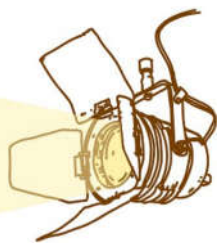


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 4, número 1, 2020



Excerto de fotografia monocromática de Viktor Angerer sobre desenho para cenário de Josef Hoffman para a ópera *Der Ring des Nibelungen* (*O anel do Nibelungo*), em 1876.



Volume 4, número 1, 2020

Reitor*

Prof. Dr. Julianeli Tolentino de Lima

Vice-Reitor

Prof. Dr. Prof. Télio Nobre Leite

Pró-Reitora de Extensão

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

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

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

Pró-Reitora de Ensino

Profa. Dra. Monica Aparecida Tomé Pereira

Pró-Reitora de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Antônio Pires Crisóstomo

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

*Dados do corpo administrativo da universidade em 01 jan. 2020, data da publicação *ahead of print*.

COMISSÃO EDITORIAL**Editor Responsável**

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Editor Adjunto

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

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dra. Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2020)

Profa. Dra. Carina Maria Guimarães Moreira (Universidade Federal de São João Del-Rei)
Prof. Dr. Éder Sumariva (Prefeitura Municipal de Florianópolis)
Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul)
Profa. Dra. Fernanda Botton (Faculdade de Tecnologia Paula Sousa)
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)
Prof. Dr. Francisco Wellington Rodrigues Lima (UAB/Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. João Fabio Bittencourt (Escola Superior de Adm., Mark. e Comunicação de Campinas)
Profa. Dra. Juliana Bevilacqua Maioli (Universidade de Rondônia)
Profa. Ma. Mariana Reis Mendes (Universidade Federal de Goiás*)
Prof. Dr. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho (Universidade Federal da Paraíba)
Prof. Dr. Paulo de Macedo Caldas Neto (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)
Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo (Universidade de Pernambuco)
Profa. Dra. Renata Pimentel (Universidade Federal Rural de Pernambuco)
Prof. Dr. Ricardo Dalai (Universidade Estadual de Londrina)
Profa. Dra. Rosângela Divina Santos Moraes da Silva (Universidade de Coimbra)
Profa. Dra. Sonia Pascolati (Universidade Estadual de Londrina)
Prof. Dr. Tiago Leite (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão (Centro Universitário Araguaia)

* Instituição de doutoramento. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da Capa e sua autoria

Excerto de fotografia monocromática de Viktor Angerer sobre desenho para cenário de Josef Hoffman para a ópera *Der Ring des Nibelungen* (*O anel do Nibelungo*), em 1876.

Autorização de uso

Creative Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%BChnenbildentwurf_Rheingold.JPG]

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

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

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

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 4, número 1, 2020

182p.

Semestral

ISSN – 2594-7796

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

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.
Centro
Petrolina – PE
CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2019-2020.

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

Sites da revista

Site antigo – apenas volumes 1 e 2

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

Site atual – todos os volumes

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	1
A dramaturgia musical de <i>O ouro do Reno</i>, de Richard Wagner Marcus Mota	2
<i>O rei da vela</i>, de Oswald de Andrade: crítica marxista por meio da ótica de Terry Eagleton Daniele Santos	58
A produção cultural de Anamaria Nunes Fabrizzi Matos	78
Senhora do destino? Marlucia Mendes da Rocha, Renata Gomes	97
Uma noite com Amélia: lesbianidade, prostituição e classe social em <i>Monsanto</i>, de Bernardo Santareno Solange Santana e Márcio Ricardo Coelho Muniz	118
O papel do artista, a figuração da classe trabalhadora e a capitulação da luta política em <i>Saint Oscar</i> (1989), de Terry Eagleton Jonathan Renan da Silva Souza	138
Seção Ensaios	156
Entre sonho, realidade e destino, o homem: uma leitura da personagem Sigismundo, de <i>O arco desolado</i>, de Ariano Suassuna Samantha Lima de Almeida	157
Presságio ignoto: a condição trágica no auto <i>O arco desolado</i>, de Ariano Suassuna André Filipe Pessoa	169
Dados técnicos	182

A revista **Dramaturgia em foco**, no seu volume 4, número 1 (2020), apresenta a seu público leitor o resultado de um semestre conturbado, para dizer o mínimo. Devido à pandemia de covid-19 (corona vírus), que vem afetando o Brasil a passos largos, todas as áreas estão sofrendo impacto de algum modo, e a academia também foi afetada com os resultados dessa crise na saúde mundial. Docentes e discentes com suas rotinas de trabalho e estudo bastante alteradas, muitas vezes tendo que se adaptar do dia para a noite a sistemas de ensino emergenciais remotos (que alguns insistem em chamar de EaD, embora sejam duas formas bastante distintas de educar), somadas às mudanças refletidas no âmbito familiar têm causado muita preocupação, ansiedade e, muitas vezes, adoecimento mental. Porém, há também quem, apesar de tudo que vem acontecendo, consegue se manter ativo e produtivo. Esta edição só foi possível graças a autoras e autores, pareceristas e editores que superaram suas dificuldades e mantiveram o compromisso de fazer fluir as ideias sobre dramaturgia. A todas essas pessoas, nossos sinceros agradecimentos.

Abrindo a seção **Artigos** com “A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner”, Marcus Mota apresenta, em versão preliminar, uma análise sobre a macroestrutura, as rubricas e dados da partitura orquestral, mostrando como esses elementos organizam essa que é a primeira peça do ciclo *O anel do Nibelungo*.

“*O rei da Vela*, de Oswald de Andrade: crítica marxista por meio da ótica de Terry Eagleton”, de Daniele Santos, fundamenta a percepção da relação entre o autor e o crítico marxista por meio da trajetória do próprio Andrade, incluindo sua filiação política e a criação de uma literatura de renovação no Brasil, relacionando, assim, literatura e história, elementos essenciais para Eagleton.

Fabrizzi Matos, no artigo “A produção cultural de Anamaria Nunes”, apresenta um resumo da obra deixada pela fluminense Anamaria Nunes inserindo-a em um panorama do teatro contemporâneo brasileiro.

Na sequência, Marlúcia Mendes da Rocha e Renata Gomes, em “Senhora do destino?” versam sobre representações de gênero em *Senhora do destino*, telenovela de Aguinaldo Silva, entendendo a obra como emissária do ponto de vista da emissora que a transmitiu (Rede Globo) e de grupos conservadores e misóginos responsáveis pela retirada do poder da presidenta Dilma Rousseff, como forma de se opor às conquistas sociais e de gênero alavancadas pelo Partido dos Trabalhadores enquanto esteve no poder federal.

Solange Santana e Márcio Ricardo Coelho Muniz perguntam, em “Uma noite com Amélia: lesbianidade, prostituição e classe social em *Monsanto*, de Bernardo Santareno”, se a classe social não seria um motivo mais central do que a lesbianidade para levar a personagem Amélia a viver às margens da sociedade portuguesa, sociedade esta organizada nos moldes patriarcais.

“O papel do artista, a figuração da classe trabalhadora e a capitulação da luta política em *Saint Oscar* (1989), de Terry Eagleton”, de Jonathan Renan da Silva Souza, debruça-se sobre a forma dramática da peça em questão, analisando procedimentos formais de cunho épico e de representação da luta da classe trabalhadora.

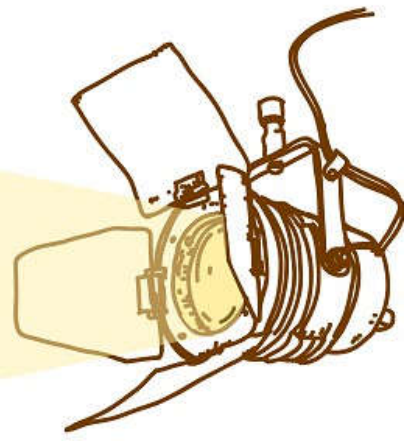
Na seção **Ensaio**, Samantha Lima de Almeida em seu “Entre sonho, realidade e destino, o homem: uma leitura da personagem Sigismundo, de *O arco desolado*, de Ariano Suassuna” discorre sobre a trajetória do príncipe enclausurado, tecendo considerações sobre o herói trágico e a inspiração trágica contidas na obra.

Fechando a edição, mais um ensaio sobre essa peça de Suassuna, desta vez apresentado por André Filipe Pessoa em “Presságio ignoto: a condição trágica no auto *O arco desolado*, de Ariano Suassuna”, no qual o autor analisa a leitura contemporânea que Suassuna faz ao revisitar a peça *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, que serviu de inspiração para seu auto.

Desejamos uma boa leitura a todas(os) durante este período difícil, porém necessário, de isolamento social.

Fabiano Tadeu Grazioli
Fulvio Torres Flores
Editores

Dramaturgia em foco



Artigos



A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner¹

The musical dramaturgy of *The Rhinegold*, by Richard Wagner

Marcus Mota²

Resumo

Neste artigo apresento uma análise preliminar dos procedimentos dramaturgicos que organizam *O ouro do Reno*, a primeira peça do ciclo *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner. Para tanto, são estudadas: 1- a macroestrutura da obra; 2- as rubricas; 3- dados a partir da partitura orquestral. Em conjunto com essas informações, estabelece-se um diálogo com a recepção crítica, de modo a se integrar conceitos operacionais de dramaturgia com tópicos da bibliografia em torno de Richard Wagner.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical. Richard Wagner. *O ouro do Reno*. *O anel do Nibelungo*.

Abstract

In this paper I present a preliminary analysis of the dramaturgical procedures that organize *The Rhinegold*, the first piece of Richard Wagner's *The ring of the Nibelung* cycle. To do so, are studied: 1- the macrostructure of the work; 2- the stage directions; 3- data from the orchestral score. Together with this information, a dialogue with the critical reception is established, in order to integrate operational concepts of dramaturgy with bibliographical topics around Richard Wagner.

Keywords: Musical dramaturgy. Richard Wagner. *The Rhinegold*. *The Ring of the Nibelung*.

¹ Este artigo é parte de pesquisas realizadas durante pesquisa de Estágio Pós-Doutoral realizado no CET-Universidade de Lisboa/ CESEM-FSCH-Nova Lisboa em 2019-2020. Agradeço à FAP-DF, edital nº 05/2018, pelos recursos disponibilizados para minha estadia em Lisboa. Agradeço à gentil e eficiente supervisão dos colegas Maria João Brilhante e Mário Vieira de Carvalho.

² E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Introdução

Em razão tanto da complexidade da obra, quanto da quantidade de estudos em torno dela já produzidos, qualquer aproximação analítica ao trabalho de Richard Wagner (1813-1883) é sempre insuficiente. Isso nos coloca diante de uma premissa no estudo de obras multissensoriais: a atividade interpretativa não dá conta da totalidade da realidade multitarefa de se propor, elaborar, encenar e produzir um espetáculo de encontro e tensão de diversas tradições artísticas. Logo, é preciso explicitar opções, contextualizar um empreendimento intelectual que transite em seus limites dentro de uma tradição que não se contém a si mesma.

Por isso, optou-se por denominar este estudo de 'preliminar': aqui intentamos uma primeira abordagem a uma das obras que compõe a tetralogia do *Anel do Nibelungo*/*Der Ring des Nibelungen*. Não que o trabalho com a obra de Wagner seja uma novidade para nós: na pesquisa em torno da dramaturgia musical de Ésquilo, tanto as obras teóricas, quanto a tetralogia wagnerianas estavam constantemente sendo referidas e utilizadas³. O que agora é novo reside na possibilidade de uma atenta leitura da contribuição de Richard Wagner para a compreensão de uma dramaturgia multissensorial.

Assim, retomamos o esforço e empenho hermenêuticos realizados com a obra de Ésquilo entre 1999 e 2002, enfrentando um mundo de dados ausente no dramaturgo ateniense: ensaios de autointerpretação, o registro musical e a documentação do processo criativo e de sua recepção. Neste ponto, os complementares Ésquilo e Wagner se projetam como figuras antípodas dentro de uma metodologia de estudo de obras dramático-musicais: de um lado o dramaturgo musical Ésquilo chega até nós sem sua 'música', sem suas imagens, com sua recepção truncada e lacunar; de outro, Wagner irrompe em excessos, ele mesmo uma 'marca', uma indústria cultural, forjada pelo autor em vida e sobejamente partilhada e consumida nestes últimos 200 anos⁴.

³ Mota (2008).

⁴ Sobre este aspecto 'midiático-empresarial' de Wagner, v. Vazsonyi (2012).

Entre a exiguidade e a superabundância há a mediação da tradição: como é sabido, Richard Wagner participa de um momento da vida intelectual germânica no qual a sua identidade passa pela ideia de um retorno aos ‘gregos’⁵. Para ele, a dramaturgia do passado foi reciclada para se construir a dramaturgia do futuro. Não entraremos em detalhes da biografia de Wagner e nem das implicações políticas dessa questão: no âmbito deste artigo, o modelo da dramaturgia ateniense não se restringe a uma utopia. Trata-se de partir dos conceitos operatórios desenvolvidos durante a análise da obra de Ésquilo para construir uma racionalidade analítica em torno de eventos multissensoriais⁶.

Ironicamente, a produção do passado, em sua penúria documental, é capaz de iluminar processos criativos hiperdocumentados como o de Wagner.

Sendo assim, segue-se uma análise de *O ouro do Reno/Das Rheingold* (WWV 86A), obra de abertura do ciclo que tem ainda, em ordem, *A Valquíria/Die Walküre* (WWV 86B), *Siegfried* (WWV 86C), *O crepúsculo dos deuses/ Götterdämmerung* (WWV 86D)⁷. Esta análise centra-se no libreto, na partitura, como foram preparados para sua primeira performance no Primeiro Festival Teatral de Bayreuth (Bayreuth Festspielhaus), em 1876. O objetivo é explicitar processos dramaturgicos que foram utilizados, e que podem ser retomados em outros processos criativos e investigativos.

⁵ Entre tantos títulos, v. o recente Fischer-Lichte (2017).

⁶ Para reforçar essa metodologia de análise em andamento não nos concentramos na paráfrase dos textos teóricos de Wagner como chaves explicativas para o *Anel*, nem reduzimos a questão da dramaturgia musical a identificar os motivos fundamentais. Assim, essa análise preliminar tem um caráter exploratório, gerando dados para posteriores empreendimentos heurísticos.

⁷ A elaboração do catálogo das obras de Richard Wagner, *Wagner-Werk-Verzeichnis*, só foi levado a cabo em 1986 no trabalho coletivo de John Deathridge, Martin Geck e Egon Voss (1986). O catálogo apresenta lista com a numeração das obras de Wagner, tanto as musicais, quanto as para a cena. E cada entrada dessa lista possui comentário sobre manuscritos, edições e história de cada realização elencada.

Divisão em partes

Em termos gerais, *O ouro do Reno*, assim se organiza⁸:

Quadro 1 – Macroestrutura de *O ouro do Reno*

SEÇÃO	ESPAÇO	FIGURAS	MOMENTOS	COMPASSOS
Prelúdio Instrumental ⁹				1- 136
Cena I	No interior do rio Reno	a- Três ninfas: Woglinde, Wellgunde e Flosshilde b- Alberich	1- Jogos entre as ninfas 2- Jogos das ninfas com Alberich	137-715
Interlúdio instrumental I ¹⁰				716-768
Cena II	Planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno	Wotan, Fricka, Freia, Gigantes (Fasolt e Fafner), Donner, (Thor) e Froh	Série de diálogos e entradas das personagens	769-1803
Interlúdio instrumental II	Descida de Wotan e Loge para as cavernas de Nibelheim			1803-1893
Cena III	Cavernas de Nibelheim	Alberich, Mime, Wotan, Loge	Diálogos, transformações de Alberich. Logro de Loge, Captura de Alberich	1894-2744

⁸ Sigo nesse esquema implicações do ‘roteiro diagramático’, procedimento pré-composicional de elaboração de textos dramáticos. V. Mota (2017). Essa macrodivisão será ainda mais detalhada, como veremos mais à frente. Para outras divisões a partir de pressupostos diversos, v. Darcy (1996) e Berger (2017).

⁹ Na partitura, o prelúdio instrumental (*Vorspiel*) e a primeira cena (*Erste Scene*) estão ligadas. A distinção aqui é feita em função do comentário. Em negrito estão as seções não vocais. O diretor Terrence Mallick empregou o prelúdio em seu filme *O novo mundo* (*The new world*) de 2005, conectando a chegada de navios ingleses na costa atlântica dos EUA e os nativos locais, entre eles Pocahontas, trazendo, com isso, associações entre o ataque a mulheres e roubo do anel pelo nibelungo Alberich e o projeto colonialista inglês. Para outra leitura, v. Wood (2019).

¹⁰ Entreato ou “Orchesterzwischenpiel”.

Interlúdio instrumental III	Transição, de volta para planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno			2745-2857
Cena IV	Planície no alto da montanha, situada próxima ao rio Reno	Wotan, Loge, Alberich, Gigantes, Flicka, Donner (Thor) e Froh, Erda.	1-Wotan toma os tesouros de Alberich 2- Maldição ao possuidor do Anel 3- Gigantes 4- Erda 5- Gigante Fafner mata o irmão 6- Angústia de Wotan. 7- Ninfas lamentam a perda do Ouro do Reno. 8- Os Deuses entram no Valhala	2858-3897

Fonte: Produção do próprio autor

Em um primeiro momento, vemos que os eventos apresentados na primeira peça que abre a tetralogia do *Anel* se situam dentro de um universo ‘não humano’: Wagner nos insere em um outro mundo, no qual figuras extraordinárias como deuses, semideuses, gigantes e anões se envolvem em uma série de planos e ações que instalam conflitos insolúveis, os quais, depois, trarão consequências no mundo dos mortais (e dos ‘imortais’ também).

Esse protagonismo dos deuses em *O ouro do Reno* aproxima-se do papel que o drama satírico detinha na antiga configuração da tetralogia apresentada no Teatro de Dioniso em Atenas. Porém, no caso da dramaturgia da Antiguidade, o drama satírico era encenado após as tragédias, como se observa no quadro abaixo¹¹:

¹¹ Mota (2017, p.80). Recentemente, Sansone (2015a) questiona tal posição do drama satírico. V. ainda Buller (2001).

Quadro 2 – Organização dos Concursos nas Grandes Dionísias

DIA 1	DIA 2	DIA 3
Competidor 1- Tragédia 1	Competidor 2- Tragédia 1	Competidor 3- Tragédia 1
Competidor 1- Tragédia 2	Competidor 2- Tragédia 2	Competidor 3- Tragédia 2
Competidor 1- Tragédia 3	Competidor 2- Tragédia 3	Competidor 3- Tragédia 3
Competidor 1- Drama satírico	Competidor 2- Drama satírico	Competidor 3- Drama satírico

Fonte: Produção do próprio autor

Mesmo invertendo o posicionamento do drama satírico, Wagner apresenta alguns traços desse ‘gênero dramático’ em *O ouro do Reno*, especialmente na construção da personagem Alberich, que, com seu perfil actancial excessivo (sexualidade acerbadada, ética peculiar, metamorfose), acaba por detonar os principais conflitos que atravessam a trilogia¹².

Assim, o primeiro movimento da tetralogia organiza-se, primordialmente, na tensão entre a figura mais relacionada ao baixo corporal, Alberich, e a figura que nos remete à dimensão transcendente, Wotan¹³.

Tal eixo vertical é explícito nas rubricas que contextualizam os espaços em que se dão os acontecimentos. Desdobrando a tabela da divisão em seções de *O ouro do Reno* na tradução dessas macrorrubricas, temos¹⁴:

Quadro 3 – Macrorrubricas de *O ouro do Reno*¹⁵

SEÇÃO	RUBRICA
Prelúdio e Cena I	<i>No interior profundo do Rio Reno</i>¹⁶. Crepúsculo esverdeado, mais claro em cima, mais escuro abaixo. O espaço superior é tomado de águas em movimento, que fluem incansavelmente da direita para a esquerda. Mais ao fundo, as torrentes se dissolvem em uma névoa cada vez mais fina e úmida, de modo que a área da altura do homem no palco parece estar totalmente livre da água, que flui como uma nuvem sobre o solo noturno. Em todos os lugares, recifes rochosos se erguem das profundezas e delineiam o espaço da cena; todo o fundo do rio é dividido em um emaranhado irregular, de modo que em nenhum lugar ele fica completamente plano, e em todos os lados, nas profundezas mais escuras, insinuam-se fundas cavernas. A orquestra começa com a cortina ainda aberta. A cortina é levantada {compasso 126}. Ondas cheias de águas profundas. Em torno de um

¹² Sobre os traços da figura de Alberich como um sileno, v. Sansone (2015).

¹³ A expressão ‘baixo corporal’ refere-se ao realismo grotesco de Bakhtin. V. Bakhtin (2010).

¹⁴ ‘Macrorrubricas’ dizem respeito às informações amplas sobre a construção e divisões estruturais do espetáculo (cenas, atos), não se restringindo a aspectos pontuais como entrada e saída de personagens, marcação de ações de agentes, e marcação emocional. Sobre distintas rubricas ou didascálias cênicas, v. Aston e Sanova (2013).

¹⁵ Todas as traduções são minhas. Segui o texto em Voss (2009) e Deathridge (2018).

¹⁶ No original, “In der Tiefe des Rheines”, marca o espaço entre o fundo do rio e sua superfície.

	arrecife no meio do palco, cujo topo delgado se eleva até o fluxo de águas mais denso e mais claro, circula graciosamente em movimento de nado uma das filhas do Reno.
Interlúdio I	As águas afundam com elas {as ninfas} para as profundezas. Do fundo, ouve-se o riso estridente de Alberich. Na densa escuridão, os recifes desaparecem, todo o palco é preenchido desde o ponto mais alto até o mais baixo de uma negra escuridão, que parece afundar por um tempo sempre se mover para baixo. Gradualmente, as ondas se transformam em nuvens que, ao surgir da luz cada vez mais brilhante, acabam por se transformar em uma fina névoa. Quando a névoa das delicadas nuvens desaparece completamente no topo, uma área aberta nas alturas das montanhas se torna visível à luz do amanhecer. Wotan e Fricka, lado a lado, ambos dormindo, deitados em um chão florido.
Cena 2	<i>Planície no alto da montanha, situada próxima ao Reno.</i> A luz do amanhecer ilumina, com crescente resplendor, um castelo com ameias reluzentes visíveis em um pico rochoso ao fundo. Entre ele e o primeiro plano, imagine-se que há um vale profundo através do qual o Reno flui. Wotan e Fricka dormem. O castelo torna-se completamente visível. Fricka acorda: o olho dela cai no castelo. Ela avista a fortaleza¹⁷.
Interlúdio II	O vapor de enxofre escurece e se funde em uma nuvem muito negra que sobe de baixo para cima; depois se transforma em um sólido e escuro abismo de rochas, que sempre se move para cima, de modo a dar a impressão de que o palco está afundando cada vez mais na terra. Uma luz vermelha escura surge vindo de lados diferentes: um barulho crescente produzido pelos ferreiros toma conta da cena. O rugido das bigornas desaparece. Torna-se perceptível um fosso subterrâneo que se estende infinitamente, a partir do qual em todas as direções partem estreitos canais.
Cena 3	<i>Cavernas subterrâneas de Nibelheim.</i> Alberich puxa o estridente Mime pelas orelhas para fora de um dos canais laterais¹⁸.
Interlúdio III	Ambos seguram firme o homem amordaçado, que iradamente tenta se defender, e o arrastam para o canal pelo qual desceram. Lá eles desaparecem, subindo. A cena se modifica como antes, mas de maneira inversa. A modificação novamente passa pelos ferreiros, transformação contínua da cena em direção para o alto. Wotan e Loge saem da fenda trazendo Alberich amarrado.
Cena 4	<i>Uma planície no topo da montanha, situada perto do Reno.</i> O palco se encontra envolto em pálida neblina como no final da segunda cena.

Fonte: Produção do próprio autor

¹⁷ “Isso não é pra ser expresso violentamente, mas com grandiosidade”. Indicação registrada na partitura a partir dos ensaios de 1876 (DEATHRIDGE, 2018, p. 350).

¹⁸ “Energia fortemente penetrante, sem pausas e hesitações desmotivadas é o que caracteriza a performance de toda a cena.” Indicação de Wagner durante os ensaios de 1876 (DEATHRIDGE, 2018, p. 783).

Como se pode observar, temos uma correlação entre escala de luminosidade e eixo vertical e as ações em cena¹⁹. As ações da primeira cena se iniciam no mundo subaquático, em uma sopa primordial, em que, à fluidez da matéria líquida, conjuga-se a fluidez do movimento. Mais isso é apenas a partir do compasso 126. Até lá temos apenas música: após quase 4 minutos de arpejos, quando há uma maior intensificação desse movimento com a sincronização entre instrumentos de corda e os de madeira, é que a cortina se abre e deixa a audiência participar do universo descrito na macrorrubrica. Mais à frente vamos nos aprofundar neste prelúdio instrumental.

De qualquer maneira, a audiência tem contato com essa dimensão mítica construída por diversas referências e mídias. Temos matizes de cores, altura, profundidade, que produzem ao mesmo tempo distinções entre as coisas que se percebem e sua própria dinâmica de justaposição, sobreposição e fusão. O mundo representado expande-se para os extremos verticais, horizontes, e ganha perspectiva com o labirinto de cavernas submarinas.

É dentro desse aquário que temos o encontro também das figuras elementares das profundezas da água (as filhas do Reno, ninfas – Figura 1) e das profundezas da terra (Alberich). A isomorfia entre as figuras é intensificada por sua oposição²⁰. Este encontro entre extremos inaugura a contracenação de agentes. Vocalmente, temos a marca dessa diferença e antinomia nas vozes e sua extensão: sopranos e mezzo-soprano para as ninfas, respectivamente para Woglinde, Wellgunde e Flosshilde, e o baixo-barítono Alberich.

Em uma série de fotos que Victor de Angerer realizou a partir dos cenários desenhados por Josef Hoffmann para a primeira montagem de *O anel*, em 1876, temos a seguinte representação visual do clímax da cena dois – o roubo do ouro guardado pelas ninfas (Figura 2).

¹⁹ Sobre o tema, o tratamento mais completo está em Kröplin (2011).

²⁰ Segundo Gaston Bachelard, a partir de um eixo vertical, imagens diversas podem ser compreendidas como construções assemelhadas. Há, então, uma isomorfia entre as imagens de profundidade (BACHELARD, 1948, p. 260). V. Mota (2014, p. 9-29).

Figura 1 – As Filhas do Reno



Fonte: Wikipedia Commons²¹

Figura 2 – Alberich rouba o ouro



Fonte: Wikipedia Commons²²

²¹ Elenco de estreia, em 1876, incluindo, da esquerda para direita, Minna Lammert, como Flosshilde; Lilli Lehmann, como Woglinde; e Marie Lehmann, como Wellgunde. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Rhinemaidens#/media/File:1876Rhinemaidens.jpg>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Aqui, como podemos observar captura-se em parte o universo líquido-gasoso do fundo do Reno, e suas encarpadas profundidades²³.

Seguindo a tabela das macrorrubricas, no interlúdio 1 a orquestra arrasta o palco para outro espaço-tempo, para um lugar mais escuro, enterrado na terra. Mas essa descida é interrompida e somos lançados para seu extremo oposto: a planície nas alturas onde fica a fortaleza de Valhala. Nesses céus, temos também a luz radiante. Ali os deuses se reúnem e discutem suas ações, como em Homero²⁴. Mas não há apenas céus nos céus: os gigantes irmãos Fafner e Fasolt, figuras titânicas, trazem conflitos para os ‘celestes’, do mesmo modo como Alberich perturbou o ambiente aquático das Filhas do Reno.

Este mundo aéreo de esplendor e glória, sem limites para o olhar, contrasta com a cena primal das águas, com suas ondulações, turvações e recantos: tudo parece estar exposto em plena luz do dia.

O segundo interlúdio é isomórfico ao primeiro: também transforma radicalmente o espaço cênico afundando o mundo nas minas subterrâneas de Nibelheim. A cosmologia proposta pelo Ciclo do Anel vai se ampliando: da água, fomos para o céu, e agora a terra. Como dantes, tudo se dá em extremos: as águas voláteis, o céu pura luz, e, agora, a escuridão mais escura.

Mas, como o padrão de oposições complementares é até aqui marca da construção do imaginário, aquilo que na cena inicial era névoas de água e luz, aqui se torna densa fumaça; aquilo que era o relevo do fundo do mar, agora é trama de escavações na rocha. Em todo caso, uma escuridão envolve os contornos das coisas e das figuras.

Se o contraste e complementaridade entre o reino das águas e o reino das trevas se evidencia, entre a terra e o ar, entre as cavernas subterrâneas de Nibelheim e a planície nas alturas onde fica a fortaleza de Valhala, a relação contrastante é de ausência, de negação, de exclusão, embora no plano de fundo do Ato 2 haja um “vale profundo”.

²² Imagem disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Das_Rheingold#/media/File:B%C3%B6hnenbildentwurf_Rheingold.JPG>.

²³ A fumaça em cena, na montagem de 1876, foi realizada com a adaptação de uma máquina a vapor de um trem. Para detalhes do efeito, v. Kreuzer (2011; 2018).

²⁴ *Ilíada*, cantos 4, 8, 20, 24; *Odisseia*, cantos 1, 5. Isso sem esquecer o caso de Camões em *Os lusíadas* 1.20-41.

Ainda em Nibelheim, este caminho para baixo, mais verticalizado nos introduz em câmaras dentro de câmaras e uma nova paisagem sonora: os golpes dos martelos nas bigornas metalizam, maquinizam o espaço e seus agentes. Daí a nova cor: se o esverdeado da primeira cena encapsulava os trânsitos entre água e luz, agora temos um vermelho escuro, brônzeo, a escuridão coalhada em ira e força.

O interlúdio III refaz o caminho da descida das alturas para as cavernas, invertendo o fluxo imagético e consolidando a ‘estrutura estrófica’ das cenas do espetáculo: ABCB. Ou seja, em termos macroestruturais, temos uma correlação entre os termos médio e extremo, seção B como um refrão.

O prelúdio instrumental

A abertura de *O ouro do Reno* é tanto o começo desta obra, quanto da tetralogia. Em dramaturgias de largo escopo, articuladas em uma interconexão de referências imagéticas e sonoras, cada evento projeta um contexto imediato e ao mesmo tempo se insere nas amplas dimensões de seus atos de integração²⁵.

O próprio Wagner transformou a abertura em um caso singular de seu processo criativo, ao construir a seguinte narrativa sobre a origem da cena, chamada de ‘visão de Spezia’, ocorrida no dia 5 de setembro de 1853²⁶:

De volta para casa à tarde, deitei-me exausto em um sofá duro esperando o desejado sono chegar. Nisso fiquei imerso em uma espécie de estado de sonambulismo, tendo de repente a sensação de estar afundando em águas que fluem rapidamente. O rumor dessas águas me pareceu soar como o acorde de *Eb maior* {Mi bemol maior}, o qual reverberava em ondas ininterruptas. Essas ondas se transformavam em arpejos continuados mas que nunca alteravam o acorde de Eb, conferindo um significado infinito no elemento líquido em que eu afundava. Então, ao sentir que as ondas caíam sobre mim em cascata, acordei assustado. Imediatamente reconheci isso como o prelúdio orquestral do *Anel de Ouro* que carregava dentro, mas que ainda não havia encontrado a sua forma como agora. (WAGNER, 1963, p. 580)

²⁵ Mota (2008). Ernest Wolzogen, que escreveu um guia da ópera para a estreia de 1876, assim se expressa sobre este prelúdio: “O prelúdio do *Anel de Ouro* forma a base de toda a ação trágica, e ali vemos as principais forças se opondo pela primeira vez entre si em sua forma típica, cujo desenvolvimento mais e mais trará conflitos para os dramas seguintes” (WOLZOGEN, 1867, p. 2).

²⁶ Cidade portuária na Ligúria, região do noroeste da Itália. V. Darcy (1989) para uma detalhada história da composição do prelúdio. Sobre o relato, v. Schulster (2001).

Ditando este relato para Cosima em 1869, Wagner detalha e muito o devaneio multissensorial que enfim tornou-se um dos momentos de decisão para superar dificuldades criativas e compor o esboço musical completo (*Gesamtentwurf*) de *O ouro do Reno*, impulsionando a concepção musical de toda a tetralogia. Vemos o intercâmbio entre matérias elementares como água e som(ar) em transações recíprocas. Os sons e as imagens ali tanto imaginados quanto fisicamente experienciados em seus efeitos são pensados como impulsos estruturantes da forma mesma da obra a ser composta. Assim, imaginar o prelúdio é elaborar o drama musical.

Essas observações não são casuais: como vimos, durante sua estada em Paris, entre 1839 e 1842, para sobreviver e divulgar a si mesmo, Richard Wagner escreveu uma série de artigos para a *Revue et Gazette Musicale*. Entre eles, temos o “Sobre a abertura {De L’Ouverture}”, publicado em 1841²⁷. Ou seja, Richard Wagner, em um momento de redefinição de sua carreira e vida, elabora um estudo sobre um procedimento fundamental da dramaturgia musical. Vamos nos deter um pouco nesse texto, para compreender como tanto a abertura de *O ouro do Reno* se tornou um exemplo de um ‘teatro musical do futuro’:

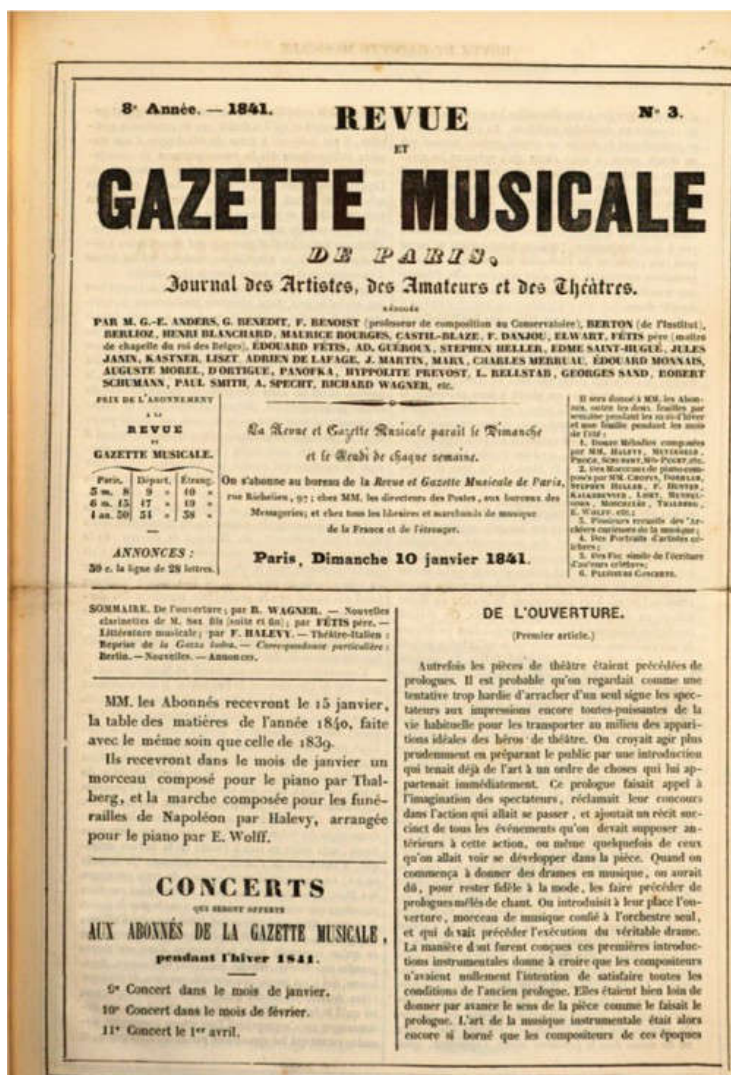
No passado {Autrefois}, as peças eram precedidas por prólogos. É provável que fosse considerado uma manobra ousada demais arrebatrar com um único golpe os espectadores das impressões ainda onipresentes da vida habitual para os transportar ao plano em que ocorrem as aparições ideais dos heróis do teatro. Pensou-se então agir de modo mais prudente ao preparar o público com uma introdução que já possuía em si um conjunto de coisas que pertenciam à arte a qual imediatamente ele entraria em contato. Esse prólogo atraiu a imaginação dos espectadores, exigiu sua participação na ação que iria acontecer, e adicionou um relato sucinto de todos os acontecimentos que deveriam ter precedido essa ação, ou mesmo alguns que iriam ainda se desenvolver durante o espetáculo.²⁸

²⁷ O texto foi republicado em 1871 em tradução alemã realizada por Cosima Wagner, no primeiro volume das obras completas de Wagner (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*), edição coordenada pelo próprio autor. Sobre o período de Wagner em Paris, v. Coleman (2019). O texto foi traduzido para o português. V. Wagner (2015).

²⁸ *Gazette Musicale*, 10 de Janeiro de 1841, p.1. Cotejado com *Sämtliche Schriften und Dichtungen*: Volume I, p. 194. Na sequência de seu ensaio, Wagner discute como este procedimento foi utilizado por ser predecessores e contemporâneos. Sobre este texto, v. Grey (1988), Hulse (2011), Moortele (2017).

O texto inicia-se com um retorno, com uma genealogia que liga as preocupações de agora com as experiências de outrora: a forma da tragédia grega comparece como um modelo. Nelas, havia o prólogo, que realizava a introdução da audiência no mundo da obra. Assim, “nos dias antigos” o dramaturgo musical providenciava no começo da interação entre obra e público uma seção específica, marcando e conduzindo a experiência de contato inicial. A arte da dramaturgia ateniense é colocada como modelo para o teatro musical de agora. É preciso produzir em um espetáculo um tempo-espaco em que o começo da obra seja construído e a participação da audiência orientada. Um dramaturgo musical trabalha com questões simultâneas, com a manipulação das referências e orientações.

Figura 3 – Capa de *Revue Gazette Musicale*



Fonte: Wikipedia Commons

E o que se fez no passado que se torna modelar hoje: produzir uma experiência ampla de tempo em sua diversidade: “fornecer um breve relato dos eventos que deveriam ter acontecido antes e um sumário do que vai ser representado em seguida.” (WAGNER, 1912-1914, p. 28).

O prelúdio instrumental abre com uma nota pedal nos contrabaixos. Esse som grave e contínuo se estende como um plano de fundo por praticamente todo o prelúdio. Sobre ele temos as entradas dos outros materiais sonoros²⁹.

Figura 4 – Prelúdio de *O ouro do Reno*



Fonte: <imslp.org>.

Sobre ele temos as entradas dos outros materiais sonoros, em sucessão o que forma a seguinte distribuição:

Quadro 4 – Entrada de instrumentos no prelúdio de *O ouro do Reno*

INSTRUMENTO	DESCRIÇÃO	ENTRADA ³⁰
1 - Contrabaixos	Contrabaixos em <i>p</i> (piano), estabelecem um centro de referência em frequências graves. O naipe se desdobra entre 4 contrabaixos em Eb1 e os outros 4 em Eb2 ³¹ .	1-176

²⁹ A macrorubrica da partitura assinala que o prelúdio deve ser performedo em gestos calmos e alegres, 'Ruhig heitere Bewegung'. Em italiano, poderíamos ter 'Allegretto piacevole'. Para os trechos orquestrais de *O ouro do Reno* valho-me da partitura de 1873. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_\(Wagner,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_(Wagner,_Richard))>. Acesso em: 20 out. 2019. Essa partitura antiga da Schott é contrastada com a nova edição de Egon Voss em dois volumes (RWA 110-10, prelúdio, cenas 1 e 2; e RWA 110-20, cenas 3 e 4) também para a Schott.

³⁰ Marca-se a entrada do instrumento pelo número do compasso.

³¹ Sons reais. Lembrar que o Contrabaixo é um instrumento transpositivo, soando uma oitava abaixo de sua escrita.

2 - Fagotes	Fagotes também em p (piano) entram uma quinta perfeita acima, também em forma contínua de nota pedal, até o compasso 46. Dois fagotes fazem a nota Sb2 e o outro a Sib1.	5
3 - Trompas	Após essa posição estacionária de contrabaixos e fagotes durar por 16 compassos, temos a entrada de um tema musical associado ao rio Reno e seu movimento ondular. Este tema é apresentado a partir das entradas sucessivas das trompas. No lugar de tocar em uníssono, juntas, cada uma das oito trompas apresenta o mesmo motivo uma após outra. O tema e esta forma em cânone (reiteração do mesmo material melódico em instrumentos/vozes diferentes) se completam: a sucessão isorrítmica de intervalos em altura crescente, como em passos trocaicos (-U) se espraia pelo espaço sonoro da cena, inserindo um pulso na cena ³² . A distância entre as entradas do mesmo tema vai diminuindo, acelerando a justaposição de vozes, como se nos aproximássemos cada vez mais do som das águas em movimento.	17
4 - Violoncelos	Os <i>cellos</i> trazem uma variação a essas escalas ascendentes: desenham um movimento completo e flutuante de escalas que descem e sobem. No lugar de alturas definidas, as escalas agora registram um progressivo vetor para cima e em outra configuração temporal: grupos de três colcheias dançam, subindo e descendo, puxadas para o alto, ao inverso da gravidade terrestre.	49-60
5 - Flautas	Entram as flautas 3, 2 e 1, mas com outro desenho, que retoma o 'passo trocaico' das trompas.	55, 59, 63
6 - Violas	As violas duplicam o desenho dos <i>cellos</i> , ampliando o ritmo de expansão das frequências.	57
7 - Violinos	Violinos entram sucessivamente, retomando o desenho das violas e <i>cellos</i> .	61 e 65 ³³
8 - <i>Cellos</i>	Os <i>cellos</i> retornam com em movimento acelerado a partir do arpejo em semicolcheias.	82-136
9 - Violinos e violas	Violinos e violas dobram movimento acelerado dos <i>Cellos</i> .	111-136
10 - Madeiras	Escalas ascendentes em semicolcheias se espalham entre fagotes, clarinetas, oboés, corne inglês e flautas.	129-136

Fonte: Produção do próprio autor

³² V. Allis (2008, p. 20).

³³ 2^{os} violinos, depois os 1^{os}.

Para uma visualização do processo de 'ondulação', veja o trecho seguinte da partitura do Prelúdio:

Figura 5 – Trecho do prelúdio de *O ouro do Reno*

The image displays two systems of a musical score for the Prelude of 'The Ring of the Nibelung' (O ouro do Reno) by Richard Wagner. The first system is labeled '8 HÖRNER, in E♭' and the second '12 HÖRNER'. Both systems feature a woodwind section (3 Flutes, 3 Clarinets in B♭, 3 Bassoons) and a string section (8 Violins, 8 Violas, 8 Cellos, 8 Double Basses). The score is written in E♭ major and 3/4 time. The 'undulation' process is highlighted by red arrows pointing upwards across the staves, indicating a continuous rise in pitch or intensity. The first system shows the initial undulation, while the second system shows a more complex, multi-layered undulation involving all instruments.

Fonte: <imslp.org>

A primeira canção

Com a abertura da cortina, entramos em contato com os diversos estímulos audiovisuais que nos conduzem para a cena primal da tetralogia: uma das ninfas, Woglide, atravessa o palco, trazendo o foco de atenção para si e para o espaço em movimento³⁴. Interessante que a cantatriz *circula* um arrecife que está no *meio* do palco. Ela desenha nas águas a imagem que nomeia a tetralogia. Então ela canta:

Quadro 5 – Tradução da canção inicial

WOGLINDE	WOGLINDE ³⁵	WOGLINDE ³⁶
Weia! Waga ³⁷ ! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia ³⁸ ! Wallala weiala weia!	VAIa! VAga! VAga, ONda, flutua pro BERço! VagalaVAIa! Válala Véiala Véia	Vaia! Vaga! Ondula, Onda, - busca o berço! Vagalavaia! Válala Véiala Véia

Fonte: Produção do próprio autor

³⁴ Esse espírito da água seria mais especificamente uma náíade. No caso, entra na tradição das sedutoras Sereias e suas canções. V. Kramer (2006). Para as correlações entre som e imagem, v. Chion (2011).

³⁵ Marquei em maiúsculas as sílabas fortes e em negrito a aliteração. As palavras onomatopaicas transcrevi apenas o som.

³⁶ Apresento nesta terceira coluna uma possibilidade de tradução, que perde a aliteração contínua na semivogal 'w', mas interpreta de certa forma o jogo sensorial da cena.

³⁷ Em carta para Nietzsche, de 12 de junho de 1872, Wagner assim explica as 'as palavras sem sentido' que começam esta canção: "Do estudo de Jacob Grimm {Mitologia Alemã/Deutsche Mythologie, 1835} retirei um primitivo 'Heilawae', remodelei-o para um *Weilawaga* (uma forma associada, hoje, com a palavra *Weihwasser* {água benta}) para a tornar mais conforme com o meu objetivo; então deduzi daí as raízes intimamente cognatas de 'wogen', 'wiegen', 'wollen' e 'wallen' e, assim, construí uma melodia de raiz silábica para as minhas *Filhas do Reno*, qualquer coisa como a analogia das canções de ninar infantis." (WAGNER, 2017, p. 57).

³⁸ O jornal Berliner Börsen, em 22 de Agosto de 1976, celebrava a louca onda da "Wagalaweia" que se elevou após as apresentações do *Anel*, em 1976. Disponível em: <<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1876-08-22/2436020X/>>. Assim, a palavra criada por Wagner tornou-se sinônimo cômico-sério de sua recepção, isso até anos depois, como se nota no livro sobre os bastidores no teatro, de Emil Wagner em 1925 (WAGNER, 1925). De excesso a excesso: esvaziamento de sentido à monotonia ruidosa. V. ainda Spencer (2006).

No detalhe da letra, percebemos o uso reiterado da consoante ‘W’, marca da técnica do verso aliterativo chamado de ‘stabreim’. Entre as muitas funções do verso aliterativo, temos uma distinção sonora na materialidade da palavra que será associada a algum referente da peça, o que se pode denominar “leitmotiv fonético”³⁹. Esse som singularizado por sua repetição retorna em outros momentos, emitidos por outros personagens, configurando cadeias de vínculos que tanto dão coerência ao espetáculo, quanto orientam sua recepção.

Wagner mesmo havia discutido este recurso em seu tratado *Ópera e drama*, publicado em 1851, advogando uma maior união entre texto e música para ultrapassar os formalismos e esquemas das obras dramático-musicais de seu tempo⁴⁰. Como uma atualização de uma ‘linguagem primordial’, a linguagem dos sons exposta no verso aliterativo chama atenção para si mesma, para sua construção e impacto das emoções provocadas, aproximando ver e ouvir⁴¹.

A decisão por versos e versos aliterativos não é pontual: é ratificada por meio enfáticos desdobramentos em toda a cena de abertura e no resto da tetralogia. Uma dramaturgia com escopo amplo trabalha na articulação entre seções, entre partes. Não apenas as ninfas brincam na matéria líquida, cantam com palavras que atualizam imagens aquáticas: elas mesmas são figuras elementares:

Ondas formam as raízes dos nomes das Filhas do Reno: Woglinde {de ‘Wogen’, ondular}, Wellgunde {de ‘Welle’= onda}, e Flosshilde {de ‘Flissen’= fluir}. E as palavras que elas cantam são evocações onomatopaicas da matéria na qual elas nadam, brincando com jogos de palavras – Welle (onda), Woge (ondular) e Wiege (Berço). (BORCHMEYER, 1991, p. 218)

³⁹ Expressão de Buller (1995, p. 60). Wolzogen já havia indicado o simbolismo fonético do Anel desde a primeira cena de *Ouro do Reno*. V. Wolzogen (1897). V. ainda Schuler (1909, p. 45-63).

⁴⁰ *Ópera e drama*, 2.6, e 3.1.

⁴¹ Digno de nota é a convergência não fortuita entre as investigações expressivas de Wagner e as novas bases de uma ciência acústica proposta pelo seu contemporâneo e antípoda Hermann von Helmholtz, também interessando em questões psicofísicas do som e da linguagem. Ironicamente, Wagner compôs os seguintes versos aliterativos para von Helmholtz, jogando com o nome do cientista:

“Grau wäre alle Theorie? / Toda teoria seria cinza? /
Dagegen sag’ ich, Freund, mit Stolz: / Não, meu amigo, digo com orgulho:
uns wird zum Klang die Harmonie, / para nós, o som se torna harmonia
fügt sich zum Helm ein edles Holz / quando ao capacete {HELM} uma nobre madeira {Holz} é
acrescida. (STEEGE, 2012, p. 225)

O 'generalizado associacionismo' projeta-se para o futuro enquanto retoma e transforma o que foi apresentado.

Disso, no texto da canção, os sons são mais importantes que o significado das palavras. Na partitura, começamos a entender o inter cruzamento de texto e música (Figura 6).

Após o *crescendo* da orquestra no prelúdio, ecoando sons no ambiente escuro do teatro esperando pelo começo da peça, irrompe uma figura feminina que nada e depois canta. Woglinde flutua entre uma cama harmônica das trompas em nota pedal acima dela e rápidos arpejos no violino. A linha melódica da ninfa varia entre movimentos ascensionais e descensionais, inicialmente por intervalos próximos e depois com sucessivos saltos de terça, quarta, sexta e oitava, como se estivesse a brincar com as águas⁴². Ela canta e se move, a melodia baila, enquanto as figuras musicais na orquestra perfilam desenhos constantes.

