

Os caminhos da criação em Cecília Meireles

Como os críticos brasileiros não abordaram o “teatro poético” de Cecília Meireles pelo simples fato de ter sua obra dramaturgica permanecido inédita, a presente tese responde à necessidade de uma avaliação do mesmo. Neste capítulo, em suas Partes I e II, o material dramaturgico de Cecília, encontrado em pesquisa, terá sua primeira avaliação. Espero estar abrindo caminho para outros estudos a respeito.

Os primeiros livros de poesia de Cecília Meireles, *Espectros* (1919, Cecília ainda era estudante de Escola Normal), *Nunca mais... e Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para el-rei* (1925) colocaram-na no Panteon dos poetas simbolistas cariocas. Havia, na década de 20, um movimento que Afrânio Coutinho chamou de “simbolismo-tardio”, encaminhado pelo poeta Tasso da Silveira, entre outros, e por revistas como *Festa*, celebrando esses poetas. Cecília Meireles encontrava-se entre eles. Somente em 1939, com o livro de poemas *Viagem*, é que foi reconhecida como uma “modernista tardia”. No teatro, em uma primeira abordagem, a poeta pode ser avaliada como uma dramaturga simbolista. Aliás, essa definição é passível de uma reavaliação, pois *O Jardim* não preenche rigorosamente os cânones simbolistas e sua última peça, *Ás de Ouros*, pode ser avaliada como uma passagem do simbolismo para o teatro moderno. Na verdade, Cecília tanto pode ser classificada como dramaturga “moderno-simbolista”, ou “irônico-simbolista”, pois suas personagens vivem emoções que se adequariam às personagens simbolistas e suas peças podem receber encenações instauradas pela nova linguagem cênica do teatro moderno. Dou como por exemplo a sucessão das imagens no trapézio, em *Ás de Ouros*, aproximando-a da linguagem livre da cena surrealista. Faremos esta análise nos capítulos finais.

Há outras circunstâncias, além das referências maeterlinckianas, que tornaram possível a escrita dramaturgica de Cecília Meireles. Não podemos esquecer que o trabalho artístico, de um modo geral, vai se construindo através dos tempos em uma seqüência que une arte e pensamento. Cecília não permanece fora deste processo, a construção de seu trabalho artístico se faz com a

apropriação de elementos de várias culturas. O que surpreende na poeta - ou talvez não seja tão surpreendente assim, pois a questão tem duas faces - é que há, em Cecília, uma tendência ao pensamento filosófico idealista e, ao mesmo tempo, esse pensamento idealista é alimentado por uma análise pessimista da realidade.

Se formos pensar primeiramente a ética filosófica idealista que caracteriza Cecília como dramaturga, podemos concluir que essa ética tem sua origem no pensamento platônico. Esse é o valor que se evidencia nas atitudes e gestos de suas personagens. Mesmo quando trabalha a desesperança, por exemplo, veremos que ela possui, ainda assim, uma motivação idealista. Em resumo, o poeta freqüentador de *A República*, de Platão, é o mesmo que Cecília acolhe em seu teatro. Ele deve se negar ao excesso, elegendo o meio-térmo como virtude. Vejamos esse exemplo em *O Jardim*:

Estudante – (olhando para o resultado do Periquito da Sorte, que o Homem do Realejo oferece a ele): Setenta e oito anos de vida! 78! (sacode a cabeça, desdenhoso) A vida é tão difícil de medir... (para o H.R.) Eu já tenho mais de cinco séculos... (para, muda de expressão) Ah! Uma jovem loura...(dobra o papel com dominada satisfação). Uma jovem loura... (recuperando-se, para o H.R.) Os oráculos eram assim...(p.3)

O Estudante/poeta tenta se controlar, porém, o Homem do Realejo, o verdadeiro “poeta de Platão”, percebe sua perturbação e, para ajudá-lo a recuperar-se, pergunta: **Quer ouvir agora uma valsa linda?**

O Homem do Realejo possui as características afins àquelas pensadas por Platão para o poeta freqüentador de sua República: caridade e justiça; equilíbrio e temperança. Em seqüência, para ilustrar o pensamento, destacamos Sócrates argumentando com seu discípulo Adimanto a respeito da virtude da temperança, no Livro III, da obra de Platão:

Sócrates – (...) pediremos a Homero que não represente os deuses lamentando-se e dizendo: - Ai de mim! Desgraçada! Ai! Mãe infeliz do mais valente dos homens! (*Ilíada*, Tétis lamenta a morte próxima da Aquiles) [ou] **Sócrates** – (...) também não devem ser muito propensos ao riso. Pois, na maioria das vezes em que alguém se entrega a um riso excessivo, este lhe provoca uma transformação da mesma forma excessiva. (*A República*, p.78).

Os argumentos de Sócrates a respeito da temperança têm sua releitura em Platão e seu “poeta homem de bem”. Eles também são levantados por Cecília, quando compõe a personagem do Homem do Realejo, em *O Jardim*. Essa personagem, como já foi referido acima, apresenta as características aproximadas do caráter e temperamento do poeta de Platão, ela canta a amizade e o amor e pensa, com sabedoria, na humanidade. A personagem do Homem do Realejo está aberta a várias leituras, como veremos mais adiante.

Sócrates, através da escrita de Platão, condena o fato de o desespero ou a excessiva alegria serem contrários ao equilíbrio da alma. Podemos observar, porém, que o mundo ideal de equilíbrio dos dois filósofos não se sustenta em confronto com a realidade da natureza humana. Contrastando com o lado platônico do poeta “homem de bem”, devo insistir na outra face da criação - a do artista maldito. Cecília, em *O Jardim*, e principalmente em *Ás de Ouros* - a segunda peça analisada neste trabalho - mostra as várias abordagens que dá para suas personagens. Para Cecília, os artistas são naturezas multifacetadas, daí o “escultor” rebelde de *Ás de Ouros* ser colocado pela poeta como o oposto do artista criado pelo pensamento platônico. O *Ás* obedece à sua natureza irracional e apaixonada. Ele é apresentado, na obra de Cecília, como “o escultor de corpos vivos”, possuindo os dois lados de uma mesma moeda: o gênio iluminado abriga também uma alma tumultuada. Essa, digamos assim, “humanização” do artista, desenhada por Cecília ao criar a personagem de *Ás de Ouros*, nos leva a outro filósofo que também se ocupou dessa questão: Schopenhauer.

