, pour qui la « maladie de la chair » – ainsi que le formula Bernard Noël dans l’oeuvre éponyme, plaçant ainsi l’oeuvre de Bataille sous l’auspice de la déchéance paternelle vécue dès la prime enfance – se manifeste devant ce corps que l’enfant rêve glorieux mais qui est défaillant. Ce corps semblera s’inscrire comme une matrice textuelle, dans un processus autotélique d’entropie: c’est que la perte de soi se meut en seul et unique but poursuivi, chez l’écrivain d’*Acéphale*, qui eut pu faire sien les vers d’Apollinaire dans « Zone » : « Adieu, soleil/ Cou/Coupé ». Soit pour constat une destruction des systèmes qui le place à l’opposé de la démarche du Jouve de *Dans les années profondes* et plus généralement de l’oeuvre de Louis-Combet – toutes deux entièrement vouées à résoudre à travers la mystique du corps féminin le conflit primitif d’une érotique illégitime.

Références

ARNOULD-BLOOMSFIELD, Elisabeth. *Georges Bataille, la terreur et les lettres*. Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009. 226 p.

BATAILLE, Georges. *Le gros orteil*. Paris: Éd. Fourbis, 1988. 25 p.

BATAILLE, Georges. *L’érotisme*. : Éd. Minuit, 1957. 306 p.

BATAILLE, Georges. *Ma mère*. Paris : Fayard/Pauvert, 2019. 212 p.

BESSON, Rémy ; POLLEDRI, Claudia. Introduction. *Intermédialité: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Paris, n. 36, p. 1-24, automne 2020. DOI : <https://doi.org/10.7202/1080949ar>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éd. Minuit, 2003. 272 p.

DOUGLAS, Mary. *De la souillure*. Tradução de l’anglais par Anne Guérin. Paris: Éditions la Découverte, 2005. 216 p.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Un si funeste désir*. Paris: Éd. Gallimard, 1994. 224 p.

LEMPERT, Jacques. *La grande encyclopédie*. Paris: Éd. Larousse, 1973.

LIMOUSIN, Christian. *Bataille*. Paris: Éd. Universitaires, 1974. 101 p.

LOUIS-COMBET, Claude. *Figures de nuit*. Paris: Ed. Flammarion, 1988. 176 p.

JOUBE, Pierre Jean. *La scène capitale*. Paris: Éd. Gallimard, 1982. 280 p.

- JOUVE, Pierre Jean. *Paulina 1880*. Frankfurt: Surhkamp Verlag KG, 2004.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Gorgô*. Paris: Éd. Galilée, 2011. 56 p.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Des mères*. Paris: Éd. Lettres Vives, 1996. 75 p.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Le livre du fils*. Paris: Éd. José Corti, 2010. 128 p.
- LOUIS-COMBET, Claude. *La sphère des mères*. Paris: Éd. José Corti, 2009. 662 p.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Les Errances Druon*. Paris: Éd. José Corti, 2005. 288 p.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Visitations*. Paris: Éd. José Corti, 2006. 96 p.
- MARINIELO, Silvestra Mariniello. Commencements. *Intermédialité: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Paris, n. 1, p. 47-62, printemps 2003. DOI : <https://doi.org/10.7202/1005444ar>.
- NOEL, Bernard. *La maladie de la chair*. Paris: Éd. Ombres, 1998. 86 p.
- PALMIÉRI, Christine. Compte Rendu de [Jacques Rancière: « Le Partage du sensible »]. *ETC*, Montréal, n° 59, p. 34-40, sept.-oct.-nov. 2002. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n59-etc1120593/9703ac.pdf>. Consulté le : 14 mai 2024.
- QUIGNARD, Pascal. *La nuit sexuelle*. Paris: Flammarion, 2007.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000. 204 p.
- SHAFTO, Sally. Georges Didi-Huberman, Images malgré tout. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 44, p. 130-134, déc. 2004. DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.294>.
- WINKLER, Josef. *Langue maternelle*. Paris: Verdier, 2008. 320 p.

Bertolt Brecht, o sonetista: um ciclo de sonetos eróticos entre o *loben* (louvar) e o *vögeln* (foder)

The Sonnetist Bertolt Brecht: an Erotic Sonnet Cycle between Loben (Praising) and Vögeln (Fucking)

Matheus Barreto

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

matheus.barreto@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3690-9449>

Resumo: Bertolt Brecht (1898-1956) escreve no início da década de 1930 um ciclo de treze sonetos nos quais uma alta carga erótica se alia à já programática combatividade política do autor e a seu radical conhecimento das tradições literárias europeias. Escritos em paralelo com os sonetos de Margarete Steffin (1908-1941), os de Brecht parecem ocupar uma posição exemplar na tensíssima, mas frutífera relação do autor com a tradição. O objetivo do presente artigo é investigar em que medida esse ciclo de sonetos (só aparentemente deslocado da obra brechtiana) seria, pelo contrário, testemunho de sua coerência poetológica ao tensionar a relação com suas referências literárias, em especial com Dante Alighieri (1265-1321) nos poemas em questão. Vale-se, para isso, da análise minuciosa e da tradução de “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” – intitulado aqui “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”.

Palavras-chave: soneto; erotismo; petrarquismo; Bertolt Brecht; Dante Alighieri; Francesco Petrarca.

Abstract: Bertolt Brecht (1898-1956) writes in the early thirties a sonnet cycle in which the highly erotic charge is mixed with the poet's programmatic combativeness and with his radical knowledge of the European literary traditions. Written in the context of a dialogue with the sonnets by Margarete Steffin (1908-1941), Brecht's sonnets are exemplary of the rather tense, but rich relation between the author and the literary tradition. The aim of this article is to investigate how far Brecht's sonnet cycle (despite seeming at first sight misplaced in Brecht's oeuvre) is actually an example of the poet's poetological



coherence by tensioning his relationship with his literary references, specially with Dante Alighieri (1265-1321) in these particular poems. In order to do so, the poem “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” will be thoroughly analyzed and translated to the Portuguese as “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”.

Keywords: sonnet; eroticism; petrarchism; Bertolt Brecht; Dante Alighieri; Francesco Petrarca.

Brecht entre tradições e rupturas

Em meio ao ensombrecimento da paisagem política nos últimos anos da República de Weimar (1918-1933) e à ascensão ao poder das forças nacional-socialistas, são escritos por Bertolt Brecht entre 1932 e 1934 treze sonetos de estranha e erótica força (Joost, 2001, p. 221).

Em um primeiro impulso, seria tentador afirmar que a escrita de sonetos de caráter tão íntimo (e de *contexto* tão íntimo, visto que a maior parte não era destinada à publicação [Joost, 2001, p. 221]) durante a turbulenta passagem da república à ditadura nacional-socialista configuraria, talvez, um inesperado escapismo por parte de um poeta frequentemente associado a uma postura crítica e progressista (em outras palavras, um escapismo duplo pela escolha da estrutura tradicionalmente sedimentada do soneto e por seu caráter, mais do que erótico, *privado*). No entanto, uma leitura rente aos textos talvez aponte, pelo contrário, não um escapismo, e sim um projeto poético bastante coerente com a obra politicamente combativa de Brecht, como busco formular no presente artigo.

Segundo Dieter Burdorf em sua *Geschichte der deutschen Lyrik (História da poesia alemã, 2023)*,¹ um traço que atravessa diversos dos momentos mais relevantes da produção poética de Brecht é a capacidade de modular em um mesmo poema, por um lado, um profundo virtuosismo literário (e, com ele, um profundo conhecimento das tradições europeias, uma “[...] história da arte verbal intensamente absorvida” [Burdorf, 2023, p. 106]²) e, por outro lado, uma aparente simplicidade vocabular e/ou sintática que, de modo menos ou mais programático a depender do período em questão, está a serviço de uma postura política progressista. Isto é, Burdorf aponta que a mobilização de mecanismos literários já estabelecidos (como, por exemplo, estruturas métricas regulares e irregulares, elementos de repetição vocálica ou consonantal e, acima de tudo, o *parallelismus membrorum*) de modo nenhum desaparece na trajetória politicamente participativa do autor, e sim se instrumentaliza, sobretudo a partir da década de 1920 no contexto da *Gebrauchsliteratur*, a *literatura de uso*. Na formulação de Burdorf:

¹ Todos os títulos de livros foram traduzidos (ao menos uma vez) no corpo do artigo, sendo citados depois ora em alemão, ora em português.

² Minha tradução, assim como todas as outras traduções do artigo. Por questão de espaço, os textos críticos só foram citados em português; versos, no original e em português.

Ou seja, Brecht já se revela nos poemas da década de 20 um grande conhecedor e um virtuosístico continuador da história da poesia [europeia]. [...] Brecht segue desenvolvendo sua virtuosística linguagem formal, mas passa a defender cada vez mais o ideal de uma linguagem elementar, pobre de metáforas. Como aponta em suas contínuas reflexões sobre poesia no *Diário de trabalho*, deseja submeter seus próprios poemas a uma “lavagem linguística” [...] para que eles “estejam escritos em uma espécie de ‘basic german’” (Burdorf, 2023, p. 107; p. 112).

Burdorf aponta no excerto acima que seria possível entender a linguagem de Brecht no tensionamento entre virtuosismo e (aparente) simplicidade, uma equação de difícil cálculo, mas que nos momentos paradigmáticos da lírica brechtiana se concretiza em versos simultaneamente eruditos e populares. Associar – mesmo nos poemas politicamente mais radicais – a progressiva “lavagem verbal” ou o progressivo *basic german* de Brecht a uma descuidada espontaneidade ou a uma ruptura absoluta em relação à tradição literária europeia seria, ainda segundo Burdorf, um aplainamento do projeto brechtiano. O projeto crítico de Brecht rói a tradição *por dentro* – ele mais a implode do que a explode.

Em Brecht, a busca por essa aparente simplicidade ou por essa “lavagem verbal” está de modo geral vinculada a um gesto de participação política, de modo que se pode afirmar com Burdorf e Knopf, enfim, que os trabalhos mais relevantes da poesia brechtiana trazem à tona três frentes de trabalho que se tensionam e se metamorfoseiam mutuamente: virtuosismo formal, aparente simplicidade e participação política (Burdorf, 2023, p. 112; Knopf, 2001, p. 121-122).

Nas palavras de Neureuter, tal participação política teve fases (e alvos) diversos ao longo das décadas, mas uma postura poetológica crítica às estruturas estabelecidas (tanto sociais quanto literárias) já atravessava até mesmo os versos da adolescência do autor, ainda que a ascensão de Hitler ao poder em 1933 (enquanto o autor escrevia seus sonetos) represente uma cisão que se concretiza na urgência do exílio:

O próprio Brecht marca o ano de 1933 como o início de uma nova era [...]. A lembrança da Guerra Mundial, da repressão contra as forças revolucionárias [...] e das lutas de classes no período [da República] de Weimar são aqui e alhures as premissas incontornáveis para se entender a situação após 1933. Ao mesmo tempo, fica claro que o poema político de B.[recht] já reconhecia e atacava antes mesmo de 1933 um novo [inimigo], além do velho inimigo de classe [o inimigo nacional-socialista] [...] (Neureuter, 2001, p. 211).

Como afirma Neureuter, mesmo antes de 1933 a poesia de Brecht já se abria à possibilidade da participação política com alvos bastante concretos em seu horizonte imagético: além do “inimigo de classe”, o novo inimigo nacional-socialista. Ainda que os primeiríssimos poemas de Brecht não estivessem associados a uma política programática, no sentido que o autor adota a partir da virada da década de 1920 à de 1930 com sua aproximação ao KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*, *Partido Comunista da Alemanha*), nota-se que o caráter político de seus poemas já era bastante marcado desde, ao menos, a década anterior. Marcus Mazzari parece corroborar essa noção ao indicar a possibilidade de se ler um fio de Ariadne ou uma continuidade de postura crítica frente à moral burguesa europeia desde as obras anarquistas da juventude de Brecht até as obras tardias, nas quais sua postura marxista está bastante marcada: “Não se trata de uma “conversão” que renega a produção anterior, assinala

o crítico [Walter Benjamin] mostrando-nos um poeta que em momento algum assume a postura ‘apolítica’ ou ‘não-social’” (Mazzari, 2002, p. 66).

Em 1916, por exemplo, Brecht começa a escrever seu primeiro livro, que publica em 1926 e amplia em 1927: o *Bertolt Brechts Hauspostille* (*Breviário doméstico de Bertolt Brecht*), obra que emula e ridiculariza brutalmente os breviários luteranos e católicos destinados ao enobrecimento do bom cristão, o que, segundo Tom Kuhn, dá-se através da mobilização “paródica, provocativa, antiburguesa” (Kuhn, 2001, p. 7) de humor (até escatológico, em alguns pontos), de estruturas poéticas tradicionais (como estruturas métricas regulares e *parallelismus membrorum*) e de seus modelos literários (especialmente passagens bíblicas ou textos de Martinho Lutero [1483-1546]).

A retomada paródica das tradições religiosas e literárias já nesse primeiro livro de Brecht tem um fortíssimo parentesco com a retomada da tradição de sonetos nos poemas aqui discutidos, parentesco apontado inúmeras vezes desde meados do século, destacadamente por Walter Benjamin no final da década de 1930, como referido em momento posterior deste artigo (Benjamin, 1991, p. 562); e corroborado pelo fato de o próprio Brecht ter tentado incluir o “Décimo segundo soneto” em uma nova impressão de *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* nas *Obras completas* que planejava publicar em 1937 (projeto que não foi levado a cabo devido a dificuldades práticas enfrentadas pela editora Malik durante o exílio do autor [Joost, 2001, p. 221]).

Além da ligação dos sonetos de 1932-1934 com o *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* de 1926, aponta-se com frequência, como seria de esperar, o parentesco desses sonetos com os também eróticos *Augsburger Sonette* (*Sonetos de Augsburg*) escritos de 1925 a 1927 e os *Englische Sonette* (*Sonetos ingleses*) escritos em 1934 (Knopf; Knopf, 1988, p. 325; 363). No entanto, importa reforçar com veemência maior ainda uma outra ligação, que, espera-se, tornar-se-á mais plausível ao longo deste artigo: a não tão óbvia coerência poetológica de Sonetos com as demais obras do início de década de 1930, em especial com as mais marcadamente “de agitação” (Neureuter, 2001, p. 211). Quando se aponta a constante interação entre virtuosismo formal, aparente simplicidade e participação política na poesia de Brecht, se consegue traçar parentescos também entre Sonetos e, por exemplo, os poemas mais marcadamente participantes de *Lieder Gedichte Chöre* (*Canções Poemas Coros*, 1934), livro publicado por volta de um ano após fuga e exílio do autor, e que contém alguns de seus mais célebres poemas de agitação antifascista ou antinazista (Neureuter, 2001, p. 211), muitos deles escritos no mesmo período dos sonetos.

Em outras palavras, espera-se que a análise desenvolvida nas próximas páginas faça entrever nos treze sonetos de Brecht não um desvio no contexto dos demais poemas de agitação da década de 1930, e sim a continuidade de um só (ainda que multifacetado) projeto — um projeto literário e politicamente crítico.

Ciclo de sonetos: a amada tateada, o amado tateado

Os treze sonetos que em edições atuais³ são reunidos sob o título *Sonette* têm uma complexa trajetória editorial (Loeper, 2001, p. 225-226). Eles foram escritos por Brecht em diálogo com os

³ Levando em conta a complexa história editorial dos sonetos, importa registrar que utilizo as obras completas de Brecht reunidas em 1988 pelas editoras Aufbau e Suhrkamp com organização de Werner Hecht, Jan Knopf,

sonetos também eróticos que Margarete Steffin lhe escrevia paralelamente, de modo que se pode afirmar que os sonetos de Brecht e os de Steffin têm um caráter dialógico, ou ao menos relacional. Buscando contornos mais concretos para o presente artigo, tem-se como base das reflexões aqui expostas apenas os treze sonetos de Brecht, além da análise oportuna do seu décimo segundo soneto, porém o caráter relacional desses textos torna muito bem-vindos futuros trabalhos que se voltem para os sonetos de Steffin – sobretudo sobre o instigante Eu feminino que se insere na tradição petrarquiana (ou petarquista) e, ao mesmo tempo, rompe com os seus pressupostos, visto que o Eu feminino dos sonetos de Steffin toma a palavra como figura desejante, sexualmente ativa, escapando à posição de objeto amoroso mudo e inalcançável (sobre isso, ver o texto da autora Simran Karir, *Der Liebescode: Zur poetischen Korrespondenz Bertolt Brechts und Margarete Steffins* [O código amoroso: sobre a correspondência poética de Bertolt Brecht e Margarete Steffin, 2003]). Tendo traduzido e analisado integralmente ao longo do presente artigo o décimo segundo soneto, o poema mais célebre do conjunto, restrinjo-me a citar apenas trechos (traduzidos também por mim) dos demais sonetos, que, até onde me foi possível averiguar, ainda não foram traduzidos integralmente ao português brasileiro.

É difícil precisar onde exatamente cada soneto foi escrito, em quais condições, como e por quem foram corrigidos e alterados (Brecht, Steffin, ambos) ou qual seria a ordenação numérica desejada (o soneto tradicionalmente entendido como o número oito da série não foi numerado nos manuscritos aos quais se tem acesso, por exemplo). Essa dificuldade cresce quando se tem em mente que versões originais dos manuscritos atravessavam países e oceanos em cartas trocadas por Brecht e Steffin, cartas que já se perderam e que (parcialmente) ressurgiram em arquivos privados e estatais ao longo da segunda metade do século (Loeper, 2001, p. 227); ou ainda ao saber que não havia um horizonte concreto de publicação de tais sonetos (com exceção do décimo segundo soneto, como descrito em ponto posterior deste artigo). Tendo todas essas dificuldades em mente, sabe-se ao menos que os treze de Brecht foram escritos entre 1932 e 1934 (Joost, 2001, p. 221) e que provavelmente tiveram versões iniciais escritas na Alemanha, na Suíça, na Dinamarca, na Inglaterra, talvez na União Soviética e nos Estados Unidos (Loeper, 2001, p. 225-227; Knopf; Knopf, 1988, p. 359). A errática e espaçada escrita dos treze sonetos ao longo de dois anos e de diversos países, além do pandemônio de versões que se perderam e ressurgiram são, em si, elementos relevantes da escrita de Brecht no contexto do exílio político após a ascensão de Adolf Hitler ao poder em 30 de janeiro de 1933.