Figura 6 – Início da linha vocal em *O ouro do Reno*

Fonte: <imslp.org>

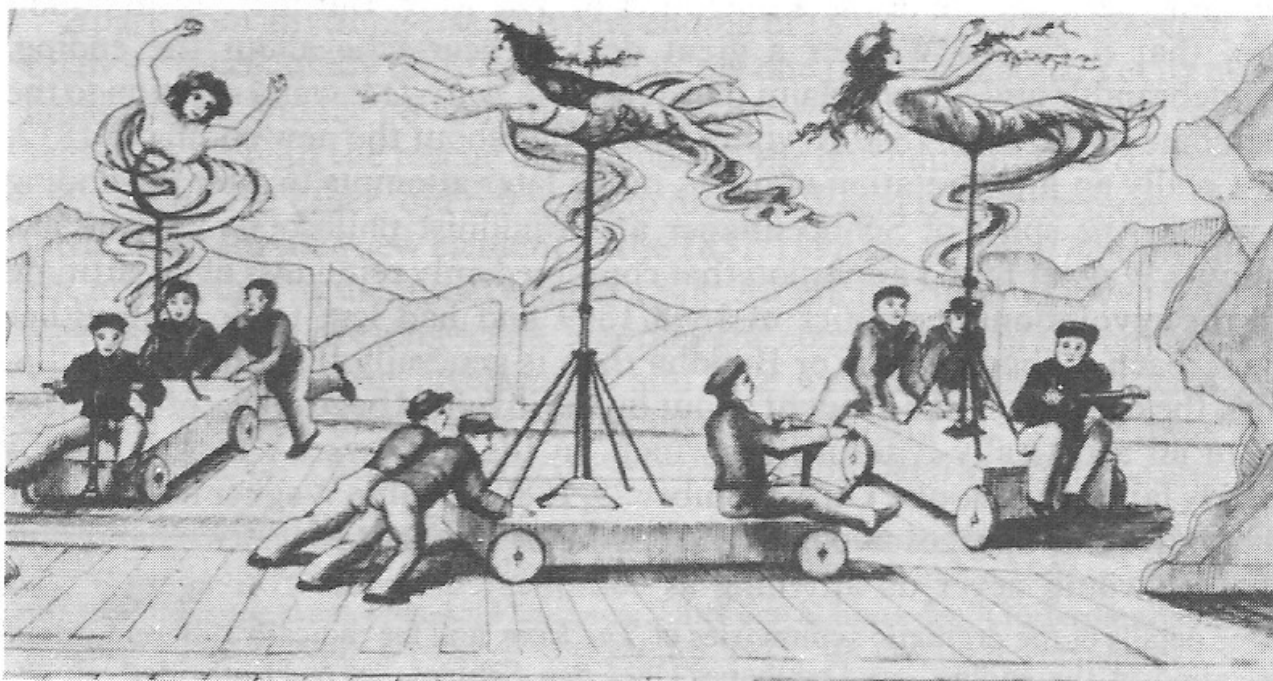
⁴² Em compasso 6/8, o ritmo dessa primeira performance vocal se aproxima de uma barcarola, moldada a partir das canções dos gondoleiros venezianos reinterpretando o movimento do remo na água e o balanço no barquinho no rio. Note-se que Barcarolas ficaram famosas no Romantismo no século XIX. V. Fauser (2006) e Abromont (2010, p. 199).

Wagner aqui mostra como pretende que a orquestra funcione, em sua interação com os cantores: a densidade inicial do prelúdio, construída com a entrada de novos elementos, promoveu um espaço acústico que foi se dilatando como que para formar a partir de si mesmo o referente maior que é todo o prelúdio. Quando as cortinas se abrem, há uma mudança: o público tem agora diante de si o palco tomado pela encenação, o movimento dos agentes e a orquestra.

Na canção, orquestra diminuiu seu poder sonoro, indo para um segundo plano audiofocal, como se percebe na marcação das dinâmicas (*p*=piano, para violinos e trompas) e no aspecto reiterativo de seu material sonoro.

Mas o mais importante é que mesmo saindo dessa hegemonia perceptual da cena, a orquestra está ali e não dobra a linha melódica, não a 'acompanha'. A cantatriz está suspensa mesma entre águas-ares e os sons – não há um pedestal harmônico ou um horizonte de reprodução para ela e para a orquestra. E literalmente ela está suspensa:

Figura 7 – Maquinaria cênica para a estreia de 1976



Fonte: Wikipedia Commons⁴³

⁴³ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Rhinemaidens#/media/File:1876Rhinemaidens.jpg>>. Acesso em: 20 out. 2019.

A partitura do drama musical assinala isso: ao mesmo tempo temos diversas fontes audiofocais que produzem diferentes referências que são os acontecimentos mesmo da obra. O *‘motivo das filhas do Reno,’* enunciado nessa canção de embalar, projeta para o espectador o nascer do mundo das águas, por meio de distintas e complementares ações das fontes audiofocais.

A canção de Woglinde insere a audiência nesse conto fantástico por meio de procedimentos bem claros: uma definição bem clara do espaço audiovisual, com linhas melódicas que não se anulam, nem se sobrepõem, contribuindo para uma participação ativa da audiência ao fruir o que vê e ouve e procurar integrar os díspares em uma completude que una o evento de agora com os do passado e do futuro. Para tanto esse excesso de som e visão se converte no referente audiovisual do modo como a dramaturgia do *Anel* é encenada e percebida.

Entra o oposto⁴⁴

Até aqui o mundo aquático e sereno das sereias em sua hegemonia audiofocal era o que unificava a experiência recepional. Tudo é interrompido com a entrada de Alberich, o soberano das criaturas que vivem no mundo subterrâneo – Nibelheim. Na rubrica da cena a confusão multissensorial é explícita: “[...] Elas mergulham como peixes, indo de um recife para outro, brincando e rindo. Nisso Alberich, vindo das profundezas, aparece subindo em uma rocha mais alta. Ainda cercado pela escuridão, ele para e assiste com prazer crescente os jogos das jovens filhas do Reno.” (DEATHRIDGE, 2018, p. 106).

Por um tempo as jovens, indiferentes ao anão que vem das trevas, dedicam-se às suas brincadeiras. É o público que sabe mais, instalando a assimetria entre palco e plateia. Diversas vezes Wagner vai se utilizar dessa frequente técnica da dramaturgia, que instala diversos níveis de referência e conhecimento em cena⁴⁵. Alberich posiciona-se com uma plateia dentro do espaço de atuação, um *voyeur*. O público se vê diante de dois pontos de orientação.

⁴⁴ Mais que a figura do antagonista, valho-me das reflexões de Eugênio Barba que, a partir do teatro oriental, indica a composição das ações físicas em uma multidimensionalidade: “Se você quer ir para a direita, deve então ir para a esquerda, então para-se subitamente e volta-se para a esquerda” (BARBA, 1995, p. 176). V. Nunes (2017).

⁴⁵ Sobre o uso dessa técnica em *Ésquilo*, v. Mota (2008).

A orquestra interpreta essa mudança (c.166)⁴⁶: primeiro retoma os arpejos e outras figuras do prelúdio, que antecipavam a entrada das filhas do Reno, como que fechando a cena em si mesmo. Simultaneamente, há a introdução de esparsas notas/passos nos contrabaixos e *cellos*, as quais vão ficando mais fortes, repetidas e perceptíveis, seguidos de mudança harmônica e uma diminuição na textura que prepara o canto-fala de Alberich⁴⁷:

Figura 8 – O ouro do Reno – Preparando a entrada de Alberich

Fonte: <imslp.org>.

⁴⁶ Sigla c. para ‘compasso’.

⁴⁷ V. Petty (2005). Note-se que a frequência grave novamente é utilizada como indutora de mudanças cênico-musicais: no prelúdio, tudo começou e foi sustentado por uma nota contínua nos contrabaixos. Aqui a entrada de Alberich é interpretada pelas crescentes notas em saltos de oitava dos baixos. Ainda, nos saltos de oitava e na alternância violoncelos/contrabaixos mostra-se a interpretação dos movimentos claudicantes associados às figuras dos gnomos (WEINER, 1997, p. 273). O manco Alberich enfatiza sua origem: vir de baixo, do pé. Para uma documentada associação entre a construção de Alberich e estereótipos ligados a judeus, v. Nattiez (1993, p. 60-64).

Logo, com a alteração na música, Alberich é som antes de visão. A não sincronia entre o canto da personagem e a ação orquestral já marca a ruptura que a cena traz para o espetáculo: os *crescendo* nas cordas e *decrescendo* nas madeiras agora defrontam-se com os altissonantes sons de baixos, *cellos*, violas, tuba, fagotes e clarinetes⁴⁸. Feminino vs masculino, alto vs baixo, Sopranos vs barítono, luz vs escuridão, beleza vs feiura, canto vs fala – os contrastes se amontoam, pois passamos da variação, do movimento em torno do mesmo, para a oposição contraplanar⁴⁹.

O antes observador Alberich expressa assim pela primeira vez em canto-fala:

Quadro 6 – Tradução trecho inicial de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
“Hehe! Ihr Nicker! (Die Mädchen halten, sobald sie Alberichs Stimme hören, mit dem Spiele ein.) “Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk! Aus Nibelheims Nacht naht’ ich mich gern, neigtet ihr euch zu mir!”	Hê, Hê ! Seus espíritos! (As moças interrompem seus jogos logo que ouvem a voz de Alberich) Como você são graciosas, Gente cheia de guerrinhas! Saindo da noite de Nibelheim eu chego pra ficar perto de você que veio pra mim.

Fonte: Produção do próprio autor

Na partitura orquestral, observamos atos pelos quais Alberich se impõe audiovisualmente:

⁴⁸ V. Bribitzer-Stull, 2008.

⁴⁹ Para uma apropriação e transformação da figura de Alberich, v. Hesser (2011).

Figura 9 – Linha vocal Alberich

184

ALB.
LINHA VOCAL ALBERICH
Vc.
CONTRABAIXO

He! he! ihr Nicker, wieseid ihrniedlich, neidlichesVolk! aus NibelheimsNacht nahtich mich gern,

(Die Mädchen halten, sobald sie Alberich's Stimme hören, mit dem Spiele ein)

p (nur 4 CB.)

Fonte: <imslp.org>

Novamente, como no início do canto mágico de Woglinde, temos uma redução na textura, com destaque para o canto-fala em intervalos conjuntos, com poucos saltos, performados sobre o movimento manquitola nos baixos. Embora sejam figuras diversas e opostas o modo de sua apresentação é semelhante: um isolamento acústico que coloca um material vocal característico ao contexto imediato da cena. Este material é 'circulado' pela orquestra, que se posiciona em segundo plano. E toda essa primeira entrada é antecedita por uma sequência exclusivamente musical que antecipa o que vai ser performado. Em todo caso, a orquestra, pelo menos aqui em *O ouro do Reno*, não para de tocar. Com a cortina levantada, ou sem ação vocal atribuída aos agentes dramáticos, a orquestra vigora em um *tour de force* do começo ao fim do drama musical.

O canto-fala de Alberich assinala que o fim da inocência, do sonho, do equilíbrio e da equanimidade chega ao fim. O início da tetralogia é também a dramatização do fim de uma era⁵⁰. Alberich traz consigo não apenas as marcas exteriores de uma repugnância: ele, que não é desejado, tudo quer. E sua insaciabilidade tem como primeiro alvo a posse do corpo das jovens que mudam seus jogos: de contracenar com as águas, para brincar com o desengonçado anão⁵¹.

A frustração e ira de Alberich atravessa a cena por meio de um motivo cromático em semicolcheias que toda conta do espaço sonoro:

Figura 10 – Interpretação das reações de Alberich

The musical score is for Wagner's *Der Ring des Nibelungen*, Act 1, Scene 1. It features various instruments including Clarinet, Bassoon, Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass, as well as voices. Alberich's vocal line is highlighted with orange circles and contains the lyrics 'neig. tet ihreuch zu mir!'. Other vocal lines include 'Heil werist dort?' and 'Esdämmert und ruft'. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *cresc.* and performance instructions like *(getheilt)*, *pizz.*, and *(Bogen)*.

Fonte: <imslp.org>

⁵⁰ Intuição de Thomas Mann.

⁵¹ Assim exposto, a cena encontra um paralelo mítico com Hefesto, o deus coxo que discursa no concílio dos deuses e os deuses caem na gargalhada. V. Homero, *Odisseia* 8.304-345. Lembrar que Hefesto, na versão homérica, era esposo de Afrodite.

Na sucessão das contracenções, os eventos audiovisualmente distinguíveis dos agentes vão se acumulando, dando a sensação de um excesso não saturado de sensações que irrompem, desaparecem mais deixam seus traços.

Enquanto vencem e rebaixam o seu perseguidor, as sereias gargalham e retomam em coro tema da canção de Woglinde, como uma restauração da ordem inicial e celebração de sua vitória e união. Essa estrutura se repete até que Alberich, em meio a um êxtase de luz e luxúria, percebe o brilho radiante do ouro sob as águas e muda seu desejo. Surge então a luz do sol, a manhã, e o ouro que é saudado pelas filhas do Reno em coro:

Quadro 7 – Tradução do diálogo inicial em *O ouro do Reno*

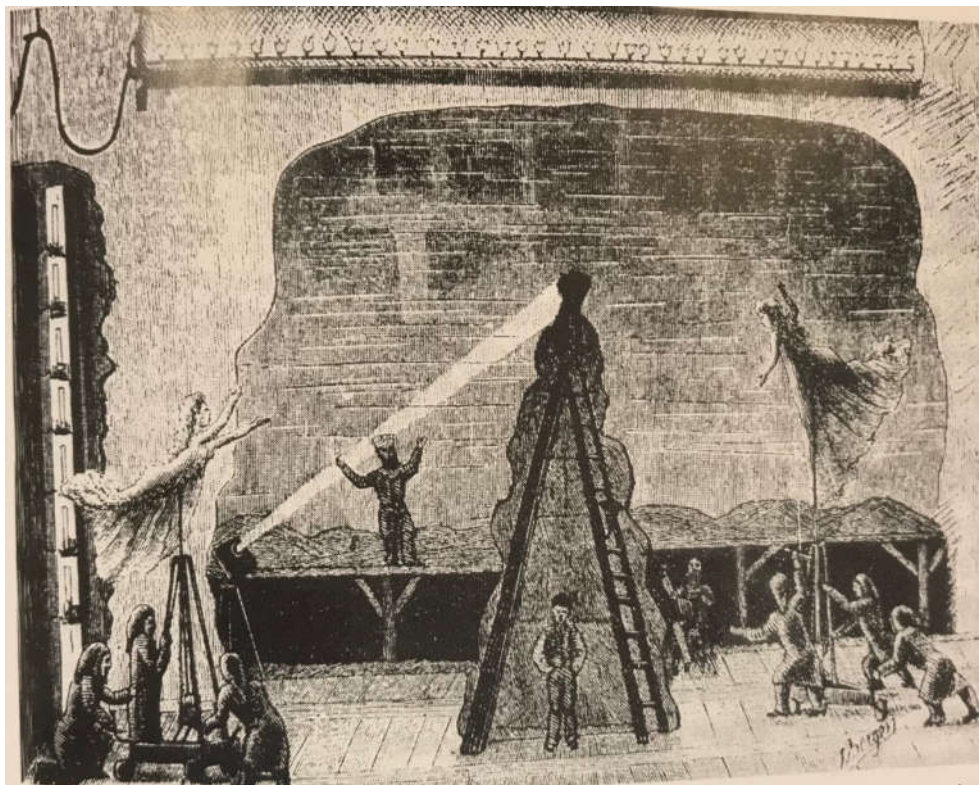
WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE	WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE
Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalalalala leiajahei! Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr! Glühender Glanz entgleißet dir weihlich im Wag! Heiajahei! Heiajaheia! Wache, Freund! Wache froh! Wonnige Spiele spenden wir dir: flimmert der Fluß, flammet die Flut, umfließen wir tauchend, tanzend und singend im seligem Bade dein Bett! Rheingold! Rheingold! Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalalalalaleia jahei!	Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalalalala leiajahei! Ouro do Reno! Ouro do Reno! Brilhante prazer! Quão luminoso e sublime é o teu sorrir! Fulgor fulgurante irradia-se de modo excelso de ti. Heiajahei! Heiajaheia! Acorde, amigo! Acorde feliz! Jogos alegrias daremos pra vocês: o rio rutila, flameja a enxurrada, ao redor de tua cama mergulhamos, dançamos e cantamos em festivo banho. Ouro do Reno! Ouro do Reno! Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalalalalaleia jahei!

Fonte: Produção do próprio autor

Este canto homofônico das sereias nomeia o título da peça, e marca o foco de grande parte dos futuros conflitos: a riqueza material encarnada no ouro, que, atualizado na forma do anel, vai passar por diversas mãos e a todos os seus possuidores trará desgraça, morte e destruição. Sua irresistível luz associa-se a vetores contraditórios: é vida e morte. No espaço da canção, o tempo suspende-se, para que se celebre a epifania multissensorial e elementar de um estado emocional intenso, provocado pela possessão de quem vê a irrupção de algo que ultrapassa a experiência humana comum. É um banho de felicidade diante de algo maravilhoso, solene e inspirador⁵².

Essa suspensão tempo-espacial é quebrada com o retorno ao tempo da ação: a rubrica indica: Alberich galga o rochedo mais e “com terrível força ele arranca o ouro da rocha, e corre apressadamente para as profundezas, onde desaparece rapidamente. Densa escuridão desce por toda a cena. As jovens mergulham indo atrás do ladrão nas profundezas”. É o que podemos ver nessa representação dos bastidores⁵³:

Figura 11 – Efeitos cênicos para a estreia de 1876



Fonte: Wikipedia Commons

⁵² Em nota à sua tradução do *Anel*, Stewart Spencer nos informa sobre tais implicações no uso do vocábulo “weihlich” (SPENCER; MILLINGTON, 2000, p. 364).

⁵³ Na imagem de Joseph Hoffman podemos ver as trucagens do *design* de cena.

O canto é interrompido, a alegria se esvai. A luz cede às trevas, a certeza, à dúvida. O universo encontra-se em perigo. Tudo agora é som: a orquestra faz a mediação entre as águas e o ar – o próximo capítulo e elemento desse drama cosmológico.

Como é o céu?

A segunda cena de *O ouro do Reno* amplia audiovisualmente o que estaria indicado no fulgor da luz: na morada dos deuses, no *Valhalla*. É fundamental mostrar a imponência e majestade desse espaço, pois a cena de conclusão da tetralogia justamente apresenta o Valhala ardendo em chamas, como ardendo em desejos Alberich havia expressado a respeito quanto às fugidias filhas do Reno:

Quadro 8 – Fala de Alberich ao ser rejeitado pelas Filhas do Reno

ALBERICH	ALBERICH
“Wie in den Gliedern br ünstige Gl ut mir bren nt und gl üht! W ut und Minne, w ild und m ächtig, w ühlt mir den M ut auf. – Wie ihr auch lacht und lügt, lüstern lechz’ ich nach euch, und eine muß mir erliegen!	Como em meus membros se alvoroça o fogo da paixão, queimando e brilhando! Raiva e amor, selvagens e poderosos, me lançam pra loucura. Mesmo que riam e mintam, desejo vocês pra mim, e pelo menos uma vai cair na minha mão!

Fonte: Produção do próprio autor

Para tanto, novas paixões, uma nova ordem de estados emocionais extremos é proposta, como se vê nos momentos iniciais dessa segunda cena: uma fanfarra real saúda o casal de soberanos Wotan e Flicka, que dormem alheios aos problemas do universo. Os metais em primeiro plano associam o lugar à cerimonialidade intramuros da fortaleza real, assim como a indicação de andamento “Tempo Calmo, {Ruhiges Zeitmaass}”, isto é, Andante, de média aceleração, nos colocam diante das expectativas das ações dentro desse espaço-tempo de ideal de sonho.

Mas o céu é interrompido após ser contemplado e experimentado em silêncio e calmamente pela plateia: Flicka desperta sobressaltada e nunca mais o céu será o mesmo. Instaura-se uma das técnicas que será abundantemente utilizada pela trilogia: o

monodialogo⁵⁴. Temos personagens em cena, em situação de contracenação, um diante do outro. Mas uma voz é dominante a cada momento, enquanto a outra se transforma em plateia. Assim, seja nos discursos, nas longas reflexões e nos relatos, o que temos é uma alternância de narradores, uma dramaturgia construída na sucessão de blocos textuais mais homogêneos.

O que importa saber é que a identidade muitas vezes pressuposta entre conversação diária e diálogo em uma obra dramática é negada. Grandes obras cênicas e narrativas trabalham com as implicações desse “falso diálogo”. Os agentes estão em cena ao mesmo tempo, falam um para o outro, mas não trocam informações. São como dois mundos em conflito. E esta descontinuidade está no casal, está no céu...

Assim, enquanto Wotan contempla orgulhoso esse esplêndido edifício que é a casa emuralhada dos deuses, sua esposa angustia-se por sua irmã, Freia, que foi dada como pagamento aos gigantes irmãos Fasolt e Fafner, que construíram de fato Valhala.

O estilo musical desse primeiro antidiálogo é interessante: Wotan performance com os sons dos metais de sua cidade, valendo-se de longas notas, enquanto que Fricka aparece contra um segundo plano quase vazio: ela está só, sem apoio do esposo⁵⁵. Atravessam linhas de falas-canto de Flicka rápidas escalas ora ascendentes, ora descendentes nas cordas, linhas que sinalizam perturbação e inquietude, retomando em parte o espectro de Alberich.

Tudo muda com a entrada dos gigantes. Como na entrada de Alberich, os exorbitantes irmãos são marcados pelos passos, pelos pés – som primeiro, visão depois: contrabaixos, *cellos*, dobrados por violas e violinos em registros médios, tímpanos e apoios rítmicos dos metais (Trombone baixo, trombones e a tromba-baixo⁵⁶) apresentam a vigorosa irrupção ciclópica dos dois irmãos:

⁵⁴ Antes do termo ter sido elevado a uma explícita instância por Miguel de Unamuno, a híbrida situação dramático-narrativa do monodialogo já aparece na *Ilíada* e na tragédia grega de Ésquilo. V. Griffin (1986) e De Jong (1987).

⁵⁵ Este insulamento indica a separação entre masculino e feminino. Sobre a relação entre o ‘eterno feminino’ e o Anel, Robert Donington afirma: “O Anel inclui outros representantes do eterno feminino, muitos deles muito mais importantes que Fricka. Há as Filhas do Reno; Freia; Erda a mãe-terra; as Valquírias com Brunhilde como líder; e as charmosas chamadas de ‘Wishmades’” (DONINGTON, 1974, p. 75).

⁵⁶ Ou ‘trompa wagneriana’. Wagner solicitou a construção dessa ‘mistura’ entre trompa e trombone, aqui em afinada em ‘Es’ (Mi bemol), para Adolphe Sax, especialmente para o *Anel*. V. Melton (2008). Note-se o contexto de frequências mais médio-graves nessa entrada dos gigantes.

Figura 12 – Entrada dos Gigantes

Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaass.

TROMPA WAG.

TROMBONES *ff*

TROMBONE BASS *ff*

TUBA CONTRAB. *ff* *8^{va} bassa*

TAMBORES *ff*

Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaass.

VIOLINS *ff*

Violas *ff*

FASOLT und FAFNER, beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf.

ch nun!

CELLOS *ff*

CONTRABAIXOS *ff*

Fonte: <imslp.org>

Nenhuma primeira aparição de personagem fora tão bem destacada com esta: além do curto e insistente motivo e sua ‘cor escura’, Wagner indicou que a orquestra tocasse “em um andamento firme e forte”. Segundo Heinrich Porges (1837-1900), que anotou os ensaios gerais conduzidos por Wagner, “a representação que a orquestra realizou da chegada dos gigantes causou tremenda impressão, sendo que sua vasta estrutura fez lembrar instintivamente as figuras dos Ciclopes de outras eras. A indicação de ‘andamento firme e forte (Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmass)’; para manter a energia e impedir que o tema tocado pelas cordas soe pesado, trombones e tubas devem tocar bem acentuados (PORGES, 2009, p. 16).” Essa ‘marcha fúnebre’ poderosa ressoa sobre o lar dos deuses, como uma ameaçadora contraposição, provocando um novo estado de emoção⁵⁷.

Neste momento, é impossível não correlacionar o que até aqui foi visto e ouvido: de um anão que perseguia moças, temos dois gigantes que perseguem uma mulher. Aquilo que Alberich reforça no mundo aquático das sereias é o que agora os irmãos retomam e reinterpretam: temos sempre um mundo em certo estado de equilíbrio, que depois é modificado pelo oposto. Na verdade, tudo é continuamente reprojetoado, deslocado a partir do que se ouviu e viu pela primeira vez. Este é um aspecto basilar de *Rheingold*: sendo uma obra que abre a trilogia e que se desloca no ‘mundo do mito’, é o palco das estreias, do retorno do princípio. E, nesse retorno, tudo que vem à cena tem seu potencial de aniquilamento.

Ultrapassando um binarismo estreito, podemos compreender esse padrão estruturador das situações dramáticas como a integração do agente perturbador estrangeiro ao conceito de multiverso, com alta produtividade em obras ficcionais, nos Estudos da Religião, Filosofia e Física, entre outras áreas⁵⁸. No lugar do espaço-tempo estanques, fechado em si mesmos, vemos que os mundos possuem passagens entre si, como os interlúdios orquestrais e as rubricas internas (‘falas’ das personagens) apontam. Alberich, vindo das profundezas da terra, entra na paisagem sonora das águas do Reno; e Fafner e Fasolt, vindo da terra e da gravidade que a terra expõe seus habitantes, atingem o palácio nas nuvens.

⁵⁷ V. Bribitzer-Stull (2015, p. 3).

⁵⁸ V. Carr (2007), Barrau et al. (2010), Greene (2011), Loujoz (2017).

Esses vasos comunicantes entre universos diversos e o livre trânsito das figuras entre mundos ratifica a interconexão e simultaneidade que as define. Assim, tanto as dimensões paralelas quanto as 'criaturas' são atravessadas por forças comuns, por nexos compartilhados que aproximam tudo de todos.

Nesse sentido, o vocábulo 'anel' é mais que uma designação do objeto que vai atravessar a tetralogia: indica uma pluralidade de recursos relacionados a estratégias não lineares de se produzir uma coesão de materiais. A tetralogia é uma forma cíclica expandida, uma exploração das possibilidades de constituir uma configuração a partir da tensão entre elementos heterogêneos.

É o que fica claro quando o confronto entre os habitantes do castelo nas nuvens e os gigantes chega a um impasse e é mediado pela narrativa de Loge, versão do deus da trapaça Loki. Em cena estavam os gigantes demandando que Wotan cumprisse seus acordos: entregar Freia como pagamento pela construção da fortaleza celeste. Doner (Thor) e Froh aparecem como defensores da causa divina. O palco encontra-se na seguinte distribuição de forças:

Figura 13 – Distribuição de forças no palco



Fonte: Produção do próprio autor

O pareamento e simetria da cena é quebrado com a entrada do esperado Loge e seus estratagemas. Em uma recapitulação, Loge retoma os eventos da primeira cena junto às filhas do Reno e enfim explicita e amplia a equação entre ouro, anel, poder e maldição:

Quadro 9 – Relato de Loge

LOGE	LOGE
Für dich nur besorgt, sah ich mich um, durchstöbert' im Sturm alle Winkel der Welt: Ersatz für Freia zu suchen, wie er den Riesen wohl recht. Umsonst sucht' ich und sehe nun wohl: in der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert! <i>(Alle geraten in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit).</i> So weit Leben und Weben in Wasser, Erd und Luft, viel frug ich, forschte bei allen, wo Kraft nur sich rührt, und Keime sich regen: was wohl dem Manne mächt' ger dünk' als Weibes Wonne und Wert? Doch so weit Leben und Weben, verlacht nur ward meine fragende List: in Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb und Weib. <i>(Gemischte Bewegung)</i> Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab; um rotes Gold entriet er des Weibes Gunst. Des Rheines klare Kinder klagten mir ihre Not: der Nibelung, Nacht-Alberich, buhlte vergebens um der Badenden Gunst; das Rheingold da raubte sich rächend der Dieb: das dünkt ihm nun das teuerste Gut, hehrer als Weibes Huld. Um den gleißenden Tand, der Tiefe entwandt,	Preocupado apenas contigo⁵⁹, andei por aí, vasculhando por todos os cantos do mundo encapelado: procurei algo que substituísse Freia, e que fosse de justo agrado aos gigantes. Em vão foi minha busca e agora percebo: na circunlatura {der Ring} dos mundos nada é tão estimado pelo desejo do homem que ele troque pelo valor e gozo da mulher! <i>(Todos exibem mostra de espanto e perplexidade)</i> Onde há movimento e vida, na água, na terra e no ar, fui eu a interrogar muito, tudo investigando, onde a força se agita e a origem da vida se move: o que o Homem considera com mais forte poder que o valor e o gozo da mulher? Mas onde há movimento e vida, riu de mim de minha artimanha inquisitiva: na água, terra e ar ninguém quer ficar sem o amor e a mulher. <i>(Reações diversas)</i> Apenas um eu encontrei que disse não ao amor. pelo ouro reluzente dispensou o benefício da mulher. As brilhosas filhas do Reno me queixaram suas tristezas: o nibelungo, o tenebroso Alberich em vão quis desfrutar da graça das banhistas, roubou o Ouro do Reno o ladrão roubou em vingança. Agora ele acha isso {ouro roubado} o bem mais valioso, maior que o gozo da mulher. Por causa desse brilhante brinquedo,

⁵⁹ Neste longo trecho, optei por traduzir prestando mais atenção no conteúdo textual.

erklang mir der Töchter Klage: an dich, Wotan, wenden sie sich, daß zu Recht du zögest den Räuber (mit wachsender Wärme) das Gold dem Wasser wiedergebest, und ewig es bliebe ihr Eigen.	roubado das profundezas das águas, as filhas {do Reno} clamam aos prantos: a ti, Wotan, volvem-se elas, que exerça o direito contra o ladrão {com crescente calor} que devolva o ouro para as águas, e que fique para sempre com elas.
---	--

Fonte: Produção do próprio autor

A recapitulação promovida por Loge traz para a cena Alberich e seus atos. Wahala está cheio de gigantes, anões e patifes. Essa contracenação por ausência, por alusão, demonstra como a sobreposição entre mundos não apenas constrói cenas como as figuras em cena. Atualizando, fazendo retornar em forma de relato o que houve na primeira sequência de *Ouro do Reno*, Loge, uma personagem marcada por suas estratégias e ‘fluidez moral’, coloca sua audiência imediata (os divinos) e o público no teatro em contato com a teatralidade do Nibelungo. Assim, as ações que ocorrem em determinado momento de uma linha de tempo são deslocadas, ultrapassam suas delimitações tempo-espaciais. E cada retomada é uma seleção, uma reorientação do que aconteceu. No caso, o foco aqui no discurso de Loge é na complementariedade entre a recusa do amor, da mulher e a opção pelo metal dourado.

Ora, se compreendermos essa complementariedade dentro da dramaturgia do multiverso posta em prática por Wagner no *Anel*, veremos este atributo e programa de ações não é exclusivo de Alberich. Alberich, no lugar de concentrar tudo o que não se quer, todo o mal que precisa ser expurgado do mundo, é uma chave para se compreender as outras dimensões. Pois Alberich cifra o desvelamento das forças em tensão que sustentam uma superposição de realidades ciclicamente constituídas e vinculadas. Se Alberich caça as mulheres e depois as troca pelo ouro, os gigantes agora também optam pelo metal dourado: no lugar de Freia, eles demandam como pagamento o tesouro do Nibelungo. E, radicalizando a situação, Wotan decide ir atrás do ouro em Nibelheim, a terra de Alberich⁶⁰.

⁶⁰ Sobre o ouro como “signo metálico da imortalidade”, v. SOUSA (1973). Wotan não é tão ‘espiritual’ assim. V. White (1988).

O mundo está às avessas: antes as figuras noturnas, com seus passos pesados e marcados entram em ambientes mais leves e fluídos. Agora é o contrário, invertendo as investidas do anão e dos gigantes. O rei dos deuses estão entre Alberich e os irmãos Fasolt e Fafner. Wotan vai se tornar um ladrão.

Ainda não é o inferno⁶¹

Como novos Dante e Virgílio, Wotan e seu guia Loge descem da morada dos deuses para as cavernas subterrâneas de Nibelheim⁶². O interlúdio orquestral interpreta esse movimento de transformação de paisagens sonoras por meio, inicialmente, de sucessões de linhas cromáticas descendentes nas cordas e madeiras, respondidas por linhas cromáticas ascendentes nos contrabaixos, *cellos* e tubas. Após um contramovimento rítmico dos metais, temos os sons do trabalho – o ruído das bigornas, o malhar do ferro contra o ferro, uma altissonante mistura de sons de diversas fontes, como instrumentos musicais e 18 bigornas reais e afinadas!⁶³ Os subterrâneos são antes de tudo uma orquestração de timbres que propagam e reforçam um gesto rítmico fundamental: o golpe contra a matéria dura. Em um efeito *fade out/fade in*, a orquestra vai diminuindo seu volume para que em primeiro plano escutemos apenas os sons das bigornas. Depois o tema musical é retomado, preparando a entrada das personagens:

⁶¹ Wagner havia trabalhado em outros roteiros que levavam em conta cavernas e suas implicações dramáticas, como *As minas de Falun* (1842), WWV, 67, a partir de romance homônimo de E. T. A. Hoffmann; e *Wieland, o ferreiro* (1849-1850), WWV 82. V. Weiner (1982).

⁶² Wagner leu e estudou *A divina comédia*, outra obra dividida em ‘mundos’, como demonstram cartas ao seu amigo e futuro sogro Liszt, como a escrita em 16 de maio de 1855: “[...] tortura infernal que não posso expressar. Todo o prazer no meu trabalho está a desaparecer mais e mais. Eu havia me decidido terminar a partitura da Valquíria nos próximos quatro meses, mas isso está fora de questão. Eu nem vou terminar o segundo ato, terrivelmente desanimadora é situação que age sobre mim. Em julho eu quis começar o *Jovem Siegfried* {que seria *Siegfried*} em Seelisberg, junto ao Lago Lucerna, mas creio que vou adiar para a próxima primavera. Essa falta de vontade pra trabalhar é a pior coisa. Sinto como se uma noite eterna se aproximasse em volta de mim – pra que ainda viver nesse mundo se não posso fazer meu trabalho? Durante esse inferno, tenho por companhia meus estudos de Dante, cuja obra não havia entrado em contato antes. Passei pelo Inferno dele, agora estou na porta do Purgatório.”. É o que se observa no diálogo com Liszt, em torno da composição da Sinfonia Dante, deste último. V. Hamilton (2000, p. 52-57).

⁶³ As bigornas são assim distribuídas: nove de tamanho pequeno; nove, médio; três, grande. Formam três oitavas de Fá maior. Verdi usou bigornas em *Il trovatore* (1853), no Coro di Zingari (Ato 2, Cena 1). Mais sobre este interlúdio, v. Gordon (2016).

Figura 14 – Show das bigornas

The image displays a musical score for a piece titled "Show das bigornas". The score is divided into two main systems. The first system, starting at measure 158, features 18 bigornas (labeled "18 BIGORNAS" in red) and a string section (labeled "TEMA NAS CORDAS" in red). The bigornas are arranged in a 3x6 grid, with each staff containing a single note. The string section consists of Violins (Viol.), Violas (Viol.), Cellos (Cello), and Double Basses (Double Bass). The second system, starting at measure 168, features 18 bigornas (labeled "APENAS BIGORNAS" in red) and a string section (labeled "APENAS CORDAS" in red). The bigornas are arranged in a 3x6 grid, with each staff containing a single note. The string section consists of Violins (Viol.), Violas (Viol.), Cellos (Cello), and Double Basses (Double Bass). The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., dim., ff), articulation (accents), and phrasing (slurs). Blue arrows and circles highlight specific musical elements, including the bigornas and the string section.

Fonte: <imslp.org>

Esse mundo do trabalho braçal bruto foi interpretado por Bernard Shaw, como uma alegoria dos “tempos modernos” da revolução industrial:

Este lugar sombrio {gloomy} não precisa ser uma mina: pode ser também uma fábrica de fósforos, com fósforos amarelos, trabalhadores contaminados, grandes lucros e muitos consagrados acionistas⁶⁴. Ou pode ser uma fábrica de pigmentos brancos, uma fábrica de produtos químicos, de cerâmica, um pátio de manobras ferroviárias, uma loja de alfaiataria, uma pequena lavanderia encharcada de gim, uma padaria, uma grande loja ou qualquer outro lugar onde a vida e o bem-estar humanos são diariamente sacrificados. (SHAW, 1967, p. 17)

Em Nibelheim temos uma estranha experiência de localização: aqui se encontram os movimentos de para frente e para trás. Explicando: para nós como espectadores a sucessão dos acontecimentos escreve uma linha de tempo, pois sabemos que algo ficou para trás, que já não estamos onde já se passou, e vemos e ouvimos o que está ocorrendo agora. E agora temos novamente Alberich, que se ausentou fisicamente por uma cena e é o primeiro que vemos e ouvimos. Mas o que vemos e ouvimos é como um *déjà vu*: o diálogo inicial entre os irmãos é como uma paródia da barcarola das filhas do Reno e uma ampliação cômica dos gigantes também irmãos.

Aqui a música frenética interpreta o ambiente de trabalho nas minas subterrâneas que forma o reino de Alberich. No andamento acelerado da cena (*hastig*), tudo se sucede quase que se atropelando, contrariamente ao tempo de paz e sossego no aquário das sereias:

⁶⁴ ‘Phossy jaw’, no original, ou ‘mandíbula de fósforo’ é uma doença ligada ao trabalho nas fábricas de palito de fósforo no século XIX e XX. A doença produzia deformações que levavam à morte.

Figura 15 – Fala inicial de Alberich em Nibelheim

The musical score for the initial speech of Alberich in Nibelheim. The score includes staves for Engl. Hr., 3 Cl. (in B), Bb. Cl., 3 Fag., Viol., Br., MIME., ALBR., Vc., and CB. The vocal line for ALBR. is circled in blue and contains the lyrics: 'Hehe! hehe! Wieher! wieher! Tückischer Zwerg! Tapfer gezwickt! Sollst du mir sein - schaffst du nicht fertig,'. A blue arrow points to the beginning of the vocal line.

Fonte: <imslp.org>

Aos berros, como que bradando para animais, Alberich entra puxando pela orelha Mime, seu irmão⁶⁵. As frases são ordens de comando e reprimenda:

⁶⁵ Nas palavras de David Trippett, “a lógica pictórica é vividamente onomatopaica – Alberich arrastando um estridente Mime pela orelha para o palco, beliscando-o, como um Calibã – e continua por meio de uma série de gestos motívicos atrofiados, que se tornam as figuras para os nove compassos da linha vocal, nos quais a voz de Alberich, entre um riso debochado e berro repugnante, caracteriza a respiração pesada de sua supremacia física escrita nos tempos fortes de cada exclamação.” (TRIPPETT, 2013, p. 54)

Quadro 10 – Alberich para Mime

ALBERICH	ALBERICH
Hehe! Hehe! Hierher! Hierher! Tückischer Zwerg! Tapfer gezwickt sollst du mir sein, schaffst du nicht fertig, wie ich's bestellt, zur Stund' das feine Geschmeid!	Hehê! Hehê! Por aqui! Por aqui! Anão traiçoeiro! castigo pesado vai receber de mim, se não concluir o que te pedi, no tempo exato a bela obra!

Fonte: Produção do próprio autor

As ásperas e ameaçadoras palavras são enunciadas dentro de uma orquestração que privilegia frequências médias a graves e rápidos grupos de semicolcheias. Expressivamente esse impulso para frente e urgente é construído pelo jogo com pequenas pausas: assim há celeridade nos grupos de semicolcheias e sua ênfase em um contramovimento de abruptas interrupções.

O foco desse ataque a Mime é o objeto mágico *Tarnhelm*, o elmo do desaparecimento e também da metamorfose: como os sons, Alberich, ao usar tal elmo, não é visível, mas está presente⁶⁶. A invisibilidade *empodera* o anão. Ao não ser visto, Alberich se agiganta. Tudo então depende da percepção, do controle dos sentidos. Veja o diálogo entre os irmãos:

Quadro 11 – Diálogo entre Mime e Alberich

MIME	MIME
Wo bist du? ich sehe dich nicht.	Onde você está? Não te vejo?
ALBERICH	ALBERICH
(<i>unsichtbar</i>) So fühle mich doch, du fauler Schuft! Nimm' das für dein Diebsgelüst!	(<i>Invisível</i>) Então sinta, seu canalha preguiçoso! Tome isso por suas ideias de ladrão!

Fonte: Produção do próprio autor

⁶⁶ Nesse sentido, temos o procedimento de manipulação da visualidade como fundamental para organizar a experiência sensorial da tetralogia. Lembrar que isso começa com o ocultamento mesmo da orquestra no fosso. O jogo entre esconder e mostrar, entre o que se vê e o que não se vê, entre o que se mostra em disfarces ou que se revela é metateatral – traz a atenção do espectador para a materialidade mesma do espetáculo.

Já que não vês, sinta! Retirando a visão do centro da experiência por meio do elmo da invisibilidade, suspendem as estratégias de compreensão do horizonte normal da vida humana. A magia começa pela alteração nos padrões de construção e recepção de algo que chamamos ‘realidade’. E essa alteração é operada por algo construído – pelo *Tarnhelm*⁶⁷.

O tratamento grosseiro do irmão Alberich para com seu consanguíneo Mime insere no ritmo persecutório que vai dominando as relações interindividuais no espetáculo, fazendo com que coisa e pessoa troquem de posição, que a diferença se apague. Assim, Alberich ataca as sereias e as troca pelo ouro; os irmãos gigantes atacam Freia mas querem o anel mencionado; agora Alberich ataca Mime e toma o elmo mágico, Tarheim. E em breve, Wotan e Loge deixando Walhala, vão atacar/ludibriar Alberich e pegar o anel.

E em assim fazendo vão se defrontar com algo inusitado que está sendo gestado no fundo da terra: Nibelheim há de se impor sobre os outros mundos. O que aqui está sendo gestado vai se constituir na nova ordem cosmológica, invertendo e subvertendo a hegemonia atual, ou, melhor, esclarecendo como a lógica dos tratados aristocráticos no mundo das nuvens de fato funciona. É o que se depreende da pergunta que Wotan faz a Alberich, instando-o a mostrar qual a finalidade de tanta acumulação de riqueza e tanta infelicidade escravagista e exploratória. O anão responde:

Quadro 12 – Resposta de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
“Schätze zu schaffen, und Schätze zu bergen, nützt mir Nibelheims Nacht. Doch mit dem Hort, in der Höhle gehäuft, denk’ ich dann Wunder zu wirken: die ganze Welt gewinn’ ich mit ihm mir zu eigen! {...} Die in linder Lüfte Weh’n da oben ihr lebt, lacht und liebt: – mit goldner Faust euch Göttliche fang’ ich mir alle! Wie ich der Liebe abgesagt, alles, was lebt, soll ihr entsagen!	Riqueza pra juntar, riqueza pra guardar – é pra que a noite de Nibelheim me ajuda. Mas com o tesouro amontoadado na caverna pretendo fazer maravilhas: o mundo inteiro vou ganhar com seu poder! Os que vivem na suave brisa lá em cima entre sorrisos e amores – com o poder do ouro vou aprisionar todos vocês, deuses! Assim como eu disse não ao amor tudo o que vive também deve renegar!

⁶⁷ Estes objetos mágicos são comuns em narrativas tradicionais, como as estudadas por Vladimir Propp (1895-1970). O agente, ou actante, classificado como ‘doador’ fornece um objeto mágico ao herói. V. Propp (2001, p. 41-49).

Mit Golde gekirrt, nach Gold nur sollt ihr noch gieren! Auf wonnigen Höh'n, in seligem Weben wiegt ihr euch; den Schwarzalben verachtet ihr ewigen Schwelger! "Habt acht! Habt acht! Denn dient ihr Männer erst meiner Macht, eure schmucken Frau'n, die mein Frei'n verschmäht, sie zwingt zur Lust sich der Zwerg, lacht Liebe ihm nicht! wild lachend Hahahaha!	Encantado com o ouro, ouro é tudo que se pode querer! Nas alturas gloriosas, em belas ações vocês se embalam: os tenebrosos elfos vocês, em eterno prazer, desprezam! 'Cuidado! Cuidado! Pois os teus homens vão seguir o meu poder, e as belas mulheres de vocês, que desprezavam meus galanteios vão se submeter à força ao desejo do gnomo, mesmo que o amor não sorria mais! {gargalhada selvagem} Hahahaha!
---	---

Fonte: Produção do próprio autor

Essa autoafirmação de Alberich por meio do poder do anel e seus planos de atacar os céus são ironicamente confrontados com a cena do ludibrio. Em pouco tempo, o gnomo volta a ser o que sempre foi: uma criatura menor, desprezível. Entre o dragão e o sapo existe essa exposição do limite da potência do agente, limitação essa que é exposta em jogo e conhecimento. Aqui temos uma inversão das brincadeiras com as filhas no Reino quando, após três vezes ter sido enganado, Alberich acaba por se apossar de algo maior e mais importante: o ouro do Reno. Agora, Alberich, ao tentar demonstrar seus poderes, acaba por não entender o que está acontecendo e acaba prisioneiro dos divinos celestiais. Se proclamava suntuosamente capturar quem invadiu seus domínios, ao fim resulta cativo em Nibelheim.

O fracasso do empreendimento de Alberich e o sucesso do plano de Loge e Wotan nos coloca diante de eventos sequenciais e conectados, como aspectos de uma e mesma construção dramaturgica: temos a ratificação, em meio a excessos, da lógica do limite, da imanência, do fim, que ronda todas as figuras de *O anel*. Não se trata do exercer uma lógica moral, de uma punição. Pois a prisão de Alberich não acarreta a interrupção dos efeitos do roubo do ouro na primeira cena, efeitos esses que se alastram por todas as demais cenas e obras da tetralogia. Se fosse assim, o pagamento dos gigantes na cena seguinte encerraria não só *O ouro do Reno* como também a necessidade de outros espetáculos.

Nesse sentido, a questão da maldição, do ponto de vista cênico-musical, é mais que irracionalidade de sociedades arcaicas: a exploração das implicações da maldição tornará compreensível a experiência de um saber dos limites em todas as suas dimensões, pois esse saber é temporalizado: é o que a quarta e última cena de *O ouro do Reno* dramatiza.

O drama do futuro

Novo percurso ao inverso, nova transição orquestral: estamos de volta, de Nibelheim para as alturas celestes. As três últimas figuras da cena anterior estão diante de nós. Isso é inédito até aqui, o que demonstra a excepcionalidade da quarta e última cena de *Rheingold*. Como ouvimos e vimos, cada cena trazia um novo espaço e novos agentes:

Figura 16 – Distribuição de cenas em *O ouro do Reno*

CENA I No fundo do rio Reno	CENA II Alto das montanhas	CENA III Cavernas de Nibelheim
• FILHAS DO RENO • ALBERICH	• Wotan, Fricka, Freia, Doner, Froh, Loge • Fasolt, Fafner	• Alberich, Mime, Nibelungos • Wotan, Loge

Fonte: Produção do próprio autor

Desse modo, ao se reforçar a continuidade entre o fim da cena anterior com o começo, amplia-se um senso de presença, de um tempo imediato, que segue sem maiores interrupções. Essa ‘grande atualidade’, essa plenitude se conjuga à convergência de elementos de cenas anteriores, gerando um paradoxo tempo-espacial: estamos mais tempo em um tempo de sucessões lineares e ao mesmo tempo retomamos aquilo que ficara suspenso, não resolvido quanto ao resgate de Freia. É como um salto para frente e para trás: o roubo do anel é recente, mas está vinculado ao confronto com os gigantes na cena II, e que será resolvido mais adiante na cena IV.

Ações interrompidas, projetos falhados, enganos e trapaças nos situam diante de técnicas da dramaturgia cômica. Essa faceta pouco comentada da arte de Wagner tem sido presente até aqui: as filhas do Reno troçam de Alberich, os gigantes entram em cena e se mostram como aberrações apalermadas e o ambiente mesmo de Nibelheim é cercado de Umpa-Lumpas⁶⁸.

Mesmo palpável, o humor em Wagner não é tão preciso: “Qualquer um é capaz de identificar no *Anel do Nibelungo*, de Wagner, como em Alberich, por exemplo, e ao mesmo tempo perceber que o Anel é fundamentalmente algo sem humor” (FRYE, 2001, p. 489).

No caso de *O ouro do Reno* vemos que a convergência para a cena final do desenlace do dilema de Wotan diante dos gigantes vai acarretar uma nova posição diante da comicidade também. Como que para isolar o efeito do anel sobre os divinos e apontar seu potencial aniquilador, há uma redução da caracterização e da ação burlescas.

Assim, Alberich em seu canto-fala que amaldiçoa o novo portador do anel não parece mais tão jocoso ou sem perigo. Essa modulação dos afetos começa aqui, passa pelos gigantes que agora se transformam em Caim e Abel, e chega à epifania de Erda, que encerra *Rheingold*.

