

A COMÉDIA SEGUNDO AUGUSTO ABELAIRA

Este texto é dedicado a Augusto Abelaira, *in memoriam*, e a Maria Artur, com muita simpatia.

Vilma Sant'Anna Arêas
Unicamp

RESUMO: Este texto pretende analisar a comédia de Augusto Abelaira e as mútuas relações entre seus romances e peças, pois em ambos os gêneros mantém-se o mesmo feitio em relação a enredos e personagens, construídos com o talento do autor para a comédia, tocada às vezes de *pathos*.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia. Augusto Abelaira. Romance. *Pathos*. Gênero.

ABSTRACT: This paper intends to analyse Augusto de Abelaira's comedy and the mutual relations between his novels and plays, since in both genres the author preserves plots and characters, pervaded with his sharp gift for comedy, sometimes touched by *pathos*.

KEYWORDS: Comedy. Augusto Abelaira. Novel. Pathos. Genre.

(Bolor) não será mais teatro (teatro estático) do que romance? De qualquer modo, o problema dos gêneros literários não me preocupa.

[...]

[...] ao escrever um texto teatral (que se parece, aliás, com um romance dialogado – e os meus romances são predominantemente dialogados) [...]

Augusto Abelaira

Considero a arte de Augusto Abelaira uma arte do impasse. Este é derivado de questões insistentemente colocadas, apesar de insolúveis, e que irrompem em todos os níveis, na fábula, na trama ou no transitar em mão dupla entre narrativa e teatro, solidários ambos e alimentando a mesma temática. A grande questão é a da espera de algo que o narrador e seus personagens não sabem exatamente o que seja – na política ou na ficção –, o que inevitavelmente os fará habitantes de um universo cujas leis ou razão lhes escapam, restando-lhes a percepção da inexorabilidade mecânica de seu movimento, a começar pelas engrenagens linguísticas. Prova-o o título de seu último romance, *Nem só mas também*, com suas duas epígrafes; uma promove secamente a sintaxe em detrimento das camadas mais brandas do sentido. Lemos: “*E, nem, não só... mas também*”. E na linha abaixo: “(Francisco Torrinha, *Gramática Portuguesa*, conjunções coordenativas copulativas)”.

Estará resumido aqui, com mínimas variações, o sentido da *quête* amorosa dos eternos personagens abelairianos, a repetirem incessantemente “*le vocabulaire limité du perroquet?*” (trata-se da outra epígrafe, retirada de *Pour La Science*, edição francesa de *Scientific American*). Será essa a razão do ceticismo e desolação das páginas? Pois “a fala dos papagaios nem sempre se compreende facilmente” (ABELAIRA, 2004, p. 213). Como vemos, o autor é consciente do que faz e em muitas ocasiões comenta-o, como no prefácio a propósito da segunda edição de *Os desertores*: “Por que razão já publiquei quatro falsos romances (quatro títulos diferentes) quando o romance que trago em mim é um só e está ainda por escrever, talvez nunca seja escrito?” (ABELAIRA, 1968, p. 13).

A última linha de “*Nem só mas também*” reafirma a tese e a infinita ciranda: “Não esquecer que é es-

crito para imitar o que foi escrito”. Essas palavras fazem lembrar o estranhamento do escritor ante o que várias vezes denunciou a respeito da ficção contemporânea: sua obediência a uma novidade ou originalidade forçadas, levando os problemas da criação literária ao esquecimento. Terão desaparecido hoje os dilemas estéticos, não existirá mais um debate *em curso* além do cômputo das vendas, retrato na vitrine e política editorial?

Por seu turno, as três peças (ABELAIRA, 1961, 1962 e 1980) performam o núcleo das questões desenroladas nas narrativas, sendo utilizado o espaço das rubricas para comentários ácidos sobre o contexto político e literário português – sem exclusão do período pós 1974 – além de referências ao próprio texto. O ritmo pretendido é o da comédia bufa ou farsesca, segundo observa a segunda peça, *O nariz de Cleópatra*, na rubrica do terceiro ato: “O autor, que neste acto se propõe, entre outras coisas, homenagear Lorenzo da Ponte (não se atreve a homenagear Mozart) confessa [...] etc.” (ABELAIRA, 1962, p. 145).

A referência é a *Le Nozze di Figaro* (MOZART; DA PONTE, 1786), ópera bufa em quatro atos, cujo libreto se apóia na famosa comédia de Beaumarchais, enquanto a música mozartiana genialmente introduz a dimensão da gravidade dos sentimentos e da tensão dramática, salpicada de ironia. Estes também são alguns dos fios que amarram romances e peças de Abelaira num mesmo novelo, estabilizando um certo tom às vezes contraditório a que o autor raramente escapa. No final do ato citado, diz a rubrica que os atores/personagens devem “cantar a sua frase, depois do que se dispõem em fila, virados para o público, como se estivessem a representar uma ópera bufa do século XVIII” (ABELAIRA, 1962, p. 146).