Antes de mergulhar na análise detida do décimo segundo soneto, faz-se necessário apontar alguns caminhos de leitura dos treze sonetos como um *ciclo*. A ampliação e retomada de questões e figuras ao longo dos sonetos numerados aponta, se não uma reflexão estritamente linear, ao menos uma continuidade reflexiva e imagética que, segundo Heidrun Loeper (Loeper, 2001, p. 230) e Gabriele e Jan Knopf (Knopf; Knopf, 1988, p. 359), justifica a leitura desses poemas a partir da estrutura de um ciclo ou de um grupo fechado. Tome-se como exemplo, ainda, a mudança de numeração dos sonetos: em carta a Steffin em 2 de outubro de 1934, Brecht primeiramente pede que ela numere os sonetos que havia recebido do autor a partir da simples sequência de envio dos poemas; numeração que, no entanto, em momento

posterior é alterada por Brecht e por Steffin de modo a criar uma nova coerência poetológica interna (e cíclica) (Loeper, 2001, p. 228).

Em diversos sentidos seria possível afirmar que os treze sonetos de Brecht têm como centro gravitacional o soneto praticado por Dante Alighieri (1265-1321) e Francesco Petrarca (1304-1374), mas um deles se ergue sobre todos os outros: pelo modo como as figurações da amada em Brecht se chocam de maneira frontal com as associadas àquilo que se convencionou chamar de petrarquismo. Segundo Jörg Wilhelm Joost, os sonetos de Brecht “se ligam à tradição do antipetrarquismo (cf. Hösle; Fechner) de modo intraliterário, temático e formal” (Joost, 2001, p. 222), o que o autor busca corroborar retomando as reflexões de Werner Frick acerca do décimo segundo soneto:

“Essa pitada de obscenidade no soneto dantesco de Brecht funciona como uma espécie de antídoto contra um código amoroso marcado exclusivamente pela espiritualização e [pela] abstinência [sexual]” [Frick] [...]. “Esse modelo amoroso dantesco (e petrarquiano) levado ao ridículo em seus pressupostos de espiritualização e abstinência sexual, de dualismo corpo-alma e de uma doutrina-de-dois-mundos” [...] é respondido pelo soneto de B.[recht] “com uma fortíssima e oposta concepção de amor ligada ao aqui-e-agora e marcadamente erótica, na qual com certeza têm lugar a possibilidade de possuir a amada e de ‘prová-la’ sexualmente [...], porém também o desejo [sexual] da própria amada, sua capacidade de ‘ficar molhadinha’” [...] (Frick apud Joost, 2001, p. 222).

Em outras palavras, Joost aponta que a ostensiva obscenidade do décimo segundo soneto (mas não só, como afirmado adiante) assume o papel de “antídoto” contra um código amoroso de matriz petrarquiana (ou dantesca, caso consigamos atribuir outra acepção ao termo ‘dantesco’ em português a partir não da leitura da seção “Inferno” da *Commedia* [1321], e sim da leitura da *Vita nuova* [1293]). Entre os muitos elementos que poderiam ser associados aos sonetos de Dante e Petrarca, Joost e Frick entendem como “petrarquiana” ou “dantesca” a matriz de formulação amorosa baseada na figuração da *falta* e na espiritualização do (não) contato amoroso. Parte-se na argumentação do presente artigo desse mesmo entendimento dos dois termos.

A tal código se opõe, no décimo segundo soneto, a relação sexual mencionada de modo escandalosamente franco, o que simultaneamente retoma e ridiculariza a matriz petrarquiana ou dantesca. No entanto, esse processo de referencialização e ridicularização do código amoroso petrarquiano não se restringe ao décimo segundo soneto (e nem mesmo aos treze sonetos de 1932-1934), ramificando-se por grande parte da lírica amorosa de Brecht, como apontado por Knopf:

Ainda que os sonetos nem sempre sejam exatos do ponto de vista temático, patético [de *páthos*] e métrico, eles ainda assim dão testemunho do “claro esforço” de B.[recht] “para se apropriar da forma do soneto” (Bergheim, p. 246). Os *Sonetos de Augsburg* são a primeira reunião desse tipo de poema – antes dos *Sonetos* de 1933, dos *Sonetos ingleses* de 1934, assim como dos *Estudos* de 1940 – no qual B.[recht] demonstra sua maestria formal e capacidade de variação [virtuosística]. Além de Dante e provavelmente Petrarca, é possível citar os *Sonetti lussuriosi* (1524) de Pietro Aretino como modelos diretos para B.[recht]. Nos anos 20 são difundidos em diversas ‘impressões privadas’ e exaltados por seu conteúdo abertamente sexual os *Dezesseis sonetos luxuriosos* e os *Ragionamenti* (1533-1535; em alemão,

Conversas cortesãs), que B.[recht] emula no Soneto nº 5 [dos *Sonetos de Augsburg*] (Knopf, 2001, p. 128).

Os ecos de Dante, Petrarca e, em outra medida, Aretino (além de Rustico di Filippo [1230-1300], Cecco Angiolieri [1260-1312] e Folgore da San Gimignano [1270-1332] [Schlütter, 1979, p. 23], possivelmente) retomados com “maestria formal”, como afirmado por Knopf, espalham-se pelos sonetos das décadas de 1920, de 1930 e até pelos poemas da virada para os anos 40. Burdorf aponta algo semelhante quando, analisando os *Sonetos de Augsburg*, afirma que os sonetos de Brecht “leva[m] adiante a tradição antipetrarquiana de um Pietro Aretino (1492-1556) com seu conteúdo abertamente pornográfico” (Burdorf, 2023, p. 107). Seria possível ampliar em alguma medida tal reflexão aos poemas de juventude escritos já na década de 1910 se acompanharmos Helmut Koopmann quando ele afirma que a “revolução sexual à qual Brecht aparentemente dá voz aqui é vista em primeiro lugar como uma oposição literária: já os primeiros poemas amorosos de Brecht partem desse programa antipetrarquiano” (Koopmann apud Knopf, 2001, p. 39).

Entendendo, assim, os treze sonetos de 1932-1934 como poemas que têm seu centro gravitacional na oposição à tradição lírica amorosa derivada de Dante e Petrarca, torna-se possível interpretá-los como ciclo amoroso já não da amada inalcançável, mas da amada alcançável, alcançada e, no vocabulário mais obscuro, *fodida* (Gevögelt, verbo mobilizado algumas vezes nos sonetos em questão, como aponto abaixo).

Antes de passar à análise detida do décimo segundo soneto, aponto aqui em linhas gerais alguns argumentos e imagens que atravessam todo o ciclo de poemas e que interessarão à mencionada análise.⁴ Registro ainda que os sonetos desse ciclo se organizam estroficamente em torno da estrutura básica de dois quartetos e dois tercetos, mas que surgem desse centro gravitacional algumas variações estróficas nos terceiro, quinto, nono, décimo e décimo terceiro sonetos.⁵

No princípio era o verbo: os treze sonetos se iniciam com a conquista da intimidade entre o Eu do poema e sua amada, que é aqui, antes de tudo, uma conquista verbal devido à mudança de pronome de tratamento; em outras palavras, assistimos ao metamorfosear-se linguístico de um *Sie* (o/a senhor/a, tratamento formal) e um *ich* (eu) em um *du* (tu, tratamento informal) e um *ich*, metamorfose que se dá também na transformação das camas (*mein Bett* [minha cama] e *Ihr Bett* [cama do/a senhor/a] em *unsere Betten* [nossas camas, ou seja, uma em cada casa, mas pertencentes a ambos]): os dois primeiros versos do ciclo são “Ao transformarmo-nos em TU e EU / e estarem nossas camas CÁ e LÁ”⁶ (“Primeiro soneto”). Eventualmente (“Terceiro soneto”) o Eu dos poemas se surpreende com o fato de sua amada se aterrorizar (“du erschrakst”) quando ele utiliza as palavras mais baixas e vulgares (“und zwar die allgemeinsten, ganz vulgären”) para descrever o que eles dois já vinham fazendo há

⁴ Todos os excertos aqui comentados foram traduzidos em pentâmetros jâmbicos por mim e seguem a já citada edição alemã de 1988, que não referenciarei constantemente no corpo do texto desta página e da seguinte para não atrapalhar a fluidez da paráfrase do ciclo de sonetos. Os versos em alemão no corpo do texto são os que não traduzi, apenas parafraseei. Todos os treze sonetos estão entre as páginas 185 e 191 da referida edição (Brecht, 1988, p. 185-191).

⁵ Variações que já diferenciam esse ciclo de 1932-1934 daqueles outros sonetos eróticos que Brecht escrevera na década anterior, os *Augsburger Sonette*, cuja disposição estrófica não varia.

⁶ “Als wir zerfielen einst in DU und ICH / und unsere Betten standen HIER und DORT”.

tempos (“welche meinten, was wir machten”), o que se desdobra em um discurso em torno da nomeação (adâmica, talvez) disso que amado e amada fazem. Após uma sequência de figurações da relação amorosa e sexual através de metáforas comerciais (“Tal qual se aumenta o preço de mercado / mostrando que um produto é desejado”⁷ [“Quinto soneto”] ou, adiante, “Eu sei que as leis que regem os mercados / exigem explorar lucros do sexo”⁸ [“Sétimo soneto”]) e uma quase listagem de lugares onde amado e amada transaram (“Oitavo soneto”), eis que finalmente surge nos dois primeiros versos do “Nono soneto” a palavra constantemente adiada: foder (*Vögeln*). Nesse soneto, o Eu enuncia que, quando a amada aprendeu a foder (“das Vögeln lerntest”), ele a ensinou (“lehrte ich dich”) a foder como se ela se esquecesse até mesmo da presença de seu amado (“daß du mich dabei vergaßest”), como se ela comesse os seus próprios prazeres do prato do amado (“und deine Lust von meinem Teller aßest”) e, em um dos versos mais impressionantes da lírica brechtiana, como se ela amasse não o seu amado, e sim a própria experiência de amar, como se amasse o próprio amor (“als liebtest du die Liebe und nicht mich”):

Quando aprendeste a foder, meu amor,
eu te ensinei a me esquecer, fodendo,
e a devorar prazer, só, me comendo;
amando não a mim, mas ao amor
[...]
(Brecht, 1988, p. 188).⁹

Ainda no “Nono soneto”, o Eu dos poemas lembra sua amada de que ele não se entrega, de que ele não se dá a ela quando a ama, e sim que ele só dá a ela “uma pica” (“einen Schwanz”, mobilizando aqui justamente a palavra vulgar, não um eufemismo, e que ainda é grafada originalmente com um itálico no poema), uma pica que lhe dá prazer simplesmente por ser “uma pica”, e não por ser a do amado especificamente (“Eu não me dou a ti, te dou a pica / que, sendo ou não a minha, dá prazer”).¹⁰

No soneto seguinte (“Décimo soneto”) seguem os discursos metalinguísticos do Eu, que afirma que, apesar de tudo, prefere chamá-la de *Muck* (“Mas eu prefiro te chamar de Muck”¹¹ – que, em um lance diretamente biográfico, é o apelido carinhoso que o poeta Brecht usava para se referir a Steffin [Knopf; Knopf, 1988, p. 361]), mas que quando porventura o amado utiliza as suas palavras (“meine Worte”, “minhas palavras”, ou seja, as vulgares), a amada continua se enfurecendo (“Irada e alheia, sentas-te à minha frente. / ‘Como ele ousa? Eu mal o reconheço!’”).¹² O “Décimo primeiro soneto” traz um relato cômico e quase doce do Eu do poema acerca das viagens que sua amada empreendia para o estrangeiro, e de como em cada viagem ele comprava roupas de frio que esquentassem a “bunda (amada)” (“für den

⁷ “So wie man Preise hochtreibt auf dem Markt / Indem man auf die vielen Käufer weist”.

⁸ “Ich denke so: nach dem Gesetz der Märkte / das vorschreibt, den Geschlechtsteil auszunützen”.

⁹ “Als du das Vögeln lerntest, lehrt ich dich / so vögeln, daß du mich dabei vergaßest / und deine Lust von meinem Teller aßest / als liebtest du die Liebe und nicht mich”.

¹⁰ “Ich geb nicht mich, ich geb dir einen Schwanz / er tut dir nicht nur gut, weil's meiner ist”.

¹¹ “Am liebsten aber nenne ich dich Muck”.

¹² “Zornig und fremd sitzt du mir gegenüber.” / “Was wagt der Mensch, er ist mir unbekannt!”.

(geliebten) Hintern”), as pernas e os seios, vestindo o que ele tão frequentemente despiu (segundo o amado, menos vezes do que o desejado [“viel zu selten!”]).

O “Décimo segundo soneto” – centro de força do ciclo e o único que traz um subtítulo (“(Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”) – será discutido minuciosamente na próxima seção do presente artigo, por isso passo por ora diretamente ao “Décimo terceiro soneto”.

Nesse que é o último poema do ciclo temos um verso de abertura que, assim como o primeiro verso do primeiro poema, traz um discurso metalinguístico: o amado afirma que a palavra que a amada tão frequentemente se recusou a dizer vem, na verdade, do florentino, a palavra *fica* (palavra vulgar para a vagina, ‘boceta’, de modo que se pode presumir que o Eu do poema se referia em alemão à quase homófona *Ficken* que, assim como *Vögel*, pode ser traduzida como ‘foder’). Essa derivação entre *fica* e *ficken* é, segundo Knopf, apenas pseudoetimológica (Knopf; Knopf, 1988, p. 362), mas serve para justificar ou avalizar o uso do termo alemão (é incerto em que medida o Eu do poema está ou não ciente da falsa etimologia). De qualquer forma, ele afirma, ainda, que até mesmo o grande Dante Alighieri foi criticado por usar tal palavra (“Sie schalten / den großen Dante schon deswegen”) e em outro verso do mesmo poema lembra que o severo Dante também se emaranhou nas disputas “em torno dessa coisa” (“um dieses Ding”, a vagina) que, em outros contextos, seria tão louvada. Finaliza o soneto e o ciclo, então, enunciando que já se aprendeu com Machiavelli (1469-1527) que tanto na vida quanto nos livros as disputas mais ardentes se inflamam justamente em torno daquelas partes (*Stellen*: partes de livros, partes do corpo) que, com toda a razão, são as “partes” mais afamadas.

Não é de estranhar, então, que tanto Jorg Wilhelm Joost quanto Heidrun Loeper apontem no *Brecht-Handbuch* (*Guia Brecht* ou *Manual Brecht*, 2001) o caráter não apenas erótico, mas também metalinguístico que atravessa boa parte dos treze sonetos de 1932-1934 (Joost, 2001, p. 222; Loeper, 2001, p. 233). Assim, são lidas nesse ciclo de sonetos não apenas as figurações do desejo erótico e de sua concretização carnal, mas também as reflexões de um *Eu articulado* (*artikuliertes Ich* [Burdorf, 2015, p. 194]) acerca da própria escrita de tais poemas eróticos, dos seus limites e das suas possibilidades; enfim, das palavras utilizadas ou não utilizadas na cama e no texto.

O corpo e o poema são, aqui, campos igualmente fecundos à palavra, sobretudo às mais afiadas, às mais penetrantes. A irmanação entre erotismo e metalinguagem aqui e em grande parte da lírica amorosa brechtiana merece, mais do que um artigo, um trabalho (de fôlego) à parte, o que ainda pretendo realizar em momento oportuno.

“Décimo segundo soneto”: um estudo de caso

O poema “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” – em português, “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)” – pode ser entendido como o centro de força do ciclo de treze sonetos ou ao menos como seu ponto de destaque, o que afirmaram de diferentes maneiras Joost (2001, p. 221), Loeper (2001, p. 228) e Gabriele e Jan Knopf (1988, p. 359).

Corroborar ainda essa afirmação o fato de ter sido o único soneto do ciclo publicado em livro pelo próprio Brecht: o autor destacou o soneto ao uni-lo a seis outros poemas (acrescidos de um sétimo em 1940) que partiam tematicamente de figuras literárias ou de escritores e

que, em 1938, foram publicados sob o título *Studien (Estudos)*. No ano anterior, 1937, Brecht já tentara publicar o “Décimo segundo soneto” como uma espécie de adição à nova impressão de *Bertolt Brechts Hauspostille*, projeto editorial que falhou devido às complicações do exílio, como mencionado anteriormente (Joost, 2001, p. 221). É, ainda, o único soneto com um subtítulo – que, pela referência a Dante e a Beatrice, parece afastá-lo da categoria de *poema de circunstância* que ameaça os demais sonetos do ciclo (que, ademais, teriam seu caráter circunstancial reforçado pela falta de horizonte de publicação).

Reproduzo abaixo, finalmente, uma tradução própria do soneto antes de passar a sua análise (que, como todos os comentários feitos até o momento, será realizada a partir do original, apesar das referências constantes à tradução). Por esse motivo, reproduzo tanto o original quanto a tradução no corpo do artigo. Importa registrar ainda que, não sendo tema do presente artigo as reflexões tradutórias, limito-me a apontar aqui que o poema foi traduzido a partir dos parâmetros da chamada *configuração rítmica* (proposta de análise e de tradução de textos literários germanófonos desenvolvida em minha tese de doutorado [Barreto, 2022, p. 20-109]).

Décimo segundo soneto

(Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)

E ainda hoje – junto à sepultura
daquela que ele não pôde foder,
mesmo a seguindo até não mais poder –,
o nome dela ainda nos deslumbra.

E se com os tais versos ele ordena
que não nos esqueçamos nunca dela,
já não nos resta nada além daquela
delícia de acatar lei e poema.

Ah, que mau hábito ele pôs em voga
louvando em violentíssimo louvor
aquilo que ele viu, mas não gozou!

Pois desde então tornou-se desejosa
a coisa bela, vista em mil esquinas –
mas só de longe, e nunca molhadinha.

Das zwölfte Sonett

(Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)

Noch immer über der verstaubten Gruft
in der sie liegt, die er nicht vögeln durfte
sooft er auch um ihre Wege schlurfte
erschüttert doch ihr Name uns die Luft.

Denn er befahl uns, ihrer zu gedenken
indem er auf sie solche Verse schrieb

daß uns fürwahr nichts andres übrigblieb
als seinem schönen Lob Gehör zu schenken.

Ach, welche Unsitt bracht er da in Schwang
als er mit so gewaltigem Lobe lobte
was er nur angesehen, nicht erprobte!

Seit dieser schon beim bloßen Anblick sang
gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert
und was nie naß wird, als begehrenswert
(Brecht, 1988, p. 190).

O soneto é estruturado em dois quartetos e dois tercetos. Sua estrutura de rimas se descreve como ABBA CDDC EFF EGG e todos os seus versos mobilizam a estrutura métrica do pentâmetro jâmbico (ou seja, cinco jambos, cinco pares silábicos nos quais uma sílaba fraca é seguida de uma sílaba forte). Sua cadência é forte nos versos um, quatro, seis, sete, nove, doze, treze e quatorze; a cadência é fraca nos demais.