Ao surpreender, nas peças de Cecília, traços platônicos e schopenhaurianos, não o faço “ao acaso”. Citarei, em primeiro lugar, complementando a reflexão sobre uma Cecília platônica, o argumento do crítico Paulo Rónai, ao analisar seu poema *Mar Absoluto*. O crítico surpreende, nas estrofes finais do poema, estes versos:

Não é apenas esse mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão. (*OP*, p.219)

Paulo Rónai também observa traços platônicos na composição de Cecília: “O mar tangível e verdadeiro está para o seu *Mar Absoluto* como os objetivos da realidade para as *Idéias* de Platão”.(OP, p.50). Essa imagem refletida se sustenta na referência ao Mito da Caverna, de Platão, por demais nosso conhecido para ser comentado. Também os simbolistas operaram com imagens semelhantes, declaradamente platônicas, como já referido no Capítulo II. Devo agora dar mais um passo e criar as condições para conciliar o outro lado da criação da poeta/dramaturga, também operado pelos simbolistas, ou seja, o do artista rebelde. Buscando essa conciliação aproximo - conforme disposição acima declarada - Cecília Meireles do pensamento filosófico de Schopenhauer. O filósofo alemão se ocupa da condição humana, aceitando as paixões e as angústias como parte de nossa contingência. Conceituando a sua “Vontade de Viver” como uma ética, Schopenhauer aproxima-se do pensamento simbolista e também do pensamento de Cecília Meireles, quando observa,

quando se trata do valor ou da nulidade da existência, da salvação ou da perdição, não serão certamente as frias abstrações da filosofia as mais próprias a fazerem lastro na balança, senão que aquilo que para isso concorre é a própria natureza do homem (Schopenhauer, p.20)

O conceito sobre a natureza humana, unido aos preceitos que advoga em sua obra acima citada, faz com que Schopenhauer indique o caminho mais seguro para alcançarmos a satisfação de nossos desejos, “conhecer as próprias tendências e as próprias qualidades de qualquer sorte que sejam, e assim também os limites que não se podem ultrapassar”(p.71). Esses preceitos norteariam, pelo que se pode inferir, o pensamento ético de Cecília, aproximando-a da visão de Schopenhauer também quando ele pensa a filosofia oriental e sua ética da compaixão, “se eu firo você, estou prejudicando meu ser último”, diz o filósofo, inspirado nos ensinamentos de Buda. Penso em uma Cecília “schopenhaueriana”.

Os vôos dramáticos de Cecília tiveram início quando ela assistiu às peças da *Comédie Française*, Racine, entre outros. Ela comenta, em carta à Isabel, que achou *Fedra*, do autor francês, com a atriz Maria Bell no papel título, “mais viva, atual e importante” do que uma adaptação para teatro que viu, do romance de

Jorge Amado, *Terras do sem fim* (04/09/1947). A poeta-espectadora também assistiu Ibsen, Shakespeare, Molière, e outros mais. Não é impossível que tenha visto o “irônico-simbolista” *Ondine*, de Paul Claudel, em 1941, ou ao menos tenha se interessado por seus textos. Cecília escreveu sua dramaturgia e suas traduções teatrais justamente após os anos em que o *Théâtre Athénée*, de Jouvet, (1941 a 1945), visitou o Brasil. Foi uma época de grande agitação cultural, principalmente no Rio de Janeiro, como destaquei no Capítulo IV deste trabalho. Sabemos, conforme declaração da poeta, que o fator desencadeador de seus textos foi o sucesso alcançado pelo Os Comediantes com a encenação de Pirandello, *Assim é se lhe parece*, em 1940, um bom exemplo de teatro moderno.

Resumindo a questão, podemos dizer que, esteticamente, a dramaturgia de Cecília mostra o desejo da poeta de percorrer os dois caminhos filosóficos acima referidos. quando alimenta a perspectiva idealista do “homem de bem” de Platão em confronto com a condição humana de Schopenhauer. Podemos dar um exemplo mostrando a cena inicial de *Ás de Ouros*, quando a autora se refere à paixões incontroláveis, como a de Dama em relação ao Valete: “Parecias um santo, de manto encarnado, com o acordeão de madrepérolas cintilando... Parecias um santo senlvagem, ensinando música ao mar...Quem eram os teus companheiros? Não me lembro. Naquele instante eu já te amava.” Ao que Valete, o “homem de bem”, responde, externando sentimentos de fidelidade ao Rei: “Imagina se o Rei te ouvisse... Se de repente uma cortina se levantasse... e o Rei viesse... Vê-se que ele te ama tanto...” São sentimentos que revelam uma alma pura, que acredita no ideal da amizade e da cordialidade entre os homens.

O mesmo sentimento elevado vamos encontrar no Homem do Realejo, em *O Jardim*, com suas interferências bondosas, principalmente na cena final da peça, quando chora ao perceber a tragédia: “O meu pobre freguês...Eu... eu que tenho tanto cuidado... Que só invento felicidade! (enxuga os olhos com as costas da mão) (sacode a cabeça) - Não adianta nada!

A personagem que possui mais fortemente o pensamento shopenauriano - que fala na condição humana e nas paixões - vai ser encontrada no Estudante, em *O Jardim*. Também em *Ás*, mais do que na Dama, por exemplo. Ambos, o Estudante e o *Ás*, possuem uma atuação apaixonada, tensa. As últimas palavras do

Estudante ao amigo (Rapaz 1) foram de despedida e marcaram sua decisão de cometer suicídio: “Não crês que se possa vencer a sorte...? Não achas que o reino dos deuses acabou...? Que agora é o reino dos homens?”. E o Rapaz 1, que o acompanha, pergunta: “E tu?” (ao que ele responde): “Estou falando de ti.” (Como se sua vida não tivesse importância, acrescento.)

Estas foram as últimas palavras do Estudante. Uma personalidade conduzida pelas paixões. Temos ainda outro exemplo vigoroso da criação dramaturgica de Cecília, que é o *Ás de Ouros*, uma personagem de lavra shopenhauriana. Através dessas duas (e de outras não citadas) a poeta revela o lado passional da condição humana.