Dentre as muitas referências estéticas contidas nos livros de Augusto Abelaira, a mais insistente é a

essa ópera, através da canção “*Voi che sapete che cosa è l’amore*”¹, entoada pelo jovem Cherubino no segundo ato e retomada por um ou outro personagem nos vários livros de nosso autor (cf. ARÊAS, 1997). Podemos ouvir a canção desde 1959, a partir de *A cidade das flores*, às vezes cantarolada ou assobiada distraidamente por alguém, capturado numa rede inconsciente de gestos. Farrapos de poemas e cantigas emergem, estropiados por distração ou traição da memória, pois as engrenagens são também as do inconsciente. Por exemplo, em *Enseada amena* (ABELAIRA, 1966, p. 116-170) um personagem atribui uma variação da “Ode Marítima” (“sou como uma galinha presa por uma perna”) a uma antiga namorada; inúmeras vezes sente-os como seus (cf. ARÊAS, 1972, p. 73).

Ousaria dizer que o procedimento é utilizado em quase todas as obras, de modo insistente. Fiel a esse traço da composição, em que entram as *Bodas*, em vários momentos, Abelaira confessou desejar escrever um romance mozartiano, capaz de divertir e preocupar. Assim, talvez não seja exagerado atribuir a Cherubino, sedutora personificação do despertar caótico da sexualidade, a função de chave da ficção de Abelaira, pois retrata-a a partir de um certo ângulo ao simbolizar o desejo, vago, incessante, ainda sem objeto definido, causando o sentimento de pânico no jovem, que deseja saber o que é o amor, compreender os próprios sentimentos para abrandar o ardor que o aniquila².

1 A canção de Cherubino pode ter sido inspirada pelos seguintes versos da *Vita nuova* de Dante: “*Donne ch’avete intelletto d’amore, / i’vo’con voi de la ma donna dire...*” (AUERBACH, 1952, p. 119).

2 Cherubino tornou-se símbolo das perplexidades do amor jovem, à imagem de um Romeu adolescente, inspirando outros autores, como a poetisa Annalisa Cima em *Ipotesi d’amore* (1984), volume

O encaminhamento que Abelaira imprime à busca amorosa – mas nem só de amor se trata – é equivalente à transformação que Mozart provocou no tratamento da velha pergunta retórica, “o que é o amor?”, entregando à estrutura harmônica da ária a responsabilidade de dar conta da emoção. E assim voltamos a “e, não, nem só, mas também”.

Nos textos, o impulso vital dessa busca necessariamente obedece a um horizonte de valores comuns, projetando-se com firmeza em direção a referências mais amplas. Que tal imperativo não surta o efeito desejado, nem possa ser inteiramente controlado, mostra-o a presença constante do acaso nos textos, com sua trama de oscilações e enganos. Em Abelaira, essa noção amplia o sentido da mera probabilidade, e pode ser percebida principalmente na ilusão ou no fingimento amoroso, símbolos perfeitos dessa instabilidade. Segundo afirma, o amor “é mais perigoso do que o *poker*” (ABELAIRA, 1963, p. 24), sendo dependente de relações e instituições, limítrofe da compreensão do fascismo, enquanto irracionalidade ou absurdo. “Pus por acaso um dos rapazes na rua. Ao acaso como faziam os nazistas com os reféns” (ABELAIRA, 1966, p. 21). Em *Bolor*, a réplica de um personagem, acusando a parceira de “fascismo”, acumula as duas noções.

É também Cherubino que no início da ópera introduz o quiprocó cômico, vestido de máscaras e travestimentos, fundamento do ardid armado pelos criados para derrotar o Conde.

“*Le Mariage de Figaro* é a coisa mais espirituosa que já foi escrita, sem exceção, talvez, sequer das obras de Voltaire. É brilhante, ofuscante como fogos de artifício [...]. É uma

surpreendentemente dedicado ao inquieto personagem.

obra-prima de imoralidade, e mesmo de indecência”, escreveu a baronesa d’Oberkirsch em 1784 em suas *Mémoires* cinco anos antes da Revolução. E concluiu profeticamente: “os aristocratas deram uma bofetada em sua própria face [...]. Arrepende-se-ão disso mais tarde” (Apud GUIMARÃES; FLAKSMAN, 1991).

Como se não bastasse – e aí puxamos um outro fio da ficção de Abelaira – a comédia de Beaumarchais é com justiça associada às forças geradoras da Revolução Francesa, encarnando a Filosofia das Luzes ao encurralar o aristocrata, afinal vencido. Em suma: as trapaças da ópera cômica, a questão social, a pesquisa de uma subjetividade controlada ou inventada, o ato de testar os próprios instrumentos e a meditação (melancólica) sobre o isolamento da arte, engolida pelo interesse comercial – aí estão, segundo penso, os fundamentos ficcionais mais sólidos de Abelaira. A iniciativa radical de Aleixo, em *Bolor*, para fazer de sua pintura um instrumento de integração dos homens na sociedade, uma palavra a ser ouvida um dia, ganha foros de ingenuidade na razão direta de sua improbabilidade:

Uma camada de tinta especial... [...] Acabará por cair dentro de dois ou três anos, decomposta pela respiração e pelo calor... Vês o efeito? Ao fim de algum tempo, o bom do burguês, comprador de uma gentil Vênus para seu repouso, [...] verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, eu deixarei de contribuir para o sossego dele.

– Tens a certeza de que a tinta cairá?

– Não...

(ABELAIRA, 1968, p. 72)

[...] os meus divertimentos teatrais não são divertimentos (se divertimentos são, o que até é discutível) como fim, mas como meio. Através do divertimento eu quis dizer muitas coisas acerca do mundo, quis até ser moralista (ó ingenuidade!).