Cada estrofe consiste em apenas uma frase, de modo que se pode afirmar que as quatro únicas frases do Eu articulado no soneto se desdobram em orações principais e subordinadas que, pelo tamanho e pela performática artificialidade, chocam-se com a ostensiva vulgaridade de “vögeln” (“foder”) e “naß [werden]” (“[ficar] molhada”, “[ficar] molhadinha”). Apesar da artificialidade sintática, o vocabulário nessas estruturas sintáticas tende a ser usual (com exceção das já mencionadas palavras vulgares). Esse choque entre artificialidade sintática, vocabulário usual e estrutura sedimentada do soneto parece bastante frutífero ao projeto de Brecht de revisita crítica (ou tensionada) da tradição literária europeia – a “história da arte verbal” que, segundo Burdorf, teria sido tão intensamente absorvida por Brecht (Burdorf, 2023, p. 106).

Na primeira estrofe do soneto (e, conseqüentemente, primeira frase), acessamos a “verstaubte Gruft” (“tumba empoeirada”, “sepultura empoeirada”) na qual jaz Beatrice, aquela que Dante “nicht vögeln durfte” (“não pôde foder”) e de quem o nome ainda faz tremerem os ares, ainda faz tremerem as gentes. As aliterações fricativas em /f/ e plosivas em /t/ (“schlurft / erschüttert [...] die Luft”) parecem ecoar, no campo sonoro do poema, o efeito que o nome da amada ainda tem sobre as gentes.¹³

Apesar de a segunda estrofe iniciar uma segunda frase, essa nova frase não chega a abrir uma nova linha no raciocínio do Eu: ela está intimamente ligada à primeira por se iniciar com “denn” (“pois”, “porque”), ou seja, por supostamente apontar os motivos pelos quais o nome de Beatrice ainda faria estremecerem os ares. Temos, assim, dois quartetos, duas frases, mas apenas um raciocínio que se desdobra em complexas e longas estruturas sintáticas: Dante “befahl” (“ordenou”) a lembrança da amada não à força, e sim *pela força* de seu “schön[es]

¹³ Importa registrar que o verbo *vögeln* (foder) foi suavizado na publicação de *Studien* através do verbo *haben* (possuir, ter) (Joost, 2001, p. 222), apesar do comentário de Walter Benjamin sobre *Studien* ainda partir da versão do soneto com *vögeln* (Benjamin, 1991, p. 561). A edição das obras completas de Brecht em 1988 traz duas versões de “Décimo segundo soneto”: uma versão com o verbo *vögeln* no livro *Sonette* (Brecht, 1988, p. 190) e outra versão com o verbo *haben* no livro *Studien* (Brecht, 1988, p. 269).

Lob” (“belo louvor”, “belo elogio”) da amada, frente à qual “nichts andres übrigblieb” (“não restou mais nada”) a não ser “Gehör zu schenken” (“dar ouvidos”, “obedecer”, “atentar-se a”).

A terceira estrofe representa uma quebra efetiva com as estrofes anteriores –primeiramente por não dar continuidade ao raciocínio anterior, e sim trazer uma espécie de comentário acerca daquilo que foi apresentado nas outras estrofes (a fama de Beatrice, aquela que Dante não pôde foder); em segundo lugar, pela tensão métrica causada pela interjeição “ach” (“ah”) e sua força silábica em um ponto do pentâmetro jâmbico, no qual supostamente deveria haver uma sílaba fraca. O “ach” pode ser lido, ainda, como elemento paródico das artificialíssimas interjeições da lírica amorosa. O Eu afirma, nessa estrofe, que os versos de Dante deram início a uma “Unsitt[e]” (a um “mau costume”, “mau hábito”) ao louvar com violento (“gewaltig[es]”) louvor aquilo que ele só viu, mas nunca provou. O “mau costume” parece se desdobrar no código amoroso petrarquiano (ou, mais precisamente, dantesco) que, ainda que tenha raízes bem mais profundas do que os séculos XIII e XIV, alcança com Dante e Petrarca uma posição definidora para a literatura ocidental dos séculos subsequentes. O poliptoto da repetição de radical do substantivo “Lobe” (“louvor”) e do verbo “lobte” (“louvou”, “louvara”) cria um relevante paralelismo entre não apenas esses dois termos, mas também entre eles e o “Lob” da estrofe anterior (“seinem schönen Lob Gehör zu schenken”, “dar ouvidos ao seu belo louvor”, “obedecer ao seu belo louvor”). Tal poliptoto entre “Lob”, “Lobe” e “lobte” se fortalece indiretamente com a rima entre “lobte” e “erprobte”, além da estrutura do pentâmetro jâmbico, de modo que todos esses elementos conferem à estrofe uma rede sonora quase encantatória de repetições e espelhamentos que, em um lance de gênio, parece concretizar, no poema de Brecht, justamente a beleza atribuída ao poema de Dante.

A última estrofe tem estruturas sintáticas ainda mais truncadas: inicia-se retomando o raciocínio da terceira estrofe ao abrir com os termos “seit dieser” (“desde quando aquele”, “a partir do momento que aquele”), no qual “dieser” (“aquele”, “este”) remete a Dante. O Eu do poema segue afirmando que, desde que Dante “sang” (“cantou”) ao simplesmente ver sua amada, passou a ser considerado “begehrens wert” (“digno de desejo”, “desejável”, “prazeroso”) tudo aquilo que é “hübsch” (“bonitinho”, “lindo”), que cruza a rua (em referência ao mito da Beatrice passante, essa *outra* passante da literatura europeia) e que “nie naß wird” (“nunca fica molhada”, “nunca fica molhadinha”). Os dois últimos versos (que, ademais, iniciam-se com o *enjambement* mais brutal do soneto) alcançam o ápice da inversão sintática ao entremear a oração “gilt als begehrens wert” (“é considerada desejável”) com a longa descrição daquilo que é bonito, cruza a rua e nunca fica molhadinha (“gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert / und was nie naß wird, als begehrens wert”).

Acerca da tensa relação entre o “Décimo segundo soneto” e a tradição que se convencionou chamar de petrarquiana, Simran Karir aponta que a “revolta contra a tradição amorosa clássica” (Karir, 2003, p. 27) dificilmente poderia ter sido proclamada de modo mais confrontativo do que no poema em questão. A autora afirma que o soneto de Brecht pode ser entendido como uma espécie de “Grabschändung” (“violação de sepultura”, “profanação de túmulo”) não apenas da figura de Beatrice que, no soneto em questão, jaz justamente na “verstaubte[] Gruft” (“tumba empoeirada”, “sepultura empoeirada”); mas acima de tudo como profanação do próprio projeto poético de Dante “de um doce lembrar da dama digna de adoração que ele tão cuidadosamente preservou para a posteridade dentro e através de seus sonetos” (Karir, 2003, p. 30) – em última instância, como profanação antipetrarquiana, antidantesca. A autora

amplia, então, a sua reflexão ao associar esse caráter crítico frente ao código petrarquiano a um caráter crítico frente à moral burguesa europeia e suas restrições amoroso-sexuais:

O verdadeiro mau hábito é, para Brecht, o fato de essa tradição literária [petrarquiana] também ter sido transposta às noções de moralidade social, das quais ela, por sua vez, era resultado; de modo que essa falha de desenvolvimento na noção de amor se aprofundou e se firmou mais ainda, co-formando significativamente, dali em diante, a realidade social (Karir, 2003, p. 32).

Dessa dupla crítica interpretada por Karir no “Décimo segundo soneto” – frente à tradição petrarquiana e frente à moral burguesa – podemos ler em grande medida a já apontada coerência política das obras poéticas de Brecht. Em outras palavras, se nos poemas mais ostensivamente políticos ou de agitação brechtianos é apresentada com frequência uma atitude crítica do Eu do poema em relação às estruturas de poder estabelecidas, também nos sonetos de 1932-1934 o mergulho interpretativo chega a conclusões semelhantes, apesar da (e justamente por causa da) mobilização de uma das mais estabelecidas estruturas formais do ocidente, o soneto.

Atravessado por apenas quatro frases de complexa estrutura sintática e de vocabulário simples (e, ademais, chamejantes palavras obscenas), o inusitado soneto de Brecht tensiona as expectativas associadas ao gênero, associa-se a uma longa “contratradução” antipetrarquiana e abre, assim, um frutífero campo de pensamento crítico e social em seus quatorze versos. Nessa direção, Walter Benjamin já oferecera uma das mais coerentes portas de leitura do projeto brechtiano em torno dos sonetos ao afirmar, entre 1938 e 1939, o seguinte acerca do “Décimo segundo soneto” e do “Sonett über Kleists Stück ‘Prinz von Homburg’” (“Soneto sobre a peça de Kleist ‘Príncipe de Homburg’”): “A desconfiança não surge nesses *Estudos* sem alguma reverência. A homenagem sem desconfiança – que corresponde a um conceito bárbaro de cultura – dá lugar a uma homenagem cheia de desconfiança” (Benjamin, 1991, p. 562).

Em outras palavras, Benjamin aponta no projeto de Brecht em torno dos sonetos a coexistência (e, mais do que isso, o mútuo tensionamento) entre uma “Huldigung” (“culto”, “homenagem”, “louvor”) e uma “Vorbehalt” (“desconfiança”, “reserva”): em Brecht só teria lugar a “Huldigung” que fosse necessariamente “voller Vorbehalte” (“cheia de reservas”, “cheia de desconfianças”), pois uma “vorbehaltlose Huldigung” (“uma homenagem sem reservas”, “um culto sem reservas”, “um culto sem desconfiança”) corresponderia, ainda segundo Benjamin, sempre a um conceito bárbaro de cultura (“barbarisch[er] Begriff von Kultur”). A cultura apenas absorvida e revisitada passivamente – pacificamente – não faria sentido no projeto brechtiano, que erige, justo sobre sua desconfiança, um sentido tensionado de cultura. A partir dessa formulação, se torna possível retomar pela terceira vez a afirmação de Burdorf e entender de outra maneira o advérbio “intensiv” (“intensamente”, “intensivamente”, “profundamente”) da frase “[...] história da arte verbal intensamente absorvida” (Burdorf, 2023, p. 106): a história literária ou história da arte verbal teria sido *incorporada* de maneira tão *visceral* que, coerente com o caráter crítico da maior parte da obra de Brecht, só pode frutificar em um espaço “cheio de desconfiança”. O “Décimo segundo soneto” com suas homenagens e

suas reservas em torno de Dante, de Petrarca, do soneto e da lírica amorosa europeia incorpora, portanto, esse espaço “cheio de desconfiança”.

A história editorial do texto de Benjamin é, assim como a do ciclo de Brecht, radicalmente marcada pela experiência do exílio: “Kommentare zu Gedichten von Brecht” (“Comentários acerca de poemas de Brecht”) foi escrito entre 1938 e 1939 (um ano antes da morte do autor), mas só foi publicado postumamente, não obstante as constantes tentativas de publicação na União Soviética empreendidas pelo próprio Benjamin em 1939 (apenas um trecho é publicado – na Suíça – antes da morte do autor, o comentário acerca do poema “Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration” [“Lenda do surgimento do livro Tao Te Ching no caminho de Lao Tsé à emigração”]). Quando o autor trata do “Décimo segundo soneto” nesse texto, ele o lê não junto dos demais sonetos do ciclo (que, como já afirmado, só foram publicados após a morte de Brecht, e aos quais não se sabe se Benjamin teve ou não acesso), e sim no contexto de *Estudos*, obra publicada por Brecht em 1938 e na qual reúne poemas escritos sobre figuras literárias ou escritores.

Após delinear o que entende por “Kommentar” (“comentário”) e diferenciá-lo de uma “abwägende Würdigung” (“apreciação crítica”, “apreciação ponderada”, “apreciação ponderante”), Benjamin aponta no comentário acerca do “Décimo segundo soneto” e do “Soneto sobre a peça de Kleist ‘Príncipe de Homburg’” que ambos os poemas (assim como os demais de *Estudos*) nascem de tensionamentos frente à moral burguesa europeia e que opõem a ela uma linguagem na qual essa moral já não teria lugar (ou teria lugar somente pela reserva, pela desconfiança que revisita e ataca, revisitando). Nas palavras do autor:

Entre as obras literárias mais recentes, os “Estudos” são especialmente próximos do “Breviário doméstico”. O “Breviário doméstico” contesta diversos aspectos da nossa moral; ele traz desconfianças frente a uma série de mandamentos tradicionais. No “Breviário doméstico” não se trata, porém, de dizê-las diretamente. Nele, as desconfianças são propostas justamente como derivações das posturas morais e dos gestos cuja configuração atual já não parece admissível. Os “Estudos” fazem o mesmo a partir de uma série de obras e documentos literários. Eles dão forma às desconfianças surgidas em seu seio. Ao mesmo tempo, no entanto, transmutando as desconfianças em forma de soneto, os “Estudos” as colocam à prova. O fato de aguentarem serem retomadas dessa maneira [no soneto] já demonstra sua validade (Benjamin, 1991, p. 562).

A partir dessa moral que só é reencenada nos sonetos para ser ultrajada e para se mostrar inadmissível, Benjamin aponta, ainda, a já citada proximidade de postura crítica entre os sonetos de *Estudos* e os poemas que parodiam tradições luteranas e católicas no *Breviário doméstico* de Bertolt Brecht de 1926 e 1927. Acerca da leitura realizada por Benjamin, Mazzari reforça o que se segue sobre a continuidade crítica da poesia brechtiana ao longo das décadas:

Em consonância com essa orientação, o crítico [Walter Benjamin] que se volta a peças do *Breviário doméstico* concentra a atenção no significado novo que Brecht confere às velhas formas bíblicas, litúrgicas ou medievais, como a “lamentação”; nos “estudos” brechtianos sobre momentos culminantes da tradição cultural (poemas de Dante, Goethe e Schiller, peças de Shakespeare e Kleist), vislumbra-se o exercício descontraído, embora prismatizado pela forma tradicional do soneto, do “*otium cum dignitate*”; mais adiante, o comentário dialético concebe os epigramas da “Cartilha de Guerra”, nos quais o poeta antifascista simula o gesto apressado

de um proletário pichando o muro com palavras de resistência, como variante do “*exegi monumentum aere perennius*” de Horácio (Mazzari, 2002, p. 66).

Interessa nas palavras de Mazzari não apenas a relação reforçada entre o “Décimo segundo soneto” e o *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* da década anterior, mas, acima de tudo, o salto à frente que representa a ligação entre o soneto e, por exemplo, o já mencionado *Canções Poemas Coros* (1934) ou então “*Deutsche Kriegsfiel*” (“Cartilha de Guerra Alemã”, parte do livro *Svendborger Gedichte [Poemas de Svendborg]* de 1939),¹⁴ obras cujo caráter ostensivamente político é incontornável (Neureuter, 2001, p. 211).

Assim, Mazzari traz à tona a já tão reiterada coerência interna da lírica de Brecht ao longo dos anos, erguida em seus mais relevantes momentos sobre o pressuposto básico de uma *postura politicamente crítica* tanto nos poemas de mobilização de referências literárias historicamente sedimentadas quanto nos poemas mais ostensivamente participantes. Ou seja, também os escandalosos sonetos de Brecht são, nesse sentido, poesia participante, poesia de agitação; afinal, ainda segundo Mazzari, Benjamin nos aponta em seu texto “um poeta que em momento algum assume a postura ‘apolítica’ ou ‘não-social’” (Mazzari, 2002, p. 66). Pensando, ainda, com Benjamin, entendem-se os sonetos em questão como a “*Huldigung*” (“culto”, “homenagem”, “louvor”) que só é possível no projeto literário anti-burguês (Loeper, 2001, p. 232) de Brecht por ter sido contaminada de “*Vorbehalt*” (“desconfiança”, “reserva”), de ridículo, de riso, de corpo.

Implodindo a tradição amorosa petrarquiana e a moral amorosa burguesa pelo lado de dentro, com toda a perícia de quem conhece ambas como a palma de sua mão, os *Sonette* de 1932-1934 não poderiam configurar um ponto fora da curva na obra brechtiana, muito menos um ponto de retrocesso reacionário ou de idílio escapista. Afinal, se, segundo Karir, a tradição amorosa petrarquiana é tanto fonte quanto foz de certa moral burguesa ridicularizada nos sonetos (Karir, 2003, p. 28), então desestabilizar uma seria, em alguma medida, desestabilizar a outra. Encontram-se, assim, o horizonte político dos sonetos de Brecht e o horizonte político das suas obras de agitação mais ostensiva publicadas nesse período central da história europeia, como *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (*Do guia para habitantes das cidades*, 1930), *Geschichten aus der Revolution* (*Histórias da revolução*, 1933), *Lieder Gedichte Chöre* (*Canções Poemas Coros*, 1934) ou *Svendborger Gedichte* (*Poemas de Svendborg*, 1939), por exemplo – obras que, ademais, em alguns casos foram escritas ao mesmo tempo que os sonetos.¹⁵

Nunca apolítico, nunca não social, Brecht insere, enfim, bem no centro do louvor à tradição literária europeia o corpo desejante e a gargalhada provocativa; insere, em uma palavra, a *foda* capaz de ao menos perturbar o “mau hábito” (“*Unsitt[e]*”) – dentro e em torno do poema.

Referências

BARRETO, Matheus. *Ritmo & tradução: a configuração rítmica na tradução de dez textos literários de língua alemã*. Orientadora: Juliana Pasquarelli Perez. 2022. 421 f. Tese (Doutorado em Letras)

¹⁴ Não confundir com *Kriegsfiel*, outra obra de Brecht publicada em 1955.

¹⁵ Afinal, Walter Benjamin também analisa (ou comenta) em “*Kommentare zu Gedichten von Brecht*” alguns poemas de *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* e *Svendborger Gedichte* junto do “Décimo segundo soneto”.

– Programa de Língua e Literatura Alemã, Universidade de São Paulo (USP), 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-13022023-180108/pt-br.php>. Acesso em: 27 ago. 2025.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. v.2.

BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Gedichte 1*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp/Aufbau, 1988. v.11.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.

BURDORF, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2023.

JOOST, Jörg-Wilhelm. Das zwölfte Sonett. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 221-223.

KARIR, Simran. *Der Liebescode: Zur poetischen Korrespondenz Bertolt Brechts und Margarete Steffins*. Orientador: Paul Peters. 2003. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Alemães) – Department of German Studies, McGill University, Montreal, 2003. Disponível em: <http://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/p2676w188>. Acesso em: 26 out. 2024.

KNOFF, Gabriele; KNOFF, Jan. Sonette. In: BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Gedichte 1*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp/Aufbau, 1988. p. 359-362. v.11.

KNOFF, Jan. Gedichte 1917-1924: Überblick. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 36-40.

KUHN, Tom. Brecht als Lyriker. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 1-22.

LOEPER, Heidrun. Sonette. Englische Sonette. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 224-236.

MAZZARI, Marcus. Lírica e dialética na amizade entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 64-82, 2002. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi6p64-82>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25376>. Acesso em: 26 out. 2024.

NEUREUTER, Hans Peter. Gedichte 1933-1941: Einführung. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 210-220.