Eis o que Alberich vocifera após se ver em liberdade, mas com a supressão de seu ouro:

Quadro 13 – A maldição de Alberich

ALBERICH	ALBERICH
(sich erhebend)	(Levantando-se do chão)
Bin ich nun frei?	Estou livre agora?
(wütend lachend)	(Rindo irado)
Wirklich frei?	Livre de verdade?
So grüß’ euch denn	Pois então assim te saúda
meiner Freiheit erster Gruß!	minha primeira expressão de liberdade:
Wie durch Fluch er mir geriet,	Como por maldição veio o anel até mim,
verflucht sei dieser Ring!	que a maldição vá contigo com o anel!
Gab sein Gold	Como este ouro me deu
mir Macht ohne Maß,	poder sem limites
nun zeug’ sein Zauber	agora mostre sua magia,
Tod dem, der ihn trägt!	morte para que o carregar!
Kein Froher soll	Nenhum prazer trará
seiner sich freun,	a quem busca felicidade na pedra,
keinem Glücklichen lache	nenhuma alegria sorri

⁶⁸ Referência aos personagens criados por Roald Dahl (1916-1990) para sua obra *A fantástica fábrica de chocolate* (1964). Outros exemplos: Loge tem trejeitos mais sofisticados, como um ‘oposto’ de Alberich/os gigantes, e troça com Alberich, como se vê mais para frente no início da quarta cena.

sein lichter Glanz! Wer ihn besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, den nage der Neid! Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein! Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr; doch den Würger zieh' er ihm zu! Dem Tode verfallen, feßle den Feigen die Furcht: so lang er lebt sterb' er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht: - bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte! So segnet in höchster Not der Nibelung seinen Ring: - behalt' ihn nun, (lachend) hüte ihn wohl! (grimmig) Meinem Fluch fliehst du nicht! Er verschwindet schnell in der Kluft	em seu brilho luzente. Quem o possui vai se angustiar; que não o tem, definha em inveja. Todos desejam se apossar da coisa, mas ninguém usufruiu e prospera com o ela faz! Lucro algum traz para seu senhor, e o assassino é o que atrai atrás dela. Que a morte seja sua ruína, o pavor covarde teu companheiro. Enquanto vivo vai ansiar pela morte, o Senhor do Anel é escravo do Anel - até que em minha mão eu segure novamente o que me foi roubado! Então o nibelungo, mesmo em aperto terrível, abençoa o seu anel: segure bem agora, (rindo) cuide bem dele! (com ira) Você não vai escapar de minha maldição! (Ele desaparece rapidamente da cova)
--	---

Fonte: Produção do próprio autor

A maldição é construída por frases soltas, com pouca sustentação orquestral, que, em alguns momentos chega a desaparecer. A dramaturgia musical habilmente nos coloca diante de uma figura em frangalhos, no limite de suas forças físicas, que acabara de perder sua fonte de poder. Ao mesmo tempo, recompondo-se, a mesma figura antevê os eventos da tetralogia, que é a exploração estética da trama e dos efeitos da maldição. Assim, o encolher-se de Alberich em si mesmo, em seu silêncio é o gestar do que virá, é o que o catapulta para um espírito visionário.

Na última palavra do rei dos nibelungos, a orquestra explode com toda a sua força, reverberando um motivo simples, um intervalo de semitom em oscilação, usado pela primeira vez quando as Filhas do Reno recusaram Alberich. Essa exclamação, este gesto fundamental, antes ressoou como um lamento de perda quase infantil – buá, buá. Depois, separado do texto, é escutado na orquestra, no início da segunda cena, quando as angústias de Flicka quanto a Freia se materializam em sequência de crescentes

movimentos nas cordas. Em seguida, no interlúdio entre as cenas 2 e 3, o motivo de lamento aparece entre os temas do trabalho nas minas subterrâneas de Nibelheim e logo depois na terceira cena, quando Mime deplora suas dores⁶⁹.

Esse trânsito do tema musical por diversos personagens e situações explicita a dramaturgia musical da tetralogia. Na cena de agora todos os lamentos, todos os sofrimentos são reunidos pela orquestra. A perda do anel e os efeitos da maldição se integram, formando a identidade entre ouro e desgraça. Mesmo que “O sentido do anel, que nomeia a obra mesma de Wagner, {seja} bem complicado pelo fato de que ele significa diferentes coisas em diferentes momentos e para diferentes personagens no drama” (DONNINGTON, 1974, p. 92-93), temos que, entre suas diversas materializações, um horizonte permanece: o prazer imediato da posse é transformado em infelicidades depois. O anel mesmo é o encontro desses afetos extremos e excludentes, marcando a copresença entre começo e fim, entre imediata satisfação e posterior miséria, entre plenitude e vazio. Assim, o profeta/sacerdote do caos Alberich cria a deusa Erda.

O numinoso em cena⁷⁰

Em um fluxo de eventos que cada vez mais se agigantam e aceleram, a entrada de uma entidade espiritual altera significativamente o ritmo do espetáculo. A cena 4, que conclui *O ouro do Reno*, é uma montagem de acontecimentos diversos, lembrando muito a técnica rapsódica de Homero⁷¹. Mesmo que haja uma continuidade na ordem temporal pelo qual os eventos são apresentados, percebe-se a moldura do recorte, da costura que vai alinhavando uma heterogeneidade de figuras. Se Alberich se isola em sua maldição, correria para as profundezas e lamento altissonante da orquestra, a cena de Erda é performada como um bloco inserido na resolução do dilema de Wotan diante da demanda dos gigantes⁷². Quando Wotan decide não entregar o anel para completar o pagamento pela liberdade de Freia, como deus *ex-machina* a divindade Erda entra em cena⁷³. Essa entrada é assim apresentada pela rubrica e falas iniciais:

⁶⁹ Sobre as redistribuições e transformações do motivo, v. Holman (1996), Sabor (1997), Grey (1988) e Spencer e Millington (2010).

⁷⁰ Conceito de *numinoso* se liga ao termo latino ‘numen’, que explora os efeitos da presença divina ou sobrenatural no mundo. V. Otto (2007).

⁷¹ V. De Jong (1987) e Garcia Junior (2007).

⁷² Sobre a cena de Erda, v. Darcy (1988), Wintle (1988) e Brown (2016).

Quadro 14 – Rubrica e início da cena de Erda

RUBRICA Die Bühne hat sich von neuem verfinstert. Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt; sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haare umwallt.	RUBRICA O palco escurece novamente. De uma fenda na rocha irrompe uma luz azulada na qual Erda vai se tornando visível, erguendo-se das profundezas até a sua cintura. Ela é de porte nobre, “envolta em uma vasta cabeleira negra”⁷⁴
ERDA (die Hand mahrend gegen Wotan ausstreckend) Weiche, Wotan! Weiche! Flieh des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn.	ERDA (Esticando a mão para Wotan, em sinal de advertência) Volte atrás, Wotan! Volte! Fuja da maldição do Anel! Aflitiva trevosa destruição a posse do anel te trará.
WOTAN Wer bist du, mahnendes Weib?	WOTAN Quem é você, mulher, pra me repreender assim⁷⁵?
ERDA Wie alles war – weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird – seh’ ich auch: der ew’gen Welt Urwala, Erda, mahnt deinen Mut. – Drei der Töchter, urerschaff’ne, gebar mein Schoß: was ich sehe, sagen dir nächtlich die Nornen. Doch höchste Gefahr führt mich heut selbst zu dir her. Höre! Höre! Höre! Alles, was ist, – endet! Ein düstrer Tag dämmert den Göttern: – dir rat’ ich, meide⁷⁶ den Ring!	ERDA Tudo que foi, eu conheço; tudo o que é agora, tudo o que virá a ser – isso eu também vejo: a eterna terra a mãe de todos, Erda, é quem te detém o ânimo – Três filhas, geradas na origem de tudo pelo meu ventre: o que eu vejo as Nornas declaram toda noite. Mas um grande perigo me trouxe hoje eu aqui pra você. Escuta! Escuta! Escuta! Tudo o que existe, um dia chega ao fim! Um dia de escuridão vai amanhecer sobre os deuses. Meu conselho: esqueça esse Anel!

Fonte: Produção do próprio autor

⁷³ A expressão se refere à aparição de uma divindade no teatro grego antigo, recurso muito associado a Eurípides. V. Hamilton (2017). Por meio de uma grua (*mechanè*) postada atrás da estrutura cênica multiuso (*skénē*) suspendia e trazia para a visão do público as ‘divindades’. V. Mota (2017). Essa ‘aparição de criaturas sobrenaturais em cena’ (ROKEM, 2017), não se reduzia a resolver conflitos prévios.

⁷⁴ Cito a tradução de Luiz de Lucca. V. ao fim deste artigo, sites de referência.

⁷⁵ No original seria “Que mulher é você que me adverte dessa maneira?”.

⁷⁶ No original ‘evitar’.

A epifania de Erda é breve, oracular, mas seus efeitos são intensos. Em aproximadamente 5 minutos e meio, 50 compassos, a fala-canto de Erda vai gerar um outro Wotan, um Wotan obsessivamente enfurnado em suas dúvidas, projetos e experimentos. Erda é o Tempo, identidade entre todos os acontecimentos. Além da luz azulada de sua aura que irrompe do palco em *blackout*, sugerindo calma e mistério, temos a orquestra⁷⁷:

Figura 17 – Início da cena de Erda

The image shows a page from a musical score, page 265, for the beginning of the scene of Erda. The score is for a full orchestra and includes vocal parts for Wotan and Erda. The tempo is marked 'Langsam.' (Slow). The key signature is one flat (B-flat). The score is annotated with blue lines and circles. A blue circle highlights the 'Langsam.' tempo marking. A blue line traces a melodic line through the strings (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses). Another blue line traces a melodic line through the woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). A third blue line traces a melodic line through the brass (Trumpets, Horns, and Trombones). The score includes various dynamic markings such as 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'dim.' (diminuendo), and 'cresc.' (crescendo). There are also performance instructions in German, such as '(Wotan wendet sich zurnend zur Seite.)' and '(Die Bühne hat sich von Neuem verfinstert.)'. The bottom of the page shows the vocal parts for Wotan and Erda, with lyrics in German.

Fonte: <imslp.org>

⁷⁷ Sobre o azul como cor mística, espiritual, Kandinsky (1996, p. 92) afirma: “O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar”. V. ainda Pastoreau (2016) e Ribeiro (2016).

Como vemos, após o ambiente ruidoso com Alberich e os gigantes, há uma redução sonora, o tema sendo exposto pelos fagotes e trombones em andamento mais lento (*langsam*). O tema é um arpejo ascendente de notas de um acorde, como o fora o tema do rio e das sereias⁷⁸. Sob esse tema, a *cantatriz*, um raro contralto para os padrões do *Anel*, em frequências médias e melodia regular atrai atenção para o que afirma⁷⁹.

Essa barreira solene e religiosa, contudo, não é capaz de impedir os efeitos do anel: Wotan entrega o objeto para os gigantes irmãos. Fafner mata Fasolt e fica com o anel. Nesta mesma cena o anel passou de Alberich, para Wotan, para os titânicos consanguíneos.

Ainda nesse caráter episódico da dramaturgia, como se fosse uma antologia de momentos finais de um ciclo de obras, temos em sucessão a visão do arco-íris sobre Valhala e o pranto das filhas do Reno sobre seu ouro perdido, retomando a canção inicial da peça. A saturação de cenas aparentemente desconectadas projeta a *O ouro do Reno* para além de si mesma. Em sua abertura, em seu não acabamento pelo acúmulo de materiais lançados para a plateia, erguem as expectativas do que virá.

O mundo dos deuses foi revirado, exposto em suas contradições. Agora vamos para o mundo dos mortais⁸⁰.

Concluindo

O trabalho de análise aqui realizado foi precedido de uma fase de imersão no universo do Anel. Para tanto, foi utilizada a seguinte estratégia: fruição dos vídeos da tetralogia, com interrupções para anotações. Depois uma nova fruição com a partitura.

Durante essa fase de imersão nos valem, entre outros vídeos, do ciclo dirigido por Pierre Boulez com encenação de Patrice Chéreau para Festspielhaus Bayreuth, 1980.

⁷⁸ Dahlhaus (1992, p. 117).

⁷⁹ Segundo Popolin (2010): “A voz de contralto, em *O Anel do Nibelungo*, é tratada de forma especial por Wagner. Ao todo são 21 vozes femininas, incluindo *Waldvogel* como voz feminina. Dessas 21 vozes, apenas duas são contraltos, Erda e Urd, sendo as outras 19 distribuídas em sopranos e meio-sopranos. É importante salientar que Wagner destina a voz de contralto para personagens idosas e de caráter misterioso.”. A regularização da melodia se deve ao falo de sucessão de notas dentro do compasso, cada compasso uma identidade harmônica, e a sucessão de notas ora em movimento contíguo, ora em poucos saltos, normalmente de oitava.

⁸⁰ É o que será estudado no drama musical subsequente: *A Valquíria*.

Tal estratégia se revelou fundamental para a posterior etapa de escritura das análises. Na fruição do material em vídeo, as notas anteciparam muitas das questões que depois seriam desdobradas pela leitura do libreto, estudo da orquestração e da bibliografia de apoio⁸¹.

De qualquer forma, o que se encontra aqui publicado é um material que impulsiona novas imersões e investigações tanto nas demais obras do ciclo, quanto da própria *O ouro do Reno*.

Referências

ABROMONT, Claude. **Guide des formes de la musique occidentale**. Paris: Fayard, 2010.

ALLIS, M. J. Richter's Wagner: a new source for tempi in Das Rheingold. **Cambridge Opera Journal**, v. 20, n. 2, p. 117-147, 2008.

ASTON, Elaine; SAVONA, George. **Theatre as sign system: a semiotics of text and performance**. Londres: Routledge, 2013.

BACHELARD, Gaston. **La terre et les rêveries du repos**. Paris: Corti, 1948.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia teatral. Campinas/São Paulo: Unicamp/Hucitec, 1995.

BARRAU, Aurélian; GYGER, Patrick; KISTLER, Max; UZAN, Jean-Philippe (Org.) **Multivers - mondes possibles de l'astrophysique, de la philosophie et de l'imaginaire**. Montreal: La ville brûle, 2010.

BORCHMEYER, Dieter. **Richard Wagner: Theory and theatre**. Translated by Stewart Spencer. Oxford: Clarendon, 1991.

BRIBITZER-STULL, Matthew. Echoes of Alberich's Anguish: compositional unity, analytic plurality, and Wagner's Das Rheingold. **Journal of Schenkerian Studies**, v. 3, p. 59-91, 2008.

BRIBITZER-STULL, Matthew. **Understanding the Leitmotif**. From Wagner to Hollywood film music. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

⁸¹ Nessa fase, foram fundamentais os estudos de Voss (1970), Cooke (1979), Fricke (1988), Thorau (2003), Knust (2007), Janz (2006), Bribitzer-Stull (2015)

BROWN, Hilda Meldrum. **The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

BULLER, Jeffrey. The thematic role of *Stabreim* in Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. **The Opera Quarterly**, v. 11, n. 4, p. 59-93, 1995.

BULLER, Jeffrey. **Classically Romantic**. Classical form and meaning in Wagner's Ring. Philadelphia: Xlibris, 2001.

CARR, Bernard (Org.) **Universe or multiverse?** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

COOKE, Deryck. **I saw the world end**: a study of Wagner's Ring. Oxford: Oxford University Press, 1979.

DAHLHAUS, Carl. **Richard Wagner's music dramas**. Trad. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

DARCY, Warren. 'Everything That Is, Ends!': The genesis and meaning of the Erda episode in 'Das Rheingold'. **The Musical Times**, v. 129, n. 1747, p. 443-447, 1988.

DARCY, Warren. Creatio ex nihilo: the genesis, structure, and meaning of the "Rheingold" prelude. **19th-Century Music**, v. 13, n. 2, p. 79-100, 1989.

DARCY, Warren. **Wagner's Das Rheingold**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DEATHRIDGE, John; GECK, Martin; VOSS, Egon. **Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)**: Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen. Mainz, London and New York: Schott Musik International, 1986.

DEATHRIDGE, John. (Trad. e notas). **Richard Wagner' The Ring of the Nibelung**. Londres: Penguin, 2018.

DE JONG, Irene. **Narrators and focalizers**: the presentation of the story in the Iliad. Amsterdam: Gruner, 1987.

DOEPLER, Carl Emil; WAGNER, Richard; STEINITZ, Clara. **Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner**: Figurinen Erfunden und Gezeichnet. Berlin: Berlin Kunstdruck - und Verlags-Anstalt, 1889.

DONINGTON, Robert. **Wagner's Ring and its symbols**. Londres: Faber&Faber, 1974.

DÜRRER, Martin (Ed.). **Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 24**: Briefe des Jahres 1872. Wiesbaden, 2015.

FAUSER, Anngret. Rheinsirenen. Loreley and Other Rhine Maidens. In: AUSTERN, Linda Phyllis; NARODITSKAYA, Inna (Org.) **Music of the sirens**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006. p. 250-272.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Tragedy's endurance**: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FRICKE, Richard. **Wagner in Rehearsal**: the diaries of Richard Fricke. Trad. George R. Fricke. In: DEAVILLE, A.; BAKER, Evan (Org.). Stuyvesant: Pendragon, 1998.

FRYE, Northrop. **The diaries of Northrop Frye, 1942-1955, Volume 8**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

GARCIA JUNIOR, Luis. **Homeric temporalities**. Simultaneity, sequence, and durability in the Iliad. Los Angeles. Tese de Doutorado, University of California, 2007.

GORDON, Parker. **A theory of associations**: an explanation and applications to Wagner's Das Rheingold. Tese, Abilene University, 2016.

GREENE, Brian. **The hidden reality**: Parallel universes and the deep laws of the Cosmos. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.

GREY, Thomas. Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form. **19th-Century Music**, v. 12, n. 1, p. 3-22, 1988.

GRIFFIN, Jasper. Homeric words and speakers. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 106, p. 36-57, 1986.

HAMILTON, Christiane. **The function of the Deus ex Machina in Euripidean drama**. Tese, The Ohio State University, 2017.

HAMILTON, Kenneth. Wagner and Liszt: Elective Affinities In: GREY, Thomas (Org.). **Richard Wagner and his world**. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 27-64.

HESSER, Gisele. **Alberich**. Der Glanz des Rheingolds und der filmische Raum. Monografia de conclusão do curso de Cenografia. Postdam, Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf', 2011. Disponível em: <https://www.hesser.at/wp-content/uploads/2013/05/A_DGDRUDFR.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

HOLMAN, Jim. **Wagner's Ring**: a listener's companion and concordance. Portland: Amadeus Press, 1996.

HULSE, Kieran. **The "Dramatic" Overture and the Idea of Tragic Narrative**. Tese, King's College, Londres, 2011.

JANZ, Tobias. **Klangdramaturgie**: Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen". Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual em arte**. Trad. Álvaro Cabral & António Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KNUST, Martin. **Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners**: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis. Berlin: Frank & Timme, 2007.

KRAMER, Lawrence. 'Longindyingcall': of music, modernity, and the Sirens. In: AUSTERN, Linda Phyllis; NARODITSKAYA, Inna (Org.). **Music of the Sirens**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2006. p. 250-272.

KREUZER, Gundula. **Curtain, gong, steam**. Wagnerian technologies of Nineteenth-Century opera. Berkeley: University of California Press, 2018.

KREUZER, Gundula. Wagner-Dampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production. **The Opera Quarterly**, v. 27, n. 2-3, p. 179-218, 2011.

KRÖPLIN, Eckart. **Richard Wagner** - Musik aus Licht: Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne. Eine Dokumentardarstellung. {3 volumes}. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2011.

LOUJOZ, Louis. **Multivers et réalité humaine**. Paris: Editions du Moindre, 2017.

MELTON, William. **The Wagner Tuba**: a history. Aachen: Edition Ebenos, 2008.

MOORTELE, Stevan. **The romantic overture and musical form from Rossini to Wagner**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte**. Ensaios sobre a representação da finitude. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

MOTA, Marcus. Introdução à dramaturgia ateniese. Espaço, som e organização textual. **Revista Dramaturgia em Foco**, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Wagner Androgyne**. A study in interpretation. Trad. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993.

NUNES, Marylin. **O oposto**: um princípio para o desenvolvimento da presença e criação cênicas. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2017.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PASTOUREAU, Michel. **Azul**. História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
PETTY, Jonathan. **Wagner's lexical tonality**. Nova York: E. Mellen Press, 2005.

POPOLIN, Daniela. A personagem Erda na Tetralogia de Richard Wagner. **Revista online Convergências**, v. 3, n. 5, 2010. Disponível em: <<http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=75>>. Acesso em: 20 out. 2019.

PORGES, Heinrich. **Wagner rehearsing the 'Ring'**: an eye-witness account of the stage rehearsals of the First Bayreuth Festival. Trad. Robert Jacobs. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RIBEIRO, Ana Francisca. **Venho das estrelas**. O Irrepresentável no Azul. Dissertação, Universidade de Lisboa, 2016.

ROKEM, Freddie. Theatrical Immanence: The *Deus ex Machina* after the Death of God. **Performance Philosophy**, v. 3, n. 3, p. 781-793, 2017. Disponível em: <<http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/142>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

SABOR, Rudolph. **Richard Wagner; Das Rheingold: translation and commentary**. Londres: Phaidon Press, 1997.

SANSONE, David. The place of the satyr-play in the tragic tetralogy. **Prometeus**, v. 41, p. 3-36, 2015a.

SANSONE, David. Wagner, Droysen and the Greek satyr-play. **Antike und Abendland**, v. 61, n. 1, p. 1-9, 2015.

SEHULSTER, Jerome. Richard Wagner's creative vision at La Spezia or The retrospective interpretation of experience in autobiographical memory as a function of an emerging identity. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal (Org.). **Narrative and identity**: Studies in autobiography, self and culture. Amsterdã/Filadélfia: John's Benjamins Publishing; Leipzig: Verlag von Feodor Reingol, p. 187-21, 2001.

SHAW, Bernard. **The Perfect Wagnerite**: A Commentary on the Nibelung's Ring. Nova York: 1967.

SOUSA, Eudoro. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1973.

SPENCER, Stewart; MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner's Ring of the Nibelung: a companion**. Londres: Thames and Hudson, 2010.

SPENCER, Stewart. The language of the *Ring*. In: DIGAETANI, John (Org.). **Inside the Ring: Essays on Wagner's Opera Cycle**. Jefferson: McFarland, 2006. p. 213-222.

STEEGE, Benjamin. **Helmholtz and the modern listener**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

THORAU, Christian. **Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

TRIPPETT, David. **Wagner's melodies**. Aesthetics and materialism in German musical identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

VAZSONYI, Nicholas. **Richard Wagner**. Self-Promotion and the making of a brand. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

VOSS, Egon (Ed.). **Richard Wagner**. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam, 2009.

VOSS, Ergon. **Studien zur Instrumentation Richard Wagners**. Regensburg: G. Bosse, 1970.

WAGNER, Emil. **Wigalaweia Vorund hinter den Kulissen**. Lustige Glossen über die Münchner Festspiele. München: Pössnbacher, 1925.

WAGNER, Richard. **Sämtliche Schriften und Dichtungen**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912-1914. Disponível em: <www.archive.org>. Acesso em: 20 out. 2019.

WAGNER, Richard. Sämtliche Briefe. In: STEINSIEK, Angela (Ed.). **Band. 25: Briefe des Jahres 1873**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel & Härtel, 2017.

WAGNER, Richard. **Mein Leben**. München: List Verlag, 1963.

WAGNER, Richard. **Uma visita a Beethoven e outros escritos**. Trad. Augusto Coelho Plínio. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2015.

WEINER, Marc. Richard Wagner's use of E. T. A. Hoffmann's *The Mines of Falun*. **19th-Century Music**, v. 5, n. 3, p. 201-214, 1982.

WEINER, Marc. **Richard Wagner and the anti-Semitic imagination**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

WHITE, David. **The turning wheel: a study of contracts and oaths in Wagner's Ring.** Londres/Toronto: Associated University Presses, 1988.

WINTLE, Christopher. The Numinous in Götterdämmerung. In: GROOS, Arthur Groos; PARKER, Roger (Org.). **Reading opera.** Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 200-234.

WOLZOGEN, Hans. **Thematischer leitfaden durch die musik zu Rich. Wagner's festspiel Der ring des Nibelungen.** Leipzig: E. Schloemp, 1876.

WOLZOGEN, Hans. **Poetische Lautsymbolik.** Psychische Wirkungen der Sprachlaute aus R. Wagner's Ring des Nibelungen. Leipzig: Verlag von Feodor Reingol, 1897.

WOOD, Jennifer. **Sounding otherness in early modern drama and travel: Uncanny vibrations in the English archive.** Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

Sites

Mein Leben online:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Wagner,+Richard/Autobiographisches/Mein+Leben>

Textos teóricos de Wagner:

<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/>

Anel, Bilíngue Alemão/inglês, Frederick Jameson:

http://www.murashev.com/opera/Das_Rheingold_libretto_English_German

Tradução em português do Anel, por Luiz de Lucca:

<http://www.luciaduraes.com.br/backup/oanel/index.html>

Link sobre motivos:

<https://www.monsalvat.no/RingList.htm>

Página sobre motivos:

<http://www.laits.utexas.edu/wagner/home.html>

Index de motivos:

<https://pjb.com.au/mus/wagner/>

Mitologia:

http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/Teutonic_Mythology/tm1.html

Motivos em O Anel:

<https://richard-wagner-werkstatt.com/leitmotive-2/>

Musical Motives in the Ring:

<https://www.monsalvat.no/RingMotives.htm>

Submetido em: 03 dez. 2019

Aprovado em: 31 dez. 2019



***O rei da vela*, de Oswald de Andrade: crítica marxista por meio da ótica de Terry Eagleton**

***O rei da vela*, by Oswald de Andrade: Marxist criticism through Terry Eagleton's theory**

Daniele Santos¹

Resumo

O presente estudo é resultado da percepção de que haveria uma relação entre a obra *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, e as considerações feitas em *Marxismo e crítica literária* (1976), de Terry Eagleton. Tal abordagem teórica se justifica pela possibilidade de se perceber as conexões entre o contexto brasileiro à época em que Andrade escreveu sua obra; a trajetória política e literária do autor – no que tange à filiação ao Partido Comunista e a sua metamorfose literária na década de 1930, conforme argumentam autores como Farias (1984) e Medeiros (2008); e a forma e o conteúdo presentes na peça em questão. Eagleton aborda esses pontos considerando a relação entre Literatura e História; o papel social que desempenha o autor; e a estrutura narrativa que ele desenvolve.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. *O rei da vela*. Terry Eagleton.

Abstract

The present study is the result of the perception that there would be a relationship between the work *O rei da vela* (1937), by Oswald de Andrade, and the considerations elaborated in *Marxism and literary criticism* (1976), by Terry Eagleton. That theoretical approach is justified by the possibility of perceiving the connections between the Brazilian context at the time when Andrade wrote his work; the author's political and literary trajectory - regarding affiliation to the Communist Party and his literary metamorphosis in the 1930s, as authors such as Farias (1984) and Medeiros (2008) argue; and the form and content present in the play that is being discussed here. Eagleton stated these points considering the relationship between Literature and History; the social role that the author plays; and the narrative structure that he develops.

Keywords: Oswald de Andrade. *O Rei da Vela*. Terry Eagleton.

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (PPGL/UFPR). E-mail para contato: psantosdaniele@gmail.com.

Considerações iniciais: Oswald de Andrade e a sua metamorfose

O presente artigo é fruto da percepção de que há uma relação entre a crítica marxista e a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1937, cuja montagem só se deu em 1967, pelo Teatro Oficina. Tal proposição é baseada na inclinação política do autor, bem como seu espírito de renovação e contestação de um Brasil que passava por inúmeras mudanças, tanto no campo social, como no das letras, durante as décadas de 1920 e de 1930. Nesse sentido, este estudo se propõe a fazer uma reflexão desses pontos, utilizando como base analítica o que diz Terry Eagleton em *Marxismo e crítica literária* (1976).

Oswald de Andrade nasceu em São Paulo, em 1894, e faleceu em 1954, não tendo visto nenhuma encenação de suas peças teatrais. De família abastada, estudou em escolas paulistas de grande destaque. Fez viagens à Europa, nas quais pôde estudar e aprendeu as ideologias e cultura do continente, o que certamente o influenciou na discussão de algumas ideias no Brasil. Além disso, se formou em Direito, e é conhecido por ter sido, além de escritor, jornalista e professor.

Embebido desse sopro europeu, também trouxe traços dos movimentos futurista², dadaísta³ e surrealista⁴ para o nosso país. No entanto, afirmam Fanini e Maciel (2012), que mesmo imbuído desses movimentos, conseguiu interpretar a realidade brasileira sobre uma ótica particular, criando o que conhecemos como *Antropofagia* que:

consistia em apropriar-se do ideário estrangeiro para entender o local. Essa apropriação dar-se-ia a partir de um processo contínuo e ininterrupto de dependência e autonomia, enfatizando-se a interação do Brasil à realidade

2 O Futurismo surgiu na Itália, entre 1909 e 1910, por meio de Filippo Marinetti. Ele preza pela arte voltada a uma visão do futuro, envolta por inovações tecnológicas na indústria, nas comunicações, no desenvolvimento dos automóveis, presentes nas aglomerações das cidades que também se modificavam. Portanto, é uma visão positiva e pautada pelo patriotismo. Cabe destacar também, conforme problematiza Fabris (2011), que a visão de que Oswald de Andrade trouxe inteiramente o Futurismo para o Brasil deve ser repensada, porque autores como Almáquio Diniz e Sousa Pinto, em 1909, já havia se debruçado sobre o movimento futurista e compartilhado suas ideias.

3 Movimento surgido na Suíça, em 1916. Segundo Tringali (1990), o dadaísmo pode ser definido como uma arte: “subversiva, niilista, anárquica, cética, destrutiva. Ele se declara contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmo: dadá é contra dadá. Desacredita-se da razão e de seus mitos, não se acata nenhuma autoridade, reclama-se liberdade absoluta, não se submete a convenções, põe-se tudo em dúvida” (TRINGALI, 1990, p. 28).

4 O Surrealismo foi apresentado pelo francês André Breton, em 1924. Ele se caracteriza pela espontaneidade do pensamento, sobretudo pelo inconsciente. Por isso, pode trazer resultados incoerentes, já que o sonho e o desejo são peças fundamentais para a sua consolidação.

estrangeira e, simultaneamente, destacando a sua especificidade. (MACIEL, 2012, p. 224)

A partir de diferentes gêneros textuais, como o teatro, o poema e o manifesto, Oswald de Andrade pôde organizar suas ideias para entender o Brasil, aliando as suas percepções aos motivos europeus. Assim como, a partir do contexto brasileiro, pôde aperfeiçoar a sua escrita, em uma relação dialética com a realidade. Sua crítica foi constituída de sátira, ironia e uma literatura que jogou luz ao passado brasileiro desde a sua colonização, conforme podemos ver, por exemplo, em “Erro de Português”, presente no *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (1927).

Durante a década de 1920, o autor participou da Semana de Arte Moderna, bem como da criação do Movimento Modernista, cuja inclinação foi a de modificar os rumos da arte brasileira, baseado nos movimentos europeus já citados. Sendo assim, escreveu os manifestos intitulados *Pau Brasil*, no ano de 1924, e o *Antropófago*, no ano de 1928 (MEDEIROS, 2012). Já nos anos de 1931, filiou-se ao Partido Comunista, cujas ideias pareciam muito próximas ao que vinha fazendo no campo da criação literária.

Cabe destacar, antes de prosseguirmos, que Oswald de Andrade apresentou uma metamorfose interessante nesse campo de ideias que ele mesmo trouxe para serem discutidas no Brasil, oriundas da Europa, conforme já mencionado. Se em um primeiro momento ele ficou deslumbrado pelo Movimento Futurista, essa concepção muda entre as décadas de 1920 e 1930.

De acordo com Faria (1984), a relação de Oswald de Andrade com o Futurismo já pôde ser vista desde *O pirralho*, de 1911. Dez anos mais tarde, em meados de 1920, o futurismo começa a ser repensado não só pelo autor, mas por outros nomes como Menotti del Picchia. Para crônica de Hélios⁵, o último relatou que os paulistas, incluindo Oswald de Andrade, pouco se aproximavam dos futuristas italianos. Principalmente, porque não eram adeptos de nada escolástico, ortodoxo, ou seja, é como se não seguissem um movimento fechado, mas adaptado à cultura brasileira, no que tange ao progresso, ao atual e ao ousado. Oswald de Andrade, antes criticado por del Picchia, em certo momento concordou com o crítico, entendendo que no Brasil havia necessidade de uma renovação que já fugisse ao Futurismo, embora ainda não soubesse em que termos ela iria se dar, o

5 Helios atua aqui como pseudônimo de Menotti del Picchia para a coluna que escrevia, quase que diariamente, no jornal *Correio Paulistano*.

que ele descobriria mais tarde, por meio da sua inclinação ao marxismo e como ele pode ser discutido no campo da literatura.

Assim, já percebemos um distanciamento do autor ao movimento futurista. Faria (1984) ainda destaca que Oswald de Andrade caiu em contradição em alguns momentos. Se o Futurismo é marcado por versos livres, algumas manifestações artísticas de Andrade não suportavam mais essa técnica. Ou seja, essa própria contradição demonstra o afastamento do autor ao movimento em questão. Por esses motivos, embora Oswald de Andrade se aproximasse do futurismo, isso muda com o passar da década, fazendo com que flertasse com uma renovação que ainda não tinha um delineado pronto.

Cabe destacar também que no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, escrito pelo próprio Oswald de Andrade, em 1933, ele forneceu pistas que nos permitem deduzir seu rompimento com o movimento futurista. Já no início do texto em questão, nos deparamos com um Oswald de Andrade arrependido por ter se aliado a um movimento patriótico como o Futurismo: “o mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias/ Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente” (ANDRADE, 1971 [1933], p. 29). A crítica desse trecho incide diretamente sobre as poesias patrióticas escritas por Bilac e Coelho Neto, que, segundo Andrade, estariam apoiadas em pistas inexistentes, tendo em vista que a verdadeira luta, a do proletariado, ainda não estava em curso por meio desse tipo de escrita.

Não obstante, Oswald de Andrade refletiu sobre sua experiência na “Europa pacífica” – antes das Grandes Guerras – trazendo um trecho satírico ao prefácio em questão: “enfim, eu tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx” (ANDRADE, 1971 [1933], p.29). O autor demonstra que ainda não compartilhava do real marxismo nesse tempo, ainda estava atuando como um burguês e boêmio, diferente do que se tornaria ao se afiliar ao Partido Comunista. A analogia entre sua barba e a barba de Karl Marx funciona como um trocadilho no trecho lido, ou seja, na aparência – no superficial – ele entendia os conceitos marxistas na teoria, mas, na prática, agia como um burguês.

Ao concluir seu prefácio, ele expressou a seguinte vontade: “ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 1971 [1933], p. 31). Nesse sentido, ele deixou a entender que a literatura deve ser mais engajada, ligada às massas, sobretudo ao

proletário. Isso para que haja uma real transformação da sociedade como um todo. Ser casaca de ferro é estar na linha de frente para a verdadeira luta de classes.

Nesse sentido, é válido afirmar que as ideias de Oswald de Andrade foram amplamente embasadas pela situação econômica, social e política em que o Brasil estava enquadrado nos anos de 1930. Por esse motivo, é como se a sua literatura transformasse a sociedade, assim como a sociedade transformasse a sua literatura, em uma visão dialética de percepção dessa realidade. Por esse motivo, conforme a teoria de Terry Eagleton, a qual nos embasamos para a composição deste estudo, percebemos o papel social que o autor literário desempenha.

Para Eagleton (1976), há duas funções primordiais para um autor de literatura dentro de uma sociedade. Se consideramos uma sociedade desigual como a do Brasil, que em 1930 já se enquadrava nesses termos, percebemos que há uma infinidade de estratos que desempenham papéis específicos dentro dela. Há, portanto, uma estratificação de classes bem delimitada e preservação de um *status quo* específico.

Dessa forma, o autor literário pode desempenhar duas funções dentro dessa sociedade específica: ou ressalta esse *status quo*, por meio de uma literatura que englobe alguns estratos dessa sociedade em detrimento de outros, ou seja, proteja os mais abastados, esquecendo das classes menos privilegiadas, ou determinando funções que lhe são próprias dentro da sua literatura, sem enaltece-la, mas reforçando o papel que desempenha dentro do meio social; ou enaltece as classes subalternas, reforçando os conceitos de consciência de classe e o que ele representa para um ideal de indivíduos não alienados e elegíveis de lutar contra os que detêm os meios de produção. Portanto, o autor pode atuar por meio de duas posições específicas: auxiliando na manutenção da alienação e preservação do *status quo* ou dando a classe trabalhadora a possibilidade de lutar contra esse *status quo* com a consciência de classe.

Ademais, a forma e o conteúdo fazem parte dessas noções. Em uma espécie de *práxis* literária, o conteúdo e a forma funcionam como uma dialética, complementando a sua posição dentro da escrita literária. Se o conteúdo muda, a forma também muda, por conseguinte, se adaptando às novas inclinações do conteúdo. Portanto, nessa relação dialética, ambos elementos se complementam.

Nesse sentido, refletindo sobre Oswald de Andrade e a forma como a sua metamorfose ocorreu durante praticamente dois séculos, podemos refletir sobre como Eagleton pôde nos ajudar a pensar esse momento da literatura brasileira. Oswald de Andrade percebeu como a teoria e a sua prática eram incoerentes. Não esqueçamos do que ele diz sobre, mesmo estando de barba, não ter percebido Marx em Londres. Entretanto, ao romper com o Futurismo, e reconhecer nesse movimento certa artificialidade, imbuída de valores metrificadas, como o patriotismo, parece despertar para uma nova postura, essa, finalmente, aliando a teoria à prática.

Em 1933, um pouco antes de lançar *O rei da vela* (1937), já tinha a ampla noção de como era o Brasil de Getúlio Vargas. Nesse período, havia uma organização em estamentos, que não representava e atendia a todos os estratos sociais, foi por meio dessa lacuna que o autor encontrou a cultura como forma de fortalecer e fazer notar os grupos sociais apagados da política varguista. Nos manifestos, essa inclinação de Andrade se mantém mais clara, inclusive chamando os indivíduos para a mudança dos rumos:

A associação dos escritores e artistas revolucionários deve ser a união de todas as forças artísticas ainda sãs, de todas as vontades combativas que não possam mais pactuar com a gerência burguesa. Fazemos um apelo a todos que queiram por um termo à estagnação da nossa época, ao reino nefasto do capitalismo sob todas sob todas as suas formas. (ANDRADE, 193_?, s/i⁶ apud MEDEIROS, 2008, p. 104)

Portanto, percebemos, por meio desse registro, a ligação de Oswald de Andrade com a ideologia comunista e, conseqüentemente, com a luta por um novo rumo para o Brasil. Rumo esse que pudesse abarcar tanto uma transformação no campo da arte e da cultura, como pudesse se relacionar diretamente com a classe trabalhadora de forma não fragmentada, abordando em maior escala as classes mais baixas, e utilizando a consciência de classe como primordial para abalar a burguesia da época.

Além desse contexto, podemos citar também outros aspectos que são fundamentais para que as ideias de Oswald de Andrade sofressem modificações ao longo do tempo. Além da tomada de poder de Vargas, em 1930, por meio do Governo Provisório, temos outros fatos que compactuam com o fortalecimento da ideologia comunista por parte do

6 ANDRADE, Oswald. À luz da dialética marxista, o papel do artista (...). [São Paulo?, 193_?]. (Texto em nome da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários.), documento n. 707, caixa 2, série Produção Intelectual, Arquivo CEDAE.

autor. Algumas revoluções sofreram forte repressão do governo Vargas, como é o caso da Revolução Constitucionalista, de 1932, e a Intetona Comunista, de 1935. A primeira tinha por objetivo derrubar o governo de Getúlio Vargas, enquanto a segunda tinha o mesmo objetivo, resultando no decreto do estado de sítio no Brasil.

Além desse cenário nacional caótico, houve também fatos no cenário internacional que repercutiram diretamente nos ideais de comunismo, socialismo e o que eles representavam. Em 1931, além da queda da monarquia espanhola, aconteceu o IV Congresso da Internacional Socialista, em Viena. Já em 1933, ascensão de Adolf Hitler ao poder, e de outros líderes fascistas, como António de Oliveira Salazar, em Portugal, em 1936, e de Benito Mussolini, na Itália, em 1922, se fortalecendo na década de 1930. Quanto ao ano de 1934, há a greve de trabalhadores na Espanha.

Sendo assim, por meio de acontecimentos externos e internos, Oswald de Andrade passou a desempenhar um papel específico dentro da literatura e da sociedade. Sua coerência girou em torno de aliar a teoria e a prática; a forma e o conteúdo. Lembremos, pois, que no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, o autor fez uma crítica ao que ele chama de “poesia Pau-Brasil”, criada por ele mesmo. Assim como a produção do café – que nada tinha de patriota verdadeiramente, já que se tratava de uma “operação imperialista” (ANDRADE, 1871 [1933], p. 30) – sua poesia Pau-Brasil também não, já que faltava uma percepção verdadeira sobre as classes que constituíram a história do Brasil.

Rompendo, portanto, com a forma futurista, que estava engessada em elementos que pouco faziam parte da prática brasileira, o conteúdo também pôde se alinhar com essa nova forma ainda em processamento por Oswald de Andrade, que já tinha uma certeza: seria voltada ao público menos abastado, ao trabalhador, um recorte de classe bem específico. Portanto, essa nova postura do autor pôde ser analisada por uma ferramenta teórica específica, o papel social que o autor literário desempenha, conforme discute Eagleton (1976).

Esse arranjo de forma, conteúdo e ideologia ganhou maior destaque na primeira obra de “Trilogia da Devoração”, conforme chamou Carlos Gardin (1993), ou seja, o *corpus* de análise que estamos tomando neste estudo, a peça *O Rei da Vela*.

Magaldi (2015), além de chamar o teatro de Oswald de Andrade de “teatro político”, também ressalta o tempo que *O rei da vela* demorou a ser montado. Relembra,

por exemplo, a negativa de Procópio Ferreira, que não via a possibilidade de a peça ser encenada no momento do seu lançamento, sobretudo por trazer alguns temas que julgava que não compactuavam com a realidade sociocultural do Brasil à época, mesmo assim, desejava, um dia, que esse quadro pudesse ser outro. Mais tarde, Magaldi (2015) relembra da posição de Wilson Martins, em *O Modernismo* (1965), no qual expõe o seguinte: “Oswald de Andrade, além da mudança formal, desejava atacar uma questão nunca presente em nossa dramaturgia: a luta de classes. Seu teatro, queiram ou não, é, por intenção, eminentemente político” (MARTINS, 1965, p. 244⁷ apud MAGALDI, 2015, p. 19). Dessa forma, a crítica de Martins recaiu sobre a possibilidade de Andrade insistir no conteúdo em detrimento da forma. A sua abordagem passa de um campo da literatura por ela mesma e adentra um campo mais político e social. Mesmo assim, isso não tirou, em sua visão, o valor da sua arte, justificando que era chegada a hora da peça ser encenada, cerca de 30 anos depois do seu lançamento.

Haja vista essas considerações, cabe dizer que, de acordo com Magaldi (2015), uma série de manuscritos foram escritos por Oswald de Andrade antes da produção de *O rei da vela*. Manuscritos esses que, por vezes, não foram terminados. Alguns escritos em francês não deixavam de apresentar o tratamento político que ele daria a sua obra anos mais tarde, inclusive, um deles, já trata da questão da Greve Geral, que só seria aprofundada com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Portanto, esses manuscritos, foram cruciais para, mais tarde, Oswald de Andrade criar *O rei da vela*. Interessante notar aqui é como, já nessa época, a metamorfose do autor já era pontuada por outros artistas. Com base em um depoimento de Di Cavalcanti, se, em 1917, Andrade tivesse escrito sobre a Greve Geral, possivelmente estivesse contra os revolucionários. O motivo para tanto é que ele era tomado por uma abordagem reacionária católica, e inclusive tinha o desejo de desalojar os grevistas pela madrugada tentando, de alguma forma, coibir as suas manifestações. Cabe lembrar que no mesmo prefácio de *Serafim Ponte Grande*, já citado anteriormente, ele ironicamente falou que antes seguia os preceitos católicos e que até poderia ser o alfaiate de D. João VI, ou seja, partilhava de uma ideologia social reacionária.

Antes que partamos para o próximo tópico, cabe que façamos um adendo sobre a montagem de *O rei da vela*:

7 MARTINS, W. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.

[...] não há história, não há ação no sentido hegeliano. A tese não engendra sua antítese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substantivo de história e assim tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenando ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da História. Muito cinismo por nada. (CORREIA, 2003, p. 23-24)

A peça, portanto, em sua encenação, foi uma forma de resistência ao Brasil de 1967. Nessa perspectiva, muito se comparou esse Brasil que vivenciava uma ditadura militar na década de 1960 ao Brasil de 1937, cujos rumos, nesses dois tempos, tinham sido afetados por um golpe, pela estagnação da economia e pela divisão de classes cada vez mais evidente. Além disso, a fala de Zé Celso repercutiu sobre como foi fundamental a ideologia marxista para a peça, funcionando como uma tese não puramente literária (da arte pela arte), mas com espectros de questões sociais, militares e econômicas que perpassavam o Brasil à época.

***O rei da vela*: análise pelo viés da crítica marxista de Eagleton**

Um dos maiores símbolos que acompanham o desenrolar da peça *O rei da vela* é a própria vela, ganhando destaque até mesmo no título. Símbolo de contradição, remete o país que ainda descobriria a energia elétrica em sua totalidade, tendo em vista que ela ainda não era acessível a todos. Mas não só isso, ela também representa a luz – a vida – ao mesmo tempo que, ao final da trama, ilumina o cadáver já sem vida, a morte em sua encarnação mais dura.

Nesse momento, a vela também significa uma abertura para uma nova era, a da modernização que chega ao Brasil, mesmo que por meios não tão patrióticos, como é o caso do cultivo do café que em muito se aproxima das ideias de países estrangeiros para que o seu plantio faça sentido, ou seja, para que haja exportação, gere renda, e possa acelerar a industrialização do país. Um projeto imperialista, conforme diz o próprio Oswald de Andrade (1971).

Portanto, a vela é dotada de símbolo ambíguo, ao mesmo tempo que ilumina a morte, também abre caminho para a industrialização do Brasil, abrindo um percurso iluminado, e confiado ao futuro.

As figuras dos “Abelardos” nos parecem próprias para o início da narrativa. Estão em dupla. Multiplicados por dois. Essa duplicidade simboliza as relações comerciais que são tratadas pela sua profissão, ou seja, a multiplicação de lucros pelo empréstimo a juros para pessoas necessitadas de dinheiro. Não obstante, nas entradas das cenas, temos a expressão verbal de “mais” e “menos”, demonstrando como as trocas monetárias estão presentes em todo desenrolar do livro, as colocando como principal foco da crítica de Oswald de Andrade, bem como o que ela representa frente aos ideais comunistas trazidos à sua literatura.

Ademais, a crítica do autor perpassa também o próprio nome Abelardo e posteriormente ao nome Heloísa, como contradição ao romantismo, mais especificamente ao amor romântico, a sua pureza e tudo o que ele representa. O casal é uma sátira de Abelardo e Heloísa, a história real entre a freira e o monge, e a troca de cartas que tornaram essa história uma das mais conhecidas de amor.

A postura de Abelardo II, e suas vestes de domador, já nos demonstram uma postura de dominação em relação aos devedores. A jaula, que também é outro símbolo aparente presente no livro é uma analogia a como o dinheiro encapsula os indivíduos. A forma como a primeira cena é retratada, com Abelardo II vestido de domador e com os devedores dentro de uma jaula, representa uma luta de classes: os que detém os meios (nesse caso, não os de produção, mas de sobrevivência) e os que não detém, que ficam submetidos aos primeiros. A metáfora da jaula atua, também, como prisão e forma de humilhação dos devedores que imploram por prazos mais altos de pagamentos da sua dívida. Ademais, como o dinheiro tira a liberdade dos indivíduos, submetendo-os a situações terríveis.

Não somente a multiplicação aparece no teatro de Oswald de Andrade. A divisão também. Os Abelardos dividem Heloísa, Abelardo I em vida, Abelardo II com a morte do primeiro. Esse movimento se caracteriza como pastiche à história de amor de Abelardo e Heloísa, já mencionada, atuando como forma de desconstrução do amor romântico que, ao contrário da história original, não teve como pretensão a eternidade e a fidelidade acima de tudo.

Oswald de Andrade não só relembrou o medievo na história de Abelardo e Heloísa, como também aproximou o Brasil da Era Medieval por meio da agricultura –

provavelmente se referindo à organização de latifúndios ainda presente, mesmo com o fim da escravidão:

ABELARDO I – Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?

ABELARDO II – E o resto da população?

ABELARDO I – O resto é prole. O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo. (ANDRADE, 1990, p. 36)

Outro símbolo aparece nesse trecho da peça: o brasão. A discussão, entre outras coisas, como a questão do Brasil ainda ser um país medieval – mesmo tendo sido descoberto após o medievo – e a das poucas famílias ricas presentes aqui, perpassa para como o brasão ajuda na manutenção do *status quo*, isto é, influencia em como se dá a constituição de família – instituição burguesa – que tem o brasão como símbolo das passagens de gerações e detenção do poder e do dinheiro. Assim, acaba sendo um bom negócio comprar esses brasões, justamente pela manutenção do que ele representa às vistas de outras pessoas, em geral, da classe dos trabalhadores.