[...] acima de tudo prezamos a liberdade de palavra!

– Perdão! Eu bato-me convosco para que a situação fique precisamente na mesma e não para que se modifique!

(Augusto Abelaira)

Não preciso repassar aqui as circunstâncias adversas ao livre exercício do teatro no longo período da ditadura portuguesa, quando a censura atingia a todos, além de textos nacionais e estrangeiros. Assim não constituiu novidade a proibição da primeira peça escrita por Augusto Abelaira em 1961, *A palavra é de ouro*³. Na época, o escritor pertencia à equipe editorial da revista *Almanaque*, dirigida por José Cardoso Pires, da qual faziam parte intelectuais interessados no teatro (CRUZ, 1972, p. 56). A arbitrariedade da censura deve ter contribuído decisivamente para sua desistência do palco⁴.

Por ocasião da segunda edição da obra, disse-me que com o teatro dera um “passo em falso”. Todavia, essas palavras e a discussão que elas poderiam levantar localizam-se na esfera da pura suposição, pois todos sabemos que verdadeiramente não se pode ler o teatro, pela impossibilidade de se explicar cabalmente um texto cuja chave está em outro lugar. Se “teatro morto” significa sim-

3 Uso neste texto a 2ª ed., de 1973.

4 A peça foi levada à cena pelo CETA (Círculo Experimental de Teatro de Aveiro) em 1994, com encenação de João Braz.

plesmente “teatro ruim” (BROOK, 1968, p. 11-46), o que poderá significar “teatro lido”? É a isso que alude ironicamente o escritor nas rubricas do segundo ato de *O nariz de Cleópatra* (ABELAIRA, 1962, p. 86), imediatamente após o veto da censura, como se a ela respondesse: a sociedade portuguesa “não procura encarar de frente, e resolver, os verdadeiros problemas”, por isso, ele, autor, se dirige aos leitores de sua peça: “não se atreve a dizer aos espectadores porque sabe que em Portugal o teatro está destinado à leitura e não ao palco...”. Por todas essas razões, apesar da limitação deste meu comentário, insistentemente nele, apoiando-me também nas relações estabelecidas no conjunto de sua obra.

Do ponto de vista da composição, *A palavra é de oiro* e *Anfitrião outra vez*⁵ correspondem-se até certo ponto, acumulando índices mais límpidos de contigüidade com a mímesis e seus recursos figurativos, além do ritmo geral da (possível) representação. Delas distancia-se *O nariz de Cleópatra*, excessivamente discursiva, às vezes pouco clara no emaranhado dos tópicos, resultado talvez da urgência de responder de modo cabal ao veto à peça de estréia.

A partir do título, *A palavra é de oiro*, Abelaira inverte e parte ao meio o conhecido refrão⁶, corrigindo e historicizando com isso o saber comunitário no seio de uma sociedade amordaçada pela censura salazarista. Nesta, o bem precioso será a palavra, não para ser exercida pelos cidadãos, mas para ser transformada, como tudo, em puro interesse econômico. Afinal, as palavras são um valor negociável, “tão bom como qualquer ou-

5 Segundo o subtítulo da publicação (ABELAIRA, 1980) trata-se de uma “telecomédia”, não se tendo notícia se foi exibida na televisão.

6 O refrão é “a palavra é de prata, o silêncio, de oiro”; ou “a palavra é prata, o silêncio, oiro”.

tro”. Num universo assim monocromático e absurdo, será a esse próprio absurdo que o autor confiará a direção e o movimento da ação, obedecendo ao desejo de ser realista e denunciando de modo contundente a irracionalidade da ditadura.

Temos de convir que a limitação histórica dessa motivação local abre um fosso praticamente intransponível entre o teatro português e o que se fazia no resto da Europa desde a primeira vanguarda, já anunciada por Jarry em 1888, com seu *Ubu roi*, e Abelaira é consciente disso. “Que se passará por esse mundo fora?” – cisma Lúcia em *A palavra é de oiro* – “Que estará a suceder? Ainda haverá acontecimentos?” (ABELAIRA, 1973, p. 57).

Mesmo que em Portugal se pudessem ler as peças⁷, o clima e o ambiente da revolução teatral perdiam-se inteiramente, apesar dos esforços dos escritores. Só para dar um exemplo, *En attendant Godot*, que caiu como uma bomba na cena parisiense em 1953, levantando intensa polêmica, ultrapassou as trezentas representações em Paris, e em Londres ficou dezesseis meses em cartaz. As palavras de Beckett de que saíra da Irlanda por causa da teocracia e da censura de livros poderiam ser repetidas por qualquer contemporâneo de Abelaira. Certamente, se o genial dramaturgo irlandês tivesse ficado no país de origem, não teria conseguido realizar-se plenamente.