SCHLÜTTER, Hans-Jürgen. *Sonett*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1979.

Teoria borgiana da ficção: a metaficção como princípio criativo das narrativas de Jorge Luis Borges

Borgean Theory of Fiction: Metafiction as a Creative Principle in Jorge Luis Borges' Narratives

Raquel Alves Mota

Universidade Federal de Viçosa (UFV)
Viçosa | MG | BR
Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Educación de Uruguay (FHCE)
Montevideo | MVD | UY
raquelfale2003@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5527-2589>

Resumo: Reflete-se sobre a teoria que subjaz nas narrativas de Jorge Luis Borges, partindo da análise de seu ensaio intitulado “Cuando la ficción vive en la ficción” (1939), no objetivo de desvendar seu manuseio das formas literárias. O conceito de metaficção (Gass, 1979) se apresenta como chave de leitura de grande parte de sua obra ficcional, dada a produtividade do termo no deciframento de um dos procedimentos daquilo que o escritor defende como literatura fantástica: a obra de arte dentro dela mesma. Devido à relevância do conceito de literatura fantástica para a compreensão de suas narrativas mais complexas, procura-se aqui conjugá-lo com o conceito de metaficção no intuito de elucidação da poética borgiana. Percebe-se, então, que Borges ressignifica a ideia de ficção, no gesto metaficcional de transpor os limites entre os gêneros, quando irrompe um tipo de análise crítica dentro do universo de suas ficções.

Palavras-chave: Borges; teoria; metaficção; formas literárias; literatura fantástica.

Abstract: Commencing from the analysis of the essay “Cuando la ficción vive en la ficción” (1939), it provides a reflection on the theory that underlies Jorge Luis Borges' narratives to unveil his handling of literary forms. The concept of metafiction (Gass, 1979) presents itself as a reading key to much of his fictional work, given its productivity in unraveling one procedure of what the writer claims as fantastic literature: the artwork within itself. Considering the concept of fantastic literature as relevant to understand his most complex narratives, it attempts to combine it with the concept of metafiction



to elucidate Borgean poetics. Ultimately, it argues that Borges gives the idea of fiction a new meaning, by the metafictional gesture of crossing the limits between genres, when it bursts in a type of critical analysis within his fictional universe.

Keywords: Borges; theory; metafiction; literary forms; fantastic literature.

Introdução

O texto de Borges que prontamente remete à temática deste artigo ou ao conceito de metaficção é o pequeno ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción”, de 1939, publicado na revista *El Hogar*.¹ Na verdade, o termo metaficção é cunhado bem posteriormente, por William Gass,² como forma de classificar certo modo ficcional, em que a ficção de Borges serve de modelo. O conceito é uma investida na definição de um tipo de ficção, que suplanta as representações metafóricas. Discute-se aqui o modo ficcional de Borges e sua relação com o conceito de metaficção.

Primeiramente, é preciso sublinhar as relações³ que se estabelecem entre crítica literária e texto literário ficcional em se tratando da obra de Borges, na qual figura o gesto do escritor de promulgar no interior do próprio texto fictício seus manuais de boa escrita ou daquilo que de melhor lhe foi inspirando os textos literários lidos, como “uma poética da leitura” (Monegal, 1980). A crítica, em determinados escritores, é mais independente, e em outros, há fortes traços de diluição das barreiras que podem facilitar a identificação do gênero de pertencimento do texto, como, por exemplo, em Borges. Percebe-se, neste, que sua crítica – constituindo-se, em muitos momentos, como metacrítica⁴ – metamorfoseia-se em texto ficcional, dado o primor da gerência de sua “poética de leitura”.

¹ Traduções para o inglês de Isaac Alves Mota e as traduções para o português realizadas pela própria autora.

² Seguidamente se discutirá alguns capítulos desse livro de William Gass: *Fiction and the Figures of Life*, que teve primeira publicação em 1979.

³ Esse próprio imbricamento entre crítica e ficção já é, segundo Waugh (2001), mostras do vetor metafictional: “Os dois processos são mantidos juntos numa tensão formal que quebra as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e as funde no conceito de ‘interpretação’ e ‘desconstrução’” (Waugh, 2001, p. 6, tradução nossa). “The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’”.

⁴ A metacrítica é o veio teórico que subsidia o pensamento crítico. Uma teoria é perceptível em Borges quando se propõe a discutir os elementos da própria ficção, seja nos ensaios ou nos próprios contos. Percebe-se sua adesão a uma concepção de ficção que valoriza a investigação do conhecimento pelas várias facetas da relação do homem com o mundo. Os textos “despropositados”, que invadem as suas narrativas, instauram as dinâmicas discursivas, que acarretam aquilo que se poderia caracterizar como “gênero da inteligência”. A própria ideia de circularidade, tão presente nas grandes narrativas latino-americanas de meados do séc. XX, promove esse diálogo com as possibilidades do conhecer, de iterativa interrogação do mundo e das coisas. Essa perspectiva é acentuada em Borges, por sua concepção de literatura fantástica, que subsidia sua relação com as possibilidades da vivência, perpetrada quase sempre através de um jogo labiríntico. Instaura-se, então, a relação entre

A ideia de infinito

No mencionado ensaio de Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”, a concatenação de ideias se processa em torno do conceito de infinito, ou em maneiras de representá-lo, seja através da imagem ou no próprio texto literário. Borges afirma que sua primeira noção de infinito foi percebida em uma caixa de biscoitos, em uma figura projetada em *mise en abyme*. Seguidamente, no ensaio, outros exemplos dessa capacidade de inserir uma obra dentro da outra são enfocados, finalizando os exemplos pictóricos, como o celebrado quadro de Velázquez, *Las meninas*. Passa-se, então, para a análise literária, e *Dom Quixote* é o primeiro exemplo do recurso, em razão da presença de narrativas intercaladas no romance, como também já fora feito por Lúcio Apuleio, em *O asno de ouro*, exemplo posterior de Borges.

Contudo, a imagem de infinito ainda não é totalmente produzida nesses primeiros exemplos literários. É com a entrada de *As mil e uma noites* que Borges encontra no literário o plano do infinito, por meio do gesto de Sherazade de duplicação e reduplicação de contos sem graduá-los, no incessante ato de narração. Produz-se, assim, a indefinição de uma ordem de início e fim, impossibilitando a linearidade temporal e preenchendo os espaços. Esse recurso é plenamente alcançado, por uma entre tantas noites, na de número DCII, nomeada por Borges, no ensaio, como a “mágica entre as noites” e “noite estranha” (Borges, 1939, n.p, tradução nossa).⁵ É quando a rainha conta ao rei a própria história, tecendo assim meandros de uma relação sem fim entre os contos. É preciso afirmar que é recorrente em Borges a exemplificação desse aclamado recurso com os contos de Sherazade; várias são as vezes que *As mil e uma noites* referencia um modelo de ficção, aquele subscrito por sua própria obra ficcional.

O ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción” ainda apresenta outros exemplos literários. No teatro, *Hamlet* e *L'illusion comique* corroem os limites entre o dentro e o fora da história encenada. Terminando os exemplos dos seus “muitos labirintos verbais” (Borges, 1939, n.p, tradução nossa),⁶ Borges retoma com o gênero romance, tratando de *Der Golem*, de Gustav Meyrink, em que a história de um sonho se multiplica: dentro dele há outros sonhos. É importante essa menção, porque a temática do sonho é exponencial nas narrativas borgianas e em sua defesa do conceito de literatura fantástica. Finalizando o ensaio, Borges afirma que nenhum de seus exemplos é tão complexo como *At swim-two-birds*, de Flann O'Brien. Um dos mais elaborados modelos de uma ficção espelhada, em que se perde completamente a relação entre primeiro e segundo plano narrativo. Essa complexidade tão aclamada por Borges será perceptível, principalmente nos contos de *Ficciones* (1944), refletindo sua ideia de ficção, esboçada nesse pequeno ensaio de 1939.

Percebe-se, dessa forma, que todos esses labirintos verbais são exemplos daquilo que Borges inicialmente tinha nomeado de noção de infinito. A interpolação de ficções, ou como ele próprio designa por meio do título do ensaio: “[c]uando la ficción vive en la ficción”; é um

ficção e teorias – de ciências diversas – e, rotineiramente, Borges encena a teoria literária em suas narrativas, gesto metaficcional, como em “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Kafka y sus precursores”. Rocca (2006, p. 140) sublinha essa perspectiva trazendo a elucidação de Rodríguez Monegal a respeito do trabalho teórico de Borges, quando afirma que este pode ser considerado um “crítico *practicante*”, nos termos de Eliot.

⁵ “mágica entre las noches” e “noche extraña”.

⁶ “muchos laberintos verbales”.

recurso que complexifica a narrativa, criando o efeito de infinito.⁷ Borges, anteriormente, desenvolvera o conceito de “causalidade mágica”⁸ em detrimento da “causalidade mimética” – esta última vinculada à estética realista – no gesto de deslindar a compreensão de sua própria obra e daquilo que defende como poética ficcional. Esse pensamento borgiano, geralmente, se manifesta de maneira dispersa em textos ensaísticos, prólogos, e é também perceptível nos próprios contos ou textos narrativos; ou seja: sua teoria literária é abordada lateralmente em diversos textos, como afirma Rodríguez Monegal (1980, p. 169).

O conceito de Literatura Fantástica e a ideia de infinito

Borges arquiteta um conceito de Literatura Fantástica, termo que visa obliterar a ideia de *mágico*, na proposta inicial de uma “causalidade mágica”, devido à possibilidade de associação com o sobrenatural, o que é rejeitado por ele. Na verdade, a “causalidade mágica” está intrinsicamente projetada na gerência das formas narrativas ou no procedimento formal. Desta maneira, é possível compreender com maior clareza que, posteriormente, o termo “literatura fantástica” se projeta também nesse âmbito, ou principalmente na trama narrativa.

Um dos textos seminais no desenvolvimento do conceito de literatura fantástica é o prólogo de Borges ao livro de Bioy Casares, *A invenção de Morel*. Neste, o cerne da discussão é demonstrar a prevalência dos argumentos nos romances de seu século⁹ e a força deles na estruturação da causalidade. Borges percebe essa progressão da radicalidade das tramas, no século XX, tornando o romance “um objeto artificial que não sofre nenhuma parte injustificada” (Borges, 2010, p. 29). O termo “objeto artificial” se faz presente no sentido de contradizer a ideia de “realismo” ou dos romances psicológicos, discursos que se esmeram no aspecto mimético. Assim, os romances com argumentos (romances de peripécias, policiais, aventuras) contrastariam com os romances sem argumentos – o romance psicológico, por exemplo –, caóticos, em que não se observa um fio condutor, nos quais acontece qualquer coisa.

O referido prólogo, de *A invenção de Morel*, é de 1940, década de publicação do volume de contos mais significativo de Borges, *Ficciones* (1944). Nesse gesto de confluência do pensamento teórico e ficcional é possível perceber as imbricações desses dois tipos de textos, ou, como foi sublinhado por Rodríguez Monegal, a lateralidade do pensamento teórico de Borges em relação à produção ficcional. Defende-se, aqui, algo além disso: a aderência entre os dois gêneros, já que a discussão teórica se manifesta de forma patente nos textos ficcionais, postura que é sublinhada por Rodríguez Monegal, através do conceito de “crítico praticante”, de Eliot (Monegal, 1980, p. 58). É possível comprovar essa iterativa presença do teórico em Borges, em razão de sua própria ideia de ficção, perceptível por meio de, pelo menos, dois

⁷ Essa intromissão de outras obras na narrativa ficcional é assinalada por Waugh (2001) como uma das nuances que caracterizam a metaficção, como quando afirma: “[...] o envolvimento contínuo da metaficção na – e a mediação da – realidade através de estruturas linguísticas e textos preexistentes” (Waugh, 2001, p. 14, tradução nossa). “[...] metafiction's continuous involvement in – and mediation of – reality through linguistic structures and preexistent texts”.

⁸ O referido texto é de 1932: “El arte narrativo y la magia”, publicado em *Discusión* (1932).

⁹ Stierle defende, como Borges, uma crescente complexidade dos romances modernos: “A história da ficção é a história do crescimento de sua complexidade, que, em cada caso, indica o nível da complexidade mais alta da constituição do texto” (Stierle, 2011, p. 137).

gestos significativos: quando se volta para o gênero policial, defendendo-o como gênero da inteligência; e quando se empenha em destrinchar a concepção de fantástico, encontrando nela a metaficção como uma de suas variantes.

O gênero policial é abordado no Prólogo de *A invenção de Morel*. Alegando a prevalência do intelectual, Borges defende que “[a]s ficções de índole policial – outro gênero típico deste século que não pode inventar argumentos – narram fatos misteriosos depois justificados e ilustrados por um fato lógico” (Borges, 2010, p. 30). A explicação, na citação anterior, revela a ironia de Borges em relação à concepção vigente na época sobre a ficção, ou em relação à defesa do realismo ou do romance psicológico. Borges, ao contrário, concede relevância ao gênero policial se baseando no seu ingrediente “lógico” e na presença de uma estrutura bem concatenada; aquilo que representa a própria ideia de “causalidade mágica”. É nessa linha que o gênero policial se encontra com o conceito de gênero fantástico.

Em outro importante “Prólogo”, este de autoria de Bioy Casares, de *Antología de la literatura fantástica* (organizada por Bioy Casares, Borges e Silvina Ocampo), Bioy sublinha o diferencial da ficção de Borges, por meio dos mencionados contos:

Com *el acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges criou um novo gênero literário, que participa do ensaio e da ficção; são exercícios de incessante inteligência e de imaginação exitosa, carentes de languidesces, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialista em literatura (Casares, Prólogo, *Antología de la Literatura Fantástica*, 1977, p. 7, grifos do autor, tradução nossa).¹⁰

Nessa aguda análise dos complexos contos de Borges, um termo pode ser destacado: a carência de “todo elemento humano”, que será visto como o “calcanhar de Aquiles”, por grande parte da crítica argentina contemporânea¹¹ do autor, na tentativa de invalidar a engenhosidade de Borges. Talvez, seja em função desses ataques constantes que Borges processará um modo peculiar de escrita, condensando nela – principalmente em grande parte de suas narrativas – seu pensamento teórico ficcional. Dessa forma, esse gênero criado por Borges, como afirma Bioy, “participa do ensaio e da ficção” (Casares, 1977, p. 7, tradução nossa),¹² ou seja: demanda uma nova recepção crítica. Outrossim, constroem-se os textos metaficcionais, que transpõem as fronteiras de gênero no objetivo de discutir sobre a ficção. A maneira como essa discussão se processa em Borges é significativa, já que não somente os chamados tex-

¹⁰ Con *el Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialista en literatura. (Grifos do autor).

¹¹ Rocca, discutindo essa relação conflituosa da crítica argentina com a obra de Borges, sublinha a engenhosidade do escritor: “Borges é um fenômeno insólito na literatura hispano-americana; além de sua atitude intelectual, sua postura filosófica e estética, Borges é uma consciência literária única nas letras rioplatenses, um símbolo, uma época” (Rocca, 2005, p. 31, tradução nossa). “Borges es un fenómeno insólito en la literatura hispano-americana; aparte su actitud intelectual, su postura filosófica y estética, Borges es una conciencia literaria única en las letras rioplatenses, un símbolo, una época”.

¹² “participa del ensayo y de la ficción”.

tos ficcionais se corrompem, ou se aproximam da crítica, mas também os textos ensaísticos, compartilhando características ficcionais.

Como mostrado anteriormente, o termo “fantástico” vem substituir a tão celebrada “causalidade mágica”, pelas associações possíveis do termo “mágico” com o sobrenatural. Borges, então, quer cessar esse tipo de leitura e adota o conceito de literatura fantástica, que remete mais ao imaginativo, ou àquilo que mais lhe interessa na linha do intelectual. Também, no parágrafo anterior, evidenciou-se, por meio do “Prólogo” de Bioy Casares, esse gesto borgiano de dispersar sua teoria ficcional em suas narrativas. Contudo, na Conferência sobre a Literatura Fantástica, ocorrida no Uruguai, se pôde ouvir de maneira mais direcionada sua concepção sobre a ficção, ou sobre o gênero fantástico. A Conferência foi organizada em 1949, em Montevideu, e, posteriormente, foi publicada em versão abreviada, por Carlos Alberto Passos. Rodríguez Monegal, como um dos presentes no evento, também publica apontamentos baseados em suas anotações e na matéria que sai posteriormente em jornal.

Borges demonstra exatidão no tratamento do tema, elencando os atributos do gênero fantástico nessa conferência sobre a temática. Rodríguez Monegal, no artigo “Borges: una teoría de la literatura fantástica” (Monegal, 2003, p. 330-344), ademais de articular a temática com outros textos borgianos, também se foca, na sua terceira parte, no registro e discussão de apontamentos sobre a conferência. Aproveitando-se da publicação de *El País* e dos apontamentos de Carlos Alberto Passos, Rodríguez Monegal coloca em pauta as características listadas por Borges, a respeito do gênero fantástico.

Dando continuidade, Borges examina os procedimentos da literatura fantástica que, segundo ele, “pode reduzir-se, certamente, a uns poucos”: a) a obra de arte dentro dela mesma; b) a contaminação da realidade pelo sonho; c) a viagem no tempo; d) o duplo. Em outros textos impressos, Borges falou de outros procedimentos, ou classificou-os de outra maneira (Monegal, 2003, p. 341, tradução nossa).¹³

O primeiro procedimento interessa sobremaneira a esta discussão, já que é considerado uma das facetas da metaficção. Borges atesta no seu discurso que esse é um antigo recurso das grandes ficções; isto é: tematizar seus próprios procedimentos dentro do universo ficcional. Como se encontra na citação anterior, Rodríguez Monegal sublinha que este aspecto já fora tratado em outros textos borgianos. Por exemplo, em “Magias parciales del Quijote”, Borges mostra como a *trama* pode invadir a história ou tornar-se seu elemento, criando uma confluência entre dois mundos, como quando afirma que “Cervantes se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro” (Borges, 1968, p. 29, tradução nossa).¹⁴ Citando *Dom Quixote*, Borges, no referido ensaio, traz um exemplo do recurso:

No sexto capítulo da primeira parte, o padre e o barbeiro vistoriam a biblioteca de Dom Quixote; assombrosamente, um dos livros examinados é a *Calatea* de Cervantes, acontece que o barbeiro conhece o autor, mas não o admira muito, e afirma que Cervantes é mais versado em desventura que em versos e que o livro

¹³ “A continuación, Borges examina los procedimientos de la literatura fantástica que, según él, “pueden reducirse, ciertamente, a unos pocos”: a) la obra de arte dentro de la misma obra; b) la contaminación de la realidad por el sueño; c) el viaje en el tiempo; d) el doble. En otros textos impresos, Borges ha hablado de otros procedimientos, o ha calificado estos mismos de otra manera”.