Cecília também se refere a poetas que escreveram para teatro e que, possivelmente como dramaturgos tiveram alguma influência na criação de seu “teatro poético”. Como observou a respeito de Maeterlinck, Yeats, Eliot, que, “quando escreveram para teatro não conseguiram dissipar sua maneira habitual de pensar e falar”(Mendes Campos, 1947), ela também não conseguiu dissipar essa sua “maneira habitual” de falar.

Veremos, a seguir, o auto-intitulado “teatro poético” de Cecília Meireles, e seu “irônico-simbolismo”, detectado através da maneira sutil com que ela apresenta suas personagens. Em *O Jardim*, o olhar arguto da poeta, além de detectar as paixões destaca, com humor, o procedimento extravagante de algumas das personagens por ela criadas. De forma diversa, sua ironia se manifesta também em *Ás de Ouros* ao concretizar as ações da personagem Dama, destino certo de seu olhar irônico. Veremos, com mais detalhes, o “irônico-simbolismo” de Cecília se manifestando durante a análise das duas peças que compõe as Partes I e II deste trabalho.

Parte I:

Análise de *O JARDIM*

Início a análise da segunda peça de Cecília Meireles, *O Jardim*, estabelecendo um jogo com o que convencionei chamar de o “irônico-simbolismo”. Em *O Jardim*^{13*}, Cecília busca um teatro que privilegie a palavra. Essa peça é, na verdade, uma alegoria do Planeta Terra. Nessa alegoria Cecília universaliza os estereótipos, pois suas personagens correspondem a “tipos” arraigados no imaginário de um povo, sendo *O Jardim* o universo físico convencional que abriga a sociedade humana em suas auto-representações.

Abro aqui um parágrafo para observar que a procura de “categorias” é uma característica do trabalho de pesquisa. Auerbach, por exemplo, [e vocês dirão que sua visão historicista da literatura não se adequa ao presente trabalho], cuja pesquisa resultou em sua *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*, refere-se a seu trabalho como “minhas interpretações” e as dirige com “uma intenção determinada” declarando que “esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto” (p. 488). Penso que esse “jogo com o texto” e que ele seja recorrente entre os autores. Ao estabelecer esse jogo surgem possibilidades de novos conhecimentos e contribuições. É a constatação dessas contribuições de Cecília Meireles para a linguagem dramaturgia que me proponho destacar nesta análise de seu “jogo poético”, ou seja, de suas peças teatrais.

Voltemos à análise de *O Jardim*. As personagens de Cecília nessa peça dividem-se em 2 grupos: as que convivem com o seu lado triste, onde Cipris domina, e as que freqüentam o lado ensolarado, juvenil, do jardim, onde imperam o sol e a alegria. O amor, representado pela estátua de Cipris, em vez de trazer alegria, é presságio para acontecimentos sombrios. O teatro de Cecília, ao menos

¹³*O Jardim* está no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, pasta de Isabel do Prado, produção intelectual de terceiros: IP 35 – pit 11. Na pasta constam o original e uma cópia xerox do mesmo texto. Datilografado pela autora, Cecília Meireles, em papel rosa, o texto possui emendas e correções. Com 35 páginas datilografadas, é “um estudo dramático em 3 atos”. Data da conclusão: março de 1947.

o presente nessa abordagem, se assemelha ao de Maurice Maeterlinck: tudo são sombras e a vida é uma ilusão. Porém, a visão de Cecília traz um enfoque novo a respeito desse mundo das sombras, modificando-lhe o sentido, em contraste com os preceitos maeterlinckianos do simbolismo em sua primeira fase, (pré-*Ariane*) estabelecendo uma percepção irônica sobre os humanos, como veremos a seguir.

Cecília Meireles, ao retomar o simbolismo, nos anos 40, apropriou-se também de soluções poéticas e dramáticas combinadas a tendências modernas do teatro, seja realista, ou expressionista. A peça *O Jardim*, por exemplo, enquanto tratamento poético da modernidade, põe em cena uma enorme variedade de personagens que apresenta, naquele espaço simbólico de aproximação conflitiva entre natureza e cultura, a complexidade da estrutura social. Paralelamente, trabalha vários enfoques (drama, comédia, farsa, etc.) que fazem a polifonia dessa sociedade. As 32 personagens, que aparecem em cenas curtas, representam, alegoricamente, sentimentos como a Ira, a Inveja, o Amor, a Solidão, a Tristeza, e assim por diante. A função dessas personagens (que não possuem nomes) é atuar dentro de sua categoria, como A Triste, O Homem Aflito, etc. Há, na peça de Cecília, dois lados opostos em confronto: os que possuem como ideal o sonho e a poesia e os que cultivam a vaidade e o desamor. Os jovens - tradicionalmente considerados uma fonte de pureza e de idealismo - para Cecília são apenas cruéis, principalmente as Meninas e em especial a Menina Loura. Opondo-se a esses jovens e contestando-os, está a personagem do também jovem poeta-estudante. O conflito fica circunscrito à cena desse Estudante e do Rapaz 1 – cena essa responsável pelo desencadeamento da trama que vai desaguar no trágico final.

Apesar de nortear sua estética em direção ao teatro alegórico, quase operístico, Cecília não foge ao princípio dramático que norteia toda a encenação, ou seja, a verdade do diálogo - um princípio da escrita dramática que a diferencia do libreto operístico - embora na ópera exista o diálogo cantado. Na dramaturgia há um tripé que sustenta a escrita: diálogo-ação-interpretação. O drama vive do texto (da ação), seu desenvolvimento e a adequação de seus intérpretes. No caso do simbolismo, como vimos, o elemento “ação” encontra-se bastante minimizado, as peças simbolistas possuem o “defeito” - do ponto de vista do teatro convencional - da falta de crise ou conflito, ou de colocá-los em segundo plano. A

pergunta do teatro simbolista, para Balakian, é: “Por que haveria um desejo de superar obstáculos na vida quando a morte, o maior obstáculo, é invencível?” (p.100). Cecília parece ter pensado nessa premissa ao trabalhar *O Jardim*.