A distância imposta pelas circunstâncias podem ser observadas, por exemplo, num único item: na discussão da linguagem levantada por Abelaira e pelo Teatro do Absurdo. Se este fazia a crítica à vida e à linguagem burguesas, com seus lugares comuns, sua banalidade e

7 Em 1957, José Cardoso Pires organizou a coleção *Teatro de vanguarda*, publicando, entre outros autores, Beckett, Maiakovski e Faulker. No ano seguinte, o autor de *O anjo ancorado* assistiu em Berlim a reuniões do *Berliner Ensemble* sobre “Público e espectáculo colectivo” (apud CRUZ, 1972, p. 55).

seu afastamento da poesia, os portugueses cultos, amoraçados (e a mordança é um adereço sempre presente em *A palavra é de ouro*), queriam justamente atingir as liberdades burguesas. Desde 1938, Artaud denunciava em seu *Le théâtre et son double* a ditadura da palavra escrita, mas em Portugal a ditadura não era linguagem figurada. As palavras de Ionesco, abaixo transcritas, num texto que inverte o título da peça de Abelaira, exemplificam a diferença: “A palavra não mostra mais. A palavra tagarela. A palavra é literária. A palavra é uma fuga. A palavra impede o silêncio de falar. A palavra ensurdece. Em vez de ser ação, ela nos consola como pode por não agirmos. A palavra desgasta o pensamento. Ela o deteriora. O silêncio é de ouro” (IONESCO apud RYNGAERT, 1998, p. 208). Ou seja, sufocado por um silêncio imposto, enquanto os outros vivem num mundo onde é possível “tagarelar”, a Abelaira só resta agredir a lição da palavra comunitária.

A ação dramática de *A palavra é de ouro* gira ao redor da ambição de Santini, um pobre diabo oportunista, que tem a brilhante idéia de registrar a patente da linguagem – já que todos a usavam sem que a tivessem inventado. “As palavras são o que são: uma simples mercadoria que se compra e vende” (ABELAIRA, 1973, p. 138). Galgando o poder, e apoiado pela gentalha costumeira, estabelece o pagamento obrigatório pela menor palavra pronunciada (bebês arruinam os pais com seu incontrollável balbucio). À exceção do exercício do poder absoluto, em que a própria oposição é prevista, controlada e neutralizada, uma oposição oficial, o tacanho ditador insiste em argumentar que no tempo em que as pessoas tinham liberdade de falar “nem sabiam o que fazer com as palavras”. Seu sonho é o de governar “uma cidade sem cidadãos, uma cidade deserta”⁸ (ABELAIRA, 1973, p. 56).

8 Cf. *Enseada amena* (ABELAIRA, 1966, p. 47): “Estrangeiro em Lisboa, descobrir uma cidade cheia de sol e colorida, não ver a

Como não consegue realizar essa aspiração, contenta-se em controlar a todos, sem a exceção dos pretensos conspiradores, a quem impõe a gravação das reuniões políticas, para que as possa ouvir mais tarde.

A fim de pagar pelo que falam – e cada vez falam menos –, os cidadãos são obrigados a levar ao pescoço uma geringonça, a contabilizar as palavras de cada dia. A pena dos falantes, muitas vezes violentados e encarcerados, é a obrigatoriedade da mordança. O governo não esquece o povo e oferece aos pobres palavras – até hoje e em todo lugar – consideradas edificantes, como “obediência, amor, autoridade” (ABELAIRA, 1973, p. 89).

Salvo o círculo do poder, ou um casal de apaixonados que comete a loucura de esbanjar declarações de amor, todos se comunicam por mímica⁹ ou monossílabos, o que de saída neutraliza a relação de forças criada pelo diálogo teatral. O único e débil contraste a tudo isso é a figura da filha de Santini, Lúcia, que acaba por compreender o que acontece e foge de casa para ser professora (que outra profissão seria possível para uma mulher?), pois deseja trocar a família pelas crianças e por seu futuro, uma vez que o pai-ditador também havia banido essa palavra, “futuro”, do vocabulário comum. A fragilidade de tal oposição na economia da peça acaba por sugerir o ambiente acanhado da ditadura salazarista, seu espírito provinciano, com a “casa portuguesa” elevada a mito, apesar de roída pela “nova ordem” etc.

A dramaturgia aqui só pode ser entendida como estrutura interna, pois não podemos falar de estrutura ex-

realidade essencial: uma cidade morta e enterrada!”.

9 A mímica é, no teatro, “o lugar onde se diz, de maneira mais clara, a *reflexividade* do discurso produzido pelo ator, que não só diz a fala-ato, mas diz que a diz” (Ubersfeld apud PAVIS, 1998). Como na peça muitos atores *não dizem* a fala, a mímica aponta justamente isto: que eles dizem que não a dizem.

terna, nem de *mise-en-scène*, possibilidade de controle da cenografia, uma vez que a peça não foi representada. Se tivesse sido, diríamos que ela poderia talvez apoiar-se no *théâtre de jeu*, no sentido que lhe dá Vassiliev, segundo Poliakov (2006, p. 151)¹⁰, aproximando-se da farsa pelo exagero das situações e pelo rebaixamento cômico de todos os aspectos, inclusive de pormenores da cenografia. Por exemplo, uma palmeira e um papagaio-oráculo eternamente vaticinando a ruína de Santini são índices burlescos, mas nem por isso menos significativos, do império colonial; a complicada máquina idealizada por Stirk¹¹ para eliminar o ditador, construída progressivamente no palco por três operários, faz-se alegoria da suposta oposição dos intelectuais. Não custa acrescentar que no momento aprazado a máquina não funcionou – ou foi esquecida – e os trabalhadores viram-se expulsos da reunião política por “falta de cultura”. Ao final, ouvindo a fita da conspiração que lhe foi oferecida pelos próprios conspiradores, o ditador Santini melancolicamente reafirma sua convicção de que o conformismo é o valor supremo.