¹⁴ “Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”.

tem algo de boa invenção, propõe algo, mas não conclui nada. O barbeiro, sonho de Cervantes ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes... (Borges, 1968, p. 29, tradução nossa).¹⁵

Sendo Cervantes um dos exemplos examinados nesse ensaio de Borges, outros textos também são trazidos, como *As mil e uma noites* – texto emblemático que é iterativamente utilizado para exemplificar a ideia de circularidade. É possível perceber a ênfase posta sobre a ideia de infinito em “Magias parciales del Quijote”, já que o último texto analisado é filosófico, e Borges elucida a engenhosidade fantástica de seu argumento ou a invenção filosófica criada para que se possa provar determinada linha de pensamento. O filósofo é Josiah Royce e a obra *The World and the Individual* (1899), na qual Borges problematiza o aspecto dedutivo do conhecimento, sublinhando que a tese extraída se baseia na circularidade ou no co-perencimento entre as partes e o todo.¹⁶ Dessa forma, o próprio mecanismo de criação ou invenção do argumento filosófico se assemelha ao processo de criação ficcional. Essa razão de semelhança possibilita questionar o conceito de imaginação¹⁷ de Borges, já que este postula iterativamente, nos trechos de suas narrativas, a discussão desse conceito por meio das aproximações com a natureza dos argumentos da ficção¹⁸ e do discurso científico.

Retomando as características do gênero fantástico enumeradas por Borges na Conferência sobre a temática – ou melhor: a primeira, “a obra de arte dentro dela mesma” –, percebe-se que essa “causalidade mágica” se revela como uma das estruturas da própria metaficção. Essa relação é exponencial, já que possibilita relacionar o pensamento ficcional de Borges, articulado no conceito de “fantástico”, com a ideia de metaficção.¹⁹ Ou que a meta-

¹⁵ “En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la Galatea de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...”

¹⁶ Borges, no referido ensaio, cita a engenhosidade de Royce: “Imaginemos que uma porção de solo da Inglaterra foi nivelada perfeitamente e que, nela, um cartógrafo traça um mapa da Inglaterra [...] Esse mapa, no caso, deve conter um mapa do mapa; que deve conter um mapa do mapa do mapa, e assim até o infinito” (Borges, 1968, p. 30, tradução nossa). “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra [...] [E]se mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa; que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito”.

¹⁷ Anteriormente, no Prólogo de *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares já apontara a mudança de tom, quando se pensa na imaginação, nesse novo gênero criado por Borges: “são exercícios de incessante inteligência e de imaginação exitosa” (Casares, 1940, p. 13, tradução nossa). “son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz”. Como sublinha Bioy, defende-se, aqui, que em Borges a imaginação se apresenta sobre a égide da inteligência, ou como um entroncamento dela.

¹⁸ Neste ponto, cabe contrapor a relação entre ficções explicativas e ficções literárias (Iser, 2002, p. 962), proposta por Iser, em que o conceito de ficção se apresenta como uma forma de construção das narrativas.

¹⁹ Gass (2000, p. 25) define o conceito de metaficção trazendo como um dos exemplos o trabalho de Borges: “[...] como alguns trabalhos de Borges, Barth, e Flann O'Brien, por exemplo, nos quais as formas da ficção servem como o material sobre o qual outras formas podem ser impostas. De fato, muitos dos chamados antirromances são, na realidade, metaficção”. “[...] like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction”. Essa prevalência das formas narrativas é facilmente identificável na poética de Borges, como quando Rodríguez Monegal explica sobre os procedimentos do gênero fantástico: “[Q]uando Borges fala de ‘procedimentos’, não está pensando somente em ‘temas’, mas sim em ‘formas’ narra-

ficção serve como uma ferramenta para a compreensão do engenhoso mecanismo ficcional de Borges, tese deste artigo. Essa primeira característica também ganha relevância pelo seu aspecto formal, ou por se apresentar como um argumento para o autodesnudamento ficcional, produzindo no leitor a criticidade a respeito da percepção do “como se” ou no desmascaramento da própria ficção.

O conceito de metaficção em Borges e a ideia de infinito

Na análise do conceito de metaficção, é importante trazer Gass (2000) e outros teóricos, além de precisar as relações possíveis desse conceito com o gesto ficcional de Borges ou de seu modo peculiar de narrar. Uma das obras seminais sobre essa discussão teórica é *Fiction and the Figures of Life*, na qual esse mecanismo de reverberação ficcional é cunhado, por William Gass (2000), como “metaficção”. Mecanismo que já se mostrou um velho conhecido das estruturas romanescas, como foi apontado por Borges em “Magias parciales del Quijote”; porém, percebe-se que, com o termo metaficção, Gass enfatiza as estruturas da própria língua que articulam ou encadeiam o mecanismo. Nesse escopo, nota-se que a primeira sentença do livro de Gass é quase uma retomada daquilo que discutira Borges em “Magias parciales del Quijote”: “[G]rande parte da filosofia é ficção” (Gass, 2000. p. 3, tradução nossa).²⁰ Essa ideia perdura no capítulo de abertura do livro, “Filosofia e a forma da ficção” (Tradução nossa),²¹ possibilitando articulações entre os dois tipos de discurso: o literário e o filosófico.

O romancista e o filósofo são ambos obcecados com a linguagem, e se constituem através de conceitos. Ambos, de certa forma, criam mundos. Mundos? Mas o mundo do romancista, ouço dizer, não existe. De fato. Sobre isso – eles existem com mais frequência do que o dos filósofos (Gass, 2000, p. 4, tradução nossa).²²

Na discussão da temática – os modos de uso da língua ou a diferença entre os dois discursos – compreende-se que Gass propõe ressalvas na identificação quando afirma que “embora eles tomem diferentes caminhos” (Gass, 2000. p. 5, tradução nossa).²³ Mais adiante, Gass contrapõe com maior nitidez as diferenças de caminhos entre os dois discursos.²⁴

tivas. A viagem no tempo pode ser, naturalmente, um tema; do mesmo modo, o duplo pode ser um tema. Mas não lhe interessa o aspecto temático, e sim o aspecto formal” (Monegal, 1980, p. 176).

²⁰ “So much of philosophy is fiction”.

²¹ “Philosophy and the form of fiction”.

²² “Novelist and philosopher are both obsessed with language, and make themselves up out of concepts. Both, in a way, create worlds. Worlds? But the worlds of the novelist, I hear you say, do not exist. Indeed. As for that – they exist more often than the philosophers”.

²³ “[...] though they go about it in different ways”.

²⁴ Sartre em *Que é a literatura?* propõe uma distinção semelhante, porém em relação à poesia e à prosa. Percebendo como arte apenas a primeira, o filósofo defende que a prosa utiliza a linguagem como instrumento, ao contrário da poesia: “na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem” (Sartre, 2006, p. 13, grifos do autor). Trazer essa perspectiva de Sartre é muito importante, porque sua visão será utilizada como um dos motes para a condenação da poética de Borges (como uma prosa desvinculada dos ideais pátrios), pelos críticos contemporâneos e seus conterrâneos.

Os conceitos do filósofo falam, as palavras do romancista são mudas; o filósofo nos convida a percorrer suas palavras para seu tema: homem, Deus, natureza, lei moral; enquanto o romancista, se ele for bom, nos manterá gentilmente aprisionados em sua linguagem – não há literalmente nada além (Gass, 2000, p. 8, tradução nossa).²⁵

Após estabelecer níveis de diferenças, pertencentes à transitividade do discurso, Gass (2000) sublinha um aspecto, que coincide muito com as ideias de Borges, a respeito das semelhanças no potencial imaginativo dos dois discursos: “[U]m artista pode preceder o cientista na descoberta, assim como o inventor pode, incorporando em seu trabalho ideias que se revelam verdadeiras, mas seu sucesso nisso não é estético e depende inteiramente do que a ciência decide” (Gass, 2000, p. 11, tradução nossa).²⁶ Esse pensamento é muito presente nas narrativas borgianas, como é possível identificar nas associações que o autor estabelece em “Magias parciales del Quijote”, entre a filosofia e a literatura.

No segunda parte do livro, William Gass (2000) se foca em analisar o mecanismo da metaficção em alguns escritores, e Borges recebe um capítulo: “O imaginário de Borges e seus livros” (Gass, 2000, p. 120, tradução nossa).²⁷ É importante retomar e sublinhar, primeiramente, que o imaginário²⁸ de Borges se revela para Gass como alheio ou distinto ao processo metafórico comumente literário. Borges é, por muitos, identificado na estética da *antinovels*; porém, para Gass (2000), essa peculiaridade de Borges e de alguns outros escritores – na criação de formas por meio das formas ficcionais já existentes – é o próprio movimento daquilo que ele nomeia *metafictions*.

No mencionado capítulo dedicado a Borges, em um primeiro plano, Gass ressalta que a indefinição de gênero é uma das consequências das discussões desenvolvidas no interior de suas narrativas: “Nem sempre é fácil distinguir *Ficciones* de *Inquisições*, mesmo para Borges (do famoso Pierre Menard, ele diz: ‘...não é inteiramente uma história... é uma espécie de ensaio...’), embora esta última seja talvez interrogatórios mais sinceros” (Gass, 2000, p. 128, tradução nossa).²⁹ Defende-se, aqui, que esse hibridismo³⁰ se concreta em razão do mote borgiano: a volitiva por perpetrar a discussão de ideias, principalmente quando se trata da ficção. Consequentemente, constata-se a defesa de uma estética que conclame o leitor,

²⁵ “The concepts of the philosopher speak, the words of the novelist are mute; the philosopher invites us to pass through is words to his subject: man, God, nature, moral law; while the novelist, if he is any good, will keep us kindly imprisoned in his language – there is literally nothing beyond”.

²⁶ “[A]n artist may precede the sciences in discovery, just as the inventor may, by incorporating in his work ideas which turn out trues, but his success in this is not esthetic, and depends entirely on what science decides”.

²⁷ “Imaginary Borges and his books”.

²⁸ Ravetti (2011, p. 53) problematizando a questão da possibilidade de narrar sublinha a técnica de Borges no manuseio do imaginário: “Seria só da ordem do imaginário, da *inventio*, da combinatória de possibilidades, à maneira de uma das técnicas narrativas privilegiadas por Borges?”.

²⁹ “It isn’t always easy to distinguish *ficciones* from *inquisiciones*, even for Borges (of the famous Pierre Menard, he says: ‘...it’s not wholly a story... it’s a kind of essay...’), though the latter are perhaps more unfeignedly interrogations”.

³⁰ Hutcheon percebe essa nuance do hibridismo genérico borgiano quando afirma: “[C]om a metaficção, então, a distinção entre textos literários e críticos começa a esmaecer” (Hutcheon, 1980, p. 15, tradução nossa). “[W]ith metafiction, then, the distinction between literary and critical texts begins to fade”. Essa perspectiva é a “pedra de toque” para a defesa da indefinição de gêneros, ou da recusa em segmentá-los em blocos totalmente individualizados.

nomeada pelo próprio Borges de “gênero da inteligência” (Borges, 1979, n.p), já que se realiza apenas na relação com a recepção.

Em um segundo momento, ainda nesse referido capítulo, Gass se posiciona sobre essa forma de escrita de Borges: “Se, como Wittgenstein pensava, ‘a filosofia é uma batalha contra o enfeitiçamento da nossa inteligência por meio da linguagem’, então a prosa de Borges, pelo menos, desempenha uma função precisamente similar” (Gass, 2000, p. 128, tradução nossa).³¹ Ou seja, Gass sublinha essa relação das narrativas de Borges como o pensamento filosófico, e, em uma análise mais aprofundada, identifica no escritor portenho esse mesmo gesto de retardar os significados, priorizando a extensão das ideias. Essa sua maneira bem característica de articular o pensamento no interior de suas narrativas foi, assim, descrita por Mário de Andrade, quando analisa a literatura argentina e, especificamente, *Inquisiciones*: “ele apresenta menos que pensamentos, resultados de pensamentos, porém suponho uma espécie de dialética hegeliana no jeito dele pensamentear” (Monegal, 1978, p. 101).

Nessa discussão teórica sobre a metaficção, destaca-se também o livro de Patricia Waugh (2001), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, com primeira edição lançada em 1984. Waugh depura, em vários níveis, o conceito de metaficção, na medida em que progressivamente oferece ao leitor a concepção com uma nova roupagem, mostrando cuidado com o tema e, por outro lado, a dificuldade de demonstrá-lo, em última análise. Lançando-se no escopo de decifração do conceito, Waugh traz vários exemplos, ou pequenas ilustrações da temática, em citações curtas de autores diversos. Em todas há uma afirmação que se repete: o questionamento a respeito do ficcional no interior da própria ficção, ou nos termos de Borges: “cuando la ficción vive en la ficción”. Em seguida, a pesquisadora condensa esses pensamentos em um primeiro gesto conceitual: “uma celebração do poder da imaginação criativa juntamente com uma incerteza sobre a validade de sua representação” (Waugh, 2001, p. 2, tradução nossa).³² De maneira sucinta são, então, sublinhadas duas vertentes do texto metaficcional: sua densidade imaginativa e a descrença na possibilidade de a linguagem conseguir representá-la. É contraditório;³³ contudo, os mais complexos textos metaficcionais conseguirão resolver de maneiras variadas essa questão.

Na abordagem de Gass (2000), a metaficção é uma desnaturalização da linguagem por meio do texto ficcional. É quase um estranhamento daquilo que é tomado como natural: a relação entre significante e significado. A metaficção produz o estranhamento a respeito das relações automatizadas produzidas pelo e no discurso. Dessa forma, o recurso da metaficção ultrapassa a discussão ficcional, já que legitima pensar sobre a própria construção da realidade por meio da linguagem. Quando o foco é a ficção, percebe-se que um dos estratagemas da metaficção é problematizá-la, colocando em relevo as relações entre forma e conteúdo. O texto é discutido na sua maneira de disposição e articulação de ideias e na forma como

³¹ “If, as Wittgenstein thought, ‘philosophy is a battle against the bewitchment of our intelligence by means of language,’ then Borges’ prose, at least, performs a precisely similar function”.

³² “a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representation”.

³³ Ou nas palavras de Waugh (2001, p. 6, tradução nossa): “Os romances metaficcionais tendem a ser construídos sobre o princípio de uma fundamental e substancial oposição: a construção da ilusão ficcional (como no tradicional realismo) e o desnudamento dessa ilusão”. “Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion”.

produz e ressignifica conceitos. O modo, então, de atualização de sentidos, de ressignificar uma temática, ou uma forma ficcional, se torna elemento primordial do texto metaficcional.

Posteriormente, no encalço de desvelar a gênese do texto metaficcional, Waugh percebe uma correspondência entre a origem do romance e a noção de metaficção. Segundo a autora, “embora o termo ‘metaficção’ possa ser novo, a *prática* é tão antiga (se não mais antiga) que o próprio romance. O que espero estabelecer ao longo desse livro é que a metaficção é uma tendência ou função inerente a *todos* os romances (Waugh, 2001, p. 5, tradução nossa).³⁴ Dessa forma, como bem trabalha Borges, em seu texto “Cuando la ficción vive en la ficción”, de 1939, é possível enxergar a raiz desse processo metaficcional desde os primeiros romances modernos, como em *Dom Quixote*.

No entanto, Waugh pontua o diferencial dos textos metaficcionais contemporâneos, dando ênfase principalmente ao acirramento da complexidade da trama, por meio de formas mais elaboradas:

A escrita metaficcional contemporânea é, ao mesmo tempo, uma resposta e uma contribuição para um sentido ainda mais profundo de que essa realidade ou história é provisória: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas impermanentes. A visão de mundo materialista, positivista e empirista na qual se baseia a ficção realista não existe mais (Waugh, 2001, p. 7, tradução nossa).³⁵

Os precursores de Borges ou as obras que adentram, principalmente, a sua ficção – esses autores citados e referenciados por ele – evidenciam um pensamento ficcional, uma teoria que se modula nessa intersecção de textos. Como exposto no ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción”, percebe-se que há correspondência entre os autores que exemplificam a *mise en abyme* e aqueles que, correntemente, representam o início do pensamento metaficcional, como *Dom Quixote*.

Essa linha da ficção reflexiva, essa autoconsciência do ficcional, na nomenclatura de Waugh (2001), é uma maneira de compreensão da obra de Borges, de perceber suas escolhas formais e temáticas. Principalmente quando a própria temática anuncia o modo de fazer, através da discussão de outras obras ou, às vezes, apenas na intromissão do enredo no desnudamento de suas características formais. O magnífico conto “La Biblioteca de Babel” representa essa ensurdecadora presença das obras dentro das obras – é um conciso modo de expressão do ficcional para Borges. É a revelação de um conceito de ficção, das relações estreiti-

³⁴ “[...] although the term ‘metafiction’ might be new, the *practice* is as old (if not older) than the novel itself. What I hope to establish during the course of this book is that metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels”.

³⁵ “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists”.

tas³⁶ entre as obras e seu vínculo também estreito com a realidade, já que essa biblioteca, em outra instância, representa a própria cotidianidade de Borges.

Dando prosseguimento a essa discussão teórica, traz-se outra importante teórica sobre a temática, Hutcheon, que, em 1980, anterior ao livro de Waugh, lança *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. O conceito de Gass é remodelado, dada a relação estabelecida por Hutcheon com o mítico relato de Narciso. Ou melhor: a centralidade da ideia de “narcisismo literário” ilumina diferentes linhas do discurso metaficcional. O próprio termo *metafictional paradox* adianta que se enfocará nas linhas destoantes do conceito de Gass (2000). Contudo, o núcleo conceitual do termo permanece, como é possível observar no início da introdução da obra: “[A] metaficção’, como agora é nomeada, é ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (Hutcheon, 1980, p. 1, tradução nossa).³⁷ Elucidando o título do livro, Hutcheon afirma: “[D]e fato, foi Freud quem conferiu ao narcisismo o estatuto de ‘condição original universal’ do homem, tornando-a a base de mais do que apenas um comportamento patológico” (Hutcheon, 1980, p. 1, tradução nossa).³⁸ Essa ideia de literatura narcisista é a que vigora no plano teórico da discussão da autora.

Hutcheon questiona a identidade entre a metaficção e as ficções da pós-modernidade, já que, para ela, muitos teóricos confundem os dois termos. Percebe-se, no seu desenvolvimento teórico sobre a temática, outra corrente: “[A]s razões dessa escolha são muitas, e não a menos importante é esta: o termo ‘pós-modernismo’ parece ser o rótulo mais limitado para tão amplo fenômeno contemporâneo como a metaficção” (Hutcheon, 1980, p. 2, tradução nossa).³⁹ É importante ressaltar essa posição, já que o conceito de metaficção ultrapassa os limites do próprio romance moderno.