As falas paralelas de *O Jardim* são proferidas como reveladoras das almas de suas personagens. Tal fato pode ser assim interpretado a partir da primeira cena, quando o Homem do Realejo e o Jardineiro trocam breves palavras que revelam suas almas de gente simples enfrentando a rotina de seu trabalho. Entretanto, numa leitura mais compromissada, podemos apresentá-las como alegorias: do Destino (Homem do Realejo) e da Natureza (Jardineiro). Nesse sentido podemos dizer que o Homem do Realejo incarna a visão poética de compaixão pela humanidade, de Cecília.

A fala dos dois homens vai revelando como eles pensam o mundo e sua desagregação. Durante o desenrolar da peça, os freqüentadores do jardim se revezam, cada qual no espaço em que se encontram “aprisionados”, identificando-se por suas funções e limitações. As queixas que exteriorizam deixam o leitor (e o possível espectador) perceber suas mazelas. Podemos dizer, com Fernando Pessoa, “o enredo do teatro é, não a ação nem progressão e consequência da ação, mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a (sic) criação de situações.” (Pessoa, apud, Fraga, p.50). Passemos ao texto:

O JARDIM
IATO¹⁴
1 Cena

O Jardim inicia-se com pano de boca e música de realejo. O cenário pede um jardim de árvores imensas, com grandes sombras úmidas. Bancos de pedra. Longas perspectivas entrecortadas pela vegetação. No último plano, um caminho que conduz para a esquerda do Espectador [aí fica “o lado esquerdo do parque”, mencionado, mas nunca mostrado em cena].

Quando o pano sobe, está em cena o Homem do Realejo. No último plano passam, da direita para a esquerda, as Meninas com Balões de Cores, correndo. Entra Jardineiro com seus apetrechos às costas. Claridade matinal de verão.

Jardineiro – (Para o Homem do Realejo) – Bom dia! (pára, sorri) – Por aqui de novo, hein?

Homem do Realejo – Que se há de fazer? É a vida.

¹⁴(transcrito como está no datiloscrito de Cecília Meireles)/

Jardineiro – Sempre distribuindo a sorte...

HR – É isso... Um dia por aqui... um dia por ali... Vai-se andando. E tu?

J – Também assim. Muito serviço. O Jardim não é para ser pisado por toda parte. Mas vá-se lá dizer isso aos pés! É quando mais o pisam. (pousa os apetrechos para enrolar um cigarro de palha)

HR – As criaturas – tenho reparado – vivem sempre ao contrário! (sacode a cabeça pensativo) – Têm prazer em viver ao contrário. Tu achas que os homens são bons?

J – (enrolando o cigarro com muito cuidado e refletindo) – A gente quer gostar dos homens... mas não pode. Não pode. Fazem tantas e tantas que se nos endurece o coração (para o Homem do Realejo) – Não fumas?

H.R. Às vezes. Agora, não. (pausa. Olha em redor.) Parece tão calmo, o jardim. (pausa) Mas nem aqui há paz.

J. (puxando um isqueiro de cordão) Em certas ocasiões, sinto uma revolta, quando estou tratando das plantas. Tem-se tanto trabalho! O tempo que se leva, o cuidado que é preciso para que cresçam e dêem flor! E as criaturas vêm com o pés, como uns cegos, como uns loucos... e nos pisam tudo! E arrancam daqui, dali... para nada. Cheiram uma flor e jogam fora... Mastigam uma folha e jogam fora. Jogam fora... Todos os dias é preciso recomeçar de novo.

H.R. – (balançando a cabeça) – É... Todos os dias é preciso recomeçar. Também com a minha música é o mesmo... Todos os dias querem saber o seu destino. Nunca se conformam com o que têm (Meyreles, 1).

Este primeiro encontro entre o Jardineiro e o Homem do Realejo dá o tom da peça. Vamos assistir, a partir desta apresentação, a entrada e saída de uma sequência de personagens-alegoria, com suas angústias e seu *mal de vivre*. Porém, e é bom deixar bem claro, essas personagens não apresentam nenhuma grandeza épica ou dramática. O Ato 1 com suas 7 cenas, apresenta o Homem do Realejo distribuindo “destinos” através de seu periquito da sorte. Essa personagem que, no meu entender, simboliza o Destino simbolista, abre e fecha a peça, prevendo a sorte do Estudante, das Meninas, dialogando com as personagens do Homem e da Mulher, do Desempregado e do Mendigo. Diz o Homem do Realejo: “às vezes fico pensando na imaginação que Deus precisa ter para inventar tanta gente, tão variada, com seus destinos...” (p. 7).

Depois de abrir a cena, o Homem do Realejo, como foi dito acima, volta somente no Quadro Final, apressado, a tempo de ver a tragédia do Estudante consumada, ou seja, o suicida afogado no lago. O Homem do Realejo lamenta o acontecido, referindo-se à sua condição: “todos os dias inventando sortes... Querendo ajudar a Deus (sacode a cabeça) ajudar aos homens...”(32). Ele é a personagem que mais se adequa à representação do poeta platônico, o “homem de bem” poético da República de Platão.

A dramaturgia de Cecília possui uma “respiração” irônica. Em suma, o que ela propõe é uma inserção cômica contrastando com o “trágico” de sua narrativa. A partir do Ato II, as demais personagens-alegoria dialogam com o Guia Turístico, que as introduz e consola. As ponderações pseudo-culturais do Guia colocam em questão as frustrações e a incultura dos visitantes do local. É nesse episódio que se revela a já citada “impaciência” e conseqüente ironia de Cecília Meireles com a incultura de suas personagens. O conteúdo da peça oscila entre o poético erudito e o popular:

Turista 1 – (ao guia) – Em quantos minutos se pode percorrer o jardim?

Guia – (enrugando a testa) – Depende. Pode-se correr tudo em uma hora – que é como fazem os forasteiros em geral. Olhadas para lá...para lá... fotografias... uma volta em redor das árvores (...) mas pode-se demorar anos e anos ... (...) tudo aqui diz uma coisa, pedras, líquens, formigas...

Turista 2 – Isto é importante.

Turista 1 – Não entendi. Que diz? Há muitas formigas?