O ritmo de *A palavra é de ouro* é controlado pela alternância do espaço da sala, onde a ação principal se desenrola, com seu desdobramento, a janela envidraçada, através da qual se vêem as pessoas a gesticular etc. À semelhança do que acontece de modo mais sofisticado em *As boas intenções*, quando Maria Brenda incontáveis

10 Segundo o autor, na *estrutura psicológica*, o ator é parte da situação no interior da qual ele evolui; na *estrutura de jogo*, tal situação está fora dele, localizando-se no acontecimento principal. No caso de Abelaira, o *acontecimento* que tudo determina e imobiliza o sujeito é justamente a situação política.

11 Os pretensos conspiradores, em sua maioria, têm sobrenomes estrangeiros, e a discordância em relação ao ditador significa apenas uma artimanha para sucedê-lo no poder, o que de fato aconteceu.

vezes observa pela janela uma cena que pouco a pouco se completa, mas que tautologicamente só repete o já visto, em *A palavra é de ouro* o desfile dos cidadãos mudos ou quase mudos está suspenso sobre uma outra cena que os personagens não compreendem completamente e que é justamente a ditadura.

Na indicação da dramaturgia, a janela fornece a marcação principal, sugerindo ao mesmo tempo, em seu abrir e fechar, o universo maquinal e limitado onde todos se movem e uma possível brecha (movimento incontrolável?) quando o estore se solta, descendo ruidosamente. Existe também a sugestão de uma gramática do movimento dos personagens, que estarão de costas para a janela ou não, o ditador sempre fiscalizando os ferrolhos etc.

A censura da peça certamente deveu-se às alusões mais do que claras, e irônicas, aos crimes da ditadura, que atravessava uma fase amarga justamente em 1961. Naquele ano, como sabemos, amadureceram as ações revolucionárias do general Humberto Delgado e Henrique Galvão (Delgado foi assassinado a tiros em 65), houve a captura do *Santa Maria*, rebentou a guerrilha africana e, para culminar, deu-se a perda de Goa em favor da Índia. A literatura, no mesmo momento, trabalhava para derrubar a fabricação dos mitos ideológicos e apostava na lucidez – frisemos o surgimento da sofisticada Poesia-61.

A resposta dada por Abelaira à sua punição em *O nariz de Cleópatra*, se é claríssima nas três longas rubricas introdutórias dos atos da peça, faz-se ambígua no texto: por um lado, ela é excessivamente à *clef*, por outro, aposta com impaciência nos aspectos bufos de uma história absurda em seus mínimos detalhes ou, pelo menos, dependente de um frívolo cálculo de probabilidades, a confiarmos na irônica epígrafe de Pascal: “Le nez de Clé-

opâtre, s'íl eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé”.

Baralhando tempos, personagens, adereços e praticáveis, com cenas de esconderijo e travestimentos que revelam mais que ocultam, a peça desdobra-se do século XXIII à época clássica, com uma parada na França revolucionária de 1789, e movimenta 16 personagens, entre “modernos” e mitológicos, com a inclusão de um Coelho que salta magicamente de uma grande cartola, mas que se diz “coelho por engano”, na medida em que se destinava a “ser homem”. – “E nós, se é que pode saber-se? Destinados a ser coelhos?” – pergunta um personagem. (ABELAIRA, 1962, p. 194). Na verdade, o Coelho vai ser devorado – inclusive o coração – pelos demais personagens, talvez numa alusão gaiata ao episódio de Inês de Castro. Além desses personagens, há “gregos e troianos” e vozes de Príamo e Hécuba. Não é difícil perceber que há coisas demais nessa história.

A primeira rubrica (ABELAIRA, 1962, p. 13) afirma que acompanhará o gosto dos tempos: os mesmos temas (ele glosará “alguns motivos já cansados da ficção científica”), os mesmos cenários e “motivos de carácter espectacular”. Turistas se deslocam do século XXIII para Tróia, no século XI a.C., numa nave “interpocal”, a uma velocidade superior à da luz. No entanto, com um distanciamento que lembra Montesquieu, as distorções sociais do passado se assemelham às do futuro: a desigualdade se manterá no século XXIII, ao lado do isolamento, do fracasso ou indiferença amorosa, do contrabando de mercadorias e ideologias de uma época para outra, facilitado pelo deslocamento no tempo. O resultado é que os traços evidentes, na peça, de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), de Giraudoux, peça ideologicamente clara, e datada de trinta anos antes, aqui se faz obscura, certamente porque haveria muito a dizer sobre o arbítrio e poucas

maneiras de fazê-lo.

Quanto ao exercício da palavra, se não é proibido, as confusões causadas pela ignorância crescente nada iluminam e apenas servem de oportunidade a gags ferinas e gaiatas, como a afirmação de que *A cidade e as serras* foi escrito por Camilo Castelo Branco, de que Shakespeare é um escritor alemão, repetindo que o mal do tempo era “*parole, parole, parole*”, e assim por diante (ABELAIRA, 1962, p. 152).

Como conclusão, e agora se aproximando Abelaira da formulação de Ionesco, a grande maioria das pessoas faz um uso incontido e equivocado das palavras: nove décimos dos vocábulos eram absolutamente inúteis, e falsa a maior parte das afirmações – críticas que encontramos também frequentemente nos romances.