Como exposto anteriormente, a ideia de metaficção é apresentada em dois vieses complementares – uma mudança ocorrida no plano artístico acarretou novos mecanismos de leitura do texto literário: “O foco do debate sobre as causas da mudança deve necessariamente estar sobre o executor da mudança – o autor. O interesse aqui em vez de estar no texto, está na manifestação literária dessa mudança, e sobre as implicações resultantes para o leitor” (Hutcheon, 1980, p. 3, tradução nossa).⁴⁰ Será nessas duas linhas de atuação que a pes-

³⁶ Waugh, seguindo a perspectiva linguística de Gass, traz outro conceito, o de *frame*, para discutir a metaficção, demonstrando a dificuldade de separar os limites entre realidade e ficção: “A metaficção contemporânea, em particular, coloca em primeiro plano o ‘enquadramento’ como um problema, examinando os procedimentos do enquadramento na construção do mundo real e dos romances. O primeiro problema colocado, de fato, é: o que é um ‘enquadramento’? O que é o ‘enquadramento’, que separa a realidade da ‘ficção’?” (Waugh, 2001, p. 28, tradução nossa). “Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels. The first problem it poses, of course, is: what is a ‘frame’? What is the ‘frame’ that separates reality from ‘fiction’?”. Em seguida, a autora acrescenta que a “[a] nálise da moldura é a análise, nos termos acima, da organização da experiência” (Waugh, 2001, p. 30, tradução nossa). “[a]nalysis of frames is the analysis, in the above terms, of the organization of experience”.

³⁷ “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

³⁸ “In fact, it was Freud who conferred on narcissism the status of the ‘universal original condition’ of man, making it the basis of more than just pathological behaviour”.

³⁹ “The reasons for this choice are many, and not the least important is that the term ‘postmodernism’ seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction”.

⁴⁰ “The focus of a debate on the causes of the change must necessarily be on the perpetrator of the change- the author. The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting

quisadora desenvolverá a ideia de texto narcisista, como autorreflexivo e autoconsciente, ou seja: no próprio texto (como discussão interna de suas estruturas) e, também, tencionando revelar-se no plano da recepção.

Quando se trata de direcionar um novo olhar para as ficções metaficcionais, um primeiro movimento é discutir o conceito de realismo, já que é baseado nele que historicamente se negou o lugar do romance autorreflexivo. Deslocando-se da posição realista, Hutcheon defende dois tipos de mimesis, a de processo e a de produto, sendo essa última a que caracteriza o realismo do século XIX: “[...] o realismo do século XIX, que se baseia quase inteiramente no que será chamado de mimese do produto” (Hutcheon, 1980, p. 5, tradução nossa).⁴¹ Por seu turno, a “mimesis de processo” caracteriza as modernas ficções metaficcionais, porém, como foi anteriormente discutido, essas ficções não se circunscrevem apenas a esse momento da história literária.

O interessante é que essa temática acompanha o pensamento crítico-teórico de Borges. O principal caminho que toma para demonstrar os eixos de sua ficção é contrastá-la com a literatura realista. É importante ressaltar essa característica, porque se defende, aqui, que Borges articula uma teoria que coabita com a narrativa de seus contos, deixando entrever seu teor híbrido (de ficção e de teoria crítica), o que a vincula diretamente à metaficção. Por isso, todos os teóricos da metaficção citados neste artigo: Cass (2000), Waugh (2001) ou Hutcheon⁴² (1980), destacam a centralidade da obra de Borges quando discutem a temática.

Explicitando o paradoxo apontado no título de seu livro, Hutcheon afirma que o jogo do texto não é quebrado com a metaficção; ao contrário, é ela que submerge o leitor para o interior do mundo ficcional. Ou seja: o escritor prepara no interior do texto ficcional o lugar para seu leitor, por meio do mecanismo de autorreflexão das formas ficcionais. Assim, o leitor se adentra no mundo ficcional e participa ativamente desse mundo criado, já que suas engrenagens são expostas, e, através desse conhecimento, age como cooperador da própria realidade do mundo ficcional.

Se romances como *At Swim-Two-Birds*, *Il fu Mattia Pascal*, *Les Faux-monnayeurs*, e os primeiros *nouveaux romans* pareciam “artísticos” quando apareceram, pode ser por uma série de razões ideológicas ou sociológicas, mas a arte, como Weliek notou,

implications for the reader”.

⁴¹ “[...] the realism of the nineteenth century, which is based almost entirely on what will be called a mimesis of product”.

⁴² A autora situa esse *modus operandi* em diversos autores: “[E]ssa variedade de narrativas autoconscientes parece ser um fenômeno internacional; isso é discernível nas obras do *nouveau roman* francês, nas do Gruppo 63 italiano, e em escritores individuais de Barth a Borges, de Cohen a Coover, de John Fowles a Julio Cortázar. Isso não quer dizer que essa operação seja nova na literatura” (Hutcheon, 1980, p. 37, tradução nossa). “[T]his self-conscious variety of narrative appears to be an international phenomenon; it is discernible in the works of the French nouveaux romanciers, in those of the Italian Gruppo 63, and individual writers from Barth to Borges, from Cohen to Coover, from John Fowles to Julio Cortazar. This is not to say that this operation is new in literature”.

não mudou: a literatura sempre foi uma construção fictícia ordenada na linguagem (Hutcheon, 1980, p. 18, tradução nossa).⁴³

No texto de Borges, discutido no início deste artigo, “Cuando la ficción vive en la ficción”, percebeu-se também a presença do romance de O’Brien, *At Swim-Two-Birds*, como o exemplo limite da complexidade do mecanismo labiríntico de *mise en abyme*. A ideia de infinito, aclamada no início do ensaio de Borges, é resgatada em integridade por meio da estrutura do romance de O’Brien. Esse é um dos pontos que possibilita entrever – após a leitura desse ensaio de 1939 –, nas mais complexas ficções de Borges, essa volitiva por produzir o efeito de infinito. O êxito é perceptível principalmente no conjunto de contos de *Ficciones* (1944), em especial na parte intitulada *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). É a defesa de uma literatura que se perfaz de outros textos: um universo intertextual e altamente autorreflexivo.

Conclusão

Conclui-se que a teoria da ficção de Borges é concatenada no interior de suas narrativas, seja nos contos, nos ensaios ou na poesia. Quando articula seu vínculo com a literatura fantástica, em detrimento da literatura realista, ele defende alguns estratagemas que possibilitam identificar esse gênero narrativo. Em todos eles, o que se pode verificar, através da análise dos apontamentos de Carlos Alberto Passos sobre a Conferência da Literatura Fantástica, ocorrida em Montevideu, é o distanciamento do aspecto realista. Em especial, no primeiro desses procedimentos elencados, “a obra de arte dentro dela mesma”, percebe-se com nitidez a defesa de uma teoria metaficcional da ficção. Essa leitura é corroborada pela análise do ensaio de 1939, “Cuando la ficción vive en la ficción”, que inventaria o efeito de infinito em obras pictóricas e no texto ficcional. Quando se debruça especificamente sobre a narrativa ficcional, percebe-se que a imagem de infinito é construída quando vários planos se permutam, encenando, principalmente, a quebra de fronteiras entre “realidade” e ficção.⁴⁴ Na ficção de Borges, nota-se esse efeito, quando ocorre a intromissão de outros textos na perspicaz autorreflexão sobre as formas literárias, acarretando, da mesma forma, a quebra de fronteiras entre os gêneros.

Portanto, a perspectiva ficcional de Borges – condensada na concepção sobre a Literatura Fantástica – apresenta, principalmente quando se trata “da obra de arte dentro da própria obra”, uma estreita relação com o conceito de metaficção. Na verdade, como anteriormente mostrado, o próprio conceito de metaficção nasce como um gesto de conceituar certos modos narrativos, como o de Borges, assim defendido por Cass (2000), Waught (2001) e Hutcheon (1984). Ou seja: anteriormente a essa nomenclatura, Borges se filiara a essa linha de autores que articulam o procedimento de criar “labirintos verbais” como forma de cons-

⁴³ “If novels such as *At Swim-Two-Birds*, *Il fu Mattia Pascal*, *Les Faux-monnayeurs*, and the early *nouveaux romans* seemed “arty” when they appeared, it may be for any number of ideological or sociological reasons, but art, as Wellek remarked, has not changed: literature has always been an ordered fictive construct in language”.

⁴⁴ Chiappara (2004, p. 56) sublinha a centralidade dessa questão em Borges, por meio do recurso da metaficção: “Qual é o limite entre esses dois objetos do mundo discursivo que são a realidade e a ficção? Este tema, como bem se sabe, aparece ao longo da obra de Borges em inúmeras ocasiões e sob diferentes aspectos: seja citando fontes inexistentes, seja criando contos que abordam o tema implicitamente, seja em ensaios etc.”

truir o efeito de infinito. É nessa linha que sua teoria da ficção é construída, quando discute e encena as formas literárias, seja no interior dos contos, dos ensaios ou até mesmo da poesia.

Referências:

BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy. (org.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana, 1977. p. 5-8.

BORGES, Jorge Luis. Cuando la ficción vive en la ficción. *Borges todo el año*. [s.l], [s.p], set. 2015. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-cuando-la-ficcion.html>. Acesso em: 31 ago. 2024.

BORGES, Jorge Luis. Magias parciales del Quijote. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1968. p. 263.

BORGES, Jorge Luis. La novela policial. *Borges todo el año*. [s.l], [s.p], set. 2015. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>. Acesso em: 25 de ago. 2020.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 226-232. (Obras completas, v.1).

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 509-637. (Obras completas, v.1).

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHIAPPARA, Juan Pablo; MACHADO, Ida Lúcia. *Uma leitura de Borges na França: lingüística discursiva e literatura*. 2004. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

CASS, William. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York/London: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. p. 955-987. (v.2).

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mario de Andrade, Borges: um diálogo dos anos 20*. Tradução de Maria Augusta da Costa Vieira Helene. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges: una teoría de la literatura fantástica. In: BEHAR, Lisa Block de. (org.). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2003. p. 330-344.

ROCCA, Pablo. El Uruguay de Borges: otros documentos. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 28, p. 213-223, jan. 2005. DOI: <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v28io.8142>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8142>. Acesso em: 31 de ago. de 2024.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Orientador: Jorge Schwartz. 530 f. Tese de Doutorado (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Costa Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 119-171.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 2001.

Pier Paolo Pasolini na literatura italiana contemporânea: um pensador e personagem em dramas futebolísticos

Pier Paolo Pasolini in Contemporary Italian Literature: Thinker and Character in Football Dramas

André Mendes Capraro

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba | PR | BR
CAPES
andrecapraro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3496-3131>

Resumo: O polêmico escritor e cineasta italiano sempre declarou a sua paixão pelo futebol. A ideia aqui é pensar como o envolvimento afetivo e intelectual de Pier Paolo Pasolini com este esporte assentou-se de tal forma na sociedade italiana – especialmente no campo literário – a ponto deste figurar no enredo de várias obras literárias contemporâneas. Para subsidiar a reflexão, recorreu-se aos procedimentos metodológicos da análise da história da literatura. A principal conclusão foi a de que a paixão que Pasolini sentia pelo futebol, somada a sua vida polêmica e contestadora, fez com que este fosse incorporado à literatura, ora por meio das suas ideias, ora como personagem complexo.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; futebol; literatura italiana; romance histórico.

Abstract: The controversial Italian film-maker and writer has always declared his passion for football. The idea here is to think about how Pier Paolo Pasolini's emotional and intellectual involvement with this sport got so established in Italian society, that football became the plot of several contemporary literary productions. In order to this, it was necessary to use the methodological procedures of analysis of literature



history. The main conclusion was that the passion for football that Pasolini used to feel, associated with his controversial life, made literature incorporate football, sometimes through his ideas, or as a complex character.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; football; Italian literature; historical romance.

Riepilogo: Il controverso scrittore e regista italiano ha sempre dichiarato la sua passione per il calcio. L'idea è quella di riflettere su come il coinvolgimento emotivo e intellettuale di Pier Paolo Pasolini con questo sport fosse così radicato nella società italiana – soprattutto in campo letterario – al punto da comparire nella trama di diverse opere letterarie contemporanee. Per supportare la riflessione, sono state utilizzate procedure metodologiche per l'analisi della storia della letteratura. La conclusione principale è stata che la passione di Pasolini per il calcio, unita alla sua vita controversa e critica, lo ha portato a essere incorporato nella letteratura, a volte attraverso le sue idee, a volte come personaggio complesso.

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini; calcio; letteratura italiana; romanzo storico.

Introdução

Senza cinema, senza scrivere, che cosa le sarebbe piaciuto diventare? – Un bravo calciatore. Dopo la letteratura e l'eros, per me il football è uno dei grandi piaceri.
(Pasolini, 2012)

Pier Paolo Pasolini foi – e ainda é – considerado um dos mais notáveis escritores e cineastas italianos. E se fala aqui de duas formas artísticas em um país que representa, historicamente, a própria civilização ocidental. Circunscritos à contemporaneidade e às artes nas quais Pasolini se destacou, constam nomes expoentes, como Umberto Eco, Luigi Pirandello e Italo Calvino (na literatura); Federico Fellini e Bernardo Bertolucci (na direção cinematográfica), entre vários outros.

Neste país que transpira arte, emergiu uma modalidade esportiva, a partir do final do século XIX e, sobretudo, no decorrer do século XX, alçada também à condição de produção artística: o futebol. Pasolini vivenciou boa parte do desenvolvimento do futebol, pois nasceu em Bolonha em 1922, ano em que Mussolini chegaria ao poder e período no qual o esporte seria gradativamente usado pelo regime fascista (Bacci, 2002); e morreu em 1975, apenas

cinco anos após a seleção brasileira consolidar, na Copa do Mundo de 1970, o *status* de arte desta modalidade (Gil, 1994).

Durante toda a vida, Pier Paolo Pasolini, de uma forma ou outra, esteve ligado ao futebol. Consenso entre os analistas (Cornelsen, 2006; Wisnik, 2008), tratava-se de paixão (Novaes, 2009) no seu estado mais puro (portanto, bruto), desprovida de qualquer interesse ideológico – inclusive, tal postura resultaria em algumas críticas ao literato, principalmente antes de ter se consolidado como um dos grandes nomes da literatura e do cinema italianos.

Por outro lado, pensando o conjunto da produção artística/literária de Pasolini, o futebol não aparece entre as principais temáticas. São centenas de textos e hipertextos – acadêmicos ou não – citando o mesmo ensaio; as mesmas passagens de entrevistas em jornais; menções a uma partida amistosa específica entre dois elencos de filmes – um dirigido por Bernardo Bertolucci e o outro pelo próprio Pasolini –; uma rápida entrevista com os jogadores do *Bologna Football Club*, na qual, visivelmente, Pasolini constrangia os atletas entrevistados; e algumas dezenas de fotos.

Quando se pensa em parâmetros qualitativos, um dos seus exíguos textos, um breve ensaio, publicado no jornal intitulado *Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*, apresenta um modelo teórico-explicativo que se tornou uma referência para compreensão do futebol – e suas nuances artísticas – não só na Itália como no Brasil (Cornelsen, 2006). Agora, nas últimas décadas, o autor em questão e sua respectiva teoria começaram a figurar em algumas obras literárias italianas que versam sobre o futebol. Na maioria dos casos, romances históricos, mas não se pode negligenciar a sutil presença em outros gêneros. Partindo desta constatação, pode-se problematizar: por que Pier Paolo Pasolini virou personagem? Aparentemente pode parecer uma questão exageradamente objetiva, talvez até simplória, já que as evidências apontam para os capitais simbólico e cultural os quais o intelectual italiano galgou ao longo da breve vida (Schwartz, 1992; Naldini, 2009). Porém, cabem alguns apontamentos que tornam a questão mais complexa: 1) polêmico, contestador, Pasolini assumia abertamente sua homossexualidade, manifestação ainda hoje rejeitada no meio esportivo (mais ainda no futebol), lócus considerado eminentemente heteronormativo; 2) as suas produções literária e cinematográfica são caracterizadas pela crítica aos valores de um extrato social, o qual o autor chamava de “pequena burguesia” – inclusive, no caso do cinema, com o uso quase obsessivo de cenas de sexo explícito, algo que era bastante contestado em uma época em que predominavam valores conservadores; 3) o autor apreciava o futebol sem qualquer compromisso de engajamento social, ao contrário, considerava-o apenas uma forma de lazer proletária, porém descompromissada, ou seja, nunca houve da parte de Pasolini qualquer indício de que pretendia incorporá-lo à sua produção artística/intelectual, tampouco analisá-lo pormenorizadamente como fenômeno social que poderia ser funcional ao seu combate à “pequena burguesia”.¹

Sugere-se aqui o uso do campo hipotético – seguindo os preceitos sugeridos por Ginzburg (1996). Pois bem, crê-se que, mesmo que os valores intelectuais, artísticos e pessoais de Pasolini não fossem coadunados às normas tácitas, subjetivas e conservadoras que

¹ A maioria das menções que Pasolini fez ao futebol foi estimulada por outros, em entrevistas, por exemplo. Mesmo o texto citado, no qual Pasolini criou um modelo explicativo, o futebol é restrito às condições técnicas e táticas, aproximando-as, secundariamente, às diferenças culturais entre os sul-americanos (ênfase no Brasil) e europeus (ênfase, evidentemente, na Itália), por meio de uma metáfora pautada na análise linguística – os fonemas no caso do futebol são chamados de “podemas” pelo autor.

regiam e ainda regem o meio futebolístico, tais divergências seriam superadas pela genuína paixão que o autor, gratuitamente, apresentou ao longo da vida em relação à modalidade. Está, então, em pauta como o campo literário que versa sobre o esporte formula uma representação acerca do autor (como personagem) e, também, do seu modo de pensar e de se comportar (em alguns casos ocasionais). Sabe-se que houve um distanciamento temporal de algumas décadas entre a morte de Pasolini e o surgimento dos primeiros escritos nos quais este figurava como personagem. O motivo provável é que, passo a passo, a sociedade se modificava, passando a reconhecer a sua obra intelectual de contestação e, também, a aceitá-lo como simples torcedor e praticante, que um dia sonhou em ser atleta, mas acabou literato, cineasta, poeta e intelectual, sem nunca abandonar a paixão pelo futebol.