Turista 3 – Muitas

Turista 2 – (mirando as meias) – Que horror! (sacode a barra da saia) (Meireles, 11)

Quanto aos diálogos, há momentos, como o que acabamos de ler acima, em que Cecília mostra, com ironia, o procedimento de alguns visitantes do jardim. Essa ironia, a que chamei “irônico-simbolismo”, apresenta-se na dramaturgia de Cecília, embora acompanhada de certos formalismos que remetem ao teatro simbolista.

Dou ainda como exemplo os diálogos com o Guia, responsáveis por algumas cenas de comédia “irônica” da peça. É através dessa “respiração” que a intriga central, ou seja, o diálogo entre Estudante e Rapaz 1, é minimizado. As ações se atropelam, deixando o estudante suicida deslocado em sua inadequação para a vida, como se fosse o verso de um poema de Rimbaud : *par délicatesse j'ai perdu ma vie*. O relacionamento entre o Estudante, as Meninas e o Rapaz 1, no decorrer da peça, cria uma situação de conflito. Podemos acompanhar a construção das personagens, em sua essência, através do Estudante, cuja personagem se estrutura a partir do momento em que se comunica com o outro. Assim, podemos perceber a fragilidade do Estudante, e constatamos o efeito que

esta fragilidade produz nas personagens que interagem com ele. Na sua primeira aparição (Cena 3 - Ato I), o Estudante é apresentado na rubrica como sendo “alto, magro, de costas muito abauladas, calmo e triste”. Este é seu cartão de visitas exterior. É a partir de seu primeiro diálogo, com o Homem do Realejo, que a personagem vai se construindo:

Homem do Realejo - Não quer ver a sorte, menino?

Estudante – (para diante de gaiola. Contempla-a com ar analítico, como se estivesse diante de uma vitrine num museu) – Menino, hein? (sorri um pouco sarcástico)

H.R. – Bem... comparado comigo... Podia ser meu filho... meu neto... anh? - Mas não quer a sorte?

Estudante – Que sortes são essas? Bobagens... Mas têm graça! Como os oráculos antigos... Sabes que há muito tempo, muito tempo, havia uma voz que dizia aos homens o seu destino...? (diz isso com um sorriso para a própria erudição) Vozes que vinham no vento... nos pássaros... em pessoas... (pausa) – Agora, acabou-se. Esse tempo acabou-se... (diz isso com ternura, como se fosse abraçar o H/R)

H.R. – (afetado pela ternura) – Bem... o periquito não fala... Mas puxa o papelzinho com a sorte escrita... É a única diferença...

Estudante – (sorrindo) – Qual, amigo! Já não se acredita mais nem nos antigos, nem nos modernos... (puxa dinheiro no bolso) Vamos ver o que diz o periquito... (Maireles, 3)

Nessa primeira apresentação do Estudante, a autora indica o caráter da personagem. O diálogo que ele troca com o Homem do Realejo endossa o fato de ele ter uma personalidade suave e triste. Nesta apresentação da personagem também fica claro seu interesse por cultura, sua sensibilidade. Diz Ubersfeld:

Para melhor compreender a relação entre personagem e seu discurso devemos inverter a ordem; não ver no discurso do personagem somente um estoque de informações descrevendo as características ou a *psyché* da personagem, mas ver, inversamente, o conjunto de traços distintivos da personagem, seu relacionamento com as outras personagens, enfim, a *situation de parole*, que permite esclarecer um discurso que permanece indeterminado (Ubersfeld, 128).

Assim, o diálogo entre o Estudante e o Homem do Realejo faz o leitor entrar em contato com essa *situation de parole* que os personaliza e que revela traços do caráter do Estudante, como sua descrença na humanidade, por exemplo, quando ele diz: “já não se acredita nem nos antigos, nem nos modernos ...”, ou sua descrença na sorte ... “São bobagens!...” - ele conclui. No dizer de Ubersfeld,

a personagem “fala e falando de si diz coisas que podem ser comparadas ao que outros dizem dela” (127). Compreendemos, a partir da fala do Estudante, sua grande generosidade, a simpatia que dedica à humanidade, em contraste com sua desilusão a respeito da mesma. Veremos, na Cena 8 Ato II, como as Meninas o vêem, ou seja, como o olhar do outro complementa sua imagem:

Menina Rosa – (entrelaçam-se para ouvir) – O último apaixonado dela... Mas paixão devoradora...

Rapaz 1 (faz todos os esforços para ouvir sem ser visto)

Meninas (abraçadas dizem um nome)

Menina Azul – Impossível! ... (um pouco triste) – Impossível!

Menina Rosa – Sério! (pausa)

Menina Amarela - Mas que coisa engraçada! Juras?

Menina Azul – Juro!

Menina Rosa – Deve ser com ele que conversa de música e geometria!

Menina Amarela – Coitado! (pausa) (Noutro tom) – Mas também nós fomos brutais!

(Depois de algumas falas elas saem, fica o Rapaz 1 e entram os Turistas, que não o vêem)

Rapaz 1 (retomando o livro, a meia voz)

“Tu, que choras de amor, ainda não sabes como é a amada.

Ela está entre as outras, mas o seu riso é diferente.

Olha bem: pois seu corpo é um momento de dança (sic)

De muito longe vêm seus pés sobre a tua alma.

Ela está pela sombra, e ainda não vê teu rosto.

No lugar dos abraços traz seu peito sepulcros,

Onde teus sonhos contarão o que sonhavam...”

(levanta os olhos e avista os turistas) – Ah! Os execráveis!

(Meireles, 21 e 22)

De quem é o poema que o Rapaz 1 lê? Talvez de Cecília. Sinto-me algo precipitada e indiscreta, olhando para uma produção inacabada, mas não posso me negar a registrar a possível intenção desse poema de amor que antecipa acontecimentos funestos, “no lugar dos braços traz seu peito sepulcros”. A indicação da morte iminente é uma das características da atmosfera do simbolismo.