A questão do teatro do século XIX também pode ser repensada frente a esse trecho. Além de se apropriar do metateatro, na qual o teatro fala dele mesmo, Oswald de Andrade faz uma crítica em como a elite era retratada no século XIX, tanto nas peças de teatro, como na literatura de forma geral. Ou seja, a crítica recai sobre esses termos, quando nos deparamos com um teatro político e que subverte o que é novo: o teatro é novo, a manutenção dos brasões que não é. O símbolo até pode ser inédito, mas o que ele representa é antigo e corresponde ao século XIX.

A partir dessas percepções, podemos relembrar o que Eagleton (1976) nos diz. A superestrutura, assim como a infraestrutura e a ideologia estão presentes nos textos literários, cabendo ao crítico desvelar os níveis presentes na obra e, sobretudo, fazer a relação com a história da sociedade que está sendo apresentada. Aqui, podemos fazer um adendo ao que nos diz Eagleton. Além de ser a função do crítico desvelar os níveis do texto literário, bem como entendê-lo conforme a história da sociedade a que ele pertence,

também cabe ao leitor refletir sobre esses pontos e associar com a sua própria ideologia: reafirmando-a ou negando-a.

Nesse sentido, percebemos que a ideologia perpassa os trechos escolhidos, sobretudo no que corresponde ao valor do dinheiro, representada pelos Abelardos, e a frieza como os indivíduos são tratados, demonstrando que, de fato, o valor monetário é considerado mais que os indivíduos. A história do Brasil aparece quando o país é considerado como medieval, tendo em vista que poucos detêm os meios de produção e sobrevivência. Além disso, a organização social, latifundiária, recém-saída do escravismo, não permitem que a modernização seja completa. A monocultura ainda é presente, sendo o café protagonista e responsável pela manutenção da economia brasileira.

Tal modernização, embora ainda não completa, reflete diretamente na vida dos indivíduos. Não por acaso o diálogo seguinte ocorre:

A SECRETARIA — Preciso que o senhor melhore o meu ordenado. O custo da vida aumentou no Brasil de 30%.

ABELARDO I — Tenho todo interesse pelo custo de sua vida... Mas a senhora sabe... As vidas hoje estão difíceis para todos... Não é mais como antigamente... Que tranças!... Eu acabo me enforcando nessas tranças!...Deixa? (Procura tocar-lhe os cabelos.)

A SECRETARIA — Tenha modos, Seu Abelardo!

ABELARDO I — Deixa? Malvada!

A SECRETARIA — Nunca. Eu sou romântica. Não vendo o meu amor!

ABELARDO I — Vamos fazer um piquenique... (Aponta o divã sob a Gioconda)... debaixo daquela mangueira?

A SECRETARIA — Eu sou noiva.

ABELARDO I — Eu também.

A SECRETARIA — Mas eu sou fiel... (ANDRADE, 1990, p. 44)

Há, nessa medida, uma luta de classes entre o patrão e a empregada. A primeira depende do segundo para ganhar mais dinheiro, mas ele renega, afirmando que a vida está difícil para todos, sendo que ele detém os meios de sobrevivência, típico da burguesia. Além disso, o termo “romântico” é utilizado de maneira proposital por Andrade, tendo em vista a sua dupla conotação. A primeira, conforme já pontuamos brevemente acima, é a possível recusa do modelo socialista ao romantismo⁸, tratando com sátira a postura da personagem que ainda se mantém “inocente” sobre a majoração dos preços e os rumos

8 Essa discussão, de acordo com a perspectiva de Sayre e Löwy (2013) já alcança outros níveis de diálogo, na qual não houve uma rejeição simplista de Marx e Engels ao romantismo, mas a alguns pontos dele. No entanto, não vamos nos aprofundar nessa discussão, deixando uma lacuna para profundos pesquisadores que queiram se especializar nesse caminho.

políticos que o Brasil passava. A segunda é o sentido mais simples dado ao termo, de fidelidade e comprometimento enquanto casal. É a retomada daquele amor romântico entre Abelardo e Heloísa, quase como genuíno. Assim, por meio desse recurso, Andrade consegue adensar o texto de modo a trazer dois significados distintos para o mesmo termo, transitando entre a infraestrutura – a economia, o modo de produção – e a superestrutura – a filosofia, a cultura, a literatura. Ademais, a intertextualidade combinada com a paródia adensa os sentidos de Abelardo e Heloísa presentes no texto.

Não obstante, não podemos deixar de notar o símbolo que aparece nesse trecho: o da Gioconda. Gioconda é a Monalisa de Leonardo da Vinci, criada em 1503, no período conhecido como Renascimento. A abordagem que podemos fazer nesse sentido corresponde a como em cenas anteriores o Brasil era tão medieval, mas como alguns traços do Renascimento aparecem sutilmente. A analogia é pertinente quando pensamos que, mesmo que o país ainda possuísse uma estrutura latifundiária, a renovação chegava aos poucos por meio de uma modernização também sutil. Lembremos, pois, que a vela também é um símbolo sutil da chegada da luz elétrica para todos, representando, subsequentemente, a industrialização do país.

Terry Eagleton (1976) também nos fala da importância da forma e do conteúdo dentro de um texto literário. A sutileza de Oswald de Andrade em tantos símbolos faz parte da renovação desse teatro da qual ele tanto falava. No caso da Gioconda, temos uma analogia, mas Oswald de Andrade também é marcado, sobretudo nos textos que fazem parte da “Trilogia da Devoração”, pela paródia, pelo pastiche, pelo metateatro, pela intertextualidade e pela paráfrase.

ABELARDO I — Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (Indica o mostruário.) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 1990, p. 51)

Se Eagleton (1976) afirmou que a literatura deve estar ligada à história de alguma forma, o trecho acima representa bem essa ligação. Isso porque faz um resumo de parte do contexto do Brasil, por meio de uma crítica ácida, colocando um dos maiores símbolos da narrativa ao centro: a vela, que aparece no desenrolar de tal crítica. Quando se fala em “história das negras velhas”, se remete à escravidão. “Das velas pequeno-burguesas dos oratórios” refere-se à história religiosa presente em nosso país, sobretudo por meio da Igreja Católica e como ela representou, além de religião, o domínio da educação. Portanto, o passado colonial é remetido nesses trechos. Passado sempre aparente na história do Brasil.

Então, a cultura material está presente dessa forma. Ela representa o contexto, a luta de classes, a industrialização ainda em desenvolvimento, enfim, mostra um patamar preciso daquele período. Ou seja, o lucro permanece ainda que a miséria exista em grande escala. O capitalismo explora mesmo em tempos de crise, sobrevivendo dessa exploração. Ademais, está sempre presente, em todos os períodos da história do Brasil, se desenvolvendo nesses limites, está ligado a um passado colonial. Assim, se Oswald de Andrade critica o futurismo, que tem uma visão positiva sobre o futuro e a modernização, está ao mesmo tempo, por meio dessa peça, criticando os autores futuristas que, ligados a um passado colonial e burguês, também viam na modernização a única alternativa ao Brasil, tendo em vista que julgavam o país como atrasado. Andrade então reconhece essa incoerência e a corrige pensando que a luta do proletariado é a única possível para mudar o Brasil de fato, tanto na teoria quanto na prática, e livrá-lo do passado colonial.

Passado colonial esse que continua a preservar os latifúndios e a medição da riqueza por meio deles:

HELOÍSA (Sonhando.) — Meu pai era o Coronel Belarmino que tinha sete fazendas, aquela casa suntuosa de Higienópolis... ações, automóveis...

Duas filhas viciadas, dois filhos tarados... Ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram...

ABELARDO I — Que não deram aos que não podem viver sem empréstimos.

HELOÍSA — Meus pais... meus tios... meus primos...

ABELARDO I — Os velhos senhores da terra que tinham que dar lugar aos novos senhores da terra!

HELOÍSA — No entanto, todos dizem que acabou a época dos senhores e dos latifúndios...

ABELARDO I — Você sabe que o meu caso prova o contrário. Ainda não tenho o número de fazendas que seu pai tinha, mas já possuo uma área cultivada maior que a que ele teve no apogeu.
HELOÍSA — Há dez anos... A saca de café a duzentos mil-réis!
(ANDRADE, 1990, p. 51)

Novamente o contexto é retomado, colocando a crise de 1929 ao centro, quando o café teve que ser queimado, pela excessiva produção, atingindo diretamente os latifundiários. Mais uma vez, o papel do Brasil como pré-industrial é representado, já que a sua função de exportação de café é uma das mais centrais, assim a crise nos Estados Unidos – e posteriormente mundial – o atingiria diretamente.

Ademais, no excerto anterior, nos deparamos uma Heloísa sonhadora que deseja superar as dificuldades econômicas e voltar a ser o que era, antes da decadência econômica da sua família. Abelardo I, ou o Abelardo II, são suas grandes chances para isso. A intertextualidade e a sátira aparecem aqui novamente. Tendo em vista que a ideia de amor romântico, de Abelardo e Heloísa, já mencionada, é subvertida no texto de Andrade por um amor de interesses e objetivos financeiros, o Brasil, então, é considerado pelos personagens como um país pobre, já que exporta esses produtos agrícolas – assim como os futuristas também consideravam o Brasil:

ABELARDO I — Estamos de fato num ponto crítico em que podem predominar, aparentemente e em número, as pequenas lavouras. Mas nunca como potência financeira. Dentro do capitalismo, a pequena propriedade seguirá o destino da ação isolada nas sociedades anônimas. O possuidor de uma é um mito econômico. Senhora minha noiva, a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com as minhas mãos. Sob a lei da concorrência, os fortes comerão sempre os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários. (ANDRADE, 1990, p. 52)

Então, esses trechos demonstram como o Brasil é representado como um país retrógrado pré-capitalista, voltado para a exportação de gêneros agrícolas e que tem um passado colonial, escravagista, bem vivo ainda nos anos de 1930. Entendemos também que Oswald de Andrade ressalta tanto a forma como o conteúdo como a sátira, o metateatro, a subversão da lógica canônica das narrativas (como a presença do anti-herói, conforme podemos ver na figura dos dois “Abelardos” que se completam no decorrer da história em

vários sentidos, como o econômico, o amoroso, e o social), se contrapondo ao romantismo, ao realismo e ao naturalismo.

A sátira, conforme já dissemos, é um elemento muito presente na obra de Oswald de Andrade. O autor consegue trazer esse elemento tanto para a forma, como para o conteúdo, deixando a história com um tom irônico próprio da sua personalidade. No trecho seguinte, a palavra “socialista” apresenta esse efeito:

ABELARDO I – Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?
ABELARDO II – Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.
ABELARDO I – E o que é que você quer?
ABELARDO II – Sucedê-lo nessa mesa.
ABELARDO I – Pelo que vejo o socialismo nos países arrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...
ABELARDO II – De fato... Estamos num país semicolonial...
ABELARDO I – Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.
ABELARDO II – Sim. Sem quebrar a tradição. (ANDRADE, 1990, p. 42)

Nesse trecho, temos um conflito no campo das ideias, no qual se debate a possibilidade de Abelardo II ser socialista. Entretanto, basta que lembremos o seu ofício e assim temos em vista uma grande ironia proposta por Andrade, a qual se pauta na ideologia que não corresponde a prática. Ou seja, há um conflito na própria *práxis*.

A ação difere do pensamento. Na peça, isso acaba atuando como uma crítica ao próprio Oswald de Andrade. Lembremos que ele se considerava um futurista, apostando na modernização do Brasil como melhor forma de apagar o passado colonial, ao mesmo tempo que se entregava a uma vida burguesa. Os “Abelardos” atuam do mesmo modo no trecho passado, o socialismo é até possível, sem que ele se choque com a tradição já estabelecida no Brasil, da pouca distribuição de renda, e de poucos detentores do meio de produção e sobrevivência. Portanto, é uma forma de metateatro com ele mesmo.

E o metateatro em junção com a sátira aparece em outros trechos no texto de Oswald de Andrade:

ABELARDO I – Não pratica a literatura de ficção?...
PINOTE – No Brasil isso não dá nada!
ABELARDO I – Sim, a de fricção é que rende. É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na

mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social!

HELOÍSA — Faz versos?

PINOTE — Sendo preciso... Quadrinhas... Acrósticos... Sonetos... Reclames.

HELOÍSA — Futuristas?

PINOTE — Não senhora! Eu já fui futurista. Cheguei a acreditar na independência... Mas foi uma tragédia! Começaram a me tratar de maluco. A me olhar de esguelha. A não me receber mais. As crianças choravam em casa. Tenho três filhos. No jornal também não pagavam, devido à crise. Precisei viver de bicos. Ah! Reneguei tudo. Arranjei aquele instrumento (Mostra a faca.) e fiquei passadista.

ABELARDO I — Mas qual é a sua cor política nestes agitados dias de debate social?

PINOTE — Eu tenho uma posição intermediária, neutra... Não me meto.

ABELARDO I — Neutra! É incompreensível! É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo...

PINOTE — Mas com que roupa?

ABELARDO I — Sirva então francamente os de cima. Mas não é só com biografias neutras... Precisamos de lacaios... (ANDRADE, 1990, p. 48)

Há a retomada do gênero ficção no trecho acima. Em um primeiro momento, há um trocadilho entre as palavras “ficção” e “fricção” demonstrando que, além do dito sobre o Brasil, há também um atraso em relação aos costumes, relacionando as duas palavras e recorrendo à atividade sexual para justificar a segunda. Novamente, o próprio Oswald de Andrade faz uma crítica a ele mesmo, retomando seu passado de pensamento futurista, e como isso foi insustentável para sua vida de autor no Brasil. Ademais, percebe o quanto a posição de autor é frustrada no país, e como ele pode se submeter a qualquer tipo de escrita, desde que isso renda-lhe algum dinheiro. Critica também a falta de ideologia, trazendo ao centro a questão da neutralidade que, em geral, está ligada a servir alguém, já que a consciência de classe é prejudicada pela alienação. Ou ainda, podemos refletir sobre como a trajetória descrita nesse fragmento é voltada para uma crítica aos autores que ainda estão embebedados pelo futurismo, os quais, segundo Oswald de Andrade, não têm ideologia, e escrevem para ganhar dinheiro, atuando como lacaios da sociedade brasileira da época.

Esse trecho, então, é importante para entendermos o papel social que Oswald de Andrade desempenha, trazendo ao centro temas importantes sob o viés marxista. Assim, Abelardo I, então, se assume como servente dos “de cima”, ou seja, é um representante de sua classe, enquanto Abelardo II, não o é. Por fim, tenta convencer o primeiro a se juntar

ao socialismo – aquele que só atua nas ideias, mas mantém a tradição conforme ela é – à beira de sua morte, sem sucesso:

ABELARDO I – O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. Ia ser pior do que fui. E mais precavido. A neurose do lucro! Quem a conhece não a larga mais. É a mais bela posição do homem sobre a terra! Nenhuma militância a ela se compara. Nenhuma religião. Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... Que horas são? Moscou irradia a estas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante de classe!

ABELARDO II (Obedecendo.) – Ondas curtas. 25, onda de má reputação. Quantas vezes escutei isso...

ABELARDO I – É o vazio debaixo dos pés, o abismo aberto... a catástrofe! (Silêncio, Ouvem-se os sons da Internacional.) O hino dos trabalhadores...

ABELARDO II – A Internacional...

A música termina. (ANDRADE, 1990, p. 83)

Na cena final, o seu cadáver, ignorado pelo outro Abelardo e por Heloisa, demonstra a fragilidade das relações humanas, além da coisificação do ser humano frente à sociedade capitalista, na qual o materialismo é o que tem mais valor. Não obstante, ironicamente, a música de fundo é a *Internacional Comunista*, ironizando a vida e a morte. Isto é, porque a peça é baseada na profissão dos “Abelardos”, e a sua vida é a agiotagem, que se distingue em várias questões do socialismo. Quanto à morte, que orienta para um novo ciclo, ela representa que o futuro é a luta de classes e tudo que ela simboliza.

Considerações finais

Na concepção de Terry Eagleton (1976), a crítica literária marxista deve se pautar nas estruturas econômicas, sociais e culturais que representam os instrumentos de ideologia, dominação e luta de classes dentro de uma sociedade específica. Nesse sentido, ela deve se apoiar na relação entre literatura e história, forma e conteúdo e na posição do autor como engajado socialmente ou não.

Sendo assim, Oswald de Andrade demonstra todos esses pontos em *O rei da vela*. Por meio dessa peça teatral, ele retoma o contexto, sem esquecer de utilizar sua lente crítica que explora grande parte das classes sociais existentes no Brasil da época: banqueiros, estrangeiros (o americano), latifundiários, as mulheres, os trabalhadores do

campo e da cidade, além de várias outras figuras burguesas. Ademais, tanto a forma como o conteúdo aparecem de maneira predominante no seu texto. Os recursos metalinguísticos, a sátira, a ironia – por meio das contradições – são elementos que não devem deixar de ser percebidos na abordagem de Andrade mesmo que, por vezes, apareçam sutilmente em meio a crítica social, um grande trunfo do autor.

Crítica social essa que não perpassa apenas pela sociedade brasileira, mas que em diversos momentos ganha um tom mais ácido, já que Oswald critica os próprios autores modernistas e futuristas. Assim, *O rei da vela* brinca com diversos temas, que atingem a sociedade brasileira em níveis econômicos, políticos, ideológicos e literários, no qual infraestrutura e superestrutura se misturam com coerência.

Ele se demonstra como um autor engajado socialmente, expondo a sua opinião e aliando a prática com a teoria. As aspirações teóricas levantadas em meados dos anos de 1920 o levaram à prática, e a filiação ao Partido Comunista, não necessariamente nessa ordem. Assim, devemos lembrar que *O rei da vela* é uma peça teatral, e o seu fim não é a leitura, e sim, os palcos.

Palcos esses que contemplavam a montagem da peça em 1967, e apresentaram a atualidade do texto que permaneceu intacta. Perdigoto, por exemplo, é representado como um militar – tendo em vista que, à época da montagem, era véspera do AI-5, que foi responsável por censurar vários elementos da sociedade brasileira, dando plenos poderes para o governo militar – enquanto Heloísa é exuberante, representa uma mulher forte, mas sabe-se que ela casa com Abelardo I pela reestruturação econômica da sua família.

Por fim, podemos dizer que a peça de Oswald de Andrade tem mais símbolos e outros aspectos para serem analisados profundamente, sobretudo pela ótica marxista, o que pode ser um interessante tema de estudos para futuros pesquisadores.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

DINIZ, Rogério A. dos Anjos; ELEODORO, Débora Raquel. O interdiscurso marxista na obra *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. In: SEMINÁRIO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DO CEL - CENTRO DE EDUCAÇÃO E LETRAS, 1, 2009, Foz do Iguaçu. **Anais do III e IV Seminário de ensino, pesquisa e extensão do CEL - Centro de Educação e Letras**. Foz do Iguaçu: Unioeste, 2009, p. 1 – 10. Disponível em: <http://www.foz.unioeste.br/~eventos/sepecel/>. Acesso: 10 maio 2020.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento, 1976.

FABRIS, Annateresa. O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil. **Artelogie**, n. 1, p. 3, 2011.

FANINI, Angela Maria Rubel; MACIEL, Aline Prado. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e a representação simbólica do contexto industrial e tecnológico brasileiro. **SOLETRAS**, n. 24, p. 223-233, 2012.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. Os modernistas e o futurismo. **Revista de Letras**, n. 24, p. 25-35, 1984.

GARDIN, Carlos. **Teatro antropofágico de Oswald**. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. Curitiba: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

MEDEIROS, Mirna Aragão de. *O Rei da Vela* em dois tempos: a militância e a vanguarda. In: XXI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 1, 2012, Campinas. **Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória**. Campinas: ANPUH-SP, 2012, p. 1 – 13. Disponível em: http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares#php2go_top. Acesso: 10 maio 2020.

MEDEIROS, Mirna Aragão de. **Sinal vermelho: a Trilogia da Devoração de Oswald de Andrade** Censura e teatro no Estado Novo. 2008. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

RIBEIRO, Bruna Otani. Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: um rechaço à fixidez formal e uma exaltação à experimentação. **Travessias**, v. 12, n. 3, p. 228-242.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. Marx, Engels e os escritores românticos. **Via Atlântica**, v. 23, p. 11-30, 2013.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e surrealismo. **Itinerários**, n. 1, v. 1, p. 27-59, 1990.

Submetido em: 10 fev. 2020

Aprovado em: 05 maio 2020



A produção cultural de Anamaria Nunes

The cultural production of Anamaria Nunes

Fabrizzi Matos¹

Resumo

Este trabalho faz um resumo da obra deixada pela dramaturga Anamaria Nunes (1950-2016). Em um estudo diacrônico da produção cultural desta autora fluminense, podemos fazer um pequeno panorama do teatro contemporâneo brasileiro a partir das contribuições de Nunes. Concomitantemente com esse estudo, usa-se como base teórica a análise do drama segundo Jean-Pierre Ryngaert, a visão inovadora da forma dramática de Lionel Abel sobre metateatro, e a perspectiva pós-moderna conceituada por Linda Hutcheon, e seus respectivos estudos sobre paródia e ironia.

Palavras-chave: Anamaria Nunes. Dramaturgia. Metateatro. Pós-modernismo.

Abstract

This research summarizes the work left by playwright Anamaria Nunes (1950-2016). In a diachronic study of the cultural production of this author from Rio de Janeiro, we can make a small overview of contemporary Brazilian theater from the contributions of Nunes. Concomitantly with this report, the analysis of the drama according to Jean-Pierre Ryngaert, the innovative view of Lionel Abel's dramatic form on the metateatro, and the postmodern perspective conceptualized by Linda Hutcheon, and their respective studies about parody and irony.

Keywords: Anamaria Nunes. Dramaturgy. Metatheater. Postmodernism.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo (MATOS, 2020). Autora do livro *A dramaturgia de Anamaria Nunes: Geração Trianon*. (MATOS, 2018). É também atriz e pesquisadora de teatro há 28 anos. E-mail: fabrizzimatos@gmail.com.

Em seus 66 anos de vida, Anamaria Nunes (1950-2016) produziu uma imensa obra cultural. A paixão pela literatura surgiu desde sua infância, seu pai era o principal incentivador. A leitura sempre esteve presente em sua vida, o amor pelos livros a levou a cursar Letras na UFF. Durante essa fase da faculdade, surgiu a oportunidade de adaptar para o teatro *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto. Era início da década de 1980, Lima Barreto faria 100 anos se estivesse vivo, e com a intenção de homenageá-lo, Nunes descobriu sua paixão pelo teatro, sentimento que permaneceu até os últimos dias de sua vida.

Não podemos deixar de enfatizar que “a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, embora complementares”, como afirma Ryngaert (1996, p. 20). Para ele “nenhuma apresentação explica milagrosamente o texto.” Lembremos, no entanto, que Nunes recebeu prêmios por seus textos, assim como pelas representações de suas peças. Este estudo pretende informar ao leitor o percurso de sua obra ao longo dos anos.

No início de sua carreira, como muitos dramaturgos e diretores, Anamaria Nunes trabalhou como assistente de direção de Miguel Falabella na peça *Tupã, a vingança*, de Mauro Rasi, em 1985.

Entre suas adaptações, está *Numa e a ninfa*, também de Barreto, uma sátira política que foi montada pelo Grupo Mostrai que Mostra, da UFF, sob a direção de Nunes, em 1984.

Outra adaptação feita por Nunes foi *Dom Quixote de la Mancha*, de fato esse clássico de Cervantes transformou-se em um musical infantil com a direção da própria autora. Sua primeira montagem foi feita pela Tropa Fandanga, turma de formandos da Escola Martins Pena, em dezembro de 1997. Um ano depois, a Cia. Andante de Repertório fez nova montagem. Esse espetáculo conquistou diversas indicações e prêmios. Durante o VII Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo, em Florianópolis, a peça rendeu dois prêmios e recebeu indicação ao prêmio de Melhor Espetáculo e Melhor Direção para Anamaria Nunes. Durante o I Festival Regional de Teatro de Nova Friburgo, a peça recebeu nove prêmios, entre eles o de Melhor Espetáculo e o Prêmio de Melhor Direção para Anamaria Nunes.

As premiações não pararam de chegar, entre viagens e participações em festivais, *Dom Quixote de La Mancha* foi o segundo espetáculo mais vendido dentre os 45 espetáculos

da Mostra Fringe, do Festival de Curitiba. Durante o Festival Internacional de Teatro de São José dos Campos (FIT 2000), o espetáculo recebeu mais outros seis prêmios, entre eles o de Melhor Direção para Anamaria Nunes. Naturalmente, no mesmo festival, o espetáculo recebeu mais quatro indicações, entre elas a de melhor texto para Anamaria Nunes.

Outra adaptação de Nunes foi a comédia *Crônicas pantagruélicas do infame Rabelais*. Ocasionalmente esse espetáculo foi montado pelo Grupo Tribo de Araribóia, formado por 22 atores niteroienses, também sob a direção de Anamaria Nunes, apresentado no Teatro Municipal de Niterói e no Teatro Glaucê Rocha, no Rio, em 1996. Esse mesmo texto foi selecionado para representar o Brasil no Ano Brasil-França em 1995 pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Entre as adaptações de Nunes está *O pássaro azul*, peça escrita originalmente pelo dramaturgo belga Maurice Maeterlinck em 1908. Essa adaptação infantil foi montada em 1989, sob a direção de Eduardo Wotzik. Também foi apresentada no Teatro Villa Lobos, em 1990, tendo recebido o prêmio Minc/Inacen de Melhor Espetáculo do ano de 1989. O diretor Eduardo Wotzik recebeu o Prêmio Molière de Incentivo ao Teatro, Vicentina Novelli recebeu o Prêmio Coca-Cola de Melhor Produção, e ainda recebeu o Mambembe de Melhor cenário, produção e iluminação.

O clássico conto *João e Maria* também se transformou em peça de teatro pelas mãos da dramaturga. Essa adaptação do conto original dos Irmãos Grimm foi montada pelo Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Wotzik, na Casa de Cultura Laura Alvim, em 1987, e no Teatro do Sesc da Tijuca, em 1988. Posteriormente, esta peça rendeu diversos prêmios como o Minc/Inacen de Melhor Espetáculo do Ano, o Prêmio Mambembe de Melhor Direção ficou para Eduardo Wotzik, o Mambembe de Melhor Atriz para Suzana Kruger e o Mambembe de Melhor Ator para Daniel Herz. E ainda recebeu três indicações ao Mambembe de figurino, cenário e um especial para Anamaria Nunes.

A dramaturga também escreveu outra adaptação do conto homônimo dos Irmãos Grimm, *João sem medo*, um musical infantil que foi montado em 1988 pelo grupo Os Atores da Truanesca, sob a direção de Marcos Ácher, no Teatro Ziembinsky. Além de ter sido destaque na Revista Veja como um dos dez melhores espetáculos do ano, também recebeu uma indicação ao Prêmio Coca-Cola de Melhor Cenário.

Escreveu a comédia-dramática *Pânico nos bastidores* com coautoria de Lúcia Cerrone. Esse espetáculo teve a direção de Anamaria Nunes e Marisa Alvarenga, em 1998.

Ao lado das diversas adaptações da literatura para o teatro, Nunes também escreveu textos autorais, como o musical dramático *Valente*, um texto que fala sobre a última hora de vida de Assis Valente, em companhia de Madame Satã.

Outra adaptação de Nunes foi do original de Arnaldo Niskier, *O boto e o raio de sol*, espetáculo infantil que teve a direção de José Roberto Mendes, tendo sido apresentado no Teatro da Cidade, em 1988.

Entre adaptações e criações, Nunes escreveu o musical *Nos tempos da opereta*, que também teve a direção de Eduardo Wotzik, em 1990.

Bate outra vez foi escrita por Nunes em 1993, viajou por diversas cidades do país, interpretada por dois grandes nomes da TV brasileira Cristiana Oliveira e Fabio Assunção, que eram casados durante a época da temporada. Cristiana Oliveira havia protagonizado duas novelas da extinta rede Manchete, *Kananga do Japão* e *Pantanal*, entretanto, sua estreia no teatro foi com essa peça de Nunes, *Bate outra vez*. Permanecendo em cartaz por oito meses e viajando por todo país, a peça foi assistida por 60 mil espectadores, segundo o currículo da atriz. Esse espetáculo teve a direção de Eduardo Wotzik, havendo apenas os dois atores anteriormente citados no elenco da peça, que traz para a cena as discussões de um casal dentro de um quarto. Com a leitura da primeira cena descrita abaixo, o leitor consegue entender um pouco do enredo:

OS DOIS NA CAMA EXAUSTOS DE TANTO PRAZER.
A CAMPAINHA DA PORTA TOCA INSISTENTEMENTE.

MARIA LUCIA
Preciso abrir.

NANDO
Não. Espera.

A CAMPAINHA DE NOVO.

MARIA LUCIA
Um dia eu vou ter que abrir.

NANDO
Não. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca. Nunca.

ENQUANTO FALA NANDO A BEIJA E ACARICIA.

MARIA LUCIA
Isso é loucura demais. Só eu e você.
Longe do mundo. Fechados aqui pra sempre.
Até o coração parar. (NUNES, 1993, p. 2)

Entre os lençóis da cama, o casal discute a relação no desenrolar da peça, sugerindo assuntos de uma rotina corriqueira, semelhante à de qualquer outro casal. A linguagem cotidiana e o humor utilizados para tratar o tema são características de Nunes que prendem a atenção do espectador.

Conforme o próprio Ryngaert (1996, p. 12) afirma, “o teatro é antes de tudo diálogo”, ao ler um texto teatral vemos nele a palavra do autor mesmo que “mascarada e partilhada entre vários emissores”, neste caso os personagens. Cada diálogo criado pelo autor assume a falsa impressão de conversação, quando na verdade todos os discursos se dirigem ao leitor ou espectador. A voz do autor é dirigida a um interlocutor considerável, o público, “ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo”. As palavras do autor são traduzidas e interpretadas pela ação dos personagens.

No entanto, para Ryngaert (1996, p. 12) o diálogo “não é um critério absoluto do caráter dramático de um texto.” Assim como em toda a história do teatro, os dramaturgos utilizam o monólogo em excesso. Da mesma forma Nunes escreveu o monólogo *Clóris, a mulher moderna*, em 1995. Dessa forma a dramaturga escolheu como único interlocutor o público, estabelecendo um falso diálogo conduzido por um único personagem protagonista. Esse texto, que se enquadra no gênero da comédia, foi interpretado por Stella Freitas, atriz experiente e conhecida por meio da TV brasileira, com mais de 10 novelas no currículo, atuou em diversos programas de TV, atualmente com mais de 40 anos de carreira e continua atuando. Essa peça teve a direção de Edwin Luisi, outro grande nome da TV brasileira, que iniciou sua carreira na extinta TV Tupi em 1972 e como ator participou de dezenas de novelas. Esse espetáculo também viajou por diversas cidades do país.

É difícil afirmar que o diálogo é uma norma plena da escrita teatral, pois a existência dos monólogos interpretados por um único ator durante todo o espetáculo tem crescido nas representações contemporâneas. Uma vez que um espetáculo com um único ator diminui muito os custos de uma montagem teatral, os gastos com o elenco, com a confecção de figurinos, com a alimentação e transporte dos atores, tudo isso contribui para reduzir o orçamento geral. Em tempos de crises como a que vivemos no Brasil atualmente,

não é de se estranhar que muitos dramaturgos e diretores optem por escrever e dirigir monólogos.

O fator responsável pelas criações de monólogos não está somente na situação econômica, embora com um único ator trabalhando, muitas coisas possam ser facilitadas como o transporte, figurinos e etc. Portanto nem sempre o diálogo é “critério absoluto da escrita teatral”, conforme afirma Ryngaert (1996, p. 14). O autor segue a mesma linha de pensamento em sua obra publicada anos depois sobre o teatro contemporâneo:

Além das contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessionalário menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores. (RYNGAERT, 2013, p. 89)

Para todo monólogo há uma preocupação relevante quanto à recepção do público, pois existe a possibilidade de o próprio texto tornar-se fatigante para o espectador, perdendo assim o elo fundamental da plateia com o teatro. Para evitar uma situação desgastante e pensando em atrair o público em geral, Nunes optou pela comédia como instrumento de entretenimento e diversão nesse monólogo.

Em 1995, Nunes escreveu também *Doidas folias*, lembrando o antigo Teatro de Revista, uma homenagem da autora à classe teatral. A peça ficou em cartaz no Teatro Ipanema, conseqüentemente dois anos mais tarde, a mesma peça foi selecionada para representar o Brasil na Biennale Théâtre Jeunes Publics em Lyon, na França, tendo se apresentado com grande sucesso de público e de crítica, em junho de 1997.

Entre textos dedicados ao público adulto e infantil, Nunes escreveu *Drogas, sexo e rock’n’roll* destinada ao público jovem. O texto apresenta uma linguagem coloquial, composto por quatro monólogos, sempre com a participação de todos os outros personagens fazendo uma espécie de coro, atuam como se sussurrassem os pensamentos de cada personagem. Antes de se iniciarem os monólogos, logo no início da obra podemos apreender o enredo:

Música de Abertura: A Vida é um Moinho (Cartola)

Juliana	Depois de todo esse papo careta sobre...
Todos	Droga, sexo e rock’n roll!
Carol	A gente inventou uma brincadeira...
Leandro	Um jogo de faz de conta...

Samuel A gente resolveu contar 4 histórias reais.
Todos E a nossa primeira história é sobre uma garota muito curiosa sobre sexo.
Juliana Ah, eu adoro dar.
Todos **(Cantarolam)** Eu sou perigosa...
Carol A segunda é sobre um garoto que adora beber...
Samuel Tem um gole aí ?
Todos **(Cantarolam)** Eu bebo sim...
Juliana A terceira é sobre uma menina que ficou grávida na primeira vez que deu...
Carol Eu sou tão azarada!
Todos **(Cantarolam)** Segura o tchan, amarra o tchan...
Samuel E a nossa última história é sobre um garoto viciado...
Leandro Loló e maconha, é comigo mesmo! Vou apertar...
Todos **(Cantarolam)** Mas não vou acender agora...
 (NUNES, 1995, p. 20)

Como podemos observar, esse texto inclui citações de músicas populares da época. Quando as rubricas indicam “cantarolam”, mesmo por meio da leitura, sem assistir ao espetáculo, o leitor consegue decodificar a intertextualidade, embora, como em qualquer processo intertextual, é preciso que o leitor tenha conhecimento do referencial, neste caso, das músicas da época, para compreender a intenção da autora de se aproximar dos adolescentes, a quem o discurso se dirige, de trazê-los até aquele mundo do palco, criando verossimilhança. A primeira música nos remete a *Perigosa*, letra de Rita Lee, sensação nos anos 1980:

Sei que eu sou bonita e gostosa
 E sei que você me olha e me quer
 Eu sou uma fera de pele macia
 Cuidado garoto, eu sou perigosa...

A música também evoca o contexto, pois essa personagem gostava tanto de sexo, que acabou contraindo o vírus HIV quando ainda era bem jovem, uma espécie de alerta aos jovens e de campanha contra o sexo sem prevenção. A segunda música cantarolada, *Eu bebo sim*, foi gravação de grande repercussão, letra de Luiz Antônio e João do Violão. Essa música foi usada com a personagem que tinha problemas de alcoolismo:

Eu bebo sim Eu tô vivendo
 Tem gente que não bebe
 E tá morrendo

Eu bebo sim !
Eu bebo sim Eu tô vivendo
Tem gente que não bebe
E tá morrendo...

Em seguida vem o *hit* dos anos 1990 do grupo baiano É o Tchan, banda popular que teve êxito na época. E a última música da cena é *Malandragem dá um tempo*, de Bezerra da Silva, sucesso gravado por Cazuza, Barão Vermelho e por outros artistas até os dias atuais.

O próprio título da obra anuncia ao leitor seu sentido, característica do teatro contemporâneo que explora às vezes a extensão do título ou sua ambiguidade fonética, conforme Ryngaert (1996, p. 37) afirma, por esse motivo o título muitas vezes nos interessa como primeiro sinal da obra. A forma como a autora dispõe os quatro monólogos cria um clima de verdade absoluta, como se as histórias contadas no palco fossem verdadeiras, como se quatro jovens estivessem ali dando uma espécie de palestra, ou confissão. Em nome da verossimilhança, os atores continuam no palco, dando continuidade à ação, e respeitando as regras de unidade de tempo e de lugar. O espaço é único, mais uma vez encontra-se a metalinguagem em um texto de Nunes, o palco é claramente um palco, é o teatro reiterando que o espectador está no teatro. Nesta peça não existe o “faz de conta” de que não é um teatro, o que também é uma característica da pós-modernidade.

Outro espetáculo musical e juntamente de cunho didático da autora foi *Viagem pela estrada torta da História do Brasil* com a Cia. Atores do Carmo. O caráter didático da peça expõe fatos históricos com uma visão distanciada, crítica, não nostálgica.

As peças de cunho didático, normalmente, têm como objetivo instruir, trazendo aos leitores ou espectadores uma versão da história que é considerada oficial, sem a possibilidade de questionamento. No caso dos textos de Nunes, entretanto, o caráter didático é subvertido por meio de recursos como a sátira e a ironia, levantando dúvidas e perguntas ao espectador ou leitor.

A linguagem bem-humorada é uma constante nos textos de Nunes. Em entrevista feita com a dramaturga, perguntamos quais peças de sua autoria eram especiais para ela, a resposta foi *Geração Trianon* e *O tambor e o anjo* (ROCHA, 2020, p. 105). Uma das primeiras peças de sua autoria foi *Geração Trianon*, escrita em 1988, ano que lhe rendeu o prêmio Shell de melhor autora e melhor espetáculo do ano do Minc/Inacen. A estreia da peça foi com o Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Wotzik, ficando em cartaz na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. O espetáculo recebeu duas indicações ao prêmio

Shell, de melhor direção e cenário, e mais três indicações ao Prêmio Mambembe, de autor, diretor e figurino.

Geração Trianon foi “Um dos Dez Melhores Espetáculos do Ano” pelas Revistas Veja e Isto é. Em 1994, como Prova de Direção da Uni-Rio de Djalma Thüller, o espetáculo se apresentou no 8º. Festival Universitário de Teatro de Blumenau, onde recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo.

Em 2001, *Geração Trianon* fez parte do Projeto Formação de Plateia “Cidadania em Cena” na cidade de São Paulo, com curadoria e cenografia de Gianni Rato, coordenação de Celso Frateschi e direção de Marco Antônio Braz, grandes nomes do teatro brasileiro da atualidade. Com enorme sucesso de público, a peça ficou em cartaz no Teatro João Caetano em São Paulo. O diretor Gianni Rato selecionou o texto de Nunes como “Texto Representativo da Dramaturgia Nacional no Século XX”.

Ao agregar fatos históricos em suas peças, Nunes consegue convencer muitos de seus leitores de que as cenas descritas são baseadas em fatos, o leitor pode amalgamar fatos de natureza fictícia com a real história citada. Muitas das peças de Nunes parecem ter essa preocupação com o vínculo entre a ficção e a realidade.

A pesquisa de Lionel Abel aborda essa questão da metalinguagem especificamente dentro da dramaturgia. Seu livro *Metateatro* traz conceitos sobre peças que se referem a si próprias, desencadeando uma manipulação interna entre as personagens que exercem a função de autor da própria trama (ABEL, 1968, p. 73), como se algumas delas tivessem a consciência de um dramaturgo.

Hutcheon (1988, p. 141) afirma que no “século XIX a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber” e com a separação resultante das atuais disciplinas distintas, as recentes leituras críticas têm se concentrado mais nas semelhanças que essas duas formas de escrita possuem em comum. Para ela as duas se consagram pela presença da verossimilhança. Discernidas como construtos linguísticos, e repletas de intertextualidade, literatura e história estão inseridas na metaficção historiográfica. A partir daí podemos mesclar a fundamentação teórica de Hutcheon com a de Abel e resultar no que podemos chamar de metateatro historiográfico.

Geração Trianon é um texto bastante significativo do que denominamos metateatro historiográfico, ou seja, trata-se de uma peça que expõe, de modo bastante adequado a metalinguagem no teatro. Repleta de fatos e personagens históricos, a peça homenageia o

Teatro Trianon durante as décadas de 1920 e 1930. Rica em intertextualidade, a peça é também uma paródia da história do teatro brasileiro. O enredo conta a estória de uma companhia teatral que precisa procurar um dramaturgo para escrever a próxima peça, estabelecendo dessa forma um diálogo com a peça de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (1921).

O traço marcante da metalinguagem transparece no diálogo com a peça de Pirandello, cujo título remete à cena da procura de um autor para o novo espetáculo do Teatro Trianon. O novo autor do teatro escolhido pela companhia da peça dentro da peça é Abadie Faria Rosa. Esse personagem criado por Nunes possui o mesmo nome de um dramaturgo conhecido na história do teatro brasileiro. Interessante apontar a afinidade de Abadie com a obra de Pirandello: Abadie foi o tradutor da peça *Così è, si vi pare*, de Pirandello, encenada em 1924 com o nome de *Pois é*, pela Companhia Jayme Costa.

Aqui está um dos aspectos relevantes da composição da peça de *Geração Trianon*. Trata-se do recurso intitulado “uma peça dentro de outra peça”: numa espécie de peça principal, o autor redige, os atores ensaiam (orientados pelo ensaiador); o ponto reclama; o empresário contesta; as atrizes disputam papéis; num segundo momento, enquadrada na peça principal, uma segunda peça, que vinha sendo escrita/montada perante a plateia/leitor, passa a ser encenada: *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*, de Abadie Farias Rosa. Significativamente, aquele que, na ficção, é o autor da peça, um novato na dramaturgia, é na realidade o diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado em 1937 para ser responsável pela administração da primeira companhia oficial de teatro do Brasil – a Comédia Brasileira.

Abadie é um burocrata, portanto aparentemente menos ligado aos interesses da classe teatral do que aos seus próprios interesses (costumava fazer encenar preferencialmente peças de sua autoria); do mesmo modo, o Serviço Nacional de Teatro, paralelamente a medidas importantes para a evolução do teatro brasileiro, demonstrou, muitas vezes, sua incapacidade para avaliar criticamente os méritos das melhores peças da época. É o que comprovam as palavras de Yan Michalski e Rosyane Trotta (1992, p. 52-53):

Na sua quase totalidade, as críticas soam tão triunfalistas quanto o espírito dentro do qual ficou inicialmente empostada a atuação da companhia; e, em todo caso, elas revelam um cuidado no mínimo suspeito de não ferir as vaidades dos responsáveis pelo SNT, e uma espantosa incapacidade de avaliar criticamente os espetáculos da Comédia Brasileira: embora hoje seja

fácil perceber a desimportância artística dos seus espetáculos e a sua pouca repercussão junto à opinião pública, praticamente todos eles foram saudados pelos críticos de seu tempo com elogios tonitruantes.

Compreendendo a posição social e profissional de Abadie, assim como o enredo da peça de Pirandello e o de Nunes, observa-se que as duas metapeças distanciam a visão do leitor ou plateia, estabelecendo uma crítica dos fatos e, ao mesmo tempo, aproximando-o dos conhecimentos técnicos de uma produção teatral. Esse recurso leva a acreditar que são os personagens que estão produzindo a história naquele momento. A metateatralidade, em Pirandello, reside no fato de as personagens procurarem um autor para sua peça. Em *Geração Trianon*, as personagens querem criar uma peça no interior da principal, como “uma peça-dentro-da-peça”.

Pode-se dizer que as duas estabelecem relações dialógicas. Além de se caracterizarem como um dialogismo do tipo constitutivo, o qual é inerente à linguagem em geral, existem ainda, segundo explica Fiorin (2006), as formas externas, visíveis, do dialogismo, que são formas de incorporação do discurso do outro e que constituem o dialogismo do tipo composicional. Fiorin ainda explica, acerca dessa concepção de Bakhtin, que de duas formas se pode incorporar o discurso do outro: a) quando o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado (o discurso direto e o indireto, as aspas, a negação); b) quando o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (paródia, estilização, discurso indireto livre, polêmica velada ou clara) (FIORIN, 2006, p. 174).

Nunes construiu sua peça em paralelo à de Pirandello, em razão da metateatralidade. A dramaturga vai adiante, aplicando o mesmo recurso a uma visão crítica da história e compondo, desse modo, uma peça que pode ser caracterizada como metateatro historiográfico.

Quanto ao teatro dominante nas décadas de 1920 e 1930, que dá nome à peça de Nunes, Brício de Abreu (apud² CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 441) esclarece:

Convencionou-se entre nós chamar o gênero de Teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de “gênero Trianon”. Oriundo de mestres da carpintaria teatral como Cláudio de Souza, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Heitor Modesto e Abadie Faria Rosa, que tiveram grandes sucessos no antigo “Teatro Trianon”, (que se erguia onde hoje se

2 ABREU, Brício de. Dom Casmurro. **Teatro** nº 11, Rio de Janeiro, 1945. Apud PEREIRA, Vitcor Hugo Adler. Op. Cit. (é assim que consta nas notas de Cafezeiro (1996)).

acha o “Cineac Trianon”). Com Christiano de Souza, Leopoldo Froes e depois Procópio Ferreira, esse gênero perpetuou-se entre nós, tomando o nome do Teatro e emigrando depois para a Cinelândia, onde se estabilizou no infecto porão que o Sr. Vivaldo Leite Ribeiro armou em teatro, com nome de “Rival” e que aluga por um despropósito.

O teatro Trianon foi inaugurado em 1915, no Rio de Janeiro. Situava-se na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), era frequentado pela “classe média” carioca e alugado pelas melhores companhias teatrais da época. Tinha uma fachada de 10 metros de largura, com três portas; a sala de espera tinha aproximadamente 22 metros de fundo e acomodava cerca de 370 espectadores.

Uma referência ao contexto histórico-cultural das primeiras décadas do século passado ajuda a compreender melhor as peculiaridades desse teatro. Não se pode esquecer de que a guerra havia afastado daqui as companhias europeias, o que contribuiu para o surgimento de um teatro mais nacionalista. O país havia passado por uma crise econômica que também atingira essa arte e dera início a uma forma de entretenimento puramente comercial. Os empresários se viam obrigados a equilibrar seus negócios, e o que mantinha as companhias em atividade era a comédia, gênero mais apreciado pelo público da época. O mundo capitalista exigia algo que fizesse rir e que, conseqüentemente, atraísse público, por isso os autores eram contratados pelas companhias e escreviam textos com esse padrão estético específico. Joracy Camargo (1947, p. 9 apud³ CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 445) diz que “aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários”. Silveira Sampaio (s/d., p. 10 apud⁴ CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 457), que também pertencia à “geração Trianon”, relata em depoimento a situação vivida por ele e pelos autores em geral:

Minhas peças foram escritas apenas como um roteiro para o espetáculo. A não ser a primeira, todas as outras quando começaram a ser escritas.. já estavam atrasadas. Muitas vezes os atores tiveram que esperar pelo autor. *A garçonière de meu marido* foi assim. [...] exceção feita de *Inconveniência de ser esposa*, jamais escrevi uma peça para alguém ler, pois o empresário era eu mesmo, e o diretor idem.

A década de 1920 foi marcada pela forte presença de atores, que construíram a história do Teatro e muitos deles são citados em *Geração Trianon*. Eles eram as verdadeiras

3 CAMARGO, Joracy. A realidade teatral e os 'Comediantes'. In: **Comoédia**, n. 6, Rio de Janeiro, abr./maio, 1947, p. 9.

4 SAMPAIO, Silveira. **Trilogia do herói grotesco**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d, p. X.

estrelas do espetáculo, já que os textos serviam em maioria como roteiros. Como não memorizavam os diálogos nem os estudavam, a improvisação tornou-se algo comum e o andamento das falas dependia da reação da plateia.

O conhecimento do percurso histórico, desde o teatro do período colonial até hoje, tem servido de fundamento para muita reflexão sobre a evolução e as perspectivas dessa arte. Esse mesmo conhecimento também habilita o leitor (ou a plateia) a decodificar o que a paródia e a ironia presentes em determinada obra querem dizer. Diz Hutcheon (1989, p. 84): “A paródia funciona intertextualmente como a ironia funciona intratextualmente: ambas ecoam para marcar mais diferença que semelhança”. As palavras dessa autora sobre a ironia permitem compreender o motivo pelo qual importa contextualizar *Geração Trianon*:

Porque a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. (HUTCHEON, 2000, p. 36)

Geração Trianon é composta por prólogo, dois atos e epílogo. Dentro da peça ocorre a representação de outra peça – *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*, também com dois atos, o segundo dos quais contendo onze cenas; entre os dois atos desta última peça, são encenadas seis “cortinas trágicas” e uma “cortina musical”. Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro*, as cortinas são:

[...] rápidos quadros cômicos interpretados, numa revista, à frente da cortina colocada atrás do pano de boca, que se levantava no início do espetáculo, só baixando no final. Esses números tinham como finalidade, além de divertir o público, possibilitar complexas mudanças de cenários, que estavam sendo feitas atrás da cortina. (GUINSBURG, 2006, p. 101)

Em *Geração Trianon*, essas cortinas trágicas parecem parodiar, com fina ironia, os dramas representados no Brasil pelas companhias europeias, com as quais as nacionais não tinham nenhuma condição de competir. Comentando essa precariedade, Prado (1999) demonstra o contraste no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, entre o refinamento do repertório encenado aqui (Shakespeare, Ibsen, D’Annunzio) pelos espanhóis, italianos, franceses, e os dramalhões, farsas e operetas produzidos pelas companhias brasileiras.