Cabem também alguns esclarecimentos em relação aos procedimentos teórico-metodológicos da história da literatura: 1) embora existam vários elementos em comum entre a incorporação do futebol como parte da cultura no Brasil e na Itália e suas respectivas produções literárias, o desenvolvimento deste esporte e da literatura correlata se deu em contextos sensivelmente distintos. 2) A necessidade de um entendimento contextual de dois períodos temporais distintos, porém entrelaçados – o da vida do próprio Pasolini e sua constante proximidade afetiva com o futebol, que vai da infância à morte (entre as décadas de 1920 a 1970); e o do período recente em que este se torna personagem nos romances históricos, entre outros gêneros (a partir da década de 1990 até a atualidade). 3) Aponta-se que, em se tratando de um mesmo gênero considerado de fronteira – o romance histórico –, a produção italiana apresenta sensível diferença em relação à brasileira. Por exemplo, ao comparar duas obras clássicas do gênero, como *O negro no futebol brasileiro* de Mário Rodrigues Filho (2003) e *Fútbol Bailado* de Alberto Garlini (2004), sente-se a notória preocupação do primeiro em dar um caráter histórico, embora romanceado; enquanto o segundo, o autor italiano, utiliza-se de elementos históricos, mas apresenta uma preocupação primária com a literalidade, isto é, com a estética da sua produção artística, o romance. São temporalidades e espaços diferentes, evidentemente, mas a questão a se pensar é se são casos singulares ou fazem parte de uma cultura literária. E como a presente pesquisa é focada exclusivamente no caso italiano, restringe-se a refletir se o romance histórico, cuja temática é o futebol, apresenta também uma subdivisão amparada na própria literatura nacional – sendo assim, se não existe subjetivamente um sentido identitário-literário presente, transpassando o próprio gênero de fronteira.

A paixão pelo futebol é o fio condutor

Pier Paolo Pasolini nasceu em Bolonha, em 1922. Na infância já demonstrava predileção pela prática do futebol em detrimento às demais brincadeiras. Jogava regularmente futebol junto com o irmão e os amigos pelas cidades em que o pai, oficial do exército, estabelecia-se. Sobretudo, em Casarsa della Delizia, pequeno município onde habitava a família de sua mãe e no qual passava as férias de verão (Autori – Pier Paolo Pasolini, 2023).

Pasolini, nas tendenciosas opiniões dos amigos e de si próprio, era considerado um bom jogador: incansável, dinâmico e ofensivo – recebendo o apelido de stukas.² Tinha o

² Como era popularmente chamado o bombardeiro de mergulho *Junkers Ju 87*, usado pela *Luftwaffe* e pela aeronáutica italiana durante a Segunda Guerra Mundial.

físico perfeito – magro, ágil, porém forte – e era bastante habilidoso, atuando geralmente como meia-armador ou lateral direito. Foi nesta mesma época, anos 1930-1940, que se tornou tifoso (torcedor) do *Bologna Football Club* (Piccioni, 1996). Era nos ídolos desta equipe que se inspirava quando jogava com os jovens no campo *Prati dei Caprara*, nas cercanias da cidade de Bolonha. Em relação a tal período, sem falsa modéstia, deu o seguinte depoimento:

As tardes que passei jogando bola no *Prati dei Caprara* (jogávamos até seis ou sete horas seguidas, ininterruptamente). [Eu jogava] na ala direita, então, os meus amigos, alguns anos depois, passariam a me chamar “o *Stukas*” (recordação sinistra). Foram indubitavelmente as mais belas [memórias] da minha vida. Quase me vem um nó na garganta, se penso nisso. Então, o Bologna era o mais poderoso da sua história: aquele de Biavati e Sansone, de Reguzzoni e Andreolo (o rei do campo), de Marchesi, de Fedullo e Pagotto. Nunca vi nada de mais belo do que as trocas entre Biavati e Sansone [...]. Que domingos [tivemos] no estádio municipal! (Molteni, 2013).

Mas também foi aqui que o futebol, a grande paixão de Pasolini até então, ganharia a sua grande rival: a literatura. Em 1939, aos 17 anos, inscreve-se no curso de Letras da renomada *Università di Bologna*. Era o indício de que aquela paixão infantil pelo futebol e o sonho de se tornar jogador definitivamente cedia espaço à consciência e preocupação com as responsabilidades da vida adulta. Mesmo assim, neste período, Pasolini passou a atuar pela equipe da própria universidade, disputando vários torneios estudantis.

Em 1943, Pasolini teve que retornar a Casarsa, para a casa da mãe (com a qual manteve fortíssimos vínculos afetivos), fugindo da Guerra, já que, caso permanecesse em Bolonha, poderia ser compulsoriamente alistado no exército fascista. Neste período de carestia, ministrou lições para alguns poucos alunos em uma escola improvisada em casa. Nos seus diários e escritos memorialísticos esparsos, descreveu como era a vida bucólica no campo em anos de tensão e a sua definição pela homossexualidade. O futebol sucumbiu. Provavelmente, não por opção do jovem escritor e professor, mas porque, com a ocupação nazista e o esforço da Guerra, a prática esportiva praticamente estagnara em todo o mundo, especialmente na Europa (Dougan, 2004; Sander, 2004). Escreveria depois que, neste período, era no mínimo desrespeitoso se divertir em público, sabendo dos horrores que ocorriam ao entorno e que todas as pessoas que conhecia tinham algum parente participando ou mesmo já morto no conflito. Não demorou e as consequências desta Guerra bateram em sua porta. Uma série de infortúnios pessoais se sucedeu até o final do conflito, em 1945: a morte do irmão, *partigiano*,³ por outro grupo *partigiani*, só que de orientação ideológica comunista; o retorno em estado mental bastante debilitado do pai, militar fascista que havia passado três anos preso na África pelos ingleses, com o qual sempre teve problemas de convívio. Neste mesmo ano, 1945, conseguiu concluir o curso de Letras que havia iniciado seis anos antes (Maurer; Maurer, 2000, p. 216).

Em 1947, depois de publicar algumas obras poéticas e outros tantos artigos e ensaios acadêmicos, filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI) e visitava regularmente Roma, cidade na qual mantinha vários contatos intelectuais e podia manifestar a sua sexualidade com mais liberdade, devido ao anonimato da vida na grande metrópole. Neste período, pouco se sabe acerca da sua proximidade com o futebol. Era bem possível que o seu engaja-

³ Um grupo armado de resistência ao regime fascista de Mussolini e, também, à ocupação da Itália pelo exército nazista, durante a Segunda Guerra Mundial.

mento político de esquerda fizesse com que deixasse este esporte de lado ou que, ao menos, omitisse que o praticava e que frequentava os estádios, pois seria mal visto pelo PCI.

Porém, em 1950, sofreu um processo enquanto lecionava, sendo acusado de imoralidade. Também foi expulso do PCI por causa de tal acusação, tendo que ir morar em Roma. Levou junto a mãe. Os anos iniciais na *cidade eterna* foram de muita dificuldade, pois Pasolini foi proibido de exercer o ofício de professor. Pouco a pouco, passou a frequentar o ambiente intelectual romano, conhecendo figuras proeminentes, tanto do meio literário quanto do cinematográfico. Foi neste período que conheceu Moravia e Fellini, por exemplo. Já em 1954, participaria da produção do filme *La donna del fiume* (*A mulher do rio*), cujo roteiro era de Mario Soldati – escritor e jornalista que também era um apreciador do futebol (Soldati, 2008).

Com a vida financeira começando a se estabilizar, a partir da segunda metade dos anos 1950 e início dos 1960, escreveu dois dos seus principais romances – *Ragazzi di Vita* (Pasolini, 1985) e *Una vita violenta* (Pasolini, 2004) – e a sua primeira, e provavelmente a mais conhecida, coletânea de ensaios: *Passione e ideologia* (Pasolini, 1994), conjunto de textos publicados em jornais nos quais fazia análises críticas de algumas obras literárias. Por sinal, por mais paradoxal que possa parecer, embora a obra seja exclusivamente centrada na crítica literária, esboçam-se os dois principais elementos – aliás, conflituosos – para entender o pensamento do autor em relação ao futebol: o estilo em prosa e em poesia.

O conjunto da produção de Pasolini – literária, intelectual e cinematográfica – aponta para um sentido no qual o autor tenta formular uma determinada lógica (ideologia), coerente com as suas paixões. Diga-se de passagem, algo nada fácil, tendo em vista que o autor estava em busca da explicação da própria vida e vivências, provavelmente de modo não totalmente consciente (Bosi, 2003, p. 371). O futebol seria para o autor como a manifestação artística de antítese, pois não auxiliava em nada a dar um sentido às paixões, já que era a encarnação da própria paixão. E, como paixão no estado mais cristalino, era desprovido de motivações, tampouco de uma explicação racional. Não é de se estranhar que só existisse ao lado do futebol outra paixão, a qual o autor também manteria imaculada no seu árduo esforço para explicá-las: aquela pela mãe. Portanto, a busca recorrente em suas produções artísticas por um sentido às paixões pouco ortodoxas se referia, essencialmente, as de cunho sexual.

No início dos anos 1960, Pasolini passou a se dedicar com mais afinco ao cinema. Dirigiu alguns filmes de contestação (sem tanto sucesso), porém, todos muito polêmicos. Sofrendo forte campanha difamatória dos setores mais conservadores da sociedade italiana, foi acusado de cometer um assalto à mão armada. A tentativa de difamação foi falha e, ainda, acabou tornando Pasolini conhecido internacionalmente nos meios de vanguarda. Desde a escrita de *Ragazzi di vita*, o autor passou a conviver com um grupo de jovens pobres (sempre homens) – no qual a maioria se prostituía em troca de singelos presentes ou pequenas quantias de dinheiro –, na pequena localidade de Ostia, uma zona pobre na periferia de Roma. Costava de assistir às partidas de futebol jogadas por estes jovens, chegando até a criar uma equipe. Também foi nesta época que passou a frequentar regularmente o Estádio Olímpico de Roma, para assistir aos jogos das equipes locais – Roma e Lazio (Piccioni, 1996).

Nos anos seguintes, sem nunca abandonar a literatura, publicando dezenas de livros nos gêneros poesia, romance e ensaios, também passou a se dedicar ao teatro, mantendo a sua principal característica, a de polemista. Até que em 1975, em um caso bastante obscuro, foi assassinado por um dos “garotos de programa” que circulavam nos arredores da estação central de Roma (*Termini*). As condições da sua morte o tornaram ainda mais conhecido inter-

nacionalmente, precipitando a publicação de uma série de livros póstumos (coletâneas de artigos em jornais, entrevistas e obras inacabadas), biografias e análises literárias, cinematográficas e teatrais da sua produção.

Em síntese, a biografia de Pasolini aponta, mais do que qualquer outra, para um amalgamento quase inseparável daquilo que Antonio Candido (em relação a outro cenário) define como a relação entre texto e contexto. Este é o motivo pelo qual Pasolini é apresentado na descritiva *Guida letteraria dell'Italia* como “[...] a figura intelectual mais apaixonada e incisiva do nosso pós-guerra” (Maurer; Maurer, 2000, p. 216).

Pier Paolo Pasolini, referência e personagem

Pasolini se sobressaiu na soma dos dois fatores: proximidade com o futebol e renome literário. Talvez seja o principal motivo de figurar bastante como personagem. Mas não se restringe a isso.

Ao ler o conjunto das fontes literárias selecionadas, Pasolini não figura apenas como um simples personagem apaixonado pelo futebol, mesmo que em alguns casos não seja um dos protagonistas ou que a sua “atuação” seja deveras passageira. Ao contrário: em todos os casos, apresenta-se com a função de dar complexidade ao drama ou, ao menos, questionar e servir de contraponto às normas sociais e costumes que regiam o meio futebolístico.

Por exemplo, o romance histórico *Epopoea ultrà* narra a história de um líder de torcida organizada que, já na casa dos 40 anos, começa a entrar em conflito pessoal, questionando-se em relação aos comportamentos e atitudes (sobretudo, as violentas) do grupo ao qual pertence, ao mesmo tempo em que é celebrado como uma das principais referências entre os demais *tifosi*. Quando resolve intervir no modo violento da *ultrà*, isto desencadeia uma série de eventos que fogem do seu controle e geram trágicas consequências. Em somente uma passagem do livro menciona-se Pier Paolo Pasolini. Tratava-se de um seminário ministrado por um jornalista em uma escola elementar. Este recorre ao escritor para tentar que os alunos – a maioria *tifoso* – mudassem a concepção negativa que tinham das forças policiais:

Mas então... – repete – como não recordar de Pasolini. Não creio que o tenhamos ainda estudado, apressou-se a sugerir-lhe sussurrando Marinelli [o preocupado diretor da escola ao ouvir o nome do polêmico Pasolini] na esperança que não se excedesse. Além disso, a sua menção ao autor gerou alguns sorrisinhos naqueles que trajavam os uniformes escolares [mesmo sendo um público infantil, já conheciam Pasolini e esperavam algo polêmico].

[...] Um grande poeta... estou falando de um grande poeta que em uma poesia sua inspirada no movimento estudantil dos anos 60 escreveu...

[...] entre os policiais e os estudantes, digo, fico ao lado dos policiais, por causa que... atentem bem... por causa que são filhos de pobres. (Manfrini, 2009, p. 201).

Pasolini não é um personagem neste exemplo, mas é evocado como polemista com forte apelo ao público jovem (aqui infantil). Assim como Rudi Ghedini lembra em *Semifinale*

— um romance futebolístico autobiográfico⁴ — que foi conduzido à produção cinematográfica de Pasolini devido à proximidade deste com o futebol (Ghedini, 1999, p. 82).

Em uma passagem mais elaborada, Fábio Caressa, em *Gli angeli non vanno mai in fuorigioco*, recorda-se de Pasolini em um trecho no qual se discutia acerca da homossexualidade no futebol. Caressa, um conhecido jornalista esportivo, já no subtítulo — *la favola del calcio raccontata a mio figlio* — declara ter escrito o livro ao próprio filho, logo, uma obra destinada ao público infanto-juvenil. Cada capítulo era uma história narrada por um personagem autobiográfico chamado apenas de o “Velho”. Em uma delas, acerca da equipe de Roma nos anos 1980, é relatado que um dos motivos da decadência da equipe fora uma campanha da imprensa questionando a heterossexualidade do principal jogador da equipe, o brasileiro Paulo Roberto Falcão. Segue-se uma discussão cujo mote é o quanto o futebol exige de masculinidade, ainda mais nos anos 1980. Um pequeno excerto:

Vejam, naquele tempo as coisas eram diversas, a palavra “gay” sequer existia. Um homem que amava um outro homem, em Roma e em toda a Itália, era uma bicha, um pederasta, alguém para ficar longe. A vida, para os pouquíssimos que se declaravam abertamente, era difícil, a menos que fizesse parte de um círculo muito específico, culturalmente muito avançado. Na Europa, o movimento de orgulho homossexual era recém-criado. Na Itália não faltavam exemplos de intelectuais gays: Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini. Sabia-se das suas preferências, mas não se falava nunca publicamente e raramente nos jornais e meios de informação (Caressa, 2012, p. 52).

Com este viés fabulesco, a lição direcionada aos jovens era que a paixão de Pasolini pelo futebol o isentava. Seria como se, por ser exímio conhecedor e apreciador do futebol, o polêmico escritor pudesse ser “absolvido” em relação à manifestação de sua orientação sexual, pouco tolerada em sua época, em uma espécie de “licença poética”.

Mas as participações mais efetivas de Pasolini na literatura futebolística italiana foram na condição de personagem. Sem esquecer da autonomia artística dos autores destas obras (Candido, 2000), pode-se estabelecer algumas características singulares atribuídas ao “personagem” Pasolini — sincero e objetivo, obscuro, taciturno, reservado, solidário, individualista, sedutor, entre outras. Mas também são vários os traços de personalidade em comum: apaixonado, decidido, competitivo, engajado e polêmico. Neste caso, sobressaem-se formulações de representações subsidiadas por minuciosos estudos ou conhecimento prévio da polêmica biografia de Pasolini, portanto, centradas em um contexto muito específico, aquele das décadas em que Pasolini viveu.

Sem um motivo específico, nenhuma das obras analisadas se estabeleceu no período da infância ou adolescência de Pasolini, aquele no qual despertou o gosto pelo futebol, tanto como praticante quanto como torcedor. Situando-se, assim, com o autor já maduro, famoso, polêmico e com a orientação sexual já explícita, logo, entre os anos 1950-1970. Por outro lado,

⁴ Foi um fenômeno global: após Nick Hornby (2000) lançar em 1992 o livro *Fever Pitch* (uma autobiografia tendo como fio condutor a sua paixão pelo Arsenal) e este se tornar um *best seller*, sendo traduzido em vários idiomas e adaptado ao cinema, houve a publicação de várias outras obras no mesmo estilo por torcedores das mais diversas agremiações.

A Itália foi um dos países em que vários livros símiles surgiram na sequência. À mote de exemplo, as obras de Ghedini (1999) e Raimandi (2003) — livro que, na contracapa, autodefine-se como “o *Febre de Bola* italiano”.

mesmo já em um período maduro, Pasolini, além de personagem com elevado grau de complexidade, é sempre jogador nestes enredos. E as partidas que disputava, por mais que fossem amistosas, apresentavam elementos intrínsecos e extrínsecos que transcendiam ao futebol.

Na única obra em que a presença do autor é expressa já no título, *Partita a calcio con Pasolini*, de D'Ambrosio Angelillo, praticamente todo o enredo gira em torno de um jogo no qual o cineasta é o protagonista. O livro tem apenas 24 páginas, precedidas e sucedidas por algumas fotos de Pasolini – várias jogando futebol, mas não todas. Poderia, então, ser considerado um conto, embora seja um tanto ortodoxo um livro que consista em apenas um conto. A obra também apresenta uma característica pouco usual no conto: a presença de um personagem secundário que é o próprio autor, apontando para a polêmica definição de “romance de autoficção” (Valladares, 2007).

No trivial texto, o autor relata, já na primeira página, que a história se passava em um campo de futebol na pequena cidade de Sesto San Giovanni e que Pasolini havia recém concluído as filmagens de *Accattone*, o que permite – aparentemente – datar a passagem: era o ano de 1961. O autor do livro estava na tribuna de honra, ao lado de grandes nomes da literatura que não se importavam com Pasolini, que era um dos jogadores da partida recém iniciada.

Pasolini era uma referência em campo, embora na tribuna somente o autor/personagem observava isto:

Eu estava prestando a atenção em como jogava Pasolini. Corria como uma raposa, marcava e desarmava. Era muito bom. Driblava, passava de lado e cruzava. Levantava a cabeça e tornava a voltar. Era um dos melhores. Desacelerava, parava, depois partia novamente a toda velocidade. Mantinha controle da bola, levantava-a a meia altura e arrematava. O goleiro saltava, mas em vão. GOL! Todo mundo começou a gritar. Alguns de felicidade e outros de raiva. Mas nenhum ainda se importava que o gol fosse marcado por ele, Pasolini (Angelillo, 2011, p. 2-3).

Nesta obra, o autor/personagem se projetou na vida de Pasolini a partir de aspectos icônicos da biografia deste – o futebol, a polêmica, o intelectual e a morte (inclusive com a representação imagética cruel, ampla e propositalmente divulgada pela imprensa na época: um corpo brutalizado e irreconhecível), tudo de forma truncada, nebulosa, improvável e irreal, exatamente como em um devaneio.