Pelas falas das Meninas, ficamos sabendo que há alguém apaixonado, “com paixão devoradora”... Na verdade são dois os apaixonados pela bela Menina Loura: o Rapaz 1 e o Estudante. Ficamos sabendo também, na fala das Meninas, que, epicentro dos acontecimentos, a Menina Loura, é apenas uma “referência” entre os dois amigos. Se algum culpado há, esse é o Rapaz 1, que lamenta seu

infortúnio, e o faz ao Estudante que, por sua vez, com sua lucidez e louca paixão percebe ser a única e verdadeira vítima da zombaria das meninas. A sensibilidade excessiva de que é dotado cumpre seu papel. A idéia do suicídio parece ter começado a partir do momento da revelação do Rapaz 1 (Cena 1 - Ato III). É a partir dessa confiança, que o desespero do amigo se avoluma, preparando o Quadro Final:

Rapaz 1 – Se me pudesses ajudar...

Estudante – Mas não me contaste nada, até agora...

Rapaz 1 - Tão pouco, para dizer... Não sei. Quase não a conheço. Lembras-te? Aquela Menina Loura...

E – (com a varinha parada no ar) – Sei...

Rapaz 1 - ... que passeava numa bicicleta...

E – Sei...

Rapaz 1 – É ela. Todo este tempo que estiveste fora...

E – (mudando de assunto) – Por que não caminhamos um pouco...? (levanta-se)

R 1 – (levantando-se) – Sinto-me tão só...

E – (dando uns passos e declamando, com emoção dissimulada) – E choras... e falas sozinho... E inventas mundos por onde caminhas ao lado dela... sem saberes por que nem para onde...? E sentes uma luz... uma claridade... (grandes risos longe) Um calor... E sorris em plena infelicidade, com o rosto cheio de lágrimas... E a todos que encontras tens vontade de contar o que sentes por ela...

R 1 – (tomando-lhe o braço) – Eu sabia que tu me entenderias...

E - (como em sonho) E transbordas de ternura, de loucura...

(acendem-se as lâmpadas do jardim. Débil claridade sobre eles. Projecção dos gestos entre as árvores. Ao longe, risadas)

R 1 – Tu e eu sabemos amar dessa maneira... De longe, em silêncio...

E – É a história do mundo... (pausa) – E ela?

R 1 – Não sei. É tão impetuosa... (calam-se) As amigas riram-se.

E – Por que?

R 1 – Falaram de alguém. Prestei atenção mas não ouvi. Devia ser de mim. Elas me vêm por aqui o dia inteiro... Como um desocupado. Tão cheio de apreensões! Riram-se (pausa) – Podes imaginar como é triste uma pessoa ouvir falar de si mesma – pois só podiam estar falando de mim – e em seguida ouvir as risadas soltas sobre o seu nome?

E (triste) – Talvez não falassem de ti. (pausa) Por que se ririam? (andam abraçados)

Cena 2 – os mesmos e os Guardas.

Ouve-se o passo dos Guardas, muito rítmico. Assoviam o suficiente para serem ouvidos.

R 1 - Não aumentes as minhas preocupações. Basta-me a angústia em que vivo. De quem podiam falar senão de mim? (pausa) Os outros... Não...

E – Falo por falar. Simples conjecturas... (em voz mais baixa) Não te aflijas...(Meireles, 25 e 26)

Fiz questão de mostrar a cena quase completa para acentuar o momento sutil em que o Estudante começa a construir sua morte. Justamente por estar apaixonado, o Rapaz 1 faz confidências ao Estudante. E, justamente, como costuma acontecer às personagens shopenhauerianas, faz confidências à pessoa errada e o mal se estabelece, desencadeando o trágico desfecho. Ora, os dois são amigos, daí a intriga. Mas o impasse que surge entre os dois amigos não desperta “terror e piedade”, como acontece nas tragédias segundo a lição de Aristóteles. Desperta indignação... ao menos entre os visitantes do jardim, pois a peça termina com o ato indignado de todos contra a Menina Loura, culpando-a pela morte do Estudante.

Somente no Quadro Final o Estudante volta a ser nomeado. Apenas nomeado, pois ele já está morto. O suicídio é consumado sem que se perceba o desfecho ou se revele seu encaminhamento. Dessa maneira, o desfecho fica apenas esboçado. Falta, na estrutura da peça, ênfase na tragédia do Estudante. O Rapaz 1 não percebe - e não dá a perceber para quem lê o texto - sua responsabilidade nos acontecimentos da vida do amigo; ele possui os olhos vendados para tudo o que não seja o seu dilema. Daí o seu desespero, no final, quando compreende tudo: a morte do Estudante causada por suas palavras, e a indiferença da Menina Loura pelo destino dos dois amigos. O Rapaz 1 passa a odiá-la e a se punir, agredindo a todos, verbalmente.

O Estudante, como personagem alegórica, tem todas as características da vítima amorosa: é feio, tem uma deficiência física, é triste, tímido, sensível e, fato que desencadeia a tragédia, está apaixonado. Em nenhum momento o Rapaz 1, personagem-tipo auto-centrado, percebe o mal que está causando. É somente depois da tragédia que – leitor, personagens e Rapaz 1 - ficamos sabendo do impasse do Estudante:

A personagem fala e, falando, ela diz de si coisas que se pode comparar ao que os outros dizem dela. É em consequência deste proceder que podemos fazer o inventário das decisões (essencialmente psicológicas) da personagem ao analisar o conteúdo (psicológico) de seu discurso que define as relações (psicológicas) dos interlocutores ou de outras personagens (Ubersfeld, 127).

Embora Cecília não tenha trabalhado o teatro psicológico, a questão colocada por Ubersfeld se estende e esclarece o procedimento das personagens-alegoria de Cecília enquanto afetadas em sua libido. Essa força refere-se a (e reforça) estereótipos como os estabelecidos pelas personagens do Estudante, do Rapaz 1 ou mesmo de “A Triste”.