Desde o início, esses e outros aspectos da peça deixam claro para o leitor ou espectador que se trata de uma peça metalinguística. Ou seja, o teatro representando o teatro. Durante a escolha para um autor da peça dentro da peça, os personagens se decidem por Abadie Faria Rosa, especialmente por ainda não ser conhecido. Em seguida se iniciam os ensaios e as preparações de cenário e figurino. Os bastidores do teatro estão abertos ao público, todas as cenas de ensaios são mostradas claramente como aconteciam na época. O grande lado cômico da peça está evidenciado nisso, o público percebe as falhas e compreende o que acontecia por trás dos bastidores. Normalmente existe um distanciamento crítico da plateia em relação ao teatro, mas não é o que ocorre neste caso, pois a plateia vê com maior proximidade o que se costuma ser camuflado nas representações em geral.

A peça *Geração Trianon* foi publicada pela revista *Cadernos de Teatro* número 117 em 1988, mesma época em que foi escrita. Essa revista era uma das mais respeitadas pela categoria e tinha como objetivo informar ao público em geral o que havia de novo no mundo das artes cênicas. Além da peça publicada, havia um texto apresentando o autor, o grupo que estreava a peça, nesse caso o Tapa, assim como dados históricos importantes para entendimento do enredo específico. Criada pelo grupo de teatro O Tablado, sua primeira edição foi publicada em 1956. O Tablado foi fundado por Maria Clara Machado e atualmente é uma das escolas de teatro mais conhecidas do país. Além disso, o grupo de teatro disponibiliza em seu site oficial cópia dessas revistas em arquivo pdf para o público em geral. Almeida Prado (2009, p. 124) diz a respeito do grupo:

O Tablado, fundado em 1951, vem desempenhando desde então um triplice papel: como centro de irradiação intelectual, através da revista Cadernos de Teatro; como escola, mediante cursos práticos e a montagem de autores clássicos e modernos, desde Shakespeare, Molière e Goldoni até Ghelderode, Camus e Arrabal; acima de tudo, como criador do teatro infantil moderno no Brasil, gênero dos mais prósperos entre nós.

Pode-se afirmar que *Geração Trianon* é uma declaração de amor ao teatro puro, ou seja, o teatro com toda sua originalidade da época, em que a autora consegue resgatar a história do teatro dentro e por meio do próprio teatro. Além disso, o olhar que ela lança às origens do nosso teatro, por meio da paródia e dos recursos retóricos inerentes a ela (a ironia, a caricatura, o grotesco), promove a justaposição da antiga concepção de Teatro à

sua concepção atual, resultando numa nova concepção de Teatro, caracterizada pelo hibridismo, pela intertextualidade e pela abertura em vez do fechamento.

Ainda com o intuito de descrever toda produção cultural da autora, chegamos a outra peça que Nunes considerava especial, *O tambor e o anjo*. A primeira montagem foi feita em 1987 sob a direção de Anamaria Nunes, assim, sua estreia aconteceu no Teatro Leopoldo Fróes, em Niterói. Uma das características marcantes desta peça está em seu diálogo com a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), dirigida pelo diretor polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978). Ambas as peças representam acontecimentos do passado, misturando alucinações e realidade. Prado (2009, p. 40-41) se refere a *Vestido de noiva* como um espetáculo “incrivelmente bem-sucedido”, o que seria na época um drama irrepresentável e que somente Ziembinski poderia encená-lo adequadamente:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna.

Prado ainda confirma a genialidade de Nelson Rodrigues juntamente com a inovação da representação dirigida por Ziembinski, nesse sentido, o texto e a representação do mesmo seriam extremamente originais.

No teatro contemporâneo pode-se afirmar que o primeiro dramaturgo que participou ativamente dessa “nova era” da dramaturgia foi, sem dúvida, Nelson Rodrigues (1912-1980). Sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, não provocou grandes perturbações na plateia. Porém a segunda, *Vestido de noiva*, encenada em 1943 sob a direção de Zbigniew Ziembinski, conseguiu escandalizar o público. Trata-se de uma tragédia, em que Nelson se utiliza de um recurso até então nunca explorado, o *flashback*. Por meio dele mostram-se, simultaneamente, três fases da mente da protagonista: a realidade, a memória e a alucinação. Peça que pode dialogar com *O tambor e o anjo* de Nunes, tanto na disposição do espaço dividido em *flashback* quanto na linguagem realista utilizada.

Em 2002, *O tambor e o anjo* foi montado e produzido pelo Grupo Tapa sob a direção de André Garolli e Paulo Marcos. Essa montagem estreou no Teatro Sérgio Cardoso, em

São Paulo. Vale a pena frisar que esse texto foi selecionado para apresentação em Leitura Dramatizada, na Série “Gaveta Aberta”, promovida pela SBAT, no ano de 1997.

Outra peça relevante da obra de Nunes é *A era do rádio, saudades do Brasil*. Trata-se de um musical sobre a Rádio Nacional durante a década de 1950. Um texto repleto de intertextualidade, uma viagem não nostálgica ao passado recente da década de 1950, quando o rádio era o maior meio de comunicação existente no país. A primeira apresentação foi feita pelo Grupo Malikhelu, sob a direção da dramaturga, no ano de 1997, no Museu do Ingá. Em 1999, o espetáculo foi remontado pela Cia. Atores de Carmo, sob a direção geral de Anamaria Nunes.

A história da vida profissional de Nunes corresponde ao que Ryngaert diz a respeito desses profissionais:

Os autores dos anos 90 são, com frequência, personalidades do mundo teatral, atores, diretores, conselheiros literários, responsáveis por publicações ou diretores de trupes, expostos ao teatro tal como é feito, companheiros de estrada em diversas aventuras. [...] homens e mulheres de teatro que se assumem como escritores. (2013, p. 76-77)

Como roteirista de televisão, Anamaria Nunes trabalhou em diversas emissoras. Na TV Record foi autora da novela *A escrava Isaura*, em parceria com Tiago Santiago, sob a direção de Herval Rossano. Também trabalhou como roteirista da novela *Prova de Amor*, de Tiago Santiago, sob a direção de Alexandre Avancini.

Na TV Globo, trabalhou como roteirista do Programa *Você decide*, a autora escrevia dois finais e a emissora apresentava somente aquele mais votado pelos espectadores. Destacou-se como autora do roteiro do episódio "Trio em lá menor", baseado no conto homônimo de Machado de Assis, em adaptação de Geraldo Carneiro, requisitado pela Academia Brasileira de Letras para fazer parte do seu acervo.

Na extinta TV Manchete, Nunes atuou como roteirista do Programa *Nas Ondas do Rádio*, sob a direção de Jayme Monjardim no ano de 1988. Da mesma forma foi a roteirista da novela *Amazônia*, de Jorge Duran, sob a direção de Carlos Magalhães, Marcello de Barreto e Tizuka Yamazaki, em 1991.

No SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), Nunes foi roteirista de *Cristal*, adaptação da novela venezuelana, com Direção de Herval Rossano. A novela foi exibida em 2006 e reapresentada em 2011.

Como roteirista de balé, Anamaria Nunes foi autora de *Ânima*, apresentado pelo Grupo Mobilis, e coreografado por Clarice Maia, no ano de 1990. *Ânima* ficou em Primeiro Lugar no Rio Dance Festival.

Da mesma forma foi autora do roteiro de balé *Viralat's mas com pedigree*, o espetáculo que foi montado pelo Grupo Vacilou Dançou, com Guilherme Karan, Daniela Perez e Bia Sion, ficando em cartaz no Teatro Villa Lobos, no Rio de Janeiro, em 1991.

Anamaria Nunes deu sua contribuição à imprensa, trabalhando como Cronista do Jornal Lig, de Niterói, entre os anos de 1972 até 1979. Fundadora e Redatora do Jornal Simportando, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Letras Alex Polari, em 1980, apreendido pela Polícia Federal e proibido de circular.

Importante lembrar que nem sempre os textos teatrais seguem os mesmos circuitos comuns dos livros, nesse sentido, o próprio Ryngaert (1996, p. 23) relembra que “o estatuto do autor dramático ainda hoje continua sendo especial”. O autor afirma que durante muito tempo, a ausência de impressão e a tradição oral do texto por muitas vezes impediam até mesmo a identificação da autoria de muitas peças. Os manuscritos eram transmitidos diretamente aos atores pelo dramaturgo.

A maior parte dos textos teatrais mencionados acima foram registrados pela própria autora na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Poucas peças foram publicadas em formato de livros, impressas em papel. O sucesso de um texto teatral muitas vezes se estabelece após sua representação no palco, dependendo da região em que se apresenta, o texto, ou o espetáculo recebem o reconhecimento da classe teatral e do público em geral, principalmente nas grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Em outras regiões, os textos podem continuar inacessíveis à maioria do público.

Ainda sobre a situação da edição teatral, em específico na França, o que não é muito diferente no Brasil, Ryngaert (2013, p. 71) afirma “Cada vez menos autores dramáticos têm sido publicados, remete-se o teatro ao espetáculo e raramente à criação literária, e a mídia se desinteressa, por razões diversas, do fenômeno editorial.”

Ryngaert (1996, p. 25) afirma que um bom texto de teatro tem um grande potencial de representação, e esse potencial existe independentemente dela, considerando que a leitura do texto teatral se basta a si mesma, sem que seja necessária uma representação para completar uma obra que já está pronta. Ou seja, a falta de acesso aos textos teatrais pode ser a razão de tantos textos de Nunes ainda não serem conhecidos pelo grande

público, não sendo possível, por essa razão, comprovar seu potencial de representação, a qualidade dos textos pode ser comprovada por meio de análise. Conforme lemos sobre a história do teatro no mundo, a divulgação das peças sempre acontece após suas representações, isto se repete ao longo dos anos, atualmente ainda são raras as peças publicadas em livros.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161- 193.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

GUINSBURG, Jacó et al. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006.

MATOS, Fabrizzi. **A dramaturgia de Anamaria Nunes: Geração Trianon**. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2018.

MATOS, Fabrizzi. **A dramaturgia de Anamaria Nunes: A era do rádio e O tambor e o anjo**. 2020. 147f. Tese. (Doutorado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: as companhias oficiais do teatro do Brasil: história e polêmica**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

NUNES, Anamaria. Geração Trianon. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, v. 117. p. 25-46, 1988.

NUNES, Anamaria. **O tambor e o anjo & A era do rádio, saudades do Brasil**. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Sthael da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Submetido em: 06 fev. 2020

Aprovado em: 29 maio 2020

Resumo

Este artigo versa sobre representações de gênero na telenovela *Senhora do destino* (2004), de Agnaldo Silva. Foram utilizados aportes teóricos da Semiótica da Cultura (LOTMAN, 1996), Teoria da Mestiçagem (LAPLANTINE; NOUSS, 2016) e Estudos de Gênero (BEAUVOIR, 1970; BUTLER, 2003). Entende-se que a obra representa pontos de vista da Rede Globo, apoiadora de grupos conservadores e misóginos, responsáveis pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em oposição às conquistas sociais e de gênero propiciadas pelo PT (Partido dos Trabalhadores) nos 14 anos sob o comando do Brasil. Esse estudo contribuiu para desvendar amarras simbólicas da sociedade brasileira, como a influência midiática na construção do imaginário social de gênero, culminando no afastamento dessa presidenta. Além disso, demonstrou a importância da politização das artes discursivas para romper com a difícil tarefa das mulheres em assenhorem-se dos seus destinos e para contribuir com a sobrevivência física e social de grupos subalternizados.

Palavras-chave: Gênero. Telenovela. Rede Globo. Direitos.

Abstract

This article talks about gender representations in the soap opera *Lady of Destiny* (2004), by Agnaldo Silva. Theoretical contributions of Culture's Semiotics (LOTMAN, 1996), Miscegenation's theory (LAPLANTINE; NOUSS, 2016) and Gender studies (BEAUVOIR, 1970) and (BUTLER, 2003) were used. It is understood that the work represents Globo's Network viewpoint, supporter of conservative and misogynist groups, responsible for the impeachment of President Dilma Rousseff in opposition to the social and gender achievements provided by the Workers' Party for 14 years at the helm of Brazil. This study contributed to unveil symbolic bonds of Brazilian society, as the media's influence in the construction of the social's imaginary of gender, culminating in the removal of this presidente. It also demonstrated the importance of the politicization of the discursive arts in order to break with women's difficult task of mastering their destiny and to contribute to the physical and social survival of subordinated groups.

Keywords: Gender. Soap opera. Rede Globo. Rights.

1 Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP; Mestre em Artes Cênicas ECA/USP; Licenciada em Letras PUC/RJ; Profa. do PPGLetras e do do curso de Comunicação Social - Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz. Email: malu.mm@gmail.com.

2 Mestre em Linguagens e Representações e Licenciada em Letras pela UESC/BA; Psicóloga UFMG; Professora da rede estadual de educação da Bahia e trabalha com elaboração de material didático de Linguagens e Língua Portuguesa. Email: renata.melogomes@gmail.com.

Introdução

Os Aparelhos Repressores (ARE) e os Ideológicos de Estado (AIE) são fundamentais para a manutenção do poder das classes dominantes (ALTHUSSER, 1980). Esses últimos realizam pactos com as elites e se beneficiam, recebendo contrapartidas econômicas, políticas e sociais. No Brasil, a manipulação midiática exercida prioritariamente pela Rede Globo é parte desse acordo que ocorre desde a fundação da emissora, na década de 1960, durante os governos militares. Nessa época, construiu-se uma parceria em que o Estado contribuía com infraestrutura e as Organizações Globo funcionavam como porta-vozes dos militares (SANTOS; CAPARELLI, 2005). Dessa forma, em troca de benefícios, esses governos instrumentalizaram a emissora, originada a partir de acordo – vedado pela Constituição Federal – com uma empresa estrangeira: o grupo *Time-Life* dos EUA.

Atualmente, diversas situações têm confirmado essa retroalimentação entre diferentes governos brasileiros e a TV Globo, como quando a emissora ideologiza sua programação na tentativa de contribuir com a manutenção de poderes governamentais e é beneficiada por eles, mantendo seu oligopólio sobre a transmissão de informações para o país, segundo apontamentos de Brittos e Bolaño (2005). A incontestável necessidade de regulação da radiodifusão brasileira, que passou por diversas tentativas de normatização malsucedidas (BRITTOS; BOLAÑO, 2005), contribui para aumentar o prestígio das Organizações Globo, participantes ativas de momentos determinantes da política nacional.

De acordo com Lima (2005), além de legitimar as ações dos governos militares, a Rede Globo interferiu nas eleições para governador do Rio de Janeiro, em 1982; boicotou, em 1984, as campanhas que defendiam eleições diretas; interferiu diretamente, em 1988, na escolha do ministro da Fazenda do presidente José Sarney; reeditou o último debate entre os candidatos à Presidência da República, em 1994, favorecendo a entrada de Fernando Collor de Melo, entre outras ações significativas que foram determinantes para a construção da política nacional.

Dessa forma, buscaremos desvendar as amarras simbólicas de gênero que compõem a sociedade brasileira e o papel ideológico determinante da Rede Globo no sentido de contribuir para o processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, com o intuito de substituí-la por Michel Temer e restituir a organização político-ideológica e de gênero brasileira almejada pelas elites. Nesse sentido, realizamos estudos acerca da

telenovela (TN) da Rede Globo, *Senhora do Destino* (2004), reapresentada nesse contexto político brasileiro. Essa escolha se ancora na hipótese de que a reapresentação da telenovela ocorreu para atender a interesses dominantes. Assim, a partir de pesquisa sobre a obra televisiva, buscaremos realizar uma leitura da realidade desse momento histórico.

Em nossos estudos, conceituaremos a expressão “senhora do destino”, a partir da análise comparativa da protagonista e da antagonista na trama televisiva. Assim, pressupomos que será possível inferir sobre o papel da Rede Globo na construção ideológica da sociedade em consonância com os valores dominantes. Para a realização deste trabalho, serão utilizados os estudos de Lotman (1996) sobre Semiótica da Cultura, de Laplantine e Nouss (2016) sobre Mestiçagem, de Badinter (1985) e Butler (2012) sobre Gênero, entre outros. Nesse sentido, faz-se necessário, inicialmente, contextualizar o momento político em que a obra foi reapresentada.

Contextualização histórica

Em 2017, no momento em que a (TN) *Senhora do destino* era reapresentada pela Rede Globo, Dilma Rousseff – ex-presidenta da república pelo Partido dos trabalhadores (PT) – era difamada e perseguida por um Congresso composto, majoritariamente, por opositores a ela. Consequência disso foi a autorização da abertura do processo de *impeachment* pelo presidente da Casa, Eduardo Cunha – deputado federal pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) do Rio de Janeiro à época, membro da Igreja Assembleia de Deus e liderança da bancada evangélica no Congresso Nacional – e que, atualmente, se encontra preso pelos crimes de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Essa intensa oposição à ex-presidenta iniciou logo após o início de seu segundo mandato, quando venceu Aécio Neves, do PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), partido integrante de base aliada histórica com o PMDB. Naquele momento, a mídia nacional veiculava informações coincidentes às ideias dos grupos dominantes e conservadores, que aspiravam pela saída da então presidenta para substituí-la por Michel Temer, seu vice-presidente, com ideias semelhantes às da elite brasileira. Concomitantemente, analisando o processo de *impeachment* contra a então presidenta Dilma Rousseff, iniciado em 2013 e com desfecho em 2016, percebe-se seu afastamento dissociado às alegações de inobservância do Artigo 36 da Lei de Responsabilidade Fiscal,

proibição de um ente da federação ser beneficiado por empréstimo de instituição financeira estatal cujo funcionamento estava sob seu controle. Ao contrário, é possível constatar relação com interesses escusos, diferentemente das justificativas alegadas, percebendo-se o *impeachment* intimamente relacionado a outras questões, como um alinhamento de forças conservadoras em contexto nacional e internacional (GOMES, 2018).

As medidas implementadas por Michel Temer atestaram os indícios iniciais: buscava-se o retorno do Estado neoliberal e um modelo de sociedade que mantivesse os privilégios de uma determinada classe. O favoritismo de Dilma no pleito de 2010 também significava uma transformação substancial para a história das mulheres e, particularmente, para o perfil presidencial do Brasil, até então exclusivamente dominado por pessoas do sexo masculino. Assim, tensões intensificaram-se, relacionadas a avanços e conquistas enfraquecedores de um Estado marcado por fortes traços patriarcais, já que as instituições brasileiras, pretensamente democráticas, sempre foram, em sua maioria, predominantemente masculinas, numa cultura com poder majoritariamente exercido por homens e utilizado, essencialmente, para atender às demandas desse gênero, de acordo com Rubin e Argolo (2018).

Alguns fatos podem ser levantados, comprovando essas tendências conservadoras em nível nacional e mundial:

- o então deputado federal pelo Rio de Janeiro, Jair Bolsonaro, em 2003, disse à deputada federal pelo Rio Grande do Sul, Maria do Rosário, no corredor da Câmara, não a estuprar por ela não merecer, e repetiu a mesma fala em dezembro de 2014, em plenário³;
- a imprensa internacional repercute o machismo do governo Temer, já em exercício, em seu discurso em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, ao citar a importância da mulher para a organização da casa⁴ ou sua contribuição para a economia doméstica⁵;
- o corte de verbas de 61% para a Secretaria de Mulheres, pelo governo Temer, entre 2016 e 2017, e a descontinuidade da maior parte das políticas destinadas às mulheres que tiveram início nas gestões de Lula e Dilma⁶;

3 Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=yRV98Im5zRs>, <https://www.youtube.com/watch?v=bVG-qdZiZQ4>. Acesso em: 20 jun. 2018.

4 Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/03/10/imprensa-mundial-destaca-machismo-de-temer> e <https://www.youtube.com/watch?v=KD6HMZLBHRw>. Acesso em: 20 jun. 2018.

5 Idem.

6 Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/governo-temer-corta-61-da-verba-para-atendimento-de-mulheres-violentadas> e <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2017/04/temer-reduz-e-m>

- capa e fotos na revista *Isto é* insinuam descontrole e destemperança da então presidenta: é possível perceber que características associadas a um possível “ser feminino”, atribuído pelo patriarcado, costumam ser usadas como armas para desqualificação de mulheres em diversas situações, como salienta Gomes (2018, p. 155):

Esse mesmo sistema de dominação masculina, quando quer desclassificar especialmente as mulheres em lugares de poder e decisão associam a sua forma de ser e de agir às questões da sexualidade, à suposta sensibilidade feminina, ao fato de ser ou não ser mãe, ter ou não um companheiro, ficar nervosa por estar ‘naqueles dias’ ou na fase da menopausa.

A imagem a seguir reforça a apropriação, pela mídia, desses instrumentos de desqualificação feminina que associam mulheres a características naturalizadas e reforçam pensamentos que defendem uma inabilidade das mulheres para exercer atividades consideradas masculinas:

Imagem 1 – Capa da revista *Isto é*



Fonte: <http://www.terceirocaderno.com.br/2016/08/istoe-condenada-publicar-resposta-de.html>. Acesso em: 20 jun. 2018.

- capas de revistas enaltecem características femininas questionadas historicamente pelo movimento feminista⁷;

mais-da- metade-verbas-para-politicas-publicas-as-mulheres. Acesso em: 20/06/2018. E em RUBIN, L.; ARGOLO, F. “PRECISAMOS FALAR DE GÊNERO”. In. O golpe na perspectiva de gênero. RUBIN, L.; ARGOLO, F. (orgs.). Salvador: Edufba, 2018.

⁷ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Imagem 2 – Imagem da revista *Veja*



Fonte: <https://www.opopular.com.br/editorias/magazine/bela-recatada-e-do-lar-entenda-a-frase-que-invadiu-a-internet-1.1072697>.
Acesso em: 20 jun. 2018.

- conturbada vinda da filósofa estadunidense Judith Butler ao Brasil em novembro de 2017, marcada por violências e resistência à discussão relacionada à questão de gênero. Manifestantes chegam a atear fogo em imagem da intelectual – sob gritos de “Queimem a bruxa!” – e perseguem a estudiosa e sua companheira no aeroporto;

Imagem 3 – Foto da manifestação contra Judith Butler



Fonte: https://odia.ig.com.br/_conteudo/brasil/2017-11-10/filosofa-judith-butler-e-agredida-ao-embarcar-no-aeroporto-de-congonhas.html. Acesso em: 21 jun. 2018.

- venda, em meados do mês de junho de 2015, pelo site *Mercadolivre*, de adesivos com explícita apologia ao estupro com a imagem da ainda presidenta na época, Dilma

Rousseff, para serem colados nos tanques de gasolina dos carros⁸;

Imagem 4 - Adesivo vendido pelo Mercado livre



Fonte: <https://www.clickpb.com.br/brasil/governo-faz-denuncia-ao-mp-sobre-adesivo-com-ofensa-a-dilma-188469.html>.

Acesso em: 20 jun. 2018.

- eleição presidencial dos Estados Unidos elege Donald Trump – presidente com fortes características misóginas⁹;
- o jornalismo internacional reconhece traços machistas relacionados ao *impeachment* de Dilma Rousseff¹⁰;
- cultos evangélicos realizados em gabinetes públicos, após o *impeachment* de Dilma Rousseff ;
- Michel Temer tenta apagar a imagem de Dilma Rousseff e da questão de gênero defendida por ela quando do uso do termo “presidenta” (RUBIN; ARGOLO, 2018);
- foto da posse do presidente Michel Temer, em agosto de 2016, marca presença massiva de homens e brancos, imagem, inclusive, estampada em diversas mídias.

8 Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9sgleRCRD.html>. Acesso em: 20 fev. 2019.

9 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/gorda-porca-os-insultos-machistas-de-donald-trump>. Acesso em: 20 fev. 2018.

10 Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/05/160513_temer_imprensa_internacional_repercute_fd. Acesso em: 20 jun. 2018.

Imagem 5 – Foto do discurso de posse do presidente Temer



Fonte: <http://www.ebc.com.br/noticias/politica/2016/05/dilma-e-afastada-confira-repercussao-e-proximos-passos-do-impeachment>. Acesso em: 21 jun. 2018.

Para compreendermos melhor esse momento histórico no que tange às questões de gênero, faz-se necessário retomar Butler (2012), sinalizando o caráter discursivo de sexo e gênero. De acordo com ela:

O gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’. (BUTLER, 2012, p. 25)

No entanto, as regras e leis que organizam a sociedade se embasam num discurso essencialista em que o sexo trata da realidade natural e o gênero é a representação social do primeiro. Essa ideologia, de acordo com a mesma autora, mantém as mulheres numa posição subordinada ao homem e a sociedade organizada de maneira a atender as demandas e a manutenção do poder de determinados grupos.

Mesmo com essa constatação, é possível observar que diversas mulheres participaram do processo de *impeachment*, contribuindo com uma organização social que continuasse privilegiando homens. Janaína Paschoal, atual deputada estadual do estado de São Paulo pelo PSL (Partido Social Liberal), por exemplo, foi uma das autoras da denúncia de *impeachment* contra Dilma Rousseff¹¹. À época, a jurista alegava que o impedimento da ex-presidenta estava relacionado à Lei de Responsabilidade Fiscal. No entanto, em postagem de setembro de 2019, em seu *Twitter*, afirmou: “Alguém acha que Dilma caiu por um problema contábil? [...]”¹². Isso demonstra sua ciência de que outras

11 Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/onde-os-personagens-do-impeachment-de-dilma-estavam-em-1992>. Acesso em: 15 fev. 2020.

12 Disponível em: <https://twitter.com/JanainaDoBrasil/status/1172814003015471106>. Acesso em: 15 fev.

questões levaram ao afastamento da ex-presidenta Dilma, que não os defendidos, inclusive por Paschoal à época.

Outra personagem marcante nesse processo foi a então deputada federal de Minas Gerais pelo PSD (Partido Social Democrático), Raquel Muniz. Ao declarar seu voto a favor do *impeachment* de Dilma Rousseff, homenageou seu marido, Ruy Adriano Borges Muniz, à época prefeito de Montes Claros-MG pelo PSB (Partido Socialista Brasileiro): “[...] O meu voto é ‘pra’ dizer que o Brasil tem jeito e o prefeito de Montes Claros mostra isso ‘pra’ todos nós com a sua gestão [...]”¹³. No entanto, aproximadamente 12 horas após a homenagem, Ruy Muniz foi preso preventivamente pela Polícia federal, por utilizar meios fraudulentos para favorecer seu próprio hospital, o Hospital das Clínicas Mario Ribeiro da Silveira¹⁴. Além disso, os bens da deputada tiveram um crescimento de 564% entre 2014 e 2018¹⁵, ampliação que gera desconfianças se observadas as transações econômicas realizadas por ela.

Assim, se observarmos apenas esses dois casos dentre tantos outros, é possível perceber que algumas mulheres apoiaram o *impeachment* de uma mulher sob alegações contraditórias, se consideradas as suas falas e a realidade em que viviam. Além disso, apoiaram um movimento que estava estritamente relacionado à retomada do poder por grupos historicamente dominantes, como os homens, ainda que isso significasse coadunar com o enfraquecimento do seu próprio gênero, já tão desprestigiado socialmente e, principalmente, politicamente.

Considerando tal concepção, quando mulheres ganham espaço político e passam a ocupar cargos de poder, elas questionam todo um arcabouço de valores, afinal vivemos em um país com “Uma cultura que não tem pudor de cultivar quaisquer atos arbitrários e conservadores em favor da dominação masculina” (RUBIN; ARGOLO, 2018, p.10) e, conseqüentemente, toda uma organização que mantém sistemas de dominação de classe e gênero, afinal, o corpo feminino é controlado por homens, posição que deve ser mantida. Obviamente, as questões de gênero poderiam ser drasticamente transformadas quando uma mulher é eleita para assumir o cargo mais alto do executivo nacional, como afirmou

2020.

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h0CxAuTcpgE>. 24-31 seg. Acesso em: 15 fev. 2020.

14 Disponível em: http://esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=5994. Acesso em: 15 fev. 2020.

15 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/08/26/deputada-que-elogiou-marido-prefeito-no-impeachment-amplia-bens-em-564.htm>. Acesso em: 15 fev. 2020.

Dilma Rousseff em seu discurso de posse, em 2011 (RUBIN; ARGOLO, 2018). No entanto, a tamanha violência exercida por grupos dominadores chega a fazer com as mulheres desprivilegiadas ajam contra suas próprias conquistas.

Essas mudanças foram percebidas em outras situações: houve conquistas significativas de gênero durante os governos petistas. Como exemplos, temos avanços importantes quanto à Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006); mudanças nas Normas Técnicas do Ministério da Saúde para garantia do acesso das mulheres ao aborto nos casos previstos por lei; Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 72/2013 – PEC das domésticas, regulamentada em junho de 2015, equalizando o direito das trabalhadoras domésticas ao de outros trabalhadores (no Brasil, 98% das domésticas remuneradas são mulheres); e sanção da Lei do Feminicídio (Lei nº 13.104/2015) em março de 2015 (BIROLI, 2018). Nesse sentido, os avanços na conquista de direitos das mulheres estão relacionados à perda de poder dos dominantes e esses avanços devem ser eliminados. Para isso, homens se unem para realizar diferentes manobras, e parte considerável das mulheres aderem a movimentos que, ainda que contraditoriamente, contribuem para o enfraquecimento social do seu gênero.

Isto posto, considerando que um dos principais suportes disseminadores e apoiadores dessa onda conservadora e ideológica, visando conceder e manter grupos dominantes no poder, são os AIE, dentre eles, os meios de comunicação, que têm, no Brasil, como seu principal expoente, as Organizações Globo, é possível inferir que essa emissora não pouparia esforços para atender aos seus interesses e aos de seus pares. Isso ocorre, seja rerepresentando a telenovela *Senhora do destino* com audiência de mais de 50 pontos em sua primeira exibição – uma das mais assistidas do Brasil – ou persuadindo seus telespectadores, a partir da utilização de outros meios.

Análise da telenovela

Ao discorrer sobre o gênero TN, não podemos nos furtar a um dos principais conceitos tratados por Lotman (1996): o de fronteira semiótica. Espaço em que diferentes culturas e símbolos se encontram, possibilitando a construção de formas artísticas multiculturais e plurilíngues, como é o caso da telenovela, a fronteira semiótica representa espaço cultural de encontros de diferentes linguagens e culturas. Nessa riqueza simbólica,

se criam construtos artísticos em que seus elementos não devem ser analisados separadamente, sob pena de que sejam compreendidos erroneamente como um somatório de partes que não necessariamente estarão assim dispostos para a composição da totalidade artística.

Nesse sentido, as obras, nesse espaço, devem ser investigadas de maneira que sejam abarcados os diferentes textos que as compõem, considerando-as como um roteiro hipertextual (ROCHA, 2009). Por serem multideterminadas, é necessário reconhecer que tratam de uma arte mestiça, e, nesse sentido, “[...] espaço de todos os possíveis [...] enquanto encruzilhada de trocas e encontros [...]” (LAPLANTINE e NOUSS, 2016, p.54). Assim, é indubitável a necessidade de compreender a telenovela considerando-a um todo, não sendo possível atingir seu significado se compartimentada em suas linguagens e culturas composicionais (CALZA, 1996).

Além disso, ainda que se saiba do papel incontestado de entreter e informar, é inegável o significado influenciador que os veículos de comunicação de massa e, em especial, as TNs, possuem. Nesse sentido, tendo sido inaugurada em 1965, a Central Globo de Produção tornou-se, em 1969, a rede de TV que passou a dominar o mercado influenciador nacional, tendo a TN como principal expoente em sua grade de programação. Assim, é inegável que, em determinado nível, a mídia em geral, e a Rede Globo, em especial, devido à sua grande audiência, tenha forte poder de persuasão sobre o público, inspirando valores, modelos e posicionamentos sociais e políticos. Afinal, ao confundir ficção e realidade através do jogo de imagens oferecido pela TV, é mais simples convencer o telespectador de que sua vida deve se assemelhar à da tela.

Recatada e do lar

A telenovela *Senhora do destino* é de autoria de Aguinaldo Silva e tem como diretor-geral, Wolf Maya. Sua primeira exibição foi de junho de 2004 a março de 2005¹⁶, tendo sido reapresentada no *Vale a pena ver de novo*, programação de reprises de telenovelas da Rede Globo, em 2009, e de 13 de março a 8 de dezembro de 2017¹⁷. Ambientada na década de 1960, no sertão de Pernambuco e, em seguida, no final do século XX, na cidade do Rio de

16 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/senhora-do-destino.htm>. Acesso em: 21 fev. 2019.

17 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_XlbmPMWAGM.htm. Acesso em: 21 fev. 2019.

Janeiro, foi considerada um dos maiores fenômenos de audiência do gênero¹⁸, mantendo um elevado índice de audiência também em suas reprises¹⁹.

Apresentada em 221 capítulos em sua primeira exibição, a telenovela foi dividida em duas fases. A inicial é contextualizada no final do ano de 1968 e exibida nos quatro primeiros capítulos. Ocupa parte pouco significativa numericamente; no entanto, nesse momento, são delineadas características que singularizam as personagens principais da história, dentre elas, a protagonista Maria do Carmo Ferreira da Silva e sua rival, Maria de Nazaré Esteves Tedesco – interpretadas inicialmente por Carolina Dieckmann e Adriana Esteves e, na segunda parte, por Suzana Vieira e Renata Sorrah, respectivamente – personagens em que focaremos nossas análises.

Maria do Carmo vivia em Belém de São Francisco, interior de Pernambuco, com seus cinco filhos. Abandonada pelo marido e passando por dificuldades econômicas, decidiu ir para o Rio de Janeiro, onde morava seu irmão Sebastião (Luiz Carlos Vasconcelos). Ao chegar à cidade, quando é decretado o AI-5 (Ato Institucional número 5), uma série de situações, que vão do desencontro do seu irmão ao roubo de sua filha mais nova, são vivenciadas pela protagonista.

Na primeira fase, Nazaré Tedesco, a antagonista, é uma prostituta que sonha em mudar de vida ao se casar com o amante rico, José Carlos Tedesco, interpretado, inicialmente, por Tarcísio Filho e, num segundo momento, por Tarcísio Meira. Fingindo ser enfermeira, simula uma gravidez, mas, por ser estéril, furta a filha daquela que, por isso, se tornará sua rival. Na segunda parte da trama, já tendo se casado com o amante, Nazaré demarca-se como uma mulher que faz todos os tipos de maldades e chantagens para conseguir o que quer.

Logo de início, a apresentação da protagonista focaliza Maria do Carmo com seus filhos: as imagens sinalizam força, tradição e fortes traços maternos, marcas do caráter da protagonista. Mãe zelosa que vai da doçura à justeza das ações, as cenas deixam incontestável tratar-se de mulher de valores considerados nobres pela sociedade. Percebe-se seu cuidado e honestidade, quando se mantém atenta aos passos dos filhos e pune desvios de caráter do mais velho, Reginaldo, que se aventura em furtar um biscoito em

18 Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/maior-ibope-da-globo-desde-1996-senhora-do-destino-faz-dez-anos-3925>. Acesso em: 07 fev. 2019.

19 Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/final-de-senhora-destino-surpreende-na-audiencia-e-registra-maior-indice-desde-2011/>. Acesso em: 07 fev. 2019.

uma das vendas. A relação da protagonista com Reginaldo é marcada pelos desvios de conduta do filho e pelas infrutíferas tentativas da mãe em tentar convencê-lo a trilhar um caminho de valores considerados éticos socialmente. A inútil luta travada pela mãe só chega ao final após a morte trágica do herdeiro ao ser desmascarado por ela publicamente. As relações maternas da protagonista configuram-se como os principais eixos temáticos que marcam a personagem. Os vínculos entre filhos e mãe são sublinhados durante toda a trama, e Maria do Carmo busca construir uma família baseada no respeito, amor e cuidado.

É possível observar que uma imagem naturalizada de maternidade é reforçada. Descreve-se uma mãe amável como se tal posicionamento fosse reflexo de sua essência destinada à maternidade. No entanto, sabemos, como nos afirma Badinter (1985), que o amor materno é uma construção social. Imagem emblemática que demonstra essa atmosfera familiar criada em torno da protagonista pode ser vista no segundo capítulo, quando a mãe abraça seus filhos, protegendo-os do confronto entre policiais e opositores ao regime militar vigente no Brasil. Ao tentarmos desvendar a produção imagética da cena, somos direcionados a Martin (2011). Capturados em plano geral, a imagem traz forte simbolismo psicológico, ao apequenar o núcleo familiar de Maria do Carmo, dando a sensação de serem devorados pelo mundo e pela situação violenta brasileira na qual se veem inseridos.

Tal estratégia de filmagem dá “uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambivalência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica” (MARTIN, 2011, p.40). Tem-se conotada a fragilidade familiar em meio ao caos urbano ao mesmo tempo em que são exaltados valores de união e proteção. A estratégia de colocar apenas a família colorida cria um efeito que permite realizar leitura intertextual com uma cena significativa do filme *A Lista de Schindler* (1993), dirigido por Steven Spielberg e escrito por Steven Zaillian, obra baseada no romance *Schindler's Ark* escrito por Thomas Keneally.

Imagem 6 - Cena de Maria do Carmo protegendo os filhos na telenovela *Senhora do destino*



Fonte: *Senhora do destino*, capítulo 2, 18 min. e 54 seg. Disponível em: <https://www.dailymotion.com>. Acesso em: 10 jul. 2018.

O filme narra a história de Oskar Schindler, empresário alemão que salvou a vida de milhares de judeus, empregando-os em sua fábrica durante o Holocausto. Praticamente todo construído em preto e branco, efeito escolhido pelo autor para dar a sensação de documentário à obra, ele traz a imagem de uma menininha de vestido vermelho, dentre as poucas partes coloridas da película. A escolha estética, segundo o próprio diretor, realçaria a criança entre os demais, causando uma quebra de expectativa e construindo, a partir do uso da cor, uma atmosfera de esperança em meio ao momento caótico nazista.

Imagem 7 - Cena do filme *A lista de Schindler* enfatizando criança vestida de vermelho numa cena em preto e branco



Fonte: Adaptada de http://obviousmag.org/palavra_a_paquelavra/2015/o-que-nos-diz-a-menina-do-casaquinho-vermelho.html. Acesso em: 13 jul. 2018.

No diálogo travado com a trama de Silva, revela-se que, no caos do contexto ditatorial brasileiro, a família exemplar de Maria do Carmo traria esperança de dias melhores para os telespectadores. As cores, enfatizando o grupo familiar, possibilitam perceber que uma família de valores nobres pode vencer as adversidades e sobreviver sob a égide da unidade, do cuidado e do amor. Tal análise evidencia as características da mãe forte e lutadora, alicerce desse núcleo familiar.

Vale destacar outra intertextualidade construída na trama que contribui para a construção da análise da protagonista. Trata-se do momento em que Maria do Carmo encontra um local abandonado, enquanto foge com os filhos da confusão instaurada no país, e resolve entrar para descansar e alimentá-los.

Imagem 8 - Maria do Carmo em local abandonado com os filhos na telenovela



Fonte: *Senhora do destino*, capítulo 2, 29 min. e 57 seg. Disponível em: <https://www.dailymotion.com>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Observamos, na imagem anterior, algo semelhante ao que ocorre no filme *A vida é bela* (1997), dirigido por Roberto Benigni: a mãe cria uma atmosfera de tranquilidade em meio às turbulências políticas e sociais brasileiras, estabelecendo momentos de ternura e proteção familiar. Nesse momento, a intertextualidade com o filme italiano vencedor de três prêmios Oscar pode ser notada. A obra cinematográfica conta a história do judeu Guido, levado para o campo de concentração com seu filho Giosué na Segunda Guerra Mundial. Ele usa o bom humor e a astúcia para manter a criança afastada do sofrimento do momento histórico, de maneira análoga à cena citada da obra de Aguinaldo Silva. Alheios aos momentos cruciais de autoritarismo dos governos militares no Brasil, Maria do Carmo cria uma atmosfera de cuidados maternos e segurança para seus filhos numa

casa abandonada na cidade do Rio de Janeiro.

Essa fidelidade aos filhos e à família também é evidenciada na busca incansável da protagonista pela filha que foi levada por Nazaré Tedesco no segundo capítulo da TN. Durante toda a história, Maria do Carmo procura a menina, afirmando nunca desistir de encontrá-la, o que ocorre em determinado momento da trama. Pouco antes desse reencontro, corroborando com a naturalização da maternidade feminina, temos a cena em que Maria do Carmo liga para o restaurante onde Lindalva (Carolina Dieckmann), sua filha, trabalha. Sem que saibam estar, mãe e filha, falando ao telefone, a protagonista fica saudosista pela perda da filha com o intuito de criar uma sensação de transcendência para o telespectador. Ocorre a tentativa de essencializar a relação maternal, a contrapelo do percebido em Badinter (1985) ao defender que “O amor materno é apenas um sentimento humano” (p.22) que, como qualquer outro, é construído.

Os pares românticos de Maria do Carmo, Dirceu e Giovanni Improtta complementam esse eixo norteador: valores patriarcais que associam homens à existência, ao mundo das ideias e à transcendência são marcas deles. O primeiro chega a viajar a trabalho, deixando a amada, e o segundo tem parte significativa do seu tempo dedicada principalmente à escola de samba e aos negócios. Importante ressaltar que os valores ligados à essência animalizam a mulher, tendendo a inferiorizá-la e os relacionados à transcendência enaltecem o homem, associando-o ao avanço da humanidade (VALCÁRCEL, 2012).

Paralelamente às características da protagonista, sua rival, Nazaré, representa características femininas desvalorizadas pela sociedade. Prostituta que trabalha no bordel de Madame Berthe (Tônia Carrero), ela usa diferentes artifícios para conquistar o amante, José Carlos Tedesco. Casado, ele foi enganado por Nazaré, que forjou uma gravidez para convencê-lo a se separar da esposa. É possível perceber que Nazaré Tedesco é a simetria opostamente perfeita de Maria do Carmo: maltrata a enteada Claudinha, interpretada por Leandra Leal, chegando a comemorar quando ela tropeça e cai das escadas da casa. Aliás, a emblemática escada é uma das marcas da vilã que, juntamente com a tesoura, demonstram sua frieza ao matar personagens que dificultassem o alcance de seus objetivos.

Em relação à sexualidade, protagonista e antagonista também se complementam enquanto par diametralmente oposto. Enquanto Maria do Carmo encarna características

valorizadas pela sociedade, sua oponente personifica valores sociais há muito rechaçados. A primeira é associada ao lar e à família, valorizados socialmente, enquanto a outra à anormalidade, sendo perceptível a associação entre sexualidade, reprodução e valores patriarcais, em oposição ao prazer. Assim, enquanto a protagonista encarna, através da manifestação da sua sexualidade, os valores estabelecidos, a outra os subverte. Exemplo disso pode ser percebido em diversas cenas em que Maria do Carmo coloca como prioridade as questões familiares em detrimento às questões afetivo-sexuais.

Quando a protagonista se envolve afetivamente com Giovanni Improtta, interpretado por José Wilker, verificamos construções simbólicas semelhantes. O romance tem como desfecho um casamento convencional, com direito às marcas emblemáticas do uso do véu e da grinalda pela noiva.

Imagem 9 - Casamento de Maria do Carmo e Giovanni Improtta na telenovela



Fonte: *Senhora do destino*, capítulo 237, 22 min. e 50 seg. Disponível em: <https://www.dailymotion.com>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Em contrapartida, a antagonista personifica valores considerados menos nobres. Nos primeiros capítulos da trama, quando, supostamente, tinha acabado de dar à luz um bebê, ela faz questão de se relacionar sexualmente com José Carlos para convencê-lo a abandonar esposa e filha. Assim, percebemos como a antagonista é caracterizada em oposição à Maria do Carmo e como o sexo é usado por Nazaré como “moeda de troca” para conquistar o que deseja.

A partir dessas constatações, pode-se inferir que a protagonista é construída sob a égide de valores naturalizados pela heteronormatividade dominante, dialogando com sua faceta maternal e biologicista. A opção da emissora por construir a personagem dentro dos

padrões binários parece ir ao encontro do defendido por Butler, quando afirma que essencializar as relações entre sexo/gênero é uma maneira de reafirmar uma construção ideológica e social, que visa manter a estruturação vigente (BUTLER, 1990). Assim, acreditamos que a construção da personagem tem caráter ideológico, no sentido de deturpar a realidade, tomando as ideias da classe dominante como verdades universais, de acordo com Chauí (2004).

Diante das investigações realizadas sobre protagonista e antagonista, é possível sistematizar o que vem a ser considerado como “assenhorar-se do destino” de acordo com a narrativa televisiva, sendo perceptível se tratar de enquadrar-se quase completamente aos valores patriarcais, afinal Maria do Carmo é uma personagem construída sob a égide da imanência. Associada, predominantemente, à maternidade e às relações familiares tradicionais, ela apenas se opõe aos valores impostos pelo patriarcado quando não se vincula a um homem para garantir o sustento da sua família. No entanto, é inegável que as demais características que a compõem apenas ratificam construções naturalizadas do *ser mulher*.

O ato de assenhorar-se de si e a politização das letras

No presente trabalho, fizemos um breve levantamento do contexto em que ocorreu o processo de *impeachment* de ex-presidenta Dilma Rousseff. Com isso, foi possível sustentar a hipótese de que ele estava associado e questões político-ideológicas e de gênero que permeiam a realidade nacional e internacional. Percebemos, com isso, que vivemos um momento em que grupos brasileiros historicamente dominantes passaram um período de perdas e tiveram diminuídas algumas de suas regalias, enquanto classes e gêneros tradicionalmente desfavorecidos obtiveram algumas conquistas.

Insatisfeitos por perderem a soberania, esses grupos se organizaram para retomar o poder, realizando manobras políticas que possibilitaram o *impeachment* de Dilma Rousseff. Para tornar real o objetivo almejado e poder reaver a posição de dominação, esses grupos associaram-se à mídia nacional – tendo a Rede Globo como seu principal expoente. Essa emissora utilizou instrumentos para intervir na realidade no sentido de auxiliar as elites dominantes na retomada da soberania, construindo uma grade de programação que, de maneira simbólica, veiculou como positivos ou negativos os perfis de pessoas e categorias

na tentativa de estimular o ganho ou a perda de espaço na sociedade, respectivamente.

A mídia passou a afugentar mulheres que ganhavam oportunidades para alcançar posições tradicionalmente ocupadas por homens em nossa sociedade patriarcal. Em contrapartida, mulheres que permaneciam em espaços nos quais esses grupos gostariam que se mantivessem, eram estimuladas. Isso ocorria através de revistas e jornais, que veiculavam mensagens de que as mulheres nasceram para ocupar determinadas posições, ou através da veiculação de personagens de TNs que sinalizavam que as “verdadeiras mulheres” eram aquelas que se mantinham no lugar de segundo dos pares, subordinadas aos homens e à imanência. Nesse sentido, desejava-se estimular, no imaginário social, a ideia de que as mulheres que realmente seriam senhoras dos seus destinos fossem aquelas que se dedicavam à família e à maternidade. Para isso, a TV Globo veiculou uma TN que representava como *senhora do seu destino* uma mulher que, ainda que não se enquadrasse completamente ao patriarcado, era uma significativa representante dele.

No entanto, de acordo com o modelo feminista, senhoras do destino são as mulheres que não se ajustam aos valores padrões do patriarcado em oposição ao que foi personificado por Maria do Carmo. Quem questiona barreiras sociais e vive uma vida direcionada ao rompimento das amarras simbólicas, buscando a transcendência, é muito mais a ex-presidenta destituída do seu cargo e que defendia, durante seus mandatos, políticas de emancipação e empoderamento feminino. Até mesmo Nazaré Tedesco, a antagonista da trama, se assenhorou mais do seu destino, se considerarmos que viveu uma vida que não se enquadrava aos padrões preestabelecidos pelo patriarcado.

No entanto, é inevitável percebermos que, apesar de entre Maria do Carmo, Nazaré Tedesco e Dilma Rousseff, a primeira poder ser considerada a que menos se assenhorou do seu destino, é inevitável lançarmos o questionamento da posição ocupada pela Rede Globo em todo esse cenário. Foi essa emissora que reapresentou uma telenovela, trazendo valores que queria estimular, coadunada com forças dominantes. Não seria a Rede Globo, então, no campo simbólico, a verdadeira Senhora do destino?

Além disso, é possível observar que são muitos os obstáculos que devem ser superados para que as mulheres assenhem-se de si e não caiam nas ciladas do patriarcado. Os exemplos de Janaína Paschoal e Raquel Muniz apenas reforçam essa constatação: duas mulheres que lutaram contra um governo que contribuiu com o empoderamento feminino. Dessa forma, nota-se que romper com as amarras do

patriarcado é tarefa árdua para as mulheres, afinal lutar por questões que não são as estimuladas por uma sociedade dominada por homens é trilhar por um caminho sinuoso e contraditório.

A construção simbólica dominante na sociedade patriarcal sinaliza para a importância de se dedicar a estudos que problematizem os diferentes discursos que estão em jogo para manter mulheres sob a dominação dos valores masculinos. Dos contos de fada aos valores religiosos, passando pelos discursos midiáticos, é perceptível que o desafio desta pesquisa não acaba quando concluímos qual das personagens estudadas assenhorou-se de si. Afinal, Dilma Rousseff e Nazaré Tedesco, em comparação à Maria do Carmo, romperam com mais amarras, mas as lutas pelas conquistas femininas não são, muitas vezes, apoiadas pelas próprias mulheres. Além disso, são fortes as marcas deixadas pela jurista e pela deputada do PSD de que o assenhorar-se de si não é tarefa fácil e vem acompanhada de contradições.