Apesar das máquinas, das vacinas e de Mozart, progressos impensáveis no passado, o futuro século XXIII é um fracasso, e, para se sentirem felizes, as pessoas têm de usar uns óculos miraculosos que viram tudo do avesso. “Virada do avesso, o que é a desgraça? Virada do avesso é a felicidade” (ABELAIRA, 1962, p. 76).

Apesar ou por causa desse truque, os personagens recebem uma condenação cabal nas palavras do grego Ulisses, ao emergir improvavelmente de um chapéu mágico na última fala da peça: “Estão mortos, estão mortos!”

A despeito dos excessos farsescos, contudo, o tratamento de alguns temas aproxima a peça dos romances do autor, seja na compreensão do amor como puro jogo de cartas marcadas pela ideologia da época, seja na mobilidade política dos possidentes, o que acabou por condenar a obra à discursividade excessiva.

Ao contrário disso, *Anfitrião outra vez* é a peça mais breve das três, certamente por ter sido destinada à televisão, e essa economia talvez imposta acabou resultando em benefício. A obra retoma o antigo mito da gene-

alogia de Hércules, cuja tradição teatral foi iniciada por Plauto e chegou ao *Amphitryon 38* (GIRADOUX, 1929), autor já mencionado ironicamente em *O nariz de Cleópatra*, por sua insistência na mitologia, que virou moda nos anos 1930-40. Embora Abelaira se apresse em afirmar, em sua segunda peça, que irá evitá-lo, assim como a Kleist (1807), para fugir “às possíveis e sempre humilhantes comparações”, acaba por confessar que “o diálogo (fatal!) com os citados mestres foi para o autor [...] fonte inesgotável de prazer”. (ABELAIRA, 1962, p. 85).

Em Portugal, o tema de *Anfitrião* já havia sido tratado por autores do porte de António José da Silva, o Judeu, que sublinhou a arbitrariedade da justiça, e Camões, com seu *Anfitriões*, de quem nosso autor repetiu o nome Brómia da criada de Alcmena, assim batizada por Plauto.

A peça, baseada no logro e na máscara, pode ser tomada como símbolo da comédia, talvez do próprio teatro, e Abelaira não ficou insensível à sua sedução. Também nos romances sentimos às vezes perpassar sua presença, como na fantasia de Ana Isa ao perceber, inesperadamente, ao retornar, a presença de alguém em sua casa: “Abre a porta do hall e dirige-se ao quarto através do corredor escuro (e idéias que se desdobram desde um assalto de ladrões até o próprio Osório [...] para lhe fazer uma surpresa), hesita. Também poderá ser um elante azul que use sobretudo, um deus – Júpiter, porque não Júpiter?” (ABELAIRA, 1963, p. 255).

O tema dos duplos desdobrado pela tradição, deslocando-se os personagens em múltiplos planos, extraviados entre realidade e ilusão, numa sempre baldada busca de verdade interior e auto-identidade, ajusta-se ao autor de *Nem só mas também* como uma luva. Como se não bastasse, o tema da opressão, cristalizada aqui em Júpiter, realiza-se em seu mais alto grau e a partir de seus estratos mais humildes. Assim, vemos no primeiro diálo-

go de Alcmena e Brómia, a criada, o pedido desta para que a patroa lhe suba o ordenado, o que naturalmente lhe é negado. Por seu turno, o supremo deus, assessorado por seu mensageiro Mercúrio, que acumula as funções de deus dos ladrões e dos mercadores, não tem escrúpulos em roubar de seus inferiores o amor, a mulher, as honras devidas e o próprio rosto.

Dentre o rol dos autores que exploraram o tema, talvez tenha sido John Dryden em seu *Amphitryon or the two sosias* (1690), apoiado em Plauto e Molière, quem expôs com clareza a ilegitimidade dos atos do deus, baseada numa arbitrariedade surda a qualquer razão. Em suma, cada autor, ao mesmo tempo, apóia-se na tradição e a empurra para diante. Em “*L’amphitryon de Kleist, une comédie d’après Molière*”, Peter Szondi (1975, p. 145-162) tece considerações sobre as duas obras, afirmando que Kleist, que só foi valorizado após o expressionismo e a descoberta de Kierkegaard, provoca uma verdadeira metamorfose na obra de mesmo título de Molière, ao substituir a dominância do enquadramento social pela reflexão subjetiva, sustentáculo e fundamento último da peça: a partir de uma ação cômica exterior, a ação se inclina a um quiprocó trágico interior, o que destrói a interpretação da peça como a apoteose da fidelidade conjugal santificada hipocritamente pela sociedade. É o que observamos na transformação de Alcmena após a aventura com o deus. Instada a explicar-se, ela resolve dialeticamente a escolha a ser feita entre os dois, o amante e o esposo, substituindo-os por um terceiro termo que os conjuga: Júpiter-Anfitrião. Kleist assim a faz declarar:

Si toi, le Dieu, tu me tenais maintenant enlacée, et si Amphitryon m’apparaissait, je serais si désespérée...Je souhaiterais que ce soit

lui le Dieu et que toi, tu restes pour moi
l'Amphitryon que tu es.
(apud SZONDI, 1975, p. 160)

Assim, ela não se decide nem por Júpiter nem por Anfitrião, mas contra ambos enquanto figuras de sua imaginação, e a favor daquele que está em seus braços, justamente Júpiter-Anfitrião, o homem divino “*dans la divinité de son coeur*”.