Um dado interessante. Cecília coloca, em suas peças, estereótipos em discussão e o faz de maneira irônica. Podemos tomar como exemplo o do feminino. Em *Ás de Ouros* e também em *O Jardim*, ela problematiza a feminilidade, parecendo buscar outra maneira de situar o feminino. Em *Ás de Ouros*, Dama aparece aos olhos de Valete como um *rapaz*; em *O Jardim*, o vilão é uma *pérfida* Menina Loura que possui todas as “características” do feminino estereotipado, ou seja, é cruel, “com olhares lânguidos e requebros”, como diz o Valete, em *Ás de Ouros*, referindo-se ao retrato esquemático das mulheres. Mas, em *O Jardim*, a Menina Loura não aceita ser julgada pelo olhar do outro e se rebela, como podemos perceber no diálogo entre as duas Meninas,

Menina Azul – No bolso acharam um papel com a sua sorte. Era tudo ao contrário. Ia viver muitos anos, e havia uma Menina Loura... (todos olham para a Menina Loura)

Menina Loura – (ardente) – Por que todos olham para mim? Por acaso serei a única menina loura do mundo? Alguém me querará acusar? Eu nem sei quem ele era! (...) (vendo-se olhada por todos) Pensam que sou culpada! Fui eu, por acaso, que empurrei esse filósofo, esse sábio para dentro do lago? (Meireles, 30)

Essa rebeldia é um sinal de independência de Cecília Meireles ao tratar o feminino. Ela não o encerra no estereótipo da “donzela sofredora” ou da “perversa”, dois polos habituais em que as personagens femininas costumam ser confinadas, principalmente em sua época. Lembro que, comentando a peça, em carta à amiga Isabel do Prado, Cecília declara: “Eu queria que fosse alguma coisa profundamente trágica, numa atmosfera profundamente festiva.” (Meireles, 2/4/1947). Parece que a autora conseguiu seu propósito. Porém, a atmosfera festiva, de ruídos, risadas e música fica fora da cena. Em cena, o drama do Estudante...e por que não? também o dos habitantes do planeta Terra.

Há, também, uma idéia de dicotomia. Um suave combate que se estabelece entre Rapaz 1 e Rapaz 2. Digo “suave combate” porque não há ação maniqueísta

entre o Bem e o Mal, somente a colocação de pensamentos opostos, correspondendo, alternativamente, a julgamentos positivos e negativos de uma mesma visão da felicidade. Os dois rapazes fazem a ligação, por palavras e pensamentos, entre os jovens da piscina com as sombras do lago. Eles estão envolvidos pelos dois lados da vida, o da tristeza e o da alegria:

2 Rapaz – (levantando-se) – Vou-me embora! Vem comigo! Tudo aqui cheira a umidade, a sombra... Vem! É a hora da piscina...

1 Rapaz – (resistindo) – Não, eu fico...

2 Rapaz – Ficas!... (menção de partir) ... Com a velhice... com a tristeza... com os corações gravados nas árvores...

1 Rapaz – Com isso tudo...

2 Rapaz (retardando-se) – É pena. A esta hora a piscina está lindíssima, com as meninas dentro d'água, como peixes coloridos. Adeus... (Longe, um rechinar de cigarra)

1 Rapaz (triste) – Fico com as cigarras, os passarinhos...

2 Rapaz – (antes de sair) És tu que vais viver 80 anos !

1 Rapaz – Quem sabe?

2 Rapaz – É como se já estivesses no último decênio... (sacode a cabeça desanimado)

1 Rapaz – Quando as piscinas secarem e as bicicletas desaparecerem... (mais baixo) - os pássaros ainda estarão cantando.

2 Rapaz – (rindo-se) – Ó vocação de octogenário, ó habitante do jardim de Cipris, que sabes toda a história de Vênus e seu ilustre filho, adeus! (enfático e risonho) Falarei de ti às meninas semi-nuas! Elas também estão nascendo, lá na piscina, do fundo das águas... (sai com um movimento travesso) (Maireles, 16)

Os dois rapazes representam o lado “ideal” (na visão de Cecília), da juventude. O Rapaz 2 está ligado a sentimentos alegres inspirados pelas meninas sem, no entanto, ser contaminado pela sua “maldade”. O Rapaz 1 possui, segundo Maireles, tendências de ancião, uma vez que, apesar de jovem é bom, possui sensibilidade de poeta. Trata-se, na visão de Cecília, de uma exceção entre os jovens. O Rapaz 2 sucumbe aos apelos sedutores da piscina, porém não é ruim: é homem. Tudo muito propositadamente esquemático. Cecília, através de seu olhar arguto e sensibilidade afiada, coloca a questão da juventude como se esta pudesse ser, em certos casos, um anátema.

A autora nos diz, em sua peça, que o jardim é uma representação do planeta Terra e, como tal, não é um lugar apazível para viver. A poeta insinua que os freqüentadores desse planeta são seres suspensos pelo desejo e não encontram a paz. São (somos) os “seres desejantes” de Schopenhauer? Cecília

parece buscar uma resposta do “porquê” do procedimento dos seres humanos. A forma que adota para sua proposição identifica-se com a linguagem simbolista, diríamos que ela utiliza essa linguagem para se fazer entender. É através da revelação da profunda tristeza que se abate sobre os seres humanos - os visitantes que passeiam pelo jardim – que ela se aproxima da linguagem simbolista, os humanos estão condenados à solidão e ao desencanto. É para os habitantes deste planeta inóspito que o Homem do Realejo, como um deus, tenta decifrar o destino:

Homem do Realejo – (...) inventar a sorte das crianças, das moças, dos velhos... Às vezes me sinto pai de toda essa gente... Como há gente nesse mundo!... (pausa) Por mim, desejaria dar felicidade a todos... (pausa triste) (...) este meu negócio... Este meu negócio é uma coisa fora do comércio. As pessoas já sofrem tanto... (Meireles, p.7)

O destaque dado ao Homem do Realejo indica a importância do Destino simbolista na construção do sentido da peça. Ele retoma e transforma as heranças míticas onde a vida seguiria predeterminações transcendentais. O tema do destino é tratado - não na visão trágica, nem na perspectiva religiosa popular – mas a partir da atmosfera sombria e questionadora iniciada com o simbolismo e desenvolvida com o teatro moderno. Cecília busca, também neste texto, uma linguagem teatral que veicule o sentimento de desesperança ao onírico, ao dramático e ao místico, fazendo dessa mistura desordenada uma tentativa de localizar o nascimento do “mal”, no sentido da desesperança – ou a ausência de esperança – que conduz ao suicídio, isto é, torna a Morte simbolista mais atraente do que a vida. Esse é o caso do poeta-estudante.