Dessa forma, ao constataremos a construção cultural discursiva que permeia nossa sociedade, percebemos a importância de que os espaços sejam ocupados por discursos de resistência, pela politização dos textos da TV, da vida, para evidenciar a força da opressão e sua consequente violência acompanhada de diversas formas de mortes. Por fim, é notória a necessidade de politização das artes e das letras, especificamente, como artifícios para que seja possível que grupos minoritários alcancem direitos e vivam com mais dignidade.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão europeia, 1970.

BIROLI, Flávia. Uma mulher foi deposta: sexismo, misoginia e violência política. In: RUBIN, L.; ARGOLO, F. (Org.). **O golpe na perspectiva de gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

BRITTOS, Valério. C.; BOLAÑO, César. R. S. Apresentação. In: _____. (Org.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 2004.

GOMES, Nilma Lino. Golpe disfarçado de *impeachment*: uma articulação escusa contra as mulheres. In: RUBIN, L.; ARGOLO, F. (Org.). **O golpe na perspectiva de gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Lisboa: Instituto Piaget, 2016.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

ROCHA, Marlúcia Mendes. Telenovelas Brasileiras e Portuguesas: padrões de audiência e consumo. **Revista Galáxia Online**, n. 31, p. 209-211, 2009. Acesso em: 28 nov. 2017.

RUBIN, Linda; ARGOLO, Fernanda. Precisamos falar de gênero. In: _____. (Org.). **O golpe na perspectiva de gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

SANTOS, Suzy dos; CAPARELLI, Sérgio. Coronelismo, radiodifusão e voto: a nova face de um velho conceito. In: BRITTOS, Valério. C.; BOLAÑO, César. R. S. (Org.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

VALCÁRCEL, Amelia. **La política de las mujeres**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

Submetido em: 11 mar. 2020

Aprovado em: 07 maio 2020



Uma noite com Amélia: lesbianidade, prostituição e classe social em *Monsanto*, de Bernardo Santareno

A night with Amelia: lesbianism, prostitution and social class in *Monsanto*, by Bernardo Santareno

Solange Santana¹

Márcio Ricardo Coelho Muniz²

Resumo

Estudo do texto dramático *Monsanto* (1979), do dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980), com especial atenção para os marcadores identitários que constituem a personagem Amélia, mulher pobre e lésbica, que sustenta a si e a seu pai, Zé Grilo, com a prostituição. Para tanto, este artigo é subsidiado pelos estudos de gênero, de sexualidade, estudos culturais, e pela interseccionalidade, como teoria e ferramenta de análise. Uma noite no parque Monsanto com a personagem pode até parecer pouco tempo, mas saímos de lá com algumas hipóteses para o seguinte questionamento: seria a classe social, e não a lesbianidade, o motivo fulcral para que Amélia vivesse às margens da sociedade portuguesa? Importa salientar que tanto a lesbianidade quanto a prostituição são temas complexos e espinhosos, sobretudo em sociedades organizadas nos moldes patriarcais, uma vez que envolvem relações sociais centradas no controle das sexualidades.

Palavras-chave: Bernardo Santareno. *Monsanto*. Lesbianidade. Prostituição. Classe social.

Abstract

Study of the dramatic text *Monsanto* (1979), by the Portuguese playwright Bernardo Santareno (1920-1980), with special attention to the identity markers that constitute the character Amélia, a poor and lesbian woman, who supports herself and her father, Zé Grilo, with prostitution. To this end, this article is supported by studies of gender, of sexuality, cultural studies, and by intersectionality, as a theory and analysis tool. One night in the Monsanto park with the character may seem like a short time, but we left with some hypotheses for the following question: would the social class, not the lesbianism, be the main reason for Amelia to live on the margins of Portuguese society? It should be noted that both the lesbianism and the prostitution are complex and thorny issues, especially in patriarchal organized societies, since they involve social relations centered on the control of sexualities.

Keywords: Bernardo Santareno. *Monsanto*. Lesbianism. Prostitution. Social class.

1 Mestra e Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora efetiva do Instituto Federal da Bahia (IFBA), campus Salvador, Departamento de Línguas Vernáculas. Líder do DEVIR: Grupo de Pesquisa em Sexualidade, Gênero, Subjetividades e Identidades em literaturas e outras expressões artísticas. E-mail: professorasolange@hotmail.com.

2 Professor Associado de Literatura Portuguesa junto ao Instituto de Letras da UFBA, onde atua na Graduação, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e no Mestrado Profissional em Letras. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq - Nível 2. Coordena o Grupo de Pesquisa "Texto em cena" no ILUFBA. E-mail: marciomuniz@ufba.br.

Abrindo as cortinas...

O dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980) lança luz sobre temas complexos que tornaram seus textos teatrais atemporais. Afinal, falar sobre homossexualidade, lesbianidade, transexualidade e prostituição, ainda mais em contextos ditatoriais, possibilita reflexões sobre as consequências, muitas vezes trágicas, destinadas aos sujeitos que ousam romper com normas sociais e desafiar dispositivos regulatórios das relações de gênero e sexualidades. Em *Monsanto* (1979)³ objeto desse estudo, Santareno produz um pequeno recorte de vidas precárias, tendo como cenário o Parque Florestal de Monsanto, localizado na periferia de Lisboa.

Em seu cerne, trata-se de um lugar associado à criminalidade, à droga e à prostituição, que será usado como pano de fundo, não só para discutir questões de gênero e de sexualidades, mas também para reavaliar a política pós-revolucionária portuguesa e denunciar problemas sociais. A metáfora espacial, é fato, impregna todo o texto teatral, cabendo entendê-la como um meio representativo de sujeitos que, mesmo após a Revolução dos Cravos, continuavam a viver às margens da sociedade.

Se considerarmos que essa peça teatral foi escrita para a revista *P'ra trás mijá a burra*, com o título *O senhor Silva*, entender-se-á que a lesbianidade é abordada de forma transversal, porque também interessava a Santareno criar personagens que expressassem a descrença e a decepção com a luta política e a Festa de abril. Não é à toa, portanto, que *Monsanto* inicia com a tentativa de suicídio do Sr. Silva, um guarda-livros cansado de ser humilhado pelas pessoas de seu círculo social, as quais o viam como um “pau-mandado”, um nada. Ressentido, confuso e triste com a vida e a família, Silva será desencorajado a se matar por um sujeito descrito nas rubricas como “meio vagabundo, meio operário de obras, meio chulo velho” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 191), que, ao contrário dele, não acreditava em política nem em revoluções.

Na verdade, Zé Grilo afirma que “os partidos levam a vida aos coices uns aos outros, mas quando chegam à minha pessoa, e outros como eu, põem-se todos de acordo. E o Zé Grilo vai dentro. Choça com ele! Ná, não quero nada com partidos. Só quero ficar inteiro. Viva a liberdade.” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 196). Ou seja, a personagem dá a

3 Indica-se aqui o ano da primeira edição desse texto dramático santareniano. Contudo, na análise do *corpus*, utilizamos as *Obras completas* de Bernardo Santareno (1987), que conta com a organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello.

entender que os movimentos e os partidos políticos ainda não tinham demonstrado sua eficácia, porque o mundo português seguia dividido entre aqueles que detinham o poder e os sujeitos que eram excluídos socialmente. Nesse sentido, Zé Grilo pode ser visto, inicialmente, como o porta-voz da dissidência em *Monsanto*:

ZÉ GRILO – [...] Tenho cinquenta e três anos e a única luta que aprendi a lutar foi pra comer, pra dormir e pra gozar uma gaja uma vez por outra. Quando era miúdo, pedia esmola e mais a minha avó. Depois puseram-me em servente de pedreiro. Corriam comigo, de todo o lado. Tinha mau génio. Depois descobri as putas. Engraçaram comigo: eu era boneco. Fui chulo. Vivi de ser chulo. Depois envelheci, perdi a pinta. E as tipas correram comigo. É assim mesmo. Quem joga este jogo tem de se sujeitar às regras. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 198-199)

Em virtude de sua trajetória ter sido, desde a infância, permeada pela pobreza, a personagem trilha caminhos pouco respeitáveis socialmente, limitando-se a suprir necessidades básicas. Com isso, Bernardo Santareno faz referências às situações de miséria material extrema em que os sujeitos vivem em luta constante pela sua sobrevivência, sem tempo, portanto, para causas políticas. À margem, Grilo enuncia sua descrença nas instituições sociais, tais como o Estado e a Família, porque, não obstante ter aberto caminhos para a democracia em Portugal, o novo regime político não se concretizou como esperança para as pessoas que viviam na penúria.

Sob outra perspectiva, Grilo também nos dá a oportunidade de pensar a apropriação das mulheres, desvelando a natureza específica de sua opressão pelos homens. Nesse sentido, importa considerar que estudiosas como Colette Guillaumin (2005) e Monique Wittig (2006) cunharam a noção-chave de “apropriação individual e coletiva das mulheres”, para revelar como constituem uma classe social que é definida pelos mecanismos de apropriação de seu corpo e de sua força de trabalho.

Logo, Zé Grilo, como representação dos homens que sobreviviam à custa do trabalho sexual feminino, serve de exemplo para se flagrar como ocorre a apropriação das mulheres por meio da prostituição, uma vez que se apoderava de seus corpos, quando era chulo, reduzindo-as ao estado de objeto sexual. Contudo, ao falar que as putas o destituíram da função de chulo, além de afirmar que “quem joga este jogo tem de se sujeitar às regras”, Grilo ainda sugere que as mulheres em situação de prostituição têm uma certa autonomia dentro do mercado erótico-sexual. As regras, nesse sentido, serviam às duas partes da negociação.

Em outra passagem, Grilo falará um pouco da relação com sua ex-esposa, outra mulher que também o abandonou, deixando para trás sua filha, Amélia, com quem vivia numa barraca no Parque Monsanto. Entretanto, antes de caracterizá-la como sua amiga e uma “boa rapariga”, esclarece que “– [...] não queria a miúda. Foi ela que quis. E depois pisgou-se, deixou-me a filha com doze anos... sem nada... com a roupa que tinha no corpo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 194). Em seguida, Zé, sempre com a palavra, continuará enfatizando como as condições sociais precárias os subjugavam, limitando as possibilidades de uma vida mais digna, como se quisesse antecipar as justificativas para suas ações.

Amélia entra em cena

Ao entrar em cena, Amélia é descrita nas rubricas ora como frágil e cansada, ora como infeliz. Após conhecer o Sr. Silva, também não se constrange quando seu pai, retoricamente, questiona: “É bonita não é? Já percebeu? Percebeu ou não? É isso mesmo, homem! Sim senhor, a minha filha é puta. Vive disso. E eu vivo dela” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 200). Em virtude de Silva não ficar à vontade com seu comentário e com sua insistência para que Amélia retornasse ao trabalho, Zé Grilo não hesita também em explicar a lógica que regia a vida das putas de Monsanto:

ZÉ GRILO (*cínico raivoso*): [...] Ela é puta. Engata aqui, em Monsanto. Quando o cavalheiro precisar... Já sabe, duzentos paus. Ela é puta e eu sou o seu pai e o seu chulo. É feio, não é? Estou-me cagando! Pense. Pense e verá que eu tenho razão. O que é melhor? Que ela trabalhe para uma “patroa” disfarçada que lhe fica logo à partida com metade, ou para mim que sou seu pai? Você não é contra os intermediários? Já vê... Qual é melhor? Que ela trabalhe pra encher o cu a um chuleco qualquer que lhe fica com tudo e a rebenta com porrada, ou para mim que sou seu pai e a trato bem?! E fique sabendo, seu sacrista revolucionário, que as putas têm sempre uma mãe, um pai, uma avó, um filho a quem ajudam às escondidas. Se ninguém souber, já não faz mal, não é? Pois comigo, é às claras! [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 201)

Observem que Grilo faz alusão a atos que materializam a apropriação dos corpos das prostitutas não só pelos homens (chulos e clientes), mas também por outras mulheres que agenciavam os serviços erótico-sexuais. Em virtude de serem vistas apenas como objetos, também se denuncia a violência física, considerada por Guillaumin (2005) como

uma sanção socializada do direito que se arrogam os homens sobre as mulheres. Ainda sobre a passagem acima, importa considerar a referência aos chulos, personagens presentes no mundo da prostituição lisboeta, que vêm se transformando desde o final do século XIX, quando eram considerados dúbios, porque performavam, ao mesmo tempo,

[...] o marido complacente e o ‘guarda-costas’ para ocasiões críticas. No início do século XX, passa a ganhar uma toska, mas frutuosa, consciência empresarial [...]. De companheiros para as ocasiões críticas, os chulos passam a intencionados exploradores. Em meados do século XIX chegavam a contribuir com uma quota para elas, das quais nada recebiam senão os conhecidos ‘favores’. Acompanhavam-nas de dia nos passeios e à noite nas vadiagens pela cidade. Assumiam-se, fundamentalmente, como protectores. (PAIS, 1983, pp. 940-941)

No que se refere a *Monsanto*, ainda que seus atos não fossem aceitos socialmente e a prostituição se apresentasse sem nenhum glamour e como uma atividade pouco rentável, Zé Grilo acredita que Amélia estava em melhores condições do que outras mulheres, uma vez que: ou trabalhavam com cafetinas, deixando metade do lucro ao fechar o negócio; ou se prostituíam “pra encher o cu a um chuleco qualquer que lhe fica com tudo e a rebenta com porrada”. Com ele, por outro lado, sua filha se livrava de intermediários e de chulos violentos, estava em família e era bem tratada, além de ter proteção tal qual outras putas.

Nessa perspectiva, é preciso considerar não só a sexualidade e o gênero, como fatores identitários, mas também a classe social, uma vez que é um dos marcadores fundamentais para as posições que os sujeitos assumem ou são obrigados a assumir. Ainda que seja complexo e multifacetado, e que não haja consenso entre os teóricos sobre o conceito, Marcelo Ridenti (2001) enfatiza que as diferentes classes sociais são produtos das desigualdades sociais e econômicas que refletem na divisão de poder e prestígio, posicionando os sujeitos na hierarquia social.

No caso da prostituição, sabe-se que a pobreza é uma de suas causas desde a Idade Média. Simone de Beauvoir, por exemplo, ao tratar dos possíveis motivos da prostituição feminina, assevera que

[...] nenhuma fatalidade hereditária, nenhuma tara fisiológica pesa sobre elas. Na verdade, em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão, há quem siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas. Tanto mais quanto tais profissões rendem muito mais do que outras. É muita hipocrisia espantar-se com as ofertas que suscita a procura masculina; trata-se de um

Em virtude disso, não se pode desconsiderar que ser integrante de uma classe social miserável, tendo de lidar com todas as implicações da pobreza, leva muitas mulheres a transgredirem interdições sociais. Logo, se Amélia “engatava” no Parque por “duzentos paus”, pode-se dizer que a prostituição, em *Monsanto*, se configura como uma relação que envolve não só sua cumplicidade com o pai-chulo e o cliente, mas também a condição de que seu corpo fosse objeto de transação comercial que os ajudava a sobreviver (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007). Ademais, na passagem supracitada de *Monsanto*, Zé Grilo também possibilitará reflexões sobre as categorias classificatórias que remetem à mulher em situação de prostituição, uma vez que a personagem recorre à palavra “puta”, em vez de “prostituta”, para enunciar sua filha.

Nessa perspectiva, José Miguel Nieto Olivar, a partir de narrativas de quatro mulheres militantes, tenta se aproximar dessa rede complexa de relações de poder, em que

a *puta* é a força propulsora de todo negócio do sexo, eixo de sustento dessas famílias produtivas, mas também a categoria da desestabilização moral. *Putas* é o objeto milenar de desejo dos clientes, a razão do investimento, a sábia e prodigiosa amante, aquela com quem se pode falar tudo, rir, dançar, chorar e gozar; a devassa, aquela que rouba, trai e não trabalha. Só quer o gozo, o sêmen, uma taça de Martini. *Putas* é uma personagem afim na experiência da profissional, porém deve ser tratada com cuidado, para não se aparentar com ela, para não ser predada por ela. As mulheres prostitutas corporificavam [...] uma radical separação entre ‘vida pública’ e ‘vida privada’, a certeza ‘pré-reflexiva’ de que seu corpo não é sexuado quando está em campo. (OLIVAR, 2013, p. 144)

Eis aí uma tentativa espinhosa de diferenciação, para não dizer subjetiva demais. No entanto, não se pode simplesmente esquecer do quanto as palavras e seus usos são atravessados por ideologias e valores morais. A nosso ver, a meretriz, a puta, a prostituta, a garota de programa, as *scort girls*, guardadas todas as proporções, têm um ponto em comum: estabelecem relações comerciais e sexuais com “clientes”, utilizando seus corpos como objetos da transação. A grande diferença encontra-se em suas posições subjetivas, nas relações que cada uma estabelece com a atividade e como percebem a si mesmas no contexto da prostituição.

No caso das simbologias subjacentes à puta e à prostituta, são muitas as ambiguidades. De forma geral, se diz que a primeira se prostitui porque gosta, se

identifica e é identificada como puta; enquanto a segunda é uma profissional do sexo, que separa a “vida privada” da “vida pública”, como apontou Olivar (2013). Por outro lado, Maria Galindo e Sonia Sánchez, autoras de *Ninguna mujer nace para puta* (2007), veem essa diferenciação como ambígua, porque supostamente se parte do princípio de que uma prostituta vende sexo, o que implica prazer, mas o prazer é, ao mesmo tempo, proibido.

Galindo e Sánchez ainda reconhecem que a palavra puta é rechaçada, porque remetem as mulheres ao asco, à humilhação, além de desqualificá-las completamente, intimidá-las e emudecê-las. Ainda assim, defendem o uso desse vocábulo como imprescindível para todas as mulheres (não só para as putas), porque se instala em suas vidas, como parte de suas identidades, antes de entrarem para a prostituição. Assim, se nenhuma mulher nasce puta, então faz-se necessário manejar tal palavra não só para repensar a puta em si, mas também para que ela se desloque do lugar de humilhação donde a sociedade a coloca. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Zé Grilo recorre ao vocábulo “puta” como uma estratégia de resistência à discriminação social, rasurando, de certa forma, seu potencial ofensivo.

Por outro lado, apesar de a prostituição ganhar *status* de trabalho e as práticas sexuais serem tratadas como instrumentais e sem implicação emocional, as relações sexuais que Amélia mantinha com homens heterossexuais não aparecem como uma “preferência”, já que é uma situação imposta, devido à degradação, à desigualdade e à miséria que permeavam sua vida. Logo, nesse texto santareniano, a prostituição “é parente da fome” e da falta de trabalho (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007, p. 16), o que nos leva a ver que a atuação de Amélia como puta encontra-se no campo da economia, da sobrevivência, e não no campo do desejo.

Ao mesmo tempo, é possível flagrar a exploração privada da personagem, uma vez que sustenta Zé Grilo, um dos “parasitas da prostituição”, com a comercialização de seu corpo (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007). Nesse sentido, nota-se que, em *Monsanto*, são explicitadas algumas marcas das relações de poder (tais como o uso da mulher como objeto de transação comercial), as quais, por consequência, nos levam à prostituição e ao proxenetismo como métodos que mostram e mantêm o poder masculino (RICH, 1983), uma vez que ora agencia a mulher no mercado sexual, ora a consome como produto.

Por consequência, faz-se necessário também chamar a atenção para o apagamento sistemático da jovem, como um sujeito que ousa se enunciar, já que na maior parte do

texto, é Grilo quem fala por ela, retirando-lhe o testemunho. Se utilizar a linguagem para falar de si é um ato de poder, seu silêncio surge como mais uma marca da violência e da opressão (RICH, 1983), subjugando-a. Por outro lado, também é cabível questionar se Bernardo Santareno faz referência à forma como lidavam com a lesbianidade no contexto sócio-histórico português, uma vez que traz para seu texto uma identidade lésbica que estava sendo construída às margens da sociedade, em silêncio e na invisibilidade.

Importa enfatizar ainda que, embora mulheres se identifiquem como lésbicas, essa categoria classificatória é utilizada, nesse trabalho, como via de acesso às relações sociais e sexuais estabelecidas pela personagem Amélia, já que as diferentes trajetórias afetivo-sexuais apontam para muitas possibilidades de vivenciar a lesbianidade (FACCHINI, 2009). Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis é bem esclarecedora:

[...] algumas mulheres ‘sempre’ foram lésbicas. Outras, como eu, se ‘tornaram’ lesbianas. Tanto construção sociocultural como efeito das primeiras experiências da infância, a identidade sexual não é nem inata nem simplesmente adquirida, mas dinamicamente (re)estruturada por formas de fantasias privadas e públicas, conscientes e inconscientes, que estão culturalmente à disposição e são historicamente específicas. (DE LAURETIS, 1995, p. 43)

Sem dúvidas, encontramos-nos diante do múltiplo, cuja identidade delimita-se, muitas vezes, pelas imposições dos valores sociais e culturais. Por isso, ainda que a lesbianidade seja entendida como prática sexual e afetiva entre mulheres, não se defende aqui uma identidade lésbica normativa, fixa e imutável, já que “[...] traçar um perfil da lésbica ou das lésbicas é uma tarefa impossível, pois não há substância à qual se prender, não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um referencial estável” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p. 1236). Ademais, não obstante as práticas sexuais não definirem a orientação sexual dos sujeitos, é preciso considerar que Amélia problematiza qualquer definição estanque, porque se prostitui no Parque Monsanto, tendo apenas homens como clientes.

A esse respeito, importa lembrar que se, durante o Estado Novo, o sujeito homossexual era considerado um vadio e um criminoso, porque subvertia valores da masculinidade, rasurava os alicerces das relações de gênero e recusava a instituição familiar (BASTOS, 1997), no caso de Amélia, a situação não era melhor, porque

[...] as lésbicas portuguesas foram, durante o século XX, remetidas para um território de não-existência de tal forma opressora das mulheres que quase torna impossível a investigação e a recuperação desta história e destas histórias, o que determina ainda hoje a condição de ser lésbica em Portugal. (ALMEIDA, 2010, cap. 5)⁴

Por isso, arriscamos a dizer também que o sujeito lésbico santareniano surge como “um lugar de ambivalência, posto que emerge simultaneamente como *efeito* de um poder anterior e como *condição de possibilidade* de uma forma de potência radicalmente condicionada” (BUTLER, 2001, p. 25, grifo da autora/tradução nossa)⁵. Afinal, consoante Ana Luísa Amaral, a insistência em silenciar a lesbianidade e a sexualidade feminina, na sociedade portuguesa, diz muito sobre a configuração das mulheres como seres humanos discriminados e desprezados. Se, de um lado, “a sexualidade é estigmatizante; de outro, a lesbianidade é duplamente estigmatizada, é o duplo anátema, é o duplo desafio” (AMARAL, 2009, s/p. apud⁶ ALMEIDA, 2010, cap. 5). Resta-nos, por isso, tentar ver como é possível à potência transbordar o poder que a habilita, se nas relações de poder que regem a representação da lesbianidade em *Monsanto*, tanto quanto nas formas de resistência, a tomada da palavra ocorre apenas em três cenas: a primeira quando Amélia chora e sofre, porque a mulher com quem vivia tinha abandonado-a; a segunda, ao se enunciar como usuária de drogas; e a terceira, no final do texto, quando “vai às putas”.

Se nos termos de Beatriz Preciado, “a tomada da palavra pelas minorias *queer* é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas [...] e uma mutação dos corpos” (PRECIADO, 2011, p. 17), ao criar as poucas condições para a enunciação lésbica, Santareno pauta-se muito mais em mostrar esse sujeito e seu corpo como fragilizados, não obstante promover pequenos deslocamentos e até rasurar performativamente discursos heteronormativos. Em consequência, a primeira enunciação de si é realizada de forma reticente para declarar sua dor e assumir uma frágil posição de sujeito em relação aos códigos sexuais dominantes. Vejamos parte do diálogo entre Amélia e seu pai, após ela

4 O livro foi comprado na livraria WOOK, em formato ebook. De acordo com a central de atendimento do site, “ao contrário dos ebooks disponibilizados no formato de PDF, em que o texto não sofre alterações, e está definido por páginas digitais, no formato de leitura para o WOOK Reader, isso não acontece, porque se busca adaptar o texto à preferência de leitura (tamanho e tipo de letra, p. ex.)”. Em razão disso, as citações serão seguidas do capítulo, para melhor se adequar às normas da ABNT.

5 “[...] um lugar de ambivalência, puesto que emerge simultáneamente como *efecto* de un poder anterior y como *condición de posibilidad* de una forma de potencia radicalmente condicionada” (BUTLER, 2001, p. 25).

6 AMARAL, Ana Luísa. Entrevista concedida a São José Almeida em 14 de agosto de 2009.

retornar de mais uma noite de trabalho.

ZÉ GRILO: [...] (*Aproxima-se da filha. Festa na cabeça, macio.*) Mas afinal o que é que tens?

AMÉLIA (*esquiva a sofrer*): Não sei... Estou doente.

ZÉ GRILO (*perscrutando*): Eu sei o que é...

AMÉLIA (*brusca, afasta logo a cabeça. Medo de ser descoberta*): Se sabe, então cale-se.

ZÉ GRILO: Ela volta.

AMÉLIA (*quebrada, a chorar em silêncio*): Não volta.

ZÉ GRILO: Das outras vezes voltou.

AMÉLIA: Foi se embora.

ZÉ GRILO: Com quem?

AMÉLIA: Com um homem.

ZÉ GRILO: Ela volta. E se não voltar, melhor. Quem não aparece esquece. Arranjas outra garina. (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 201-202)

De antemão, nota-se que os arranjos amorosos são frágeis e inconstantes, porque se deixa claro que Amélia já tinha sido abandonada pela amante outras vezes. Assim, nesse texto santareniano, as configurações das relações lésbicas se distanciam de rótulos tanto quanto se rejeita o enquadramento compulsório das personagens em identidades rígidas e padronizadas no que tange às práticas sexuais. Em contrapartida, não se pode negar que, apesar de se submeter à prostituição, a agência de Amélia vem à tona quando ela se desincorpora das normas e do assujeitamento para performar a lesbianidade, o que mostra, por sua vez, o trânsito desse sujeito para além do sistema binário de gênero.

Ademais, se a pobreza e a prostituição subjugam-na, Amélia, por outro lado, possibilita a si mesma um modo diferente de viver, estabelecendo condições de resistência ao determinismo social e sexual. Dessa forma, o efeito político da lesbianidade, em *Monsanto*, a priori, encontra-se na recusa em ser subjugada, totalmente, em seu desejo, devido ao corpo definido biologicamente como feminino e às condições sociais precárias. Talvez, com isso, Amélia tentasse se opor às formas de opressão – estabelecidas pela apropriação de seu corpo e de seu trabalho pelo próprio pai, tanto quanto a apropriação coletiva pela classe dos homens-clientes – por seus próprios meios “como prófuga, como escrava fugitiva, como lésbica” (WITTIG, 2006, p. 15, tradução nossa)⁷. Eis, assim, nos termos de Butler (2001), uma fuga que se configura como uma atitude de oposição ante ao regime de poder, ainda que se reconheça que sua agência se encontra comprometida com

7 “[...] Lo único que se puede hacer es resistir por sus propios medios como prófuga, como esclava fugitiva, como lesbiana” (WITTIG, 2006, p. 15).

o mesmo poder a que se opunha.

Nesse contexto, se ser lésbica pode ser visto como uma afirmação de si como sujeito desejante, “ligado à sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si” (FOUCAULT, 2014, p. 123), de outro lado, a personagem não possui as condições necessárias para abandonar a prostituição nem se transformar numa desertora definitiva das relações de exploração impostas pelos homens. Além disso, ainda que seu pai tente animá-la dizendo que, se sua amante não retornasse, ela poderia, com certeza, recomeçar com outra mulher, por que lhe é negada uma enunciação ampla de si? Por que foi concedido a Zé Grilo, um daqueles que a faz viver como nômade, esclarecer a lógica que rege sua vida afetivo-sexual? Antes de tentar responder tais questões, vejamos como ele a enuncia, mais uma vez:

ZÉ GRILO: (*De novo violento*) Que me diz a isto, amigo Silva? Custa a acreditar, não custa? Mas existe. É verdade, a minha filha é “fufa”. É mesmo o que ela é a valer, lá no fundo. O resto, os homens, é trabalho. Não faça essa cara de enterro, homem! Você nunca viu fressureiras? Pois olhe que, agora, é o que mais há: fressureiras da alta, fressureiras empregadas e fressureiras putas. Casadas, viúvas e solteiras. E com os paneleiros é o mesmo. Não ponha essas trombas, homem, que me irrita! Porquê? Não têm direito à vida? Não são gente como os outros?! Pra si só conta a sua familória conservada em banha de porco e essa tal revolução... que você não foi capaz de fazer! Eu quero que você se lixe, homem! (*O Sr. Silva está cada vez mais incomodado, mas contrafeito*) A sua cara chateia-me, ouviu? Você saiu-me um bom sacana. E sabe onde a minha filha descobriu a sua... verdadeira natureza? Ná, não foi na vida, não! Foi na prisão. Com mulheres-policiais, assistentes sociais, psicólogas, doutoras de todas as qualidades e o resto da metralha toda...! Esteve dentro três meses. Chegou. Aprendeu o que faltava. Descobriu o resto. Descobriu-se. (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 202)

Na passagem acima, não obstante ser enunciada por Zé, reitera-se que a lesbianidade é a “verdadeira natureza” de Amélia. Nesse caso, a performatividade da personagem rasura “aquelas posições essencialistas que recorrem a uma natureza sexual ou a estruturação pré-cultural da sexualidade” com o intuito de restringir as performances afetivo-sexuais dos sujeitos (BUTLER, 2002, p. 144, tradução nossa)⁸. Dessa forma, se a noção de natureza é desconstruída como aquilo que dá conta do que sejam as mulheres, o fato de Amélia “descobrir-se” como lésbica, apesar de tudo, mostra que nem a categoria

⁸ “[...] aquellas posiciones esencialistas que pretenden recurrir a una naturaleza sexual o a una estructuración precultural de la sexualidad para poder afirmar un sitio o una causa metafísica de este sentido de la restricción pueden en gran medida cuestionarse incluso en sus propios términos” (BUTLER, 2002, p. 144).

sexo nem as normas de gênero são definitivas para a constituição dos sujeitos. Por consequência, se a noção de natureza é um dispositivo que se concretiza nos corpos por meio da reiteração forçada das normas, então a performatividade sexual e afetiva da personagem santareniana não só sinaliza para a inexistência de um grupo natural de “mulheres”, como também problematiza a noção de que haja um destino biológico que predetermine as formas de vivenciar seu gênero e sua sexualidade.

Decerto, ao enfatizar que “o resto, os homens, é trabalho”, Grilo leva-nos a uma possível resposta a um de nossos questionamentos: em um contexto distinto ou em condições sociais melhores, Amélia não elegeria as relações sexuais com homens como parte de sua vida. Assim, se a categoria sexo, como enfatiza Wittig (2006), estabelece como “natural” a relação que está na base da sociedade heterossexual, submetendo as mulheres à obrigação de reproduzir seus ditames, então, a experiência identitária lésbica rasura, por si só, tal categoria e suas relações com o binarismo de gênero.

Ademais, se, por um lado, tal qual a puta, “a lésbica também é omitida completamente do imaginário das mulheres em uma sociedade concreta, porque as duas ocupam sempre o lugar da outra inominável, irrepresentável e que não pode e não deve ocupar lugar nenhum, nem palavra em primeira pessoa [...]” (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007, p. 29), na passagem acima, por outro lado, ainda que Amélia não seja o sujeito da enunciação, alude-se a outras mulheres que, independente da classe social, vínculos de parentesco, idade e profissão, viviam relações lesbianas. Em razão disso, nota-se que Grilo busca reduzir a carga de condenação social, de humilhação e depreciação a que estavam expostas na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo em que enfatiza que a experiência identitária lésbica não estava circunscrita apenas às mulheres que viviam à margem da sociedade. Assim, não se pode negar que, em *Monsanto*, há um investimento, por mais contraditório que pareça, para rasurar e problematizar o poder performativo dos discursos em produzir vidas precárias como a de Amélia.

No que se refere aos termos pejorativos acionados para fazer alusão às mulheres que se relacionam com outras do mesmo sexo, é preciso considerar, por um lado, que Adrienne Rich defende que “a palavra lésbica deve ser confirmada, porque descartá-la é colaborar com o silêncio e a mentira acerca da existência das lésbicas, é fazer com que caiam num jogo de clandestinidade para retornar mais uma vez à criação do *inefável*”

(RICH, 1983, p. 239, grifo da autora/tradução nossa)⁹. António Fernando Cascais (2006) e São José Almeida (2010), por sua vez, enfatizam que, no contexto português, o vocábulo “lésbica” era tido como insultuoso, porque nos dicionários dos anos 1960 aparecia com uma carga muito negativa, já que significava “pervertida”, termo que designa desvios do comportamento e das práticas sexuais consideradas normais (HOUAISS, 2009). Logo, não obstante Zé Grilo se utilizar de palavras como “fufa” e “fressureiras”¹⁰, as quais trazem a marca do escárnio social, nota-se que ele se antecipa para tentar desconstruir uma imagem negativa da lesbianidade. Ao buscar rasurar sentidos e valores inerentes à matriz cultural heteronormativa, a personagem retira as identidades lésbicas e gays não só do campo científico, mas também da invisibilidade e do silêncio.

Ao questionar o incômodo de Silva diante de suas palavras, Grilo também deixa claro que os paneleiros e as fressureiras tinham direito à vida, porque eram tão humanos quantos os sujeitos heterossexuais. Como prova de que sua filha não era *diferente* e de que “nenhum destino sexual governa a vida do indivíduo: seu erotismo traduz ao contrário sua atitude global para com a existência” (BEAUVOIR, 1967, p. 158), ainda diz que ela não descobriu a sua verdadeira natureza na prostituição, mas quando esteve na prisão por três meses. Afinal, foi lá que ela descobriu-se “com mulheres-policiais, assistentes sociais, psicólogas, doutoras de todas as qualidades e o resto da metralha toda”.

Quanto ao motivo de sua prisão, ainda que não seja revelado, sabe-se que “cada sociedade constrói e interpreta as práticas sexuais e amorosas entre mulheres de forma diferente, e sua visibilidade e legitimidade variam conforme a concepção que tem do que seja mulher ou homem [...]” (FALQUET, 2006, p. 18, tradução nossa)¹¹. No caso de Portugal, Silva e Vilela nos explicam que

[...] as práticas sexuais lésbicas fazem-se sobretudo notar entre as freiras, como relataram alguns bispos e arcebispos, entre os séculos XVI e XVIII; e o tão recorrente lesbianismo freirático mereceria uma ‘adequada penitência’. Porém, mesmo no século XIX, a partir de 1837, o Código Penal Português,

9 “La palabra lesbiana debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo *inefable*” (RICH, 1983, p. 239).

10 Uranista, maricas, paneleiro, penasca, invertido, bicha, larilas, routo, sáfica, tríbade, virago, lésbica, fufa, fressureiras são palavras depreciativas, utilizadas em Portugal, para se referir a homossexuais e lésbicas (ALMEIDA, 2010).

11 “[...] cada sociedad construye e interpreta estas prácticas sexuales y amorosas entre mujeres de forma diferente, y su visibilidad y legitimidad varían enormemente según la concepción que cada sociedad tiene de lo que es ser mujer o hombre [...]” (FALQUET, 2006, p. 18).

sob a influência das ordenações filipinas, trata ainda a 'sodomia' como crime imoral e atentado ao pudor, punindo-o com multas e com o degredo. É só em 1852 que se exclui a confiscação de bens, equiparando a homossexualidade a todas outras formas de conduta imoral do cidadão. Porém, será apenas de junho de 1912 a lei que distingue as práticas homossexuais masculina e feminina, sendo agora condenado à prisão correccional de um ano e meio quem praticasse tais 'vícios contra a natureza' [...]. Permanece, durante o Estado Novo, a ideia de crime de acordo com a lei de 1912, equiparando tal ato à prostituição e ao proxenetismo. (SILVA; VILELA, 2011, p. 72)

Se o novo Código Penal português deixou de criminalizar condutas sexuais livremente praticadas por adultos – como o adultério, a prostituição ou a homossexualidade – só oito anos após o 25 de abril, e considerando que Zé Grilo revela que Amélia se descobriu como lésbica na prisão, arriscamos a dizer que ela esteve presa por causa da prostituição. Afinal, embora fossem raros os casos, prostitutas como ela, “nomeadamente de rua, podiam ser detidas, presas e, eventualmente, julgadas em casos de ofensas contra a decência e a ordem públicas” (SILVA, 2007, p. 800). Nesse sentido, pode-se dizer ainda que, em *Monsanto*, a sujeição representada pela prisão não ocorre de forma independente da gestão e da invasão do corpo da personagem, posto que as práticas de inspeção, normalização e regulação, comuns nos sistemas carcerários, sempre atuam para (re)produzir um sujeito que se aproxime de um ideal, de uma norma ou de um modelo de conduta (FOUCAULT, 1987). No entanto, é possível ver também que as estratégias que buscam formar e marcar Amélia não produziram os efeitos desejados, porque sua resistência à normalização se produz no seio de um sistema repressor que, paradoxalmente, a habilitou como sujeito da lesbianidade.

Por outro lado, importa ver ainda que *Monsanto* parece seguir o raciocínio de que “em face da ‘verdadeira mulher’ encontram-se a prostituta e a lésbica: se a primeira é preservada na ordem do sistema, a segunda é apagada dos registos”, subjugada pelas condições sociais precárias e pelo silêncio (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 70). Talvez, por isso, seja possível flagrar estereótipos clássicos como “o isolamento, a marginalização, a bebida, a pobreza, um relacionamento doloroso e conturbado com outra mulher” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 39), os quais, por sua vez, promovem um clima de submundo associado à lesbianidade. Em *Monsanto*, tem-se uma personagem lésbica que, além de pobre, prostituta e ex-detenta, também é representada como usuária de diversas drogas. Vejamos o diálogo abaixo, que ocorre após ela ter sido abandonada pela

namorada, para entendermos melhor sua relação com diferentes tipos de entorpecentes:

ZÉ GRILO: Dói muito, Amélia?

AMÉLIA (*que tem estado alheada, a sofrer*): Sinto-me um trapo cagado...

ZÉ GRILO (*carinho contido*): Vai para casa. Vai dormir. (*Ajuda Amélia a levantar-se.*)

AMÉLIA (*logo agressiva*): Não posso dormir. (*Num ímpeto, agarrando-se ao pai.*) Quero aquilo!

ZÉ GRILO (*que compreendeu*): Não. Faz-te mal. Isso não!

AMÉLIA: Preciso!

ZÉ GRILO (*cedendo*): Boi?...

AMÉLIA: Cavalo. Fumei boi e fiquei na mesma. Drunfei e bebi 1920. Nada. Sinto-me *down, down*, cada vez mais *down*... Não aguento! Tenho uma argola de ferro apertada aqui, no meu peito... Você tem de me ajudar! Quero curtir a do cavalo. Preciso.

ZÉ GRILO: Dás cabo de ti!

AMÉLIA: Não tenha medo. É só esta vez. Quem me dera baicar com uma overdose. Hoje, era a sorte grande. Mas não. Resisto sempre. Ande, vá arranjar-me a heroa! Ajude-me, porra!

ZÉ GRILO: O chuto passou para quinhentos paus. Não tenho massas.

AMÉLIA: Desenrasque-se. Hei-de ser sempre eu?!

ZÉ GRILO: Sossega. Está bem arranjo.

AMÉLIA: Preciso, já! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 202-203)

Sigmund Freud afirma que “[...] a vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos.” (FREUD, 2010, p. 28). No texto santareniano, nota-se que o uso de drogas se transformou em uma estratégia para amenizar o sofrimento de Amélia, tanto quanto numa forma de torná-la menos sensível às suas experiências como uma mulher pobre e em situação de prostituição. Portanto, se os narcóticos e a bebida surgem como uma promessa de distanciamento ou de prazer imediato, é porque são vistos como “um refúgio num mundo próprio que tenha melhores condições de sensibilidade” (FREUD, 2010, p. 33-34), além de aliviar sua tristeza e a saudade amorosa. É preciso considerar também que a cena acima é uma das poucas em que Zé Grilo não lhe rouba o testemunho. Com isso, a enunciação de si a desloca da condição máxima de objeto-abjeto, porque permite ver seu estado de espírito, seu drama diante do término do relacionamento e sua indiferença pela vida.

Quanto à terceira e última enunciação de Amélia, ocorre no final de *Monsanto*, quando Zé Grilo e Silva, totalmente bêbados, decidem finalizar a noite num bar onde ficavam outras putas de Monsanto. No entanto, devido ao medo e à insegurança, a jovem decide-se por seguir com eles. É irresistível não trazer o restante do diálogo final:

SR. SILVA (*desfeito, para Zé Grilo, a despedir-se*): Adeus e... obrigada.
 ZÉ GRILO (*súbita alegria desesperada*): Espere aí! Eu vou consigo, amigo Silva! E sabe onde é que a gente, os dois, vamos acabar a noite? Num bar que eu cá sei. Vamos às putas! Vai ver o que lhe faz bem. Venha daí, amigo Silva! Você precisa e eu também. Quando esta coisa está quase a rebentar, não há melhor remédio. Vamos às putas!
 (*Abraça o Sr. Silva e dirige-se para fora de cena com ele, ambos cambaleantes.*)
 AMÉLIA (*antes que os dois homens desapareçam de cena. Num grito*): Pai!
 ZÉ GRILO (*parando*): Ainda aí estás? O que é?
 AMÉLIA (*insegura*): Tenho medo!
 ZÉ GRILO: Queres que te leve a casa? Espera que eu...
 AMÉLIA: Também vou!
 ZÉ GRILO: Não.
 AMÉLIA (*decidida, em fúria*): Vou!
 ZÉ GRILO (*que compreendeu, hesitante*) – Também queres...?!
 AMÉLIA (*numa grande excitação*): Morena ou loira; preta ou branca... quero!
 ZÉ GRILO (*decidido*): Anda daí!
 (*Amélia corre e mete-se entre os dois homens, os três abraçados.*)
 AMÉLIA (*riso histérico, a gritar*): Vamos às putas! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 203-204)

Se “os atos performativos de fala exercem o poder de produzir o campo dos sujeitos sexuais culturalmente viáveis” (BUTLER, 2002, p. 162, tradução nossa)¹², então é possível afirmar que a performatividade discursiva de Amélia fatura uma série de demandas, tabus e proibições. Não obstante “nenhum ato exercer o poder de produzir o que declara, independentemente de uma prática regulatória e sancionada” (BUTLER, 2002, p. 163, tradução nossa)¹³, as performances de gênero da personagem ocorrem num contexto que apresenta suas próprias convenções, reiteradas e sancionadas. Por isso, se assume uma posição sexuada dentro da linguagem, é porque Amélia cita a norma, expondo-a a partir de sua interpretação, o que, conseqüentemente, revela o fracasso das convenções e borra os limites entre sexualidades.

Tal qual um sujeito descentrado, a personagem, como figuração da mulher que é forçada a entrar nas relações heterossexuais por meio da prostituição, busca um mínimo de controle sobre sua vida, quando vai à procura dos serviços sexuais das putas que trabalhavam em Monsanto. Portanto, se vai às putas é não só para nos mostrar sua reivindicação à liberdade sexual, porque se dispõe ao desejo, mas também para expor que o lugar da mulher nos locais de prostituição não está marcado antecipadamente. Se

12 “[...] actos performativos del habla, por así decirlo, que ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables” (BUTLER, 2002, p. 162).

13 “Ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizada y sancionada. [...]” (BUTLER, 2002, p. 163).

Monique Wittig defende que “a lesbianidade oferece, de momento, a única forma social na qual podemos viver livremente” (WITTIG, 2006, p. 43, tradução nossa)¹⁴, então pode-se dizer ainda que, no desfecho de *Monsanto*, Amélia assume uma posição de sujeito com a qual se identifica, porque reclama o prazer sexual, reiterando a experiência lésbica, ainda que se saiba sujeita a forças sociais que estavam além de seu controle.

Considerações finais

Sem dúvidas, em razão de ter escrito *Monsanto* após o 25 de abril, Bernardo Santareno redesenha uma configuração da lesbianidade sem os vestígios da religiosidade e da culpa. Nomeia os afetos, os sentimentos e as relações afetivo-sexuais entre as mulheres, mostrando que elas existiam e tinham sexualidade. Muda-se o foco, porque se em seu texto teatral *O pecado de João Agonia*, por exemplo, o protagonista João, devido às suas posições de sujeito pouco convencionais, é subjugado pela força da tradição, pelos dogmas religiosos e pelo preconceito, em *Monsanto*, encontra-se a classe social como determinante para a marginalização que permeia a vida e as escolhas de Amélia.

Ademais, não obstante ser inegável que, na história portuguesa, a lesbianidade está reduzida “à dimensão de um fantasma, pela dupla estigmatização: a da própria homossexualidade e a das mulheres” (ALMEIDA, 2010, Introdução), a perspectiva santareniana é importante para, ao menos na dramaturgia, dar espaço a uma lésbica e às suas experiências. Se a constrói como um sujeito que vive às margens, é porque era este o lugar que predominantemente ocupava na sociedade lusitana, mesmo após a Revolução dos Cravos.

Por outro lado, é preciso considerar que, apesar de a relação sexual comercial ser caracterizada como uma prática sem afeto, porque a satisfação afetiva só era encontrada nas relações lésbicas, é fato que “[...] algumas premissas teóricas condenariam a conduta [de Amélia], porque ao continuar mantendo relações sexuais com homens, seu comportamento ultrapassa o limite do aceitável e legítimo” (FACCHINI, 2009, p. 319). Contudo, também cabe questionar se as categorias lésbica e prostituta não seriam formas de classificar os sujeitos, predeterminando os modos de conduzirem seus desejos e

14 “[...] el lesbianismo ofrece, de momento, la única forma social en la cual podemos vivir libremente” (WITTIG, 2006, p. 43).

práticas erótico-sexuais.

Se a mulher que sente desejo e obtém prazer sexual com outras mulheres contesta a coerência entre sexo, gênero e desejo, o que sugere que ela não poderia sentir prazer com homens? E se for lésbica e prostituta, como Amélia, deve-se inferiorizar sua identificação e seu desejo, mesmo sabendo que as relações sexuais, que mantém com homens, estão na ordem do trabalho? Afinal, a lesbianidade e a prostituição também não indicam que as performances de Amélia contestam a base da matriz heterossexual, isto é, a unidade entre sexo, gênero e desejo? Por fim, definir um *status* de lésbica como fixo e inalterável não seria um modo de reproduzir os dispositivos que buscam cercear outras possibilidades de vivenciar as sexualidades?

De todo modo, corroboramos as palavras de Navarro-Swain, porque acreditamos que em *Monsanto*, a lesbianidade surge multiplamente como posição social, orientação e emoção; outro caminho que flui para além das fronteiras de gênero e da necessidade de sobrevivência que, por sua vez, exigia relações heterossexuais. Logo, o que importa, de fato, é que “a volatilização da essência é a libertação da norma, da disciplina, da exclusão” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p. 1237) e, não menos importante, da exploração em virtude de sua identidade de gênero e da classe social.

Referências

ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Porto: Sextante, 2010.

BASTOS, Susana Pereira. **O Estado Novo e os seus vadios**. Contribuições para o estudo das identidades marginais e da sua repressão. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. v. 2.

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder**. Teorías sobre la sujeición. Tradução de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra Grupo Anaya, 2001.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CASCAIS, António Fernando. Diferentes como só nós. O associativismo GLBT português em três andamentos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 76, p. 109-126, dez., 2006.

DE LAURETIS, Teresa. La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana. Tradução de Isabel Vericat. **Debate Feminista**, p. 34-45, abr., 1995.

FACCHINI, Regina. Entrecruzando diferenças: mulheres e (homo)sexualidade na cidade de São Paulo. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). **Prazeres dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamound, 2009. p. 309-342.

FALQUET, Jules. **De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas**. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 118-140.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos** (1930-1936). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALINDO, Maria; SÁNCHEZ, Sonia. **Ninguna mujer nace para puta**. Buenos Aires: Lavaca, 2007.

GUILLAUMIN, Colette. Práctica del poder e idea de Naturaleza. Tradução de Fabiola Calle. In: CURIEL, Ochy; FALQUET, Jules (Coomp.). **El patriarcado desnudo: três feministas materialistas**. Buenos Aires: Brecha lésbica, 2005. p. 19-56.

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2009.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Lesbianismo: identidade ou opção eventual? Simpósio Nacional de História, 20. 1999, Florianópolis. **Anais...**, Florianópolis, p. 1223-1239, 1999.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo?** São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVAR, José Miguel Nieto. **Devir puta: políticas da prostituição nas experiências de quatro mulheres militantes**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

PAIS, José Machado. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. **Análise Social**, v. XIX, n. 77-78-79, p. 939-960, 1983.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução de Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

RICH, Adrienne. **Sobre mentiras, secretos y silêncios**. Tradução de Margarita Dalton. Barcelona: Icaria, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Classe social e representação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTARENO, Bernardo. Monsanto. In: _____. **Obras Completas**. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4., p. 191-204.