O que parece fundamental na realização de Abelaira, que se inspira em alguns desses modelos anteriores, é o tipo de sociedade que sustenta a ação, cuja ação é decisiva para a construção de personagens – e desse ponto de vista ele zomba das retortas subjetivas e retorna a Molière. No universo do lucro e da propaganda, que apara todas as diferenças – na verdade, trata-se de um universo in-diferente –, todos são atores usando máscaras e podem ser intercambiados sem emoção; seus reflexos são multiplicados nos mil espelhos agora tecnicamente construídos, destruidores do desejo e do romance, como nos mostra Cupido com seu raio laser, espreitando perversamente supostos amantes pelo buraco da fechadura.

Se em *A palavra é de ouro* os personagens amoraçados usavam controladores de palavras¹², agora a palavra é livre, “as palavras são as coisas”, segundo “Fucô, um macaco perspicaz”, vindo disfarçado de *O bosque harmonioso* (ABELAIRA, 1982, p. 55). Produzida mecanicamente pelos dialogadores, espécie de telemóveis com discursos programados para cada ocasião, a palavra deste *Anfitrião outra vez*, de ouro transforma-se em carvão, em nada, pois não importa que as pessoas não compreendam os discursos. O que importa, afirma Mercúrio a um estupefato Júpiter, “é suprimir o silêncio e não que se per-

12 Em *Mariés de la tour Eiffel* (1921), Jean Cocteau usa fonógrafos que falam no lugar dos personagens.

ceba o que se diz” (p. 12).

Inicia-se a peça – espero que algum dia seja re-presentada – ao som da abertura de *As bodas de Fígaro*, “com o que se pretenderá imprimir um certo tom à re-presentação” (p. 8). Nesse vivíssimo universo onde “ser é poder”, não cabe a moral tradicional nem o respeito às leis da construção mitológica: ao final, Cupido, cuja oficina está abarrotada de *Tintin*, *O homem aranha*, *fontovelas* etc., mata Mercúrio por engano, ao atingi-lo com uma flecha que não era “de amor”; seguindo o figurino cômico da multiplicação dos pares, Juno, que entra na roda metamorfoseando-se ora em Josefina, amante de Anfitrião, ora em Alcmena, faz par com o Anfitrião verdadeiro, enquanto a verdadeira Alcmena permanece com Júpiter, o falso Anfitrião.

Mas será que podemos aplicar o adjetivo “verdadeiro” a qualquer dos personagens? Como utilizar aqui a dialética de Kleist na construção de sua complexa Alcmena, se esta de agora está mergulhada em tão profunda confusão e indiferenciação?

Abordando todas as facetas dos Anfitriões que elegeu, a que não falta nem mesmo uma certa *féerie* à la António José, Abelaira submeteu-os todos a um implacável tratamento de desrealização, que, por sua vez, se mostra como fruto de um aparato gigantesco de ocultação, dominação e massificação. Tal proeza foi levada a cabo com surpreendente sensibilidade cênica, o que nega o que autor disse de si mesmo: que não tinha o sentido do palco (LOURENÇO; SILVESTRE, 2000, p. 65). Não teve, isso sim, condições efetivas para desenvolvê-lo.

Podemos nos perguntar ao final o que sobra neste palco onde os atores despem os disfarces, atingidos pelos tomates que lhes atira a platéia, ao som de “uma valente pateada”. “Comédia sem sentido” (p. 81) são as últimas

e shakespearianas palavras da rubrica, fiéis à falsa Lady Macbeth que às vezes passeia por esses textos, com as mãos pingando sangue.

Já é tempo de retornarmos ao início e à afirmação de que a insistente e irresolúvel questão em todos os textos de Abelaira é a da espera. A sátira social é mordaz e clara, mas ela não é suficiente, então, espera-se o amor que não vem, ou a democracia almejada que não se realiza, ou qualquer outra coisa de que não se sabe o nome.

Podemos imaginar essa espera como que tocada pelo espírito de negatividade, surgido no romantismo, e que persiste até hoje na descrição do absurdo e da irracionalidade de nosso tempo¹³. Vimos que em Abelaira essa espera acaba por desdobrar um universo mecânico de teatro bufo, tecla sempre ferida quando o escritor exhibe seus personagens impotentes, recitando diálogos de antemão escritos para eles. Se os textos acabam por tornar visíveis as malhas que atam esses personagens, as palavras possíveis emudecem em eterna repetição, no decurso de histórias e vidas para sempre parecidas.

Irresistivelmente, agarramos pelas pontas algo do universo de Beckett, algo tênue, se pensarmos na diferença da exposição dos discursos, mas perceptível em certas iluminações, pois essa questão retórica é, enfim, uma variação da sintaxe social, que implica o consentimento de pessoas para quem “ficar tudo na mesma” já é uma atitude “demasiado revolucionária” (ABELAIRA, 62, p. 211).

Gilda de Mello e Souza (1980, p. 123) recorda que Anouilh descreveu Godot como se fossem os *Pensamentos* de Pascal num *sketch* de *music hall* encenado pelos palhaços Fratellini. A comicidade mecânica do circo pode dar a medida do infortúnio dos homens. Modesto Carone (2007, p. 188) vê essa percepção correr paralela a *Sobre o teatro das marionetes*, o clássico texto de

Heinrich von Kleist, “que por sua vez antecipa o conceito freudiano do *grotesco* na análise da boneca mecânica Olimpia, criação do diabólico Dr. Coppelius, que aparece na novela *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann”. Percebe-se que sob o comportamento dos *clowns* “flui subterrânea a corrente do desespero”.

Com notável percepção crítica, Óscar Lopes compreendeu em primeira mão, a partir de *Os desertores*, o ritmo equívoco do movimento contido nesses primeiros livros já de feitio teatral, em que jovens dançarinos entram e saem do palco para fazer sem convicção as mesmas perguntas, com seus rostos mal distintos na distância do palco: “...uma graça nova, [...] mas em todos os sentidos ambígua: uma naturalidade, mas de palco; uma candura, mas de cépticos; um desinteresse, mas de possidentes” (LOPES, 1960). Disse-o melhor que ninguém.

13 Cf. Antonio Candido (2004, p. 133-161).

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. *Os desertores*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.

ABELAIRA, Augusto. *A palavra é de ouro*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961.

ABELAIRA, Augusto. *O nariz de Cleópatra*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1962.

ABELAIRA, Augusto. *As boas intenções*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1963.

ABELAIRA, Augusto. *Enseada amena*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1968.

ABELAIRA, Augusto. *Anfitrião outra vez*. Lisboa: Moraes Editores; Secretaria do Estado da Cultura, 1980.

ABELAIRA, Augusto. *O bosque harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

ABELAIRA, Augusto. *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. "Voi che sapete che cosa è l'amore". In JUNQUEIRA, Renata et al. (orgs.). *Sobre as naus da iniciação*. São Paulo: Unesp, 1998.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental* (trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo, org. Davi Arriguicci Jr. e Samuel Titan Jr.). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

BROOK, Peter. *The empty space*. England: Penguin Books, 1968.

CIMA, Annalisa. *Ipotesi d'amore / Hipóteses de amor*. (edição bilíngue, trad. Alexandre Eulalio/Ivo Barroso, org. Maria Eugenia Boaventura e Ivo Barroso). São Paulo: Ate-liê, 2002.

CARONE, Modesto et al. *Gilda, a paixão pela forma*. (org. Sérgio Micelli e Franklin de Mattos). São Paulo: Fapesp; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CRUZ, Liberto. *José Cardoso Pires*. Lisboa: Arcádia, 1972.

GUIMARÃES, Antonio Monteiro; FLASKMAN, Flávio. *As bodas de Fígaro – Mozart, da Ponte, Beaumarchais – o libreto e a peça*. Ed. bilíngue, com introdução e notas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

LOPES, Óscar. *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Caminho, 1960.

LOURENÇO, A. Apolinário; SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "Entrevista com Augusto Abelaira". In *Zentral Park – revista de teoria & crítica*, nº 2, Braga, 2000.

MOZART, W. Amadeus; DA PONTE, Lorenzo. *Le nozze di Figaro – la folle giornata* (1786), segundo a comédia de BEAUMARCHAIS, *Le mariage de Figaro*. (acabada em 1778, e censurada, a peça teve sua 1ª representação em

1784).

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro – dramaturgia, estética, semiologia*. (trad. Jaume Melendres, pref. Anne Ubersfeld). Barcelona/Buenos Aires/México, 1998.

POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev, l'art de la composition*. (pref. Valérie Dréville). Paris: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Actes Sud- Papiers, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. (trad. Andréa S.M. da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. "Pascal e Samuel Beckett", em *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Recebido em 21/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

O MINOTAURO E SEU LABIRINTO: UMA LEITURA DA PEÇA *LOS REYES*, DE JULIO CORTÁZAR

Weverson Dadalto

Ufes

RESUMO: Julio Cortázar, em *Los Reyes*, peça teatral que inaugura sua obra literária, reescreve poeticamente o mito do Minotauro, promovendo mudanças significativas na caracterização dos personagens gregos e antecipando temas que desenvolverá posteriormente, tais como a tentativa de subversão do hábito, a atração por elementos estranhos à ordem cotidiana, a preocupação com a linguagem e a arte e o questionamento da noção de realidade. O Minotauro, reprimido pelos reis (os defensores da normalidade) e desejado por Ariadne (a figura feminina que simboliza a possibilidade de passagem para o novo), encerrado em um labirinto que representa o próprio mistério do homem e do mundo, deixa de ser, nessa peça, um monstro a ser evitado e torna-se símbolo da busca de liberdade e autenticidade.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Cortázar. *Los Reyes*. Mito. Labirinto. Realidade.

RESUMEN: Julio Cortázar, en *Los Reyes*, pieza teatral que inaugura su obra literaria, reescribe poéticamente el mito del Minotauro, promoviendo cambios significativos en la caracterización de los personajes griegos y adelantando temas que desarrollará posteriormente, tales como la tentativa de subversión del hábito, la atracción por elementos extraños al orden cotidiano, la preocupación con el lenguaje y el arte y el cuestionamiento de la noción de realidad. El Minotauro, reprimido por los reyes (los defensores de la normalidad) y deseado por