Como linguagem, sua dramaturgia é o resultado de uma procura. Seu conteúdo, que se desenvolve através de cenas rápidas de diálogos entrecortados, acaba produzindo um efeito de choque no leitor. Através do pensamento de mentes simples - as reflexões de suas personagens funcionam como um painel de afirmações populares (poemas?) – é revelada a força que elas, as mentes simples, possuem.

Trabalhando o poético ligado ao folclórico, Cecília se aproxima das fontes de inspiração vindas dos cancioneros e cantigas populares medievais, como as

compiladas por Viale de Moutinho, que resultaram na sua *Antologia de Contos Populares Portugueses* ; ou em o *Amadis de Gaula*, este último atraindo-a também por seu conteúdo amoroso, por ser uma epopéia da fidelidade, contando histórias de princesas desamparadas, de sonhos e fantasias:

O licorne beija a rosa, canta a fênis do alto muro:
mas é tal meu desamparo,
Leonoreta, fin'roseta,
que a chamar não me aventuro. (Meireles OP,371).

O Laís (dedicatória e refrão) de “Leonoreta/ Fin'roseta,/ bela sobre toda fror//”, é bem ao gosto de Cecília, que chegou a escrever um poema inteiro em homenagem a essa canção. Eis como Carolina Michaelis de Vasconcellos, prefaciadora, em 1992, do *Romance de Amadis* para a edição portuguesa, explica esse mundo encantado, que também fascinou Maeterlinck:

Derivado, há mais de seis séculos, de lendas bretônicas, cantadas por trevoiros anglo-franceses, o *Amadis* chega a Portugal na mocidade de el-rei D. Dinis, nacionalizado por um meigo trovador desta costa ocidental, o qual, impulsionado acaso por atavismos célticos, talvez já tivesse redigido outros *Laís de Bretanha*, traduzindo o imitando *Tristan e Lançarote*, que em parte subsistem anônimos, em parte desapareceram.(Vasconcellos, XXIX, Porto, 1995).

A outra vertente da poeta, os *Contos Populares Portugueses*, compõe-se de histórias curtas que alimentam os contadores de histórias e os escritores em geral, como Ariano Suassuna, por exemplo, que aproveitou a ‘História do João Grilo’ e criou a personagem maravilhosa do *Auto da Compadecida*, homônimo do herói popular português. O prefaciador dos *Contos Populares...*, Manuel Ferreira Coelho, explica “esse livro para ser ouvido”,

Vamos encontrar notícias de contos populares na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, em autos de Gil Vicente (...) Contos que se inventaram para serem escutados (...) Facilmente se nota a economia dos artifícios de linguagem. São contos de passatempo, de riso, de triunfo da inocência, de magia, de elogio da honradez, de desculpa de pecados veniais.(...) Mas passa por estes textos, também, a maldade, o crime, o erotismo (...) Édipo, a mentira, a escatologia (...)

Tudo isso narrado com um vocabulário restrito, para um público de entendimento restrito. (Coelho,14).

Cecília já trabalhava a linguagem popular antes de escrever seu “teatro poético”. Em 1946, quando criou os primeiros textos para teatro educativo, na Fundação Pestalozzi, a autora utilizou em um deles, *O Menino Atrasado*, o folclore de vários Estados brasileiros, dos quais cito o gaúcho:

eu levo para o Menino
filho de Deus tão formoso
um boizinho de verdade
primo, irmão do boi Barroso ! (Mireles,77).

São pequenas intervenções que podem conviver com seu teatro. Essa parece ser a tática escolhida por Cecília Meireles quando pensou *O Jardim*, uma peça apresenta com a linguagem do cotidiano, de forma prosaica, porém intercalada com sentimentos de tristeza poética, bem ao estilo de Cecília. A cena é sombria, com árvores frondosas onde o sol nunca penetra, tendo como contraste o outro lado, iluminado, que jamais entra em cena. O jogo entre alegria e tristeza é evocado somente pela música ao longe e as risadas dos jovens. *O Jardim* pode ser considerado uma fantasia simbólica sobre a natureza humana, revelando sua polaridade. Entretanto, em *O Jardim* não há uma dinâmica bem definida a respeito da criação de situações e é por essa razão que sua peça se torna tão esquemática, compartimentada: de um lado, sombra e tristeza; do outro, sol e alegria. Várias personagens transitam pelo jardim, porém, as representações explícitas de crueldade, vaidade e desamor ficam a cargo da Menina Loura, aparente símbolo angelical de beleza e pureza. Esse é mais um exemplo do “irônico-simbolismo” em Cecília: o contraste estabelecido entre as belas criaturas e suas almas não tão belas assim.

Os diálogos vão revelando almas orgulhosas e traiçoeiras e as jovens criaturas apresentam o irônico paradoxo de serem, na história, as mais cruéis. Paradoxo que se estabelece quando imaginamos, e guardamos em nossa estereotípia, o jovem como sendo bom e idealista. São os jovens, no nosso

entender, que trazem a esperança de um futuro melhor para a humanidade. Contrariando as expectativas, Cecília, ironicamente, inverte a questão.

Posso acrescentar ainda que essa visão um tanto primária da poeta, estabelecendo dois mundos que se complementam, é proposital. Sua carga, esquemática, serve aos propósitos de Cecília, às suas contradições: *O Jardim* mostra-se como sendo a escrita sobre um lugar inóspito (quando era para ser acolhedor), onde é perigoso mostrar fragilidade, mesmo que ela seja amorosa, mesmo que ela seja, principalmente, poética. Contraditoriamente, o lado sombrio do jardim é onde a sensibilidade se refugia, sendo também onde os maus sentimentos imperam. Na cena, os poetas convivem com seres raivosos e angustiados, seres infelizes que não sabem buscar a transcendência na poesia, na arte, para lhes aliviar a dor de viver. Cecília mostra, schopenhaurianamente, que a arte é a única solução para tornar a vida possível.

Quando Cecília Meireles escolhe, em *O Jardim*, a Menina Loura para encarnar a maldade, a Solteirona para externar a solidão ou o Mendigo para ser o filósofo, está trabalhando com estereótipos, com alegorias¹⁵. Segundo Ricoeur, “a