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. **Navegações**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 69-76, jan./jun., 2011.

SILVA, Susana. Classificar e silenciar: vigilância e controlo institucionais sobre a prostituição feminina em Portugal. **Análise Social**, v. XLII, n. 184, p. 789-810, 2007.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Tradução de Javier Sáez e Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2006.

Submetido em: 08 abr. 2020

Aprovado em: 18 maio 2020



O papel do artista, a figuração da classe trabalhadora e a capitulação da luta política em *Saint Oscar* (1989), de Terry Eagleton

The role of the artist, the representation of the working class, and the capitulation of the political struggle in *Saint Oscar* (1989), by Terry Eagleton

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

Este artigo propõe-se a analisar a peça de Terry Eagleton *Saint Oscar* (1989). Para tanto, empreende-se inicialmente uma breve contextualização da obra literária do autor. Em seguida procede-se a uma análise de viés comparativo com a peça *Bingo* (1973), do dramaturgo britânico Edward Bond, e com a peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Por fim, analisa-se a forma dramatúrgica de *Saint Oscar*, de cunho épico, com a qual se tematiza a luta da classe trabalhadora. Conclui-se que Terry Eagleton, expandindo o debate sobre Oscar Wilde, em geral restrito às questões de identidade irlandesa e homossexual, aborda, dentre outros, o papel do artista em relação à realidade material das pessoas e a capitulação da luta política no capitalismo contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro Britânico Moderno. Terry Eagleton. Oscar Wilde. Edward Bond. Bertolt Brecht.

Abstract

This article aims to analyse the play *Saint Oscar*, by Terry Eagleton (1989). To do so, it briefly contextualizes his literary work. Subsequently, it comparatively analyses the play with *Bingo* (1973), by British dramatist Edward Bond, and with *Mother Courage and her children* (1939), by German dramatist Bertolt Brecht. Finally, it studies the dramaturgical form of *Saint Oscar*, of epic nature, with which the working class is thematised. The article concludes that Terry Eagleton, expanding the debate over Oscar Wilde in general limited to the homosexual and Irish identity issues, addresses, among others, the role the artist has regarding the material reality of people and the capitulation of the political struggle in contemporary capitalism.

Keywords: British Modern Theatre. Terry Eagleton. Oscar Wilde. Edward Bond. Bertolt Brecht.

¹ Mestre em Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Introdução

A despeito da obra teórica de Terry Eagleton (1943-) ser consolidada e amplamente conhecida no Ocidente, em especial no contexto anglófono, sua produção ficcional é pouco divulgada, tanto nos países centrais, quanto nos países periféricos como o Brasil. Pode-se conjecturar que isso ocorra, dentre outros, pela importância e alcance de seus livros teóricos; o fato de o período pós-Guerra britânico ter lançado inúmeros dramaturgos de grande expressividade; ou ainda certo preconceito com relação a textos literários provindos de pensadores teóricos.

Mesmo diante de tal panorama, Eagleton escreveu tanto romances quanto peças. Sua peça *Brecht e Companhia*² (*Brecht and Company*), de acordo com o *International Socialism Journal* (1990): “Apesar de ter sido montada no Festival de Edimburgo, nunca foi publicada. A peça aborda Brecht e sua companhia e nesta cena [transcrita no artigo] eles encenam a ascensão do fascismo na República de Weimar em verso shakespeariano”. Pouco se sabe sobre essa peça, além do trecho publicado. Seu estilo, portanto, se distingue sobremodo de sua principal peça: *Saint Oscar*, de 1989. Além dessa, Eagleton também publicou as peças *O branco, o ouro e a gangrena* (*The white, the gold and the gangrene*), *Desaparecimentos* (*Disappearances*), *Os gafanhotos de Deus* (*God’s locusts*) e o romance *Santos e acadêmicos* (*Saints and scholars*).

Em *Saint Oscar*, acompanhamos Oscar Wilde prestes a ser julgado por sodomia, de acordo com a lei vigente na Grã-Bretanha vitoriana. Apresentam-se em cena sua mãe Lady Wilde; seu amigo Wallace; seu antigo colega de colégio Carson, agora envolvido no julgamento; o juiz; bem como seu amante Lorde Alfred Douglas (Bosie). Explorando de modo cômico a controversa vida do autor, Eagleton resgata esse que foi um dos mais importantes escritores britânicos do século XIX.

Nascido em Dublin, Irlanda, em 1854, Wilde escreveu 9 peças, dentre as quais destacam-se *Salomé* e *Uma mulher sem importância*, ambas de 1893, e *A importância de ser prudente*, seu maior sucesso no teatro, montada em 1895 e publicada em 1898. São também dignos de nota seu ensaio político *A alma do homem sob o socialismo*, de 1891, e sua obra epistolar *De Profundis*, endereçada a Alfred Douglas, que o renegou quando do julgamento

2 Todas as citações apresentadas neste artigo, os nomes das obras literárias de Terry Eagleton em português e os títulos de obras não traduzidas são de nossa tradução livre.

e morte do escritor, ocorrida em 1900 em Paris. Wilde é conhecido, sobretudo, por seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), que alcançou grande impacto na cultura popular em decorrência, dentre outros, das inúmeras adaptações para o cinema e televisão ao longo do século XX.

Conforme aponta Carol Carano em sua tese de doutorado (2008), a vida de Oscar Wilde foi também ficcionalizada em diversas obras no fim do século XX, em resposta a um *revival* da cultura irlandesa e um novo momento vivido pela Grã-Bretanha após o governo de Margaret Thatcher (1979-1990) e o início do mandato do primeiro-ministro Tony Blair (1997-2007). Dentre as obras mencionadas pela autora que exploraram a vida de Wilde como temática destacam-se as peças *O beijo de Judas* (*The Judas kiss*) (1998), de David Hare, *Indecência grosseira: os três julgamentos de Oscar Wilde* (*Gross indecency: the three trials of Oscar Wilde*) (1997), de Moisés Kaufman, e *A invenção do amor* (*The invention of love*) (1997), de Tom Stoppard.

Não somente pelo valor de sua obra, Oscar Wilde é frequentemente mencionado em relação ao processo de descriminalização da homossexualidade na Grã-Bretanha, ocorrido cerca de 50 anos após sua morte. Somente em 2017 a anteriormente chamada sodomia foi totalmente extinta com o *Policing and Crimes Act* que passou a vigorar a *Alan Turing Law*³ através da qual cerca de 50.000 pessoas foram absolvidas do antigo crime de homossexualidade, dentre elas o próprio Oscar Wilde⁴.

Este artigo propõe analisar a peça de Terry Eagleton *Saint Oscar*, considerando primeiramente o expediente formal de colocar em cena figuras históricas, conforme praticado por outros dramaturgos durante o século XX, como Edward Bond. Também se analisa o tema da capitulação da luta política pelo sistema, considerado a partir da obra de Bertolt Brecht. O foco recai sobre a análise formal da figuração da luta da classe trabalhadora e que aparece na peça nos diálogos entre Wilde e Wallace. Tomando os aspectos formais como meio de compreensão do período sócio-histórico e vice-versa, intenta-se apreender o conteúdo que emerge através da forma teatral, seu diálogo com a realidade atual e seu potencial questionador e de discussão política.

3 Importante matemático britânico do século XX, Alan Turing é considerado o pai da computação e sua atuação na decodificação dos códigos utilizados pelo exército alemão foi crucial no período da Segunda Guerra Mundial. Perseguido por sua homossexualidade, cometeu suicídio em 1954 e recebeu o perdão real em 2013, assinado pela Rainha Elizabeth II. Em sua homenagem, as leis de descriminalização da homossexualidade são informalmente conhecidas por seu nome.

4 Para informações detalhadas, acessar: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/world/europe/britain-will-posthumously-pardon-thousands-of-gay-and-bisexual-men.html>.

O papel do artista: *Bingo* de Edward Bond

Tomando o panorama do teatro do século XX, a ficcionalização da vida de figuras históricas não se constitui uma novidade. Em geral, aponta-se como forma teatral dessas peças o chamado “drama histórico”, uma contradição em termos, considerando que o drama tradicional conforme demonstrado por Peter Szondi (2011) se caracteriza, dentre outros, pela ação que transcorre em presente contínuo. Também o drama tradicional é autônomo, isto é, desconhece tudo que se encontra fora de si, portanto, exclui a realidade exterior para focar as relações interpessoais. Por isso, o drama histórico foge do escopo do dramático, pois “atualizar” um episódio histórico implicaria a plateia associar o que vê em cena com o fato histórico, o que por si só rompe com a autonomia e pretensa ilusão de realidade do drama.

Autores como Stephen Lacey e Michael Patterson ressaltam que a apropriação do material histórico na dramaturgia britânica do pós-Guerra se deu principalmente após a vinda a Londres em 1956 da *Berliner Ensemble*, companhia fundada por Bertolt Brecht (1898-1956), bebendo, desse modo, na fonte do épico. A consolidação do teatro épico na Grã-Bretanha teria contribuído para essa retomada do passado através do teatro, a despeito do fato de que, como demonstra Lacey, ainda que as obras utilizassem técnicas que remontam ao épico, elas não necessariamente tinham um viés político, conforme teorizado e praticado por Brecht.

Na esteira dessa visão, Patrice Pavis (2017, p. 195) ao tratar da problemática da inserção da História no teatro, especialmente no drama, afirma que

Um compromisso entre verdade histórica e verdade dramática às vezes se manifesta através da maneira pela qual o herói motiva e justifica suas ações. As motivações particulares (de caráter, passionais) nunca devem fazer com que se esqueça as motivações objetivas e históricas da ação.

Em verdade, mesmo que por vezes tais peças se atenham tão somente às motivações particulares e não se alcem a questões de maior envergadura, elas constituem um passo importante em direção ao épico, considerado como superação do modelo dramático tradicional que formalmente não daria conta de abarcar a complexidade do real e discutir no palco a História em suas inúmeras contradições.

A necessidade de trazer à frente as contradições do plano histórico que se apresentam aos indivíduos e condicionam suas ações, motivou, dentre outros fatores, a ficcionalização da vida de William Shakespeare (1564-1616), por parte de Edward Bond (1934-), em 1973, na peça *Bingo*. O que para uma perspectiva mais conservadora seria visto como “heresia”, Bond toma como propósito de sua peça, isto é, retirar a aura de gênio que cerca aquele que é considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, não para focalizar as intrigas de sua vida privada – como o fizeram as inúmeras biografias deste e de outros escritores e personalidades históricas –, mas para considerar como material dramático o contexto sócio-histórico em que ele se situava e que encontra conexões com a atualidade, motivando essa retomada.

Para Bond, Shakespeare deveria ser tomado de modo político – ainda que toda forma artística seja política, mesmo que pretensamente neutra ou apenas de fruição estética ou “mero” entretenimento. Ao comentar sua escolha por reescrever a peça de Shakespeare *Rei Lear* em 1971, o dramaturgo advoga para si o propósito de lidar com os problemas de seu tempo, exatamente o que empreende em *Bingo*:

Shakespeare chega a uma resposta aos problemas de sua sociedade particular, que é a ideia de total resignação, aceitar o que vem... O que eu quero dizer é que este modelo é inadequado agora: simplesmente não funciona. Aceitar não é suficiente. Qualquer um pode aceitar. Você pode ir quieto para sua câmara de gás... você pode sentar quieto em casa e ter uma bomba de hidrogênio caindo sobre você. Shakespeare tinha tempo... Mas... para nós, o tempo está acabando. (BOND, 1971 apud⁵ PATTERSON, 2006, p. 140)

O dramaturgo expõe a resignação e resiliência que não apenas não resolvem os problemas coletivos, como atrapalham a criação de uma consciência sobre a realidade sócio-histórica. Nesse sentido cumpre ele mesmo a tarefa de combater a “bardolatria”, isto é, a supervalorização da obra de Shakespeare enquanto epítome de uma cultura elevada – das classes dominantes – para tocar nos assuntos de maior envergadura e que deveriam interessar a todo o corpo social. A propósito dessa intenção o subtítulo da peça *Bingo* é *Scenes of money and death* (*Cenas de dinheiro e morte*).

Nessa peça de Bond, Shakespeare ao final da vida, enfrenta o impasse moral e econômico de arrendar terras que serão cercadas durante os chamados cercamentos

5 Entrevista com John Hall, *The Guardian*, 29 September 1971 citada em: HAY, Malcolm; ROBERTS, Philip. **Edward Bond**: A Companion to his plays. London: TQ Publications, 1978. p. 18.

(*Enclosure*), implicando a expulsão e miséria de camponeses, a exemplo do que ocorre com a personagem Mulher Jovem, espécie de mendiga e prostituta, e que acaba morta por ser uma indigente, isto é, sem posses, dinheiro e, portanto, na sociedade capitalista ali nascente também sem dignidade. Shakespeare tem que lidar com as consequências de não se posicionar a favor dos pobres diante dos cercamentos, o que lhe acarretaria perdas financeiras que ele não está disposto a arcar. Ao final, o escritor decide pelo suicídio, assombrado pelos desdobramentos de sua escolha, engendrada por todo o arcabouço ideológico e o sistema econômico que o fazem negligenciar a realidade material de exploração dos mais pobres em prol da manutenção das suas próprias condições materiais.

A representação de figuras históricas, assim como o uso dos chamados “dramas históricos” servem, por conseguinte, a vários objetivos, dentre eles, a possibilidade de “acertar as contas” com o passado. É o caso de Bond, que considerava necessário mostrar que os problemas enfrentados por Shakespeare no século XVI-XVII são similares àqueles do século XX, já que o sistema econômico não somente se estabeleceu – na Grã-Bretanha sobretudo com a Revolução Industrial – como se tornou mais sofisticado e coercitivo. Para o dramaturgo, colocar em cena o “Bardo”, além de ser uma atitude estratégica no sentido de trazer público para sua peça, lhe possibilitava inserir Shakespeare dentro de um contexto povoado de contradições – o mundo real em si –, questionando a responsabilidade política prática dos produtores de arte e, simultaneamente, mostrando que, porquanto o sistema capitalista permanece, os problemas individuais e coletivos advindos dele persistem.

Partindo do fato de abordar a vida de uma figura histórica, tal tipo de peça é de saída de cunho épico, não havendo a necessidade de manter uma estrutura de suspense dramático que revela ao espectador algo que ele não sabe. Como o enredo básico é conhecido do público, Eagleton parece explorar o potencial épico que o material histórico possibilita ao colocar logo no início uma música – “A Balada de Oscar Wilde”, inserindo uma nova letra em uma melodia típica irlandesa, “The Old Orange Flute” – que além de resumir do que se trata a peça, já comenta de modo irônico seu desfecho: a justiça burguesa tem um viés de classe e não se aplica de modo igual a todos.

The moral of our tale is plain for you to tell
Unnatural practices land you in hell
If you're quare and you're Irish and wear a daft hat
Don't go screwing the son of an aristocrat. (EAGLETON, 2004, p. 4)⁶

Ao longo da obra e a exemplo do que ocorria desde o teatro grego, outras músicas aparecem, em geral cantadas por um coro, o qual comenta a ação, satirizando os fatos em cena e guiando uma reflexão sobre eles. Conforme apresenta-se nas próximas seções deste artigo, na peça de Eagleton existe um descolamento da realidade por parte do artista que se materializa de maneira cômica no esteticismo de Wilde e sua defesa da “arte pela arte”, da língua inglesa, da moda e das aparências. O complicador dessa peça perante àquela de Bond é o panfleto socialista de Wilde, que junto a outros recursos formais da peça, colocam em xeque se o apoio dele aos trabalhadores é somente do plano do discurso e não se traduz em atitudes, seja na esfera privada da conversa com Wallace, seja na esfera pública do júri.

As contradições que tomam forma em Wilde apontam assim para as da própria realidade e que por esse motivo não são de fácil resolução. Ao fazer dessas contradições partes constitutivas da peça, Eagleton sinaliza a abordagem de temas que ultrapassam o simples retrato da vida de Wilde, a exploração da polêmica em torno da sua sexualidade ou mesmo sua “genialidade”, tal como uma obra mais tradicional ou comercial o faria. O uso de vários recursos não dramáticos, dentre eles a música, colabora no distanciamento/estranhamento na acepção brechtiana e permite analisar tais contradições de modo não passional, percebendo com mais clareza as condições socioeconômicas que extrapolam a vida de Wilde.

Nesse sentido, o uso estratégico que Eagleton faz da figura histórica de Wilde parece se assemelhar ao uso estratégico de Bond ao abordar as contradições da realidade sócio-histórica através de Shakespeare. Ambos autores, Bond e Eagleton, adotam de saída um teatro de matriz épica ao tomar como material dramático personalidades históricas e dar caráter central às contradições como parece ser a questão da identidade irlandesa versus imperialismo inglês para Wilde e a relação problemática entre seus interesses

6 Mantivemos o excerto em inglês a fim de não prejudicar a compreensão da rima que caracteriza a música. Em português, em tradução livre:
“A moral de nosso conto é fácil de dizer
Práticas não naturais te mandam pro inferno
Se você é *queer* [estranho, homossexual] e irlandês e usa um chapéu engraçado
Não saia por aí pegando o filho de um aristocrata.”

particulares e aqueles da comunidade em Shakespeare, por exemplo. Ambas as peças são assim questionadoras tanto do cânone quanto de uma visão de arte e teatro descolada da realidade material, pois colocam em xeque exatamente a responsabilidade que artistas e escritores têm para com o coletivo. Se, em *Bingo*, o desfecho de Shakespeare é a morte advinda do peso da escolha por seu próprio lado; em *Oscar*, Eagleton explora a alienação de Wilde perante a situação da classe trabalhadora e, por extensão, do artista em relação a toda sociedade.

A figuração da classe trabalhadora

Para além das questões irlandesa e da sexualidade de Wilde, verifica-se que *Saint Oscar*, ao abordar as contradições da figura de Wilde, dá grande ênfase à sua relação com o movimento operário e o socialismo, de particular interesse para este ensaio. Após o encontro com sua mãe, alegoria da Irlanda, e que deseja que Wilde fale pelos oprimidos desse contexto, Oscar recebe a visita de seu amigo Wallace, que chega machucado de um enfrentamento com a polícia, ocorrido por ocasião de um protesto na Trafalgar Square, Londres. Ao contrário do esperado, porém, Wilde zomba do amigo e de sua luta:

WALLACE: Foi ontem, uma manifestação de desempregados na Trafalgar Square. A polícia montada foi com os cavalos direto para a multidão. Eu vi um deles se abaixar e chicotear uma garota na boca, ele estava rindo naquele momento.

WILDE: Eu sempre evito a Trafalgar Square – aqueles leões imbecis nos olhando. Eu sei, não consigo aturar arte naturalista. (EAGLETON, 2004, p. 18)

Diante da violência e brutalidade policial utilizada para reprimir a passeata, Wilde não somente desdenha do ocorrido, como demonstra estar mais preocupado com arte, estética e moda: “A polícia é certamente sem modos. Que injusto eles terem que usar aqueles uniformes encantadores.” (EAGLETON, 2004, p. 18). Trazendo o expediente narrativo à cena, o amigo narra o que houve nas ruas e a progressiva organização da classe trabalhadora em todo o país. Aqui, o narrador épico traz à esfera privada um acontecimento da coletividade, evidenciando a contradição entre a importância do que se passa nas ruas e a persistência de Wilde em se manter nos assuntos descolados da realidade e restritos ao âmbito individual:

WALLACE: Coisas importantes estão acontecendo, Oscar. Pela primeira vez desde os cartistas, os trabalhadores estão começando a se organizar. Veja o que aconteceu desde a greve nas docas: milhares inundando o sindicato dos pescadores, o nascimento da federação de mineiros – até os trabalhadores do colarinho branco estão se organizando. Eu ouvi que há novos sindicatos nas docas de Glasgow e Liverpool e por Belfast –
WILDE: Por favor, por favor, meu caro colega! Eu realmente não consigo acompanhar todas essas organizações horrorosas. Estivadores são pessoas charmosas, mas eu recuso a me associar com mais de um por vez e certamente não em público. [...] Não podemos falar de algo importante, Baudelaire, por exemplo? (EAGLETON, 2004, p. 18)

A fala de Wilde é implacável em depreciar a movimentação dos operários que ganha fôlego e empolga o amigo, engajado na luta a ponto de se machucar ao enfrentar as autoridades policiais ao lado dos trabalhadores. Wilde, no entanto, além de expressar seu desdém, ressalta que seu interesse se restringe, por um lado, aos homens e seu apelo sexual e, por outro, a “assuntos elevados” e “importantes” como Baudelaire. Mesmo a História é rechaçada quando a referência ao histórico movimento cartista é suplantada pela preocupação com questões literárias francesas, isto é, distantes do contexto local.

O narrador orchestra formalmente dois pontos de vista conflitantes e que quebram com a expectativa do espectador/leitor que poderia ter em mente o ensaio de Wilde *A alma do homem sob o socialismo*, também mencionado por Wallace. A discrepância entre aquilo que escreve e o que realmente pensa engendram um humor que satiriza Wilde e retiram-lhe a aura de gênio, distanciando e revelando o bojo de contradições em que os indivíduos se encontram no sistema econômico capitalista:

WALLACE: Seu panfleto sobre socialismo é magnífico, Oscar; foi lido por alguns dos líderes do sindicato.
WILDE: Os trabalhadores realmente leram minha pequena pérola? Por algum motivo eu pensei que eles fossem todos iletrados. Espero que apreciem as modulações sinuosas da minha prosa. (EAGLETON, 2004, p. 19)

Mais uma vez Wilde reproduz seu despreço pela situação dos trabalhadores, isto é, nem mesmo o fato de que sua obra é lida pelo proletariado o faz perceber o valor de sua luta. Pelo contrário, o dramaturgo acreditava que eles eram analfabetos e, diante do fato de que não o são, com indulgência deseja que notem a beleza da escrita, configurando uma crítica ácida do narrador épico ao preciosismo de Wilde.

Determinado em sua consciência política, Wallace tenta fazer Wilde perceber que a luta dos trabalhadores e a sua são a mesma – ainda que pertençam a classes sociais distintas –, isto é, como “oprimidos” pelo sistema, poderia haver empatia e apoio mútuo. A fala de Wallace denota seu esforço por aproximar o dramaturgo em sua causa particular, ou seja, a acusação que enfrenta por sua orientação sexual, da causa coletiva dos operários, certamente por melhores condições de trabalho, dentro do espectro mais amplo da luta de classes:

WALLACE: Por que a classe dominante está atrás de você, Oscar? Porque sua existência é uma afronta ao mercado sexo-e-propriedade. Quem vai herdar as terras se todos os filhos são invertidos? Quem vai se casar com as debutantes? [...] Você tem a classe alta pelas bolas, os trabalhadores pelos bolsos: é uma combinação poderosa. (EAGLETON, 2004, p. 19)

Wallace tenta convencer Wilde do caráter irruptivo que sua “identidade” poderia cumprir dentro do estado de coisas da luta de classes, desafiando as classes altas em suas estruturas conservadoras, pelo menos no âmbito moral. Entretanto, Wilde parece estar mais interessado em se integrar à classe dominante. De fato, constitui-se aqui outro ponto de grande atualidade da peça, isto é, a “identidade” de Wilde enquanto irlandês e homossexual não garantem que na luta de classes e no enfrentamento político da vida real ele se encontraria ao lado dos trabalhadores. Programaticamente, o narrador épico demonstra que sua filiação às classes altas entra em contradição com o que se esperaria dele como oprimido pelo patriarcado inglês em, pelo menos, dois quesitos e também como escritor de um ensaio socialista.

O dramaturgo, contudo, é irredutível e, para defender seu ponto de vista de suposta isenção e afastamento da luta política, argumenta que os trabalhadores são machistas e agridem suas esposas, ou seja, tenta levantar assuntos que possam permitir um retorno à esfera privada. Quando colocado contra a parede se seu socialismo é verdadeiro ou somente de aparência, Wilde arremata: “Às vezes eu fico um pouco confuso sobre de que lado estou. Meu lado, talvez.” (EAGLETON, 2004, p. 20). A conclusão de Wallace é de que o escritor tem uma compreensão duvidosa do que seja o socialismo: “WALLACE: Então o propósito do socialismo é diminuir sua culpa? / WILDE: Claro: que propósito é mais nobre?” (EAGLETON, 2004, p. 20).

Ainda que da ordem do ficcional, os trechos acima apontam um lado do dramaturgo, ao qual talvez o espectador não estivesse esperando. Reproduzindo ideias muito próximas do que se poderia considerar um posicionamento liberal, Wilde surpreende ao subverter todo o argumento de Wallace. Se na primeira cena seu alvo eram os argumentos de sua mãe sobre seu posicionamento em relação ao imperialismo inglês sobre a Irlanda; aqui Oscar rebate seu amigo que, espelhando formalmente a função cumprida por Lady Wilde inicialmente, questiona o escritor sobre seu papel junto aos trabalhadores.

Numa estrutura não linear, em espirais, uma das formas características do épico, Wallace tece o mesmo tipo de questionamento de Lady Wilde, adicionando novas camadas à construção de um estranhamento da personagem e afastando qualquer possibilidade de o protagonista ser considerado herói da peça – no sentido de herói tradicional do drama com agência sobre seu próprio futuro, por exemplo. Sua nacionalidade e sua obra são assim evocadas para demandar um posicionamento no plano do real, ou seja, Wilde utilizaria sua voz pública contra os ingleses a favor dos irlandeses, como deseja sua mãe; e contra as classes dominantes a favor do proletariado, conforme espera Wallace?

Não compete à nossa análise nos determos se Oscar Wilde realmente recusou sua origem ou depreciou a luta dos trabalhadores. A escolha do dramaturgo Eagleton de enunciar tais ideias na voz da personagem Wilde corroboram o processo de assentar o escritor no chão histórico e com isso trazer à frente as contradições que emergem do contexto sócio-histórico e engendram posicionamentos problemáticos, seja no fim dos séculos XIX ou XX, seja na atualidade. O uso de técnicas épicas, desde a música, a reversão de expectativas, o material histórico, os monólogos, entre outros, são hábil e programaticamente dispostas para destituir Wilde de uma pretensa função de herói tradicional do drama.

Nesta peça, o material de Eagleton é complexo, pois não se trata somente da questão da luta de classes trazida pelos trabalhadores e suas condições de vida, mas também do imperialismo inglês sobre a Irlanda e a subversão das normas sexuais conservadoras vigentes no período vitoriano. Nesse sentido, põe-se em relevo que há diversas “causas” que reclamam uma posição do dramaturgo. Ele, por seu turno, parece recusar todas elas, tomando “o seu próprio lado”.

Na longa cena seguinte, Oscar é interrogado por Carson e o Juiz, e o tema da classe trabalhadora aparece brevemente, também em tom zombeteiro. Ao ser questionado sobre o seu envolvimento com garotos de programa, Wilde aproveita a oportunidade para debochar das classes mais baixas, associando-se diretamente com a figura de um membro das classes dominantes:

CARSON: Qual era o seu propósito ao se associar com esses jovens?

WILDE: Eu me preocupo com a educação do proletariado. Eu considero isso o dever de um cavalheiro, compartilhar sua cultura com aqueles menos afortunados. Meu propósito era pedagógico, não pederastia. (EAGLETON, 2004, p. 29)

Evidentemente, ao entender que Wilde opta por não levar o júri a sério, muitas de suas falas, repletas de constantes disparates e jogos de palavras, podem ser lidas também para além de uma simples bufonaria, isto é, escarnecendo do tribunal e ironizando a justiça e sua parcialidade. Wilde aponta que não entrará no jogo orquestrado pelo júri, pois nem Lord Douglas nem o filho de um advogado, com os quais ele foi acusado de ter tido relações, serão trazidos ao tribunal, por serem aristocratas ou relacionados com figuras de autoridade.

Wilde é caracterizado como uma figura que não só vira as costas ao povo (inclusive o irlandês), como toma-o como objeto de riso. Certamente o riso pode ser um riso crítico, bebendo na fonte da ironia, da paródia e do sarcasmo, isto é, um absurdo, que de tão escabroso e caricato é engraçado. Pode-se, assim, entender que Wilde estaria a parodiar a classe dominante que teria essa perspectiva. Corroborando esse último argumento, Wilde afirma no início da peça que sua própria vida é um teatro, uma representação, indicando que ele pode não ser um narrador confiável.

O que chama atenção no caso da peça é, dentre outros, a escolha de Wilde por parte de Eagleton para abordar essas contradições. Caso fosse representada a história de uma personagem totalmente fictícia o efeito alcançado não seria o mesmo. A eleição de Wilde parece ser deliberada por evidenciar a possibilidade de um artista ou intelectual abandonar a luta relacionada à sua “identidade” ou mesmo uma esperada consciência de classe em prol da intenção de pertencer às classes dominantes. Eagleton estaria, também, chamando atenção ao fato de que o pertencimento a uma identidade oprimida (isto é, no plano identitário e individual) não necessariamente implica um ponto de vista de classe

(coletivo e totalizante). Tal discussão ressalta o quanto esta peça toca em problemas que ainda estão na ordem do dia.

A capitulação da luta política: *Mãe Coragem e seus filhos*

Ao final da peça e de modo circular, numa estrutura assemelhada ao que ocorreria no épico, ou seja, em espiral, Wilde reencontra Wallace. Agora em Paris, decadente e sem dinheiro, Wilde apresenta uma perspectiva oposta àquela do início. Promovendo um salto temporal, o narrador arranja o reencontro das personagens quase que trocadas de lugar. Se, inicialmente, o escritor era o esteta distante das causas sociais e Wallace o amigo engajado; nesse momento Wilde apresenta a voz do narrador épico questionando exatamente a capitulação de Wallace. Aquele que no passado lutava pelos trabalhadores e se feria por eles nos protestos de rua, hoje é um capitalista.

WALLACE: Eu herdei o negócio do meu pai uns anos atrás.

WILDE: Entendi.

WALLACE: Bem, Engels era um capitalista.

WILDE: E quem vai falar pelos trabalhadores?

WALLACE: Não mais eu, eu acho. (EAGLETON, 2004, p. 49)

A comparação de Wallace com Engels, deliberadamente disposta pelo narrador épico – cuja orquestração fica mais do que manifesta nesta cena – é um elemento de estranhamento no sentido brechtiano, quase um *Gestus* ao evidenciar uma atitude coletiva que se traduz numa cena. Tal atitude diz-se de uma capitulação da atuação política que não ocorreu com Engels, ressaltando assim o rebaixamento que a comparação configura. Ainda que Engels tenha de fato sido herdeiro dos negócios de seu pai (uma indústria têxtil de Salford, Inglaterra), seu pensamento e sua práxis política junto a Marx não se comparam sobremodo à capitulação e acomodação de Wallace aos lucros que o sistema de exploração capitalista lhe provê.

Tomando esse ponto de vista, toda esta cena traz elementos temáticos e formais que questionam o que foi apresentado sobre as duas personagens no começo da peça, trazendo à baila a capitulação de posicionamentos que abarca desde um irlandês homossexual até um militante defensor dos trabalhadores. Em se tratando da tematização da capitulação política, um exemplo de grande destaque no teatro do século XX é a peça de Brecht *Mãe*

Coragem e seus filhos – de reconhecido impacto no teatro britânico, a partir de sua montagem em Londres em 1956 pela Berliner Ensemble –, na qual o narrador épico insere o episódio da Canção da Grande Capitulação (cena 4).

Nessa peça, Mãe Coragem, vivandeira que perde seus filhos para a Guerra dos Trinta Anos, retira o seu sustento da venda de produtos no cenário de guerra. Figura ambígua e contraditória, na referida cena está aguardando o sargento atendê-la para que possa fazer uma reclamação. Caso semelhante é o de um soldado que não recebeu o soldo que lhe fora prometido antes da batalha. Coragem questiona se a raiva do soldado é grande o suficiente para que possa ser constante:

MÃE CORAGEM – Sentou-se logo. Estão vendo? É como eu dizia! O senhor não sabe aguentar-se de pé. Eles nos conhecem bem e sabem como nos tratam: ‘Sentem-se!’, e nós sentamos. De quem se senta não vem revolta nenhuma... Não adianta levantar-se, agora: nunca mais voltaria a estar de pé como estava ainda há pouco. Não precisa ficar encabulado por minha causa: eu também sou assim, não sou nada melhor. Já nos compraram todo o nosso brio. Se me oponho posso prejudicar meu negócio. (BRECHT, 1991, p. 220)

A canção da comerciante trata exatamente das situações difíceis a que as pessoas são sujeitas e que parecendo insuportáveis inicialmente, mostram-se depois passíveis de serem suportadas. Para ela, para impedir a adequação ao sistema é necessário um sentimento de revolta persistente, que impeça a criação de resiliência (o que o gesto de sentar-se demonstra) ou pior ainda, a cooperação com a estrutura a qual num primeiro momento se opõe – algo que a própria vendedora faz, bem como Wallace. Coragem evidencia as contradições que envolvem os sujeitos ao mostrar ao soldado que ambos não tinham condições de se manterem firmes em seu propósito e, ao final, abandonam sua contestação, aceitam as regras do sistema e vão embora.

MÃE CORAGEM *ao Jovem Soldado* – Por isso, eu acho que você devia ficar com a espada desembainhada, se está mesmo disposto e se sua raiva é suficientemente grande, pois a sua causa é justa e eu estou de acordo... Mas, se a sua raiva é miúda, o melhor é você ir dando o fora!
JOVEM SOLDADO – Lamba-me o rabo! *Sai tropeçando e o Soldado Mais Velho acompanha-o.*
ESCREVENTE *pondo a cabeça fora a tenda* – O Capitão está aí: pode dar parte!
MÃE CORAGEM – Mudei de idéia: não vou dar parte nenhuma! *Sai.* (BRECHT, 1991, p. 222)

A capitulação de Wallace segue, portanto, aquilo que ocorre de modo exemplar em *Mãe Coragem*: o inconformismo cede lugar ao conformismo, a revolta contra o sistema torna-se apologia ao estado de coisas e o potencial de mudança e ruptura política termina em apatia e omissão diante da situação das classes trabalhadoras. A diferença entre Wallace, *Mãe Coragem* e *o Soldado*, é que os últimos estão desde o início da peça imiscuídos da lógica extrema da guerra e demonstram as contradições que emergem dessa situação. Wallace, por outro lado, demanda no início de Wilde apoio e coerência que ele não é capaz de sustentar.

A percepção mais totalizante de Wilde, por exemplo, só emerge de fato quando ele se encontra “no fundo do poço”, conforme relata a personagem, “quando não tem mais nada a perder”. A distância em tempo, espaço e, sobretudo, aquela de classe social, lhe revelam aspectos que antes ele não via ou não queria ver. Ainda que não se possa argumentar que nesse momento Wilde tenha se tornado o oposto do que era anteriormente – tanto porque sua saúde não lhe permitiria ser um militante como havia sido Wallace –, tampouco se pode negar uma espécie de aprendizado pela via negativa, algo que se pode argumentar também em relação a *Mãe Coragem*.

WILDE: Oh, eu tenho esperança, Richard – muita. Não por mim mesmo, claro. Mas você, com certeza, não imagina que em cem anos os homossexuais serão perseguidos na Inglaterra? É muito absurdo. Haverá um fim para essa longa estupidez; nós não queimamos mais bruxas, né? Em um século todos serão andróginos, os trabalhadores governarão a sociedade, e o governo estará pagando à Irlanda um milhão de libras de reparação por ano. [...] Ninguém se lembrará do Império, o trabalho industrial estará todo automatizado e todos vão se deitar o dia todo em vestes de carmesins recitando Dante uns para os outros [...] (EAGLETON, 2004, p. 49)

Esse grande monólogo de Wilde parece se aplicar tanto à mudança de perspectiva da personagem e a lição que retira de sua situação, quanto aquilo que o próprio narrador, confundido com Eagleton, espera para o futuro a partir da perspectiva do fim dos anos 1980, congregando inúmeras mudanças morais e de costume, as quais algumas delas já tinham certa ressonância na Grã-Bretanha, mesmo que aquelas relativas à orientação sexual encontrassem resistência no governo Thatcher. Nota-se, porém, que as classes trabalhadoras são mencionadas apenas lateralmente, ainda que questões relativas à orientação sexual e à relação entre Inglaterra e Irlanda obtenham uma perspectiva positiva

no prognóstico de Wilde.

No que se refere à “sociedade governada pelos trabalhadores”, tal prospecto encontra inúmeros desafios, sendo um deles a própria capitulação da luta política, exposta de maneira emblemática em Wilde primeiramente e depois em Wallace, agora acomodado ao sistema e que, enquanto capitalista aproveita seu tempo – às custas da exploração do trabalho – pelas ruas de Paris, símbolo ainda hoje desse distanciamento geográfico, intelectual e da luta material defendida anteriormente:

WILDE: Meu caro Richard, não me diga que você se tornou um cínico. Pensei que você confiava a mim esse papel.

WALLACE: As coisas mudaram, Oscar; os dias entusiasmantes das greves das docas se foram. Não mais protestos, somente sopas de cozinha. Comenta-se sobre um partido trabalhista, veremos, será uma ótima maneira de converter militantes da classe trabalhadora em políticos da classe média.

WILDE: E sobre essa aliança entre os intelectuais e a classe trabalhadora?

WALLACE: [...] O máximo que podemos esperar é uma forma mais humana de capitalismo. (EAGLETON, 2004, p. 48-49)

O julgamento de Oscar é certo ao caracterizar o amigo como cínico, já que seu argumento final é aquele próximo a de quem acredita na melhoria do sistema capitalista. Em verdade, dentro da lógica do capitalismo, a humanidade – entendida enquanto a possibilidade de uma vida digna e plena – não é estendida a todos e a busca por uma forma mais “humana” do sistema configura uma contradição em termos, pois sua condição de existência, crescimento e manutenção é a exploração da classe trabalhadora para acumulação de capital através da extração de mais-valor. Também a crença nos meios institucionais de mudança ressalta a acomodação e cooptação de Wallace, que menciona o partido Trabalhista, cujo propósito contemplaria um Estado de Bem-Estar Social e a preocupação com a melhoria das condições de vida dos mais pobres – certamente os da metrópole e não os das (ex)colônias – sob o sistema, mas não a ruptura com o sistema em si.

O tema da capitulação aparece também quando Wallace menciona “soup kitchen”, possivelmente uma referência de Eagleton à importante peça de Arnold Wesker, *Chicken soup with barley* (1958), na qual um grupo de militantes de esquerda é acompanhado ao longo das décadas do pós-Guerra e sua cooptação e acomodação diante da realidade de capitalismo hegemônico é trazida à discussão. Tal tema se mostra especialmente atual no

sentido de questionar até que ponto a atuação política de artistas e intelectuais parte de uma real consciência de classe e um comprometimento com a causa dos trabalhadores capaz de perdurar e se reverter em prática ou se é somente parte de um discurso oportunístico como parece ser o caso de Wilde, ou de um ímpeto de juventude, como parece ser o de Wallace.

O espelhamento das cenas de Wilde e Wallace, formalmente arquitetado pelo narrador épico, caracteriza assim importantes temáticas enfatizadas pela peça: de um lado, a adoção da perspectiva das classes dominantes por aqueles que são oprimidos pelo sistema e, do outro, a capitulação da luta política daqueles engajados contra a exploração da classe trabalhadora. Tais temas podem ter sido negligenciados nas discussões sobre a peça de Eagleton, no entanto, parece-nos que elas se constituem centrais para a atualidade, na qual essas pautas devem ser retomadas e debatidas, considerando que a classe trabalhadora sofre progressivamente com o desemprego, a superexploração do trabalho, a supressão de seus direitos e a repressão de sua luta.

Considerações finais

Parece se configurar como grande contribuição da peça de Eagleton a abertura para temas de maior envergadura para além das questões de identidade irlandesa e homossexual, usualmente consideradas pela crítica e criações artísticas sobre Oscar Wilde. Ao trazer esse debate através de um aparato de técnicas épicas, Eagleton estaria não pondo em xeque os posicionamentos do escritor, mas sim questionando através da ficcionalização dessa figura histórica a omissão e/ou capitulação de todos aqueles que possuem uma voz pública.

À semelhança da peça de Bond, sua posição em favor dos trabalhadores é posta à prova e o diagnóstico na obra de Eagleton parece ser negativo: Wilde apresenta um apoio apenas retórico e Wallace é cooptado pelo sistema se tornando ele mesmo um capitalista. O tema da capitulação da luta política – presente no teatro do século XX em especial aqui na obra de Brecht – de artistas e intelectuais mostra-se de notável atualidade no contexto brasileiro, sobretudo no presente em que a ofensiva da indústria cultural estadunidense é candente e o cultivo de uma cultura nacional é cada vez mais cerceado.

Desse modo, ao se voltar a Wilde e às contradições do teatro de sua vida, exibidas também através do teatro, Eagleton está a apontar questões que persistem e são inescapáveis: o acirramento da luta de classes e a necessidade de posicionamento dos artistas e intelectuais acerca da realidade material deplorável dos trabalhadores dentro do sistema capitalista contemporâneo.

Referências

BOND, Edward. Lear. In: _____. **Plays: 2** Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion. London: Bloomsbury, 1998, p. 2-102. *E-book*.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. In: _____. **Teatro completo**. v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CARANO, Carol Lorraine. **Mad Lords and Irishmen**: representations of Lord Byron and Oscar Wilde since 1967. 2008. Dissertation (Dissertation in English and History) – Department of English, University of Missouri, Kansas City, 2008.

EAGLETON, Terry. **Saint Oscar**. London: Bookmarks Publications, 2004.

EAGLETON, Terry. A Foreword. **New Left Review**, London, n. 177, p. 125-128, 1989.

INTERNATIONAL SOCIALISM JOURNAL. **Shakespeare and the class struggle**, v. 2, n. 49, p. 115-121, 1990. Disponível em: <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj2/1990/isj2-049/eagleton.html>. Acesso em: 11 fev. 2020.

PATTERSON, Michael. Rewriting Shakespeare: Edward Bond's Lear (1971). In: **Strategies of political theatre**: Post-war British playwrights. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

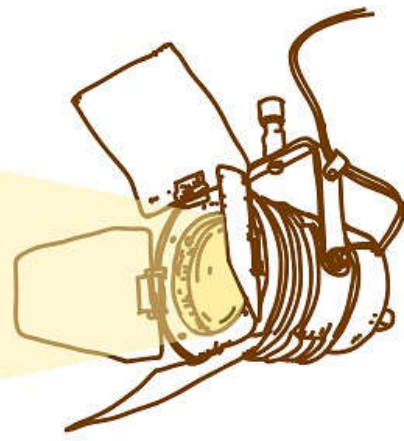
PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Submetido em: 11 fev. 2020

Aprovado em: 08 abr. 2020

Dramaturgia em foco



Ensaaios



**Entre sonho, realidade e destino, o homem:
uma leitura da personagem Sigismundo,
de *O arco desolado*, de Ariano Suassuna**

**Entre sueño, realidad y destino, el hombre:
una lectura del personaje Sigismundo,
de *O arco desolado*, de Ariano Suassuna**

Samantha Lima de Almeida¹

Resumo

Este trabalho toma como *corpus* a peça *O arco desolado* (2018), de Ariano Suassuna, e assume como base o percurso da personagem Sigismundo para levantar reflexões acerca do herói trágico moderno. O objetivo deste ensaio, portanto, é analisar a trajetória desse príncipe enclausurado ao longo da obra, suas ações e as implicações consequentes, atrelando as questões de composição do texto literário às reflexões tangentes ao tema. Para tal, foram utilizados Ball (2014), que dá subsídios para se pensar textos dramáticos; e mais especificamente, para o aprofundamento no tema da tragédia, gênero ao qual se acomoda o *corpus*, Aristóteles (2010) e Leskin (1996). Para se debruçar acerca do herói trágico, lançou-se mão de Fleig (2009), que produziram estudos acerca do mesmo tema.

Palavras-chave: Herói trágico. Tragédia. Dramaturgia moderna.

Resumen

Este trabajo asume el corpus de la dramaturgia *O arco desolado* (2018), de Ariano Suassuna, y se orienta según la carrera del personaje Sigismundo para traer reflexiones acerca del héroe trágico moderno. El objetivo de este ensayo, por lo tanto, es analizar la trayectoria de ese príncipe enclaustrado a lo largo de la obra, sus acciones y las implicaciones consequentes, mezclando las cuestiones de composición del texto literario a las reflexiones tangentes al tema. Para eso, fueron utilizados Ball (2014), que posibilita pensar mejor textos dramáticos; y más específicamente, para ahondarse el tema de la tragedia, género al cual se acomoda el corpus, Aristóteles (2010) e Leskin (1996). Para estudiar el héroe trágico, fue elegido Fleig (2009), que produjo estudios acerca del mismo tema.

Palabras-clave: Héroe trágico. Tragedia. Dramaturgia moderna.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura, no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CNPq. E-mail: samanthalimalmeida@gmail.com.

Ao dirigir, em 1974, *O enigma de Kaspar Hauser* (ou *Cada um por si e Deus contra todos*), Werner Herzog levou às telas, baseada no livro de Jakob Wassermann, *Casper Hauser oder die Trägheit des Herzens* [1908], a história de Kaspar Hauser, um jovem criado preso a correntes em uma espécie de porão, sem contato com o mundo exterior. Para Kaspar, o universo era resumido ao pote de água e ao cavalo de madeira que possuía ao seu alcance. Sem qualquer tipo de instrução ou relação com outras pessoas, ele não desenvolve a linguagem e, conseqüentemente, a fala, ou mesmo princípios, sejam eles éticos ou morais. Para essa personagem, o mundo tal como o conhecemos só começa a existir quando seu algoz decide instruí-la minimamente para soltá-la, sem cuidados, à liberdade. Primeiro algumas palavras, depois a realidade fora do porão. Desde os movimentos físicos do caminhar até o refletir sobre a própria existência, tudo lhe foi acrescido a partir do instante em que começou a dominar a linguagem e esta foi revelando-lhe as possibilidades da existência.

Por meio de Kaspar percebemos como a realidade está condicionada às referências que possuímos: se não as temos, dela nada sabemos. Assim era seu mundo, sem mistérios ou queixas, mudo. Essa experiência cognitiva parece balizar bem o modo como a língua tende a funcionar como uma ferramenta de interpretação ou mesmo como modelo da percepção e do pensamento. Em outras palavras, esse seria um flagra do impasse que se estabelece no ato da captura da experiência não verbal – não vivenciada por Kaspar –, apontando, nesse sentido, para a dimensão mais escondida da significação, aquela que fica entre a práxis e o referente e que confere ao homem a necessidade de se apoiar no sistema verbal para concretizar e entender o real sentido da própria significação (BLIKSTEIN, 2003). Sem um sistema linguístico que nomeie os fenômenos, Kaspar Hauser não apenas não conhece o mundo, como não sabe existir nele. Uma galinha lhe parece uma ameaça e comer, um desafio, que são desvendados à medida que consegue nomeá-los verbalmente. Seu mundo, ao final, passa a se fundar a partir das palavras que adquire e que lhe fazem sentido.

No mundo pré-armorial de Ariano Suassuna, uma personagem chama atenção pela mesma desdita: Sigismundo, o não se sabe se príncipe ou se bastardo. Outra personagem que cresceu aprisionada, dessa vez, em uma sala escondida no interior de um paço real. E, ao contrário do enigma anterior que remonta à origem de Kaspar, em *O arco desolado* (2018), conhecemos duas versões mais ou menos concretas do que levou Sigismundo a

esse destino, ambas envolvendo sua mãe. O que lhes difere em existência, no entanto, determina todo o caminhar das narrativas: Sigismundo dominava a linguagem: “Bernardo – O príncipe é culto e inteligente, meu senhor, pois apesar das circunstâncias não terem permitido que ele aprendesse a ler, cuidei de dar-lhe instrução oral.” (SUASSUNA, 2018, p. 411). Uma vez que entendia da linguagem do homem, entendia o que eram sentimentos e como nomeá-los:

Sigismundo – Um menino! E que infância conheci eu? No meu sonho, às vezes chorava de solidão. Não tinha a quem mostrar o que fazia nem a quem contar os fatos que ora me deixavam orgulhoso, ora crispado de vergonha. Gritava então, e como ninguém me respondia, esmurrava a parede, ora gemendo, ora latindo o meu desespero. Era uma angústia de tal modo insuportável que, apesar do meu ódio por Bernardo, eu o receberia bem. Mas nunca lhe vi a face, nem a de nenhum outro ser humano. Podes tu conceber a dor de um pobre menino aprisionado, sem ter ninguém com quem falar? (SUASSUNA, 2018, p. 439)

Dotado dessa capacidade de tradução dos fenômenos do ser, pode reconstruir verbalmente seu passado, produzindo, dessa forma, uma memória, ora remota ora turva, do cárcere: “Sigismundo – Que faço eu aqui neste lugar? Por que vivi preso tanto tempo? É verdade que estou livre?” (SUASSUNA, 2018, p. 420) e “Sigismundo – Tudo me parece agora envolto na treva. Não tenho certeza de ter emergido da prisão em que vivi [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 457).