O mais significativo é um elemento que aparece de modo muito sutil no pequeno texto de Angelillo: a condição de ser uma obra onírica, logo, não vem ao caso a veracidade ou não do narrado. Em uma leitura atenta é possível extrair do enredo capciosamente lúdico, mesmo no plano hipotético, o drama que foi a vida de Pasolini: sempre exposta (o jogo), popular (as arquibancadas cheias), mas ao mesmo tempo desvalorizada (ninguém prestava a atenção na beleza que produzia em campo) e também geradora de conflitos sociais (uma briga em campo), por último, violentada (o assassinato) – tanto que o autor relata no momento da briga que parecia estar dentro dos dois romances de periferia de Pasolini, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

Em outro texto também curto, publicado em uma coletânea de contos intitulada *L'Angelo di coppa* de Ugo Riccarelli, novamente Pasolini figura como personagem e, da mesma forma, boa parte da ação se passa em um campo de futebol no qual jogava. O enredo inicia nos anos 1950, período em que Pasolini já estava morando em Roma e ganhava gradativamente reconhecimento literário/intelectual na mesma proporção que desafetos.

Pasolini tinha o hábito de frequentar os arrabaldes pobres de Roma. Era movido tanto pelo interesse sexual – nos jovens que se prostituíam na estação *Termini* – quanto como

intelectual engajado, vivenciando o cotidiano proletário. A história se passa em uma dessas andanças (Riccarelli, 2001, p. 1-6).

Pasolini foi apresentado no texto desprovido de intenções sexuais, aflorando outras características pessoais que não constam nas demais obras analisadas: solidário, compreensivo, preocupado e inseguro. Isto faz lembrar que Pasolini – o real –, por mais que tenha a vida bastante exposta (intencionalmente), não deve ser confundido com o personagem, pois, mesmo espelhado em elementos biográficos, esse último ainda é sujeito à vontade do literato que o (re)criou. Assim, o fato de não manifestar interesse por um adolescente se dá mais pela complacência do autor do conto e de uma temporalidade que exige uma postura politicamente correta, do que pelo que sinaliza a biografia de Pasolini, como se vê abaixo.

Foi assim que nasceu a amizade entre Pasolini e Renato Panizza, também chamado de Espinho [...]. Falaram muito aquela tarde [...] da sua paixão, o futebol, que jogava até cansar por causa da dificuldade de respirar que não o deixava em paz. Descobriram daquele jeito coisas em comum, estranhas para duas pessoas que, à primeira vista, eram tão diferentes. O poeta também amava o “capotão”, amava jogar, e com o jovenzinho travou uma longa discussão sobre o futebol, sobre times e formações, sobre como se deve armar o jogo em contra-ataque (Riccarelli, 2001, p. 6).

Logo após tal conversa, Renato convida Pasolini para conhecer seus amigos de futebol, em um pequeno campo em estado deplorável em Monteverde, subúrbio onde morava o menino. Pasolini aceita com a condição de que também jogaria com o grupo. Após participar da “pelada” – bastante desordenada, por sinal –, Pasolini aceita o convite para organizar aqueles meninos de forma a montar uma equipe. Pois bem, surge o *Caos di Monteverde*, nome sugerido pelo próprio Pasolini, após uma rápida e complicada (ao menos para os meninos) explanação:

Eu proponho Caos, que me parece apropriado, para o estilo do nosso jogo, mas também pela situação” e alargou o olhar ao entorno, e os montes de cimento e a imundície que contornava o campo meio irregular.
– Caos quer dizer também confusão, a confusão da qual viemos todos, da qual se diz que fora criado o mundo, de onde tudo nasceu e na qual, ao fim, tudo se perde (Riccarelli, 2001, p. 9).

Pasolini os ensina a jogar em conjunto, passa as noções básicas de posicionamento tático e, também, participa regularmente dos treinos, mas, por mais técnico e pedagógico que fosse, a sua explicação aos meninos ainda era impregnada por sua paixão pelo futebol. Assim, o personagem Pasolini, finalmente, aproxima-se do Pasolini da vida real, tendo em vista que até então o enredo apontava, como já afirmado, para um rompimento com o que indica ser a postura do cineasta na vida real. Em um excerto bastante elucidativo, Pa’ (como era chamado pelos amigos e, também, pelos meninos no conto) explicava usando de metáforas que remeteriam à teoria do futebol em prosa ou poesia, formulação explicitada em um ensaio anos mais tarde:⁵

⁵ Aqui cabe um adendo: paradoxalmente, Riccarelli faz uma sutil apologia à teoria que Pasolini iria propor apenas em 1971, ou seja, aproximadamente 17 anos após o momento em que se passava o conto. Ou seja, Riccarelli se apropria de Pasolini do futuro para formular o personagem Pasolini do passado.

Saibam dizia aos jovens suados, jogar futebol é como pintar, e como compor poesias, escrever um conto. Por isto deve ser feito com paixão. Cada um de vocês tem um modo particular de correr, de fazer um lance, de enfrentar e quando um consegue realizar aquilo que tem na cabeça, então deve ficar verdadeiramente contente. E isto é o mais bonito do jogo (Riccarelli, 2001, p. 10).

A equipe do *Caos di Monteverde* passou a fazer amistosos, conquistando vitórias surpreendentes, sempre permeadas por discursos eloquentes, metáforas e reflexões de Pasolini – na maioria das vezes, durante as próprias partidas. Enfim, Pasolini combina com um amigo uma partida contra meninos mais velhos e mais bem treinados, valendo um troféu. No final, o texto de Riccarelli aparenta tomar o rumo de uma fábula, ou melhor, um típico filme hollywoodiano de superação por meio do esporte.⁶ Pouco convencional para um autor como Riccarelli, contista e romancista reconhecido no campo literário italiano, vencedor de vários prêmios e comendas literárias, cujas obras são valorizadas pela complexidade dramática.

Não decepcionando os seus leitores costumazes, Riccarelli faz emergir nas últimas páginas uma tensão. E esta seria entre as duas maiores paixões de Pasolini – o *Eros* (como Pasolini se referia às suas preferências sexuais) e o futebol. Na disputada partida, Pasolini havia se encantado com um jovem que era o goleiro adversário – “[...] um jovem longilíneo, uma sombra perfeita, que se movia com uma graça iluminada, deslizando. A cabeça era uma coroa de cachos, os olhos dois círculos azuis, a beleza que por um momento tirou o fôlego” (Riccarelli, 2001, p. 14). E aí predomina a astúcia do experiente Riccarelli: as atitudes do jovem ficam entre a correspondência ao flerte de Pasolini e a ingenuidade mais pura: seria uma súbita paixão correspondida ou apenas um devaneio de Pasolini? Alguém que queria propositalmente desestabilizar o melhor jogador adversário ou um jovem verdadeiramente apaixonado? Não se sabe, e cabe a cada leitor julgar – assim como em relação à traição (ou não) de Capitu a Bentinho (Assis, 2008).

O final do conto se dá com Pasolini em uma encruzilhada: como a partida terminara empatada e era necessário entregar o troféu a uma das equipes, recorreu-se a uma decisão por pênaltis. O último pênalti coube a Pasolini que, contrito, entre a alegria daqueles dez meninos pobres e os olhos azuis do goleiro, foi cobrá-lo e fez o gol.

Enquanto Giggio [o amigo de Pasolini que propôs o jogo] chegava com o troféu prometido e os meninos do *Caos* eram estrelas, ele andou até o goleiro, com o coração em conflito.

— Desculpe-me, sinceramente — disse-lhe.

O jovem chorava.

Os gritos de felicidade, as lágrimas nos olhos do goleiro derrotado.

Pasolini sentiu que tudo estava perdido (Riccarelli, 2001, p. 14).

A última obra encontrada é, sem dúvida, a mais complexa, pois se trata de um romance histórico com quase quinhentas páginas, *Fútbol bailado* de Alberto Garlini (2004). Definida por alguns críticos como o *Ulysses* (de Joice) do futebol. O denso enredo se passa entre 1975 e 1982, ou seja, do ano da morte de Pasolini até a conquista do Mundial pela Itália – embora

⁶ A modo de exemplo: *Invictus*; Menina de ouro; Rocky; Duelo de Titãs; Touro indomável; A luta pela esperança; Campeão; *Seabiscuit*; Alma de herói; entre tantos outros.

seja repleto de *flashes* que remetem à infância e à adolescência de Pasolini, principalmente no tangente ao trauma da morte do irmão, no final da Segunda Guerra.

A obra se inicia com uma história verídica: o célebre jogo amistoso entre os elencos de *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, dirigido por Pier Paolo Pasolini e *Novecento* de Bernardo Bertolucci, em Parma. É quando surge o personagem principal, Francesco Ferrara, um jovem jogador pobre do local, chamado por Bertolucci para reforçar a sua equipe. E, também, um personagem secundário, acompanhando o desenrolar do complicado enredo com várias pontas desconexas: Alberto, um menino ingênuo e idealista, que também acabara jogando no final do jogo entre elencos. Não se pode negar que este personagem que “flutua” acima do enredo, acompanhando-o, mas sempre distante, seja homônimo do autor da obra. Ao que tudo indica, o autor se pôs como testemunha da história.

Seria impossível sintetizar a trama sem correr o risco de ser excessivamente simplista. Logo, ater-se-á à presença de Pasolini como personagem secundário. Embora o foco principal gire em torno de Francesco Ferrara – um personagem com características canônicas e beatas –, é a vida de Pasolini a esmiuçada. Inclusive, já nos capítulos finais da obra, é proposta uma possibilidade para o caso – diga-se de passagem, mal resolvido e ainda cheio de lacunas – do seu assassinato.

Já na partida amistosa, apresenta-se um Pasolini notoriamente diferente do personagem das obras expostas anteriormente. O cineasta se mostrou excessivamente competitivo e irritadiço com os companheiros e, sobretudo, com Bertolucci, por ter escalado aquele jovem, Francesco Ferrara, destaque na partida. Pasolini percebeu que Ferrara era um futebolista contratado como assistente de iluminação só para reforçar o elenco de *Novecento*. Nestas primeiras páginas, Pasolini já sofre com o preconceito, pois o menino Alberto entra em campo e toca a mão de Pasolini sem querer, desencadeando a fúria dos torcedores, inclusive do pai da criança. Pasolini se retira do campo naquele dia. Mais tarde, aproxima-se de Ferrara e resolve que finalizará o filme *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* com este atleta jogando sozinho em um campo de futebol. Seria, segundo ele, a redenção da beleza por meio do futebol, já que o filme, repleto de cenas sadomasoquistas, faz uma analogia crua ao período no qual a Itália estava sob a égide fascista. Emerge os limites do romance histórico; entre a história e ficção: se a partida realmente ocorreu e foi muito próxima ao descrito por Garlini, conferidas algumas versões de *Salò...* disponíveis *online*, nenhuma se encerrou com um jogo solo de futebol.

No enredo, após a partida amistosa, as vidas seguem seus rumos, cada uma com seus dramas pessoais, mas sempre se cruzando, em um emaranhado que exige a mesma atenção de quem lê Joyce, Dostoiévski e Bulgákov. E do improvável – pois os valores morais, os círculos de convívio, as preferências sexuais eram radicalmente contrastantes – surge uma sólida amizade. Garlini se apoia nas semelhanças entre os dramas pessoais: no caso de Francesco, o protagonista, o sentimento de que foi o responsável pela morte do pai, que labutava no trabalho braçal para que o filho pudesse tentar a carreira de jogador de futebol, falecendo devido a um trágico acidente no trabalho; já Pasolini, sentia-se responsável pela morte do irmão, pois preferiu se refugiar em Casarsa, enquanto Guido, o irmão mais velho, lutava contra os fascistas/nazistas.

Pier Paolo disse: — Sabia que se assemelha ao meu irmão? Se chamava Guido...
— Morreu?
— Sim, eu o matei...

— Eu também creio que tenha matado meu pai... disse Francesco (Garlini, 2004, p. 57).

Gradativamente, aquele Pasolini – a primeira impressão, rude, grosseiro, focado na vitória a qualquer custo – cede espaço a um homem de grande intelectualidade, preocupado, solitário, mas principalmente, calculista. Esta última característica só pode ser aferida após a leitura dos últimos capítulos de *Fútbol bailado*, pois, desde esta primeira cena, a do jogo entre *Salò...* e *Nocento*, Pasolini tinha total controle sobre tudo que permearia a sua vida, inclusive o próprio assassinato, o qual fora negociado com um dos seus algozes e executado exatamente como Pasolini solicitara: cruel, violento e despropositado, como era a própria vida (na concepção de Pasolini); mas, antecedido a um jogo amistoso no qual participaram Pasolini, Pino Pelosi (o inocente garoto de programa usado como “laranja” – personagem também da vida real) e seus verdadeiros assassinos (contratados pelo próprio poeta – obviamente, ficcionais).

Francesco Ferrara e Pasolini ainda se encontrariam algumas vezes. Foi o personagem Pasolini, com uma argumentação bastante subjetiva e metafórica – típica do “verdadeiro” Pasolini – a convencer Francesco a retornar ao futebol. Também jogariam juntos mais um “futebol de pelada”, ou seja, o que Francesco, anos mais tarde, depois de ser injustamente envolvido no *calcio scommesse* (a máfia da loteria na Itália), passaria a chamar de “*fútbol bailado*” – por sinal, o único tipo de futebol que aceitaria jogar depois do escândalo. Além disso, foi por meio de Pasolini que Francesco conheceria Corinna, mulher pela qual se apaixonaria (Garlini, 2004).

Considerações finais

Ao ler uma seleção de obras literárias italianas contemporâneas, cuja temática principal era o futebol, emergiu um inesperado personagem, em alguns casos, referência: Pier Paolo Pasolini. Este personagem subtraído da vida real, mas com contornos próprios, redesenhado pelas canetas destes literatos italianos, foi manifesto como um personagem profundo, sensível, bem contextualizado e historicizado, servindo ao propósito de dar densidade aos textos – fossem contos ou romances.

Em última instância, reforça-se a essência da hipótese elencada: a genuína paixão, inegavelmente desprovida de qualquer interesse de Pasolini para com o futebol, fez com que o poeta e cineasta fosse, diga-se assim, tolerado em um espaço essencialmente caracterizado pela masculinidade. É bem possível que o público que compra livros acerca do futebol também seja apreciador do esporte; por outro lado, este público é amplo e pode ser um indicativo de que, dentre os aficionados pelo futebol, aquele segmento leitor seja mais tolerante com um agente que, por mais apaixonado que seja pelo “esporte bretão”, não apresentou um comportamento ajustado à heteronormatividade. Pode-se finalizar, então, com a utilização de um dos recursos literários mais usados pelo próprio Pier Paolo Pasolini, a metáfora. Em outro contexto, referindo-se a um indivíduo de uma época distante, Carlo Ginzburg refletiu:

Graças a uma farta documentação, temos condições de saber quais eram suas leituras e discussões, pensamentos e sentimentos: temores, esperanças, ironias, raivas, desesperos. De vez em quando as fontes, tão diretas, o trazem muito perto

de nós: é um homem como nós, é um de nós. Mas é também um homem muito diferente de nós (Ginzburg, 1998, p. 12).

Referências

- ANGELILLO, Giuseppe D'Ambrosio. *Partita a calcio con Pasolini*. Milano: Acquaviva, 2011.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2008.
- AUTORI. *Pier Paolo Pasolini*. Disponível em: <http://www.italialibri.net/autori/pasolinipp.html>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- BACCI, Andrea. *Lo sport nella propaganda fascista*. Ivrea: Bradipolibri, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Céu e inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Queros, 2000.
- CARESSA, Fabio. *Gli angeli non vanno mai in fuorigioco*: la favola del calcio raccontata a mio figlio. Milano: Mondadori, 2012.
- CORNELSEN, Elcio. “Futebol de prosa” e “futebol de poesia”: a “linguagem do futebol” segundo Pasolini. *Caligrama* – revista de estudos românicos. Belo Horizonte, v. 11, p. 171-199, dez. 2006.
- DOUGAN, Andy. *Futebol & guerra*: resistência, triunfo e tragédia do Dínamo na Kiev ocupada pelos nazistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- GAZETA do Povo. 29 mar. 2012. Sem incentivo, brasileiro lê quatro livros ao ano. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/sem-incentivo-brasileiro-le-quatro-livros-ao-ano-8h10osvp5u6oz4Oq9u8jwuez2/>. Acesso em: 08 fev. 2013.
- GHEDINI, Rudi. *Semifinale*: una storia d'amore e di sconfitte intorno all'Inter prima di Ronaldo. Milano: 87 Ritmi Theoria, 1999.
- GIL, Gilson. O drama do “Futebol-arte”: o debate sobre a seleção nos anos 70. *Revista brasileira de ciências sociais*. v.9, n.25, s/p, São Paulo, jun. 1994.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. Tradução dos poemas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HORNBY, Nick. *Febre de bola*: a vida de um torcedor. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- MANFRIDI, Giuseppe. *Epopoeia ultrà*. Arezzo: Limina, 2009.
- MAURER, Doris; MAURER, Arnould. *Guida letteraria dell'Italia*. Milano: Avallardi, 2000.

- MOLTENI, Angela. *Pasolini e il calcio, passione di una vita*. Disponível em: <https://www.centrostudi pier-paolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/panoramiche/pasolini-e-il-calcio-passione-di-una-vita/>. Acesso em: 27 abr. 2013.
- NALDINI, Nico. *Breve vita di Pasolini*. Milano: Ugo Guanda, 2009.
- NOVAES, Aduino. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Meninos de rua*. Tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Uma vida violenta*. Tradução de José Lima. Porto: Assírio e Alvim, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti Libri, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Pagine corsare*. Disponível em: <https://www.centrostudi pier-paolopasolinicasarsa.it/category/pagine-corsare/>. Acesso em: 23 dez. 2012.
- PICCIONI, Valerio. *Quando giocava Pasolini: calcio, corse e parole di un poeta*. Arezzo: Limina, 1996.
- RAIMONDI, Mario. *Invasione di campo: una vita in rossonero*. Arezzo: Limia, 2003.
- RICCARELLI, Ugo. *L'Angelo di Coppi*. Milano: Mondadori, 2001.
- RODRIGUES FILHO, Mario. *O negro no futebol brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- SANDER, Roberto. *Anos 40: viagem à década sem Copa*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.
- SCHWARTZ, Barth David. *Pasolini requiem*. New York: Pantheon Books, 1992.
- SOLDATI, Mario. *Ah! Il mundial!* Palermo: Sellerio, 2008.
- SOUZA, Marcos Alves. “*Nação em chuteiras*”: raça e masculinidade no futebol brasileiro. Orientador: Luiz Tarlei de Aragão. 1996. 62 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1996.
- VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.