Kaspar, em contrapartida, não se lembra do seu passado. Tudo lhe parece bruma, de modo que o sonho e a realidade se tornam indistinguíveis. E isso se dá porque, com o tempo, ele passa a refletir sobre a sua existência, mas, como a linguagem só lhe alcançou após a liberdade, impossibilitou-lhe de criar recordações claras ou não da prisão. O mundo para o herói de Ariano também era assim, confuso, no qual sonho e realidade se intercalavam em um jogo de ressignificações. Sigismundo, porém, é enganado sobre seu passado. Ainda que expresse sensações vivas acerca dele – uma vez que encarcerado dominava a linguagem e possuía contato com homens que o instruíram –, é induzido a acreditar em outra realidade: “Patrício – Traze-o pra cá. Teu plano é bom. Que ele venha adormecido. Ao despertar, convence-o de que esteve doente desde o dia que em que nasceu, mergulhado assim num torpor quase de morte. Dize-lhe que toda sua vida anterior foi sonhada [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 412), o que o leva a descobrir já liberto como a linguagem pode manipular a realidade e como o mundo pode ser feito e refeito a

partir dela: “Sigismundo – [...] Descobri quão útil é nele a dissimulação e o engano. Escondido aqui, os fatos que ouvi bastaram para me confirmar certos pressentimentos que me assaltavam no meu mundo anterior, sonhos que não eram senão a eterna conversa entre mim e o meu mistério.” (SUASSUNA, 2018, p. 460-461). Ao nascer para o possível principiado, ele já guardava em si uma projeção de mundo segundo seus anseios de solidão e angústia: “Sigismundo – Não saberia te dizer. Mas de certa forma eu sentia que a prisão não era eterna e que algum dia eu poderia dispor de mim, de modo que meus atos haviam de influir sobre os outros” (SUASSUNA, 2018, p. 420). Ao conhecer aquilo que lhe diziam ser o mundo, decepçiona-se: “Sigismundo – Um mundo de suspeitas, crimes e delações, cheio de intrigas venenosas. Que vim eu fazer nele? [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 438). Não importa, pois, se sonho ou realidade, envolto em tramas de violência e usurpação de poder, vê-se compelido a também se comportar assim, abandonando-se à própria revolta:

Carlos – (da porta.) Clemente! Por que o mataste?

Sigismundo – Por ódio, talvez, que sei eu? Talvez para me igualar a todos vós, filhos da cólera e do temor. Exerci nele o meu julgamento condenando, com todos vós e comigo, essa história, tecida por um engano trágico. (SUASSUNA, 2018, p. 498-499)

O mundo que Sigismundo foi forçado a conhecer e que o conduziu ao próprio aniquilamento nos é apresentado já nos primeiros momentos da tragédia. Segundo David Ball, em *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (2014), existiria uma sequência de leitura que consiste, *a priori*, em identificar três momentos cruciais em toda estrutura dramaturgica. Seriam eles: estase, intrusão e luta pelo retorno da estase. O primeiro destes é definido como “[...] imobilidade. Uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento” (BALL, 2014, p. 37). Assim, portanto, tenderia a começar toda peça, nesse momento em que o autor mostra aos seus leitores como o mundo estava antes da ação. Esse mundo pode ser a Grécia antiga, o sertão nordestino ou o subúrbio carioca, o fato é que nesse mundo tudo está imóvel, não há necessidade de mudanças. O drama, no entanto, é uma série de ações, não somente um relato em forma de diálogo. Para que haja drama, é fundamental que haja mudanças, conflitos. Em não haver rupturas, não há dramaturgia, pois todo texto

dramático é pensado como uma trajetória: o comportamento do mundo trançando o enredo de uma peça. Desse modo, para que haja uma ruptura e para que se instaure a ação, é preciso que haja uma intrusão, que é “a campainha para começar! Estamos de partida! O mundo da estase, imóvel, imutável, sem conflitos – é sacudido pela ação” (BALL, 2014, p. 39). Uma vez mobilizado esse mundo, as forças que conduzem a trama começam a busca pelo restabelecimento da estase: “Essa é a meta de todas as peças, quer essa estase seja a mesma, igual à original, ou uma estase nova. *A estase chega quase no fim da peça, quando as forças maiores – ou obtêm o que desejam, ou são forçadas a parar de tentar*” (BALL, 2014, p. 39-40, grifos do autor). Ou seja, uma vez que se consegue alcançar novamente a estase, chega-se ao final da peça, pois já haveria se restabelecido o equilíbrio novamente.

Seguindo essa perspectiva, a dinâmica desses momentos seria o que caracterizaria o texto dramático, pois esses movimentos se converteriam em ação, elemento mínimo do drama. Para Ball (2014, p. 23), “A ação ocorre quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação seria ‘duas coisas acontecendo’; uma conduzindo à outra”. É necessário, portanto, para que se complete a ação, para dar movimento à peça, que eventos surjam e que funcionem como detonadores uns dos outros, de forma que, para cada detonador, haja um monte e “Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo.” (BALL, 2014, p. 29).

No enredo de *O arco desolado*, o mundo em estase é a vida no paço real, que se desenrola em meio às mentiras e aos desejos de poder da família de Patrício, o rei. Nesse contexto, o monarca detém o poder da corte sob ameaça de revolta, a rainha recém-falecida abre precedentes para um possível ataque e, enquanto nada se resolve, todos aguardam ansiosos os reforços à guarda que estão por chegar pela manhã. Todas as forças, portanto, se equilibram nesse jogo de tomada de poder: revoltosos tentam se rebelar contra sua majestade, requerendo um governo nacional em detrimento dos estrangeiros na corte, e o rei, por sua vez, tenta manter-se no trono, conservando sua autoridade. Essa vida, comum a qualquer outro reinado, passa a ganhar um caráter dinâmico de dramaturgia a partir do momento em que uma primeira intervenção apresenta-se e rompe com a estabilidade narrativa, desvelando-lhe os segredos e contribuindo para que a ação aconteça. A intrusão dessa estase é o descobrimento da existência de Sigismundo por todas as personagens, pois, nessas circunstâncias, desconheciam o fato de viver um

herdeiro direto do trono:

Bernardo – Marcílio, espera um pouco.

Patrício – Deixa o conde ir, Bernardo.

Bernardo – Devo fazer revelações que talvez mudem completamente o destino do reino, senhor. A rainha proibiu-me de falar nesse assunto a qualquer pessoa. Sei no entanto que, para evitar a guerra, ela me desligaria do meu juramento. Além disso, no seu delírio, falou-me ela do fato, como se desejasse que vós dele tivésseis conhecimento, pois ao falar, referia-se também a vós. E como ela está morta, peço-vos autorização para revelar tudo.

Patrício – Que tens a revelar? Tens a minha inteira aprovação. Fala.

Bernardo – Meu senhor, tendes um filho. (SUASSUNA, 2018, p. 405-406)

Dessa forma, ao romper com os argumentos do discurso de protesto, o tal príncipe passa a mobilizar na trama outros acontecimentos, o principal deles, a possibilidade de trégua em relação à futura guerra, o que descontenta as forças opositoras que desejam ocupar o alto do trono. São elas, por um lado, Marcílio, o conde chefe dos revoltosos, que pretende passar a majestade para a sobrinha do rei, Cláudia, e posteriormente casar-se com ela, tornando-se, conseqüentemente, o futuro rei; e Rodolfo, sobrinho do rei, que, sem se mostrar, organiza os eventos para si, a fim de fazer com que Patrício renuncie e ele possa assumir como herdeiro legítimo da sucessão real. Assim, uma vez circulando por entre os parentes, Sigismundo torna-se, antes, uma ameaça velada. O que importa agora é restabelecer a estase primeira e concentrar as forças de modo que essa intrusão não atrapalhe os planos alheios. Dessa maneira, Marcílio se predispõe a avaliar pessoalmente o jovem protegido para saber se ele é capaz de assumir o trono, hospedando-se no paço, e Rodolfo passa a eliminar as provas que lhe denunciavam criminoso. Surgem, então, dessa atitude as próximas ações: o espião que podia esclarecer todos os fatos é assassinado e Marcílio, que o havia mandado investigar a família, decide fazê-lo ele próprio já que tem acesso a todo o paço real, inclusive ao quarto no qual a rainha é velada. Ao presenciar a morte do espião e analisar o cadáver, acusa Rodolfo pelos dois crimes, que, por dedução, o aproximariam do seu objetivo: a tomada do poder. Além disso, há um terceiro crime, a violação de uma mulher do palácio. A consequência direta dessa acusação do conde é a abertura dos interrogatórios por parte de Patrício, pois ainda segue alheio às artimanhas do sobrinho, que é um dos primeiros a ser convocado para depor.

De acordo ainda com David Ball (2014, p. 49), “o conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – obstáculo”. Uma vez que o que constitui estruturalmente uma dramaturgia são os diálogos, as falas das personagens, e toda fala humana é motivada por algum interesse, o conflito em uma dramaturgia vai ser um obstáculo entre a personagem e o que ela quer – objetivo esse que vem expresso sempre através do que é dito, exposto. Assim, partindo desse pressuposto, a ação no drama é, em outras palavras, aquilo que a personagem faz para conseguir o que quer e o conflito, aquilo que se interpõe entre o que ela quer e o êxito de consegui-la. Nesse sentido, observando desde a perspectiva de Rodolfo, Marcílio e Sigismundo representam um obstáculo frente ao que deseja de fato, o trono. Ao passo que observa como as circunstâncias se voltam cada vez mais contra ele, chega ao ápice do seu temperamento e, em confiança ao pai, Carlos, além de assumir os crimes cometidos até então, expõe o adultério da rainha com ele, seu cunhado, revelando ainda que, em função dessa aventura extraconjugal, o príncipe poderia ser, na verdade, bastardo. Com essa informação, Rodolfo tenta retomar, novamente, a sua estase, a possibilidade de derrubar seu primeiro obstáculo por meios legais.

Nessa confissão, no entanto, Sigismundo está escondido, ouvindo tudo o que falam a seu respeito, inclusive, da forma como o rei o usou para ganhar tempo com os revoltosos. Uma nova intrusão é instaurada na peça. Com as revelações, o príncipe assume um comportamento extremado, alcançando a loucura, e muda por completo o desenvolvimento da trama. Agora, o centro da dramaturgia é ocupado por Sigismundo. Dele partem todas as ações subsequentes, todas culminando na morte da maior parte das personagens, e é estabelecida a nova estase: o anseio pelo poder real passa a ser dele, e isso é levado até as últimas consequências. No final do seu trajeto de vingança, abandona-se ao próprio aniquilamento, encerrando-se na cela em que cresceu encarcerado. Com a morte do herói dramático, restam vivos apenas o rei, Bernardo, seu servo, e Cláudio, que o odiava, mas em função da situação em que se encontram, decidem por se reconciliar, a fim de reestruturarem o reino:

Carlos – Patrício, meu irmão...

Patrício – Deixa. Que poderias me dizer que eu não soubesse? Sinto-me

como tu. Deixemos o que passou. Cuidemos juntos de restaurar em nós aquilo que Sigismundo chamava realeza, na sua bela e rude linguagem de aprisionado. Encarrega-te dos teus homens, entre as tropas que chegam. Eu cuidarei dos meus. Que ao menos para revelar algo de verdadeiro tenha servido essa passagem de fogo.

Bernardo – Vamos, então. O dia chega. (SUASSUNA, 2018, p. 518)

A trajetória de Sigismundo compreende, desse modo, a fase obscura, que se transforma em quase sonho; a fase do nascimento para o mundo externo, na qual pode se expressar e conviver com outras pessoas; a fase do conhecimento, ao descobrir as verdades que lhe foram ocultadas; e a fase de aniquilamento, quando conscientemente decide por suas ações. Esse percurso, quase um arco desolado, compreende, em outras instâncias, o esquema trágico que estrutura a tragédia: o destino ou a culpa que incidem sobre o herói, seu processo de catábase, até o momento de remissão, quando a contradição na qual se envolveu o herói tem seu desenlace. Sigismundo carrega já no nome o estigma da maldição (“Carlos – É verdade. O primeiro rei de nossa dinastia era muito amado pelo povo e foi um grande rei, uma espécie de santo. Como se chamava Sigismundo, surgiu, depois dele, uma tradição entre o povo de que o outro que assim se chamasse seria um sinal de trágicos acontecimentos, não só para o reino, mas para toda a sua família.” (SUASSUNA, 2018, p. 409)), como se possuísse uma maldição da estirpe, e estivesse, assim, condenado a sofrer por isso. Até o momento de reconhecimento da tragédia, no qual o príncipe descobre a verdade sobre o seu passado (“Carlos – É que estiveste preso, na verdade.” (SUASSUNA, 2018, p. 468)), ele age por *harmatia*, no entanto, depois de sabê-lo, já tomado pela consciência, seus atos se convertem em *hybris* (“Sigismundo – Então era verdade! Eles me pagarão! (SUASSUNA, 2018, p. 468)). O problema, a partir de então, não são as ações do príncipe, mas a desmedida delas. Ao se deslumbrar, Ícaro sobe aos céus mesmo sabendo que não poderia: suas asas derretem. É a caída do herói. Assim é na tragédia, toda ação tem sua consequência direta. O sofrimento, então, torna-se o signo da passagem terrena, pois somente através dele é possível atribuir grandeza ao homem. Nesse sentido, a tragédia não é aquilo que acontece ao herói, mas aquilo que pode acontecer por meio do herói. A trajetória e a queda de Sigismundo revelam, na verdade, a desestrutura causada pelas intrusões, elementos essenciais para a práxis e que possibilitam a pergunta aos leitores (e em outras circunstâncias também aos espectadores): “e o que você faria no lugar do príncipe?”. A grande questão que a tragédia carrega, seja ela

liberdade *versus* submissão ou culpa *versus* destino, aponta para o mesmo sentido: para a representação das transgressões humanas. Sigismundo decide matar porque antes o mataram: tirando-lhe a liberdade, mas dotando-o de linguagem. Ele sofre porque sabe que sofreu e porque sabe o que é sofrer. Kaspar, ao contrário, não sofre, porque é estrangeiro à própria existência antes de saber nomear o mundo. Tudo lhe parece bruma. Ao tomar consciência de si, por duas vezes, e por duas vezes saber ter sido manipulado, o príncipe converte-se em desilusão:

Sigismundo – Não sei. Estou ferido e para sempre. Ao chegar, encontro morto o ventre que me gerou, invadido aos poucos por esse mistério sombrio. E ao lado da morte, o desfile de serpentes apodrecidas desta noite. Queres saber de tudo, ouve então. Sou, neste mundo a que cheguei, não somente estrangeiro mas bastardo. Minha carne é bastarda. (SUASSUNA, 2018, p. 471)

Sem esperanças de algo que o salve, despreza o amor (“Sigismundo – *(Repelindo-a)* Amor! Não digas isso diante de mim nunca mais. Nunca mais, entendeste? (SUASSUNA, 2018, p. 470)) e caminha no trajeto que lhe cabe, o de bode rumo à oferta do culto a Dionísio:

Sigismundo – [...] Sabei então que posso me libertar, eu Sigismundo, configurando mesmo a minha morte. Organizarei, antes que ele próprio se insinue no meu sangue, o coro de seus latidos enfurecidos, e a sede se extinguirá comigo. Nasci numa gruta selvagem e noutra fui encerrado. Que aí se consuma Sigismundo, sepultado na máquina de treva que ela agora forja e aceita para a sua sede. Adeus! (*Corre para a cela*). (SUASSUNA, 2018, p. 516)

O herói trágico, portanto, é aquele que tentar instaurar, ou pelo menos faz pensar sobre, uma nova ordem no conjunto a partir do autossacrifício. Toda vez que o herói não quer perder, ele perde, porque suas ações reativas acabam por se transformar em *hybris*, que acarretam outras *hybris*, desequilibrando o universo da tragédia. De acordo com Mário Fleig (2009, p. 39), “ainda que se faça diferença entre o herói antigo (como Édipo), que age sem saber, e o herói moderno (como Hamlet), que sabe da sua ação, isso não anula o desconhecimento radical em que o sujeito está tomado na dimensão trágica.”. Isso porque, na tragédia antiga, o destaque era o sofrimento; na moderna, o agir. Para a antiga, o propósito é causar medo no indivíduo; para a moderna, o objetivo é falar do indivíduo e da culpa que carrega. À antiga interessava narrar os mistérios da vida, por isso sua ligação com mitos; à moderna interessam às questões morais do homem à procura de si. Ou seja,

para a tragédia moderna, o foco dos questionamentos está voltado para o particular, para o indivíduo. Importa agora pensar sobre o eu, tentar entender-se e saber como agir no mundo: “Sigismundo – Que sei eu? Sucumbi, se quiserdes. Que me interessa a vossa sorte? Quero porém saber que papel devo desempenhar aqui e hei de sabê-lo, custe o que custar.” (SUASSUNA, 2018, p. 462). Mesmo consciente de si e de seus atos, Sigismundo não alcança conhecer a sua dimensão existencial, não se entende no mundo e busca, angustiado, a própria identidade, para além do que lhe dizem ser. É nesse sentido, pois, que não somente se caracteriza como herói trágico, mas como herói trágico moderno, uma vez que, na tradição moderna, os valores gregos se atualizam na relação entre culpa e punição, de modo que o novo legado do homem é o destino convertido em consanguinidade (“Clemente – Quanto a isto não. Não sei a data em que a criança nasceu, mas que o menino foi batizado com o nome de Sigismundo a pedido de sua jovem mãe, disto tenho certeza.” (SUASSUNA, 2018, p. 487)); e a culpa, filha do pecado cristão:

Carlos – Que houve ainda aqui? Que crime, que pecado cometeste agora?
Sigismundo – Pecado? Que significa este nome tão belo? Que sentido tem ele aqui? É a desordem introduzida na realeza? Mostrai-me então as águas ordenadas no sossego para que ele emerga delas sua face resplandecente e decaída, como de um torvelinho solitário. Eu nasci com o pecado. Sou o vosso pecado, se na verdade me gerastes, e esse pecado é a única coisa que vos confere alguma nobreza. Mas se não sou vosso filho, vosso pecado se perde na bruma. O meu, não. Quereis vê-lo, enxergar a face do meu pecado? Ali está ele, ide. (SUASSUNA, 2018, p. 498)

O trágico, afinal, é todo esse embate, que, dentro do contexto moderno, herdado de Sêneca, passa a ser a oposição extrema estabelecida entre o universal (a antiga concepção de mundo) e o particular (a condição do homem moderno). Nessa perspectiva, a condição trágica se converte em uma característica por excelência do homem moderno, pois permeia antes sua condição de miséria: “Podemos concluir que a representação trágica é também um modo de elaborarmos nosso luto, nossas perdas, nossas quebras de expectativas, nosso desejo de domínio total sobre o real – enfim, nossa pretensão de sermos iguais aos deuses” (ROHDEN, 2009, p. 22).

A literatura, então, como linguagem artística e produto sociocultural, deixa à mostra sua relação com a transfiguração daquilo que se vive no mundo tátil, proporcionando, assim, uma nova experiência, dessa vez não verbal, pois, como a percepção de mundo depende estritamente da linguagem, e como toda linguagem é em

alguma medida metáfora, a captação do homem dos fenômenos do mundo se dá, inevitavelmente, através de metáforas, de literatura. Ou seja, nesse contexto, a literatura ressignificaria os objetos e fenômenos do mundo da mesma forma como disponibiliza lentes específicas para observá-los e, conseqüentemente, para refletirmos sobre a realidade. De modo mais radical, essa reflexão apontaria, uma vez que a percepção da realidade passa de modo inevitável pela linguagem, que não existe cultura sem linguagem, “porque a frase, o conceito, o enredo, o verso (e, sem dúvida, sobretudo o verso), é o que pode lançar mundos no mundo”. O escritor, portanto, está sempre alargando o sentido do real. Ao escrever e povoar de “vãs palavras as páginas”, ele concebe, antes de mais nada, o silêncio do ser sendo, sua condição por excelência de inquietação. Ao tomar para si dentre as várias opções de linguagens artísticas a que utiliza de palavras para comunicar o que é incomunicável, o poeta se imbuí de um trabalho que se sustenta na contramaré da naturalização da linguagem como forma de preservação da dúvida do homem.

Referências

ARISTÓTELES. **A poética**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2010.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser, ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 2003.

FLEIG, Mario. O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar? In: AZAMBUJA, Celso Candido et al. (Org.). **Os gregos e nós** – em homenagem a José Nedel. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

O ENIGMA DE KASPAR HAUSER: ou cada um por si e Deus contra todos. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, 1974. 110min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yOXokua_1g4. Acesso em: 03 jan. 2020.

ROHDEN, Luiz. A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico. In: AZAMBUJA, Celso Candido et al. (Org.). **Os gregos e nós** – em homenagem a José Nedel. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna**: tragédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (v. 2)

Submetido em: 29 fev. 2020

Aprovado em: 09 abr. 2020



**Presságio ignoto:
a condição trágica no auto *O arco desolado*,
de Ariano Suassuna**

**Unknown omen:
the tragic condition in Ariano Suassuna's play
*O arco desolado***

André Filipe Pessoa¹

Resumo

A ideia de Destino foi profundamente enraizada na antiga sociedade grega. Neste contexto, indiferente ao esforço na tentativa de sair do caminho desenhado pelos deuses, o Destino deveria se cumprir. Édipo, em busca do conhecimento capaz de transpassar a vontade dos deuses, enreda-se no mesmo Destino do qual tenta escapar inicialmente. Por outro lado, a modernidade apresenta uma nova disposição mental para lidar com o destino que não está mais anexado a uma força sobrenatural. Hamlet e Macbeth compartilham essa condição trágica: é o esforço individual que luta contra as demandas culturais que empurra o personagem trágico para sua *hybris*. Ariano Suassuna (2018), em seu auto *O arco desolado*, revisita a mesma lenda polaca usada por Pedro Calderón de la Barca (1873) para escrever *La vida es sueño*. Por sua vez, Suassuna (2018) apresenta uma leitura contemporânea da condição trágica do príncipe Sigismundo.

Palavras-chaves: Ariano Suassuna. Condição Trágica. *O arco desolado*. Teatro.

Abstract

The idea of Destiny was deeply rooted in Ancient Greek society. In that context, no matter how hard one should try to leave the path design by the gods, his or her Destiny had to be fulfilled. Oedipus, longing for knowledge to overlap the gods' will, entangles himself into the very Destiny he tried to scape in the first place. On the other hand, modernity presents a new mental disposition to deal with destiny which is no longer attached to a supernatural force. Hamlet and Macbeth share this tragic condition: it is the individual struggle against cultural demands that push the tragic character into his or her *hybris*. Ariano Suassuna (2018), in his play *O arco desolado*, revisits the same Polish legend used by Pedro Calderón de la Barca (1873) to write *La vida es sueño*. In his turn, Suassuna (2018) presents a contemporary reading of prince Sigismundo tragic condition.

Keywords: Ariano Suassuna. Tragic Condition. *O arco desolado*. Theater.

¹ Graduado em Letras, Especialista em Língua e Literatura Inglesa, Mestre em Teoria da Literatura. Atualmente, estudante de Doutorado em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Professor de Ensino Básico, Técnico, Tecnológico e Superior do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Campus Caruaru. E-mail: andre.pessoa@caruaru.ifpe.edu.br.

O sujeito moderno deve dar cabo das exigências do mundo e livrar-se da fatalidade do Destino. Neste intento, ele desconfia de seu lugar, de sua existência na ordem vertical e horizontal (no tempo, no espaço e no extrato social) e percebe-se solitário. A parcela individual de vida vê-se esmagada pela condição inexorável da realidade externa, sua *Ananké*. Em *O futuro de uma ilusão*, Sigmund Freud (2011) iguala cultura à civilização e, dessa forma, coloca o indivíduo como um inimigo potencial das instituições culturais. A assimetria entre o indivíduo e a cultura, assinalada por Freud, reverbera o disparate trágico do sujeito moderno em oposição ao conceito clássico de Destino escrito pelos deuses.

Desta feita, sobre o indivíduo recai a parcela das privações impostas pelas determinações inescrutáveis da natureza (realidade externa), da cultura (instituições de caráter totalizador) e do sofrimento experimentado a partir do outro que também padece. Este é o contexto no qual o indivíduo desenvolve uma hostilidade contra a cultura e suas instituições, contra o mundo e sua inexorabilidade e arbitrariedade. A condição trágica, em vista disso, assume a especificidade da condição humana concentrando no indivíduo a alopatia cultural. Neste escopo, a arte, em nosso caso específico a literatura dramática, coagula as tensões entre o indivíduo e o coletivo.

O *arco desolado* faz parte da primeira leva da produção dramática de Ariano Suassuna (2018). Escrita em 1952, o auto fecha o ciclo da dramaturgia com elementos trágicos iniciado por *Uma mulher vestida de sol*. Como destaca Suassuna no início do texto, a peça é baseada na mesma lenda polaca usada por Pedro Calderón de la Barca (1873) na comédia *La vida es sueño*, estreada em 1635. Suassuna mantém o texto de Calderón com intimidade temática ao tempo em que destoa em tom, modo e forma de revelar a condição trágica do príncipe Sigismundo se comparado com a peça do espanhol. Nesse contexto, o auto, enquanto gênero, em sua atualização contemporânea, sobrepõe-se ao gênero tragédia em concepção clássica. Ou seja, a estrutura da ação contínua e da inclinação por discussões morais do auto são amplificadas a partir da força alopática representada pelo herói trágico. Nossa leitura, dessarte, trata da relação entre a condição trágica de Sigismundo e a estrutura genérica do auto: sua relação temática, duração e estrutura. Devemos guardar em mente, portanto, a necessidade de tratarmos distintivamente tragédia e condição trágica.

Diferente de Segismundo de Calderón, o príncipe-prisioneiro de *O arco desolado* só toma a fala a partir do momento em que sai do cárcere. Esta escolha aproxima metaforicamente a libertação de Sigismundo com o nascimento. Para Sigismundo, a vida, reduzida a sua parcela individual, revela-se como agonizante ilusão. Ele explica a Patrício: “[...] O mundo é uma cilada terrível, e nós um bando de cegos que se arrasta, tateando na bruma. É a solidão total [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 462). Efêmera e vazia de significado, a vida é marcada pela autorreferência que fabula (enquanto criação e trama) o próprio “destino”. Ao encontrar-se implicado na oposição entre universal e o particular, o sujeito da condição trágica realiza o ato transgressor contra as forças de manutenção a ele impostas.

Assim, Sigismundo dá início a sua jornada em direção à desmedida (*hybris*), padecendo de sua individualidade, i. é, da canalização da força do indivíduo sobre o *ethos*. Ao se apresentar como uma expressão antiética, a contradição, no caso de Sigismundo, à lenda, é o ponto de ignição para o embate entre ele e a inexorabilidade. Dito de outra forma, entre ele e o conjunto de circunstâncias socioculturais e naturais que se opõe à vontade do indivíduo e devem ser colocadas, alopaticamente, à prova. Mais especificamente, elas devem ser retificadas pela figura de Sigismundo na experiência trágica. Tal condição deve ser entendida a partir do choque entre *ethos* e *logos* tendo como ponto de inflexão a personagem central da via trágica.

Por isto, para que o arco trágico tome a curva descendente, a personagem dentro dele deve realizar o seu *agon*, i. é, o conflito arrematado pela linguagem e pela presença do Outro, e ir de encontro à realidade externa (in)consciente de sua capacidade de transpô-la. Tendo em mente a atualização da concepção sobre o trágico, Mario Fleig (2009) argumenta que a tragédia, enquanto gênero narrativo oriundo do culto a Dionísio, não encerra as fontes e os limites do trágico. Pois, esses manifestam-se nas relações deletérias do sujeito com a vida cotidiana em dado contexto da formação social.

Dentro do escopo psicanalítico da análise de Fleig, o sujeito moderno, na ameaça de ser desprovido de tudo, deve se reconhecer na luta contra a força inexorável daquilo que o transtorna desde as contradições em que está enredado. Por esse viés, Fleig nos ajuda a alargar o escopo trágico para além da percepção clássica, sobretudo aristotélica. Não se trata de observar o gênero trágico, mas a condição trágica. Enquanto o primeiro, assinala

Aristóteles (1994), resolve-se na mimesis de uma ação completa posta sobre a assimetria entre o indivíduo e o seu Destino, purgando as emoções através do terror e da compaixão; a segunda, desloca a assimetria entre indivíduo, a partir de sua agônica singularidade, e o mundo, considerando as variáveis mais complexas em contexto de outridade para além do *Mythos*.

Neste intento, a linguagem torna-se o meio de perceber as contradições que enredam a condição trágica. Ela tem um alcance mais amplo na dinâmica entre o indivíduo e a coletividade para além da tragédia enquanto gênero, sobretudo, em sua composição clássica. A Psicanálise, por exemplo, debruça-se sobre a relação patética da linguagem como forma de refletir e refratar os estados de alma. Portanto, no exercício mimético da modernidade, a condição trágica do sujeito tem se tornado a maneira de operar as contradições entre o indivíduo e a cultura. O auto de Suassuna, a partir da atualização da condição de Sigismundo, revela a alopatia intransigente do herói trágico moderno. Como forma de triangular a condição trágica de Sigismundo, convido a leitora ou o leitor a um breve movimento em torno de outros heróis trágicos.

Ao passo em que impõe sua individualidade, Édipo (SÓFOCLES, 1990) vê-se inscrito na trama do oráculo. Em Hamlet (SHAKESPEARE, 1996a), observamos a incapacidade de ser um herói grego, de estar às graças de um Destino que lhe fosse fatalmente imposto. Oposto a Édipo, o príncipe dinamarquês é fruto de uma situação que ordena escolhas e obriga-lhe o protagonismo. Ao protagonizar, percebe que não se encaixa no mundo criado pelos outros. Sua única saída é provocar possibilidades de tornar-se atuante em suas próprias escolhas. Contudo, tais escolhas afetam outras personagens ao seu redor: todos e todas envolvidos na reverberação da via trágica do indivíduo no círculo coletivo em que vive.

Semelhante a Hamlet, Sigismundo apresenta-se, assim, como inflexão exacerbada de individualidade. Melhor dizendo, o príncipe de Suassuna guarda sua singularidade quando é capaz de devassar os quereres dos outros ao seu redor por uma força de contrários, quando para Cláudia retruca: “[...] Eu não sou tu, nem aquele que vês em mim. Sou eu mesmo e vou-me” (SUASSUNA, 2018, p. 499). Ele, dessa feita, desvela sua carga alopática em relação às condições de realidade e verdade que se perfazem ao seu entorno. Tal exposição da carga alopática, do sofrimento do contrário, reforça a percepção de

assimetria trágica entre Sigismundo e os outros. O seu desatino verte-se na medida de verificação da verdade autocrática como forma de correção do *ethos*.

De outro ângulo de nossa triangulação, é possível perceber na peça de Suassuna a aproximação de Sigismundo com Édipo, Hamlet e Macbeth. Pois, enquanto o primeiro é consumido pela ânsia de conhecer sua origem e, assim, pouco a pouco encontrar-se preso ao Destino dos deuses; o segundo fecha-se em sua individualidade; no terceiro, ao seu modo, estão guardadas as consequências de conjurar o futuro que se desvela por suas próprias mãos, enquanto assume a desmedida entre o individual e o coletivo, carregando consigo um reino inteiro para o caos e carnificina. O ponto de fusão dessa triangulação elabora-se por todos tomarem para si as escolhas como maneira de se desviarem da exigência externa. Além disto, Édipo, Hamlet e Macbeth têm suas ações reverberadas de maneira tais capazes de subverter o rumo dos outros ao seu redor.

Tal carga torna-se evidente por Suassuna apresentar uma economia linguística capaz de situar Sigismundo não apenas como forma de desacordo à realidade externa, mas como diferença heurística, i. é, os fatos são iluminados por uma lógica que não se desenvolve no conjunto ético que a cerca. Ela alimenta-se, porém, da oposição e devolve-a em desatino. Ao ser informado de sua posição de príncipe, Sigismundo responde: “Mas de uma certa forma eu sentia que a prisão não era eterna e que algum dia eu poderia dispor de mim, de modo que meus atos haviam de influir sobre os outros” (SUASSUNA, 2018, p. 420). Ao mesmo tempo em que se afasta do “destino” no qual estava inscrito, consegue despertar nos outros o próprio *agon*.

Dessa maneira, Sigismundo habita o conflito que carrega presença do Outro sobre si. A ele está guardado o quinhão mais cruel de arbitrariedades e de dissimulações das quais somos todos levados a conviver. Solicitado por Bernardo a conformar-se com sua situação, Sigismundo replica:

Nada disso deveria ter me acontecido. Eu me recuso a aceitá-lo. Invoco a mim próprio contra esta brutal e cega conjuração de fatos; contra esta máquina enlouquecida que quer me esmagar. É uma luta desigual de que talvez eu saia despedaçado, mas não renunciarei a ela! (SUASSUNA, 2018, p. 515)

O príncipe enlouquecido de *O arco desolado* mimetiza, portanto, uma racionalidade à revés quando subverte a lógica do mito da caverna, alerta Sigismundo: “Julgai-vos melhores do que eu, comedores de pó? Sois tão bastardos e abortos de prisão quanto Sigismundo. Um bando cego de desconhecidos, um rebanho de embuçados, balbuciando na treva seus gemidos inconfessáveis [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 516). Em outras palavras, inertes na realidade que lhes compõem, os outros assumem como verdade as imposturas de caráter.

Para Sigismundo, o mundo torna-se desproporcional e, em contraponto, sua linguagem retrai-se ao hermético. Dela ausências semânticas se assumem como artifícios linguísticos em segundo plano: “[...] palavras nebulosas e sem nexos, palavras que giram solitárias em torno da própria treva [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 418). Logo, Sigismundo deve carregar consigo o peso da reclusão no nível da linguagem. Mesmo que esteja fisicamente fora da prisão, em sua construção retórica, há uma cisão semiológica autorreferencial. Não obstante, tal oposição linguística se faz ativa na presença do Outro e não consigo mesmo. Por isso, há uma coerência retórica construída ao longo do desatino de Sigismundo. Em uma das suas primeiras falas ele explica para Cláudia: “Não entendo bem o que me dizes, nem consigo dizer o que quero” (SUASSUNA, 2018, p. 419). Neste ponto, o príncipe do auto de Suassuna toma distância em modo e tom do Segismundo de Calderón cujo esforço pessoal exige a evasão da profecia. Por outro lado, Suassuna, ao reintroduzir o Coro, comum no teatro grego, presente na *Trilogia Tebana* (SÓFOCLES, 1990), atualiza o gênero trágico em sua forma clássica contrapondo-o às falas em prosa das personagens em *O arco desolado*. Enquanto para Édipo o Coro de anciãos realiza a correção do olhar do leitor/espectador como a voz do *ethos*, i. é, da ortodoxia dos costumes, para Sigismundo serve de alavanca psicológica.

O Coro, “de máscaras brancas aderentes ao corpo e mantos negros” (SUASSUNA, 2018, p. 414), nega à narrativa a explicitação prosaica. A retórica, portanto, evade-se em direção a disjunção ordinária entre significante e significado, mantendo-se, todavia, no centro de gravidade de certos tropos. O ventre, a sede, o deserto, o mistério, a culpa, a morte são algumas das reincidências imagéticas ditas pelo Coro. Além do leitor/espectador, Sigismundo é o único personagem que escuta as vozes. Escritas em verso, elas reverberam ainda mais intensamente a construção hermética e as marcações de

tropo retórico direcionando o discurso, duplamente, para o público e o príncipe.

De volta à peça de Pedro Calderón (1873), o nascimento de Segismundo é enredado por elementos naturais interpretados como presságio dos céus. A rainha sonhara que de suas entranhas sairia um monstro em forma de homem, relata o rei Basilio aos sobrinhos. Neste momento, Basilio afirma que a rainha deu à luz a um filho infeliz. No dia do parto, o rei continua, o sol travou um desafio feroz com a lua formando um eclipse comparado àquele do dia da morte do Cristo, seguido de tremores de terra e rios tintos de sangue que findam com a morte da rainha no trabalho de parto. Estes seriam os indícios de que Segismundo seria um homem cruel, príncipe atrevido e monarca ímpio. Igualado ao anticristo, “víbora humana del siglo” (BARCA, 1873, p. 29).

Contudo, o presságio deve se converter em verificação. Deste modo, a Segismundo, na peça espanhola, caberia validar, a partir de “livre-arbítrio”, a trama e seu fim. No contexto da comédia de Calderón, Basilio deseja colocar à prova o Destino. Para tal, usa do raciocínio análogo àquele construído por Platão (2001). Seguindo este raciocínio, a pergunta que move Platão para elaborar a alegoria da caverna (PLATÃO, 2001, p. 315-320) habita a envergadura do alcance do saber sobre o reconhecimento do mundo enquanto Real e, portanto, na configuração da Realidade propriamente dita. Para Platão, a Realidade é conduzida aos limites da convivência do *logos* com a *physis*. O problema do Real, deste modo, para o autor de *A República*, estava intimamente ligado à presentificação da *physis* e, desta forma, ao grau de proximidade do homem com a coisa em si.

Por esse motivo, a criação poética deveria ser preterida por não manifestar a Verdade. Platão insiste que, levado a perceber o mundo fora do limite das sombras, ao homem a Verdade seria desvelada na medida em que as ilusões fossem substituídas pela Realidade e, conseqüentemente, no limite do cognoscível, o Bem se faria visível. Dessa feita, ao sair da “caverna” — lugar em que as coisas são apresentadas por sombras insuficientes e alteradas — o homem seria marcado lentamente pela força da Realidade que o cerca. Caso este mesmo homem voltasse à condição de cárcere, onde as sombras (difração e refração do real) eram apenas reflexos e não a própria coisa, seria capaz de perceber o estado limitado que se encontrava ele e seus pares na caverna.

Suassuna, contudo, situa tais questões nas relações duplamente familiares e políticas; íntimas e coletivas. Na tipologia social do auto, a hierarquia de poder perde sua

valia às pretensões pessoais. Como nos casos de Bernardo, um serviçal sem títulos, que se torna importante articulista ao revelar a existência de Sigismundo no momento crítico do governo de Patrício. Ao tempo em que as intenções de Marcílio em instigar a revolta popular escondem sua vontade pessoal de desposar Cláudia, fazê-la rainha, evitando que Rodolfo, sobrinho do rei, assuma o trono. Cada um desenha um “destino” radical para si do qual os outros são acessórios. À medida que se descobre preso, príncipe e, possivelmente, bastardo, Sigismundo força o atrito entre sua medida pessoal de verdade e o tormento coletivo.

Portanto, se Segismundo de Calderon, a partir desta relação arquitextual na atualização do mito da caverna, fosse capaz de atravessar a realidade externa sem cumprir o seu Destino fatalista escrito nos presságios de governante tirano e escolher a benevolência, seria recompensado com a liberdade. Basilio, neste ponto, representa a passagem da crença no Destino para o livre-arbítrio católico cristão inscrito no contexto da obra de Calderón. Por essa razão, o próprio Basilio deve personificar a figura do inquisidor/redentor para que paire sobre si os ares de rei benevolente, i. é, esclarecido o bastante para perceber o Bem e a Realidade. Segismundo, por sua vez, deve encarar a angústia da escolha e suas consequências.

No auto de Suassuna, por sua vez, o protagonista promove a anulação do passado e do futuro. André Jolles (1976) argumenta que, para os gregos, o Mito (*mythos*) seria a compreensão totalizante do universo como evento. Um saber divino capaz de conhecer as coisas a partir delas mesmas. Na mesma disposição, as palavras *predição* e, sobretudo, *profecia* orientam-se a dissolver a distância entre passado e futuro: “A profecia é a predição que se verifica, predição verídica, a ‘veridição’” (JOLLES, 1976, p. 89). De tal forma, o *oráculo* é lugar em que a realidade objetiva nasce e se observa a partir da pergunta e da resposta capaz de abrigar o futuro e criá-lo.

Uma vez capaz de ser verificada, a distância entre passado e futuro é eliminada. O Mito para Jolles, como *Forma Simples*, ocorre por uma vontade de restaurar um horizonte mais amplo para o evento de inserção do homem no universo. Todavia, a *Forma Simples* pode passar por atualizações e associar-se analogamente a uma *Forma Relativa*. Ou seja, consciente da demanda já existente da universalidade do Mito, cria-se uma atualização que, a partir da profecia que se verifica, realiza em coisas e ligações a coerência necessária.

Em outro plano, a estrutura trágica do auto de Suassuna confabula, portanto, com a atualização do mito contado por Calderón, se desfazendo do livre-arbítrio cristão no nível retórico mais explícito. Na atualização da lenda realizada por Suassuna, a crença (ou mito) popular partia do princípio de que a benevolência do primeiro rei chamado Sigismundo seria inversamente compensada por tirania por um futuro rei homônimo. O dramaturgo brasileiro adapta o presságio dos céus do Segismundo de Pedro Calderón pelo costume popular, comum no Nordeste Brasileiro, de batizar a criança com o nome do santo celebrado no dia do seu nascimento. A Rainha mantém a gravidez em segredo e Sigismundo nasce na ausência de Patrício, o rei, que segue ignorante de sua existência até então.

O Mito Reativo, portanto, é guiado pela vontade de entranhar-se nos elos e apreender o Ser e a Natureza. Por este processo, Mito e Logos (mitológico) conduzem à dinâmica de reorientação mental que ao tempo em que restaura o mito, afasta-se do mito puro. Na atualização realizada no auto de Suassuna, a “origem” e “fim” de Sigismundo permanecem na penumbra especulativa restando o movimento incompleto da existência que, em seu caso, durou uma noite. A profecia esvaziada não completa o movimento de “verificação”, sendo, dessa forma, ambigualmente validada e refutada.

Ao passo em que a Natureza (*Physis*) não formula por si as *respostas*. Ela não pode ser percebida como um objeto de explicação sem que opere dentro de uma disposição mental capaz de converter em *pergunta* e *resposta* o universo como autônomo e coerente. De maneira mais específica, o Mito, compreendido como Forma por Jolles, não está limitado à *Physis*. Enquanto ao *mythos* cabe uma verdade específica das coisas a partir delas mesmas, sabida apenas pelos deuses, o conhecimento (*Logos*) se realiza por uma tentativa de compreensão do homem para o universo. A disposição mental capaz de produzir um saber absoluto criado a partir da dobra *mythos/logos* – manifesta na palavra (profecia), sobre tempo, espaço e natureza em forma de *pergunta* e *resposta* – resulta na estrutura geracional do Mito. O auto de Suassuna evade-se do fatalismo mitológico grego, substituindo-o por uma rede articulada de dissimulações, mortes e intrigas pelo poder, enredadas pelos movimentos de vontades individuais das personagens.

O príncipe, no auto do dramaturgo brasileiro, nasceu em uma gruta com a ajuda do pastor, Clemente, e de Bernardo, fiel servidor de Patrício. Devido às intercorrências do

parto, ele fora supostamente batizado com o nome do santo celebrado no dia do seu nascimento: São Sigismundo. Para que o suposto mal profetizado não caísse sobre o reino, sua mãe solicitou a Bernardo que fosse construída, em segredo, uma prisão onde a criança viveria isolada do mundo. Ainda, no desenvolvimento da trama, a escolha da Rainha é questionada com a revelação de sua relação amorosa com Carlos, irmão de Patrício. Em meio às mortes durante a peça, as personagens femininas, a Rainha, Cláudia e Estela, carregam funções alegóricas.

Neste contexto, o suporte semiológico de “ventre” aproxima-se da traição, dissimulação e hipocrisia respectivamente: receptáculo de vida e morte simultaneamente que acabam por se anularem. Os turbulentos fatos que sucedem a morte da Rainha recodificam o renascimento retardatário de Sigismundo, ao sair do cárcere, e morte prematura ao retornar à condição de prisioneiro. No decorrer do plano narrativo, Sigismundo, então, é induzido ao sono em sua cela e, vestido com novas roupas, levado ao palácio. Lá, é informado de que todo seu período na prisão não passara de sonhos e delírios causados por uma enfermidade que lhe acometera ao nascer só curada recentemente.

Subvertendo a análise de Aristóteles (1994) acerca da duração da tragédia a partir do movimento solar, Suassuna reintroduz o auto, enquanto gênero dramático aristocrático, desvelando as motivações pessoais dos que representam o poder. A ação análoga a uma vida, da alegoria do nascimento à morte, transcorrida em uma noite é a proposta do auto. Dessa forma, os atos das personagens, enquanto membros de uma casta social abastada, capazes de decidir os rumos de um povo, são cobertos pelo manto da obnubilação do instante noturno no qual as suas ações são inseridas. A peça de Suassuna, nesse intento, mantém o apego temático dos autos pelos costumes na medida em que desloca o olhar para as motivações subjetivas das personagens na ânsia pelo poder. Suassuna desvela, no lugar do escopo moralista dentro das dissimulações mantenedoras de poder, o caos anárquico e recriador.

Para tal, Suassuna, ao esvaziar a profecia, tensiona a relação entre a palavra manifesta, sua manutenção e a disposição mental que a sustenta. Nesse contexto, Sigismundo é inserido em uma premissa trágica nos moldes modernos, não mais entre o indivíduo e o seu Destino. A situação do príncipe liberto é posta à conta das

circunstâncias, entendida na medida da condição trágica moderna como realidade externa. Em *O arco desolado*, portanto, o mito do rei tirano não completa o seu movimento fatalista uma vez que não responde à “verificação” original. Ele torna-se o ciclo incompleto e solitário da força impiedosa da vontade do indivíduo sobre outrem. O ermo da individualidade consome-se da desmedida pela qual padece Sigismundo a partir da morte da própria mãe e evade antes da alvorada.

Ainda, Sigismundo, na busca de entender as dissimulações dos outros e, dessa feita, a configuração da realidade, retifica a arqueologia de sua existência: dessacraliza o ventre materno e condena o pastor que auxiliou no parto. Princípio e fim (passado e futuro), nesse panorama, mantém-se paralelos a um “falso oráculo”, ou melhor dizendo: um oráculo incapaz de validar o futuro pelo passado. A narrativa sobre a “origem”, contada inicialmente por Bernardo, é afrontada sendo o príncipe supostamente bastardo e não nascendo no dia do santo homônimo.

Antiteticamente, à medida que Sigismundo se distancia de sua condição de príncipe herdeiro, mais sua presença torna-se avassaladora, arrastando consigo o desfecho dos demais personagens. Suassuna, porém, situa tais questões duplamente nas relações familiares e políticas: íntimas e coletivas. Embora distancie-se da capacidade imaginativa e da tensão esquizo de Macbeth, Sigismundo converte tirania em redenção e em possibilidade de reconstruir a realidade a partir do caos instaurado tendo ele mesmo como força motora de desordem. Se por um lado, a força destrutiva de Macbeth é tão devastadora que após sua morte Macduff comemora: “[...] *the time is free*” (SHAKESPEARE, 1996b, p. 884), em sua medida, Sigismundo deve criar esperança a partir da entropia caótica e do sacrifício para corrigir o Outro.

Nesse contexto, a intensa individualidade da condição trágica é capaz de, similar a Macbeth, aprisionar tempo e espaço ao seu redor. Ao fim do auto, às vésperas do amanhecer e com a revolta popular, ainda mais inflamada por Sigismundo, batendo às portas do palácio, Patrício comenta: “Deixemos o que passou. Cuidemos juntos de restaurar em nós aquilo que Sigismundo chamava realeza, na sua bela e rude linguagem de aprisionado [...]” (SUASSUNA, 2018, p. 518). Aproximando ainda mais a ambiguidade residente na figura de Sigismundo como redentor.

Em *O arco desolado*, Suassuna converte a desmedida trágica do fatalismo mitológico dos gregos na do *ethos* pelo indivíduo. Na intensa agonia de Sigismundo em entender e se fazer entendido, o leitor/espectador é provocado (duplamente como estímulo e desafio) a perceber a dissimulada triangulação entre verdade, realidade e liberdade. Como em outras personagens trágicas, o arco de Sigismundo nos faz enxergar uma parcela de nossa própria tragicidade pela desatinada e intensa vontade de despejar nossa medida individual no mundo. A intensidade desse despejar transformar-se-á na matéria da condição trágica em que nos reconhecemos inseridos. A literatura, por sua vez, ao mimetizar tal condição, proporciona ao indivíduo um saber sobre sua relação com as forças inexoráveis, nos níveis culturais e naturais, que se movem por sua revelia, causa ou despeito.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.

BARCA, Pedro Calderón de la. **La vida es sueño**. Ciudad de México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1873.

FLEIG, Mario. O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar?. In: AZAMBUJA, Celso Candido; VIERO, Cristovão Atílio; MELLO, Fernando Moraes de; ROHDEN, Luiz (Org.). **Os gregos em nós**: em homenagem a José Nedel. São Leopoldo: Unisinos, 2009. p. 37-55.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

JOLLES, André. O Mito. In: _____. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 83-108.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SHAKESPEARE, William. Hamlet: Prince of Denmark. In: _____. **The complete works of William Shakespeare**. London. Wordsworth Editions, 1996a. p. 670-713.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 4, n. 1, p. 169-181, 2020.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: _____. **The complete works of William Shakespeare**. London. Wordsworth Editions, 1996b. p. 858-884.

SUASSUNA, Ariano. O arco desolado. In: _____. **Teatro completo de Ariano Suassuna: tragédias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 389-519.

Submetido em: 08 fev. 2020

Aprovado em: 09 abr. 2020

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2019-2020)

Imagem da Capa e sua autoria: Excerto de fotografia monocromática de Viktor Angerer sobre desenho para cenário de Josef Hoffman para a ópera *Der Ring des Nibelungen* (*O anel do Nibelungo*), em 1876. A imagem completa está na última página desta edição.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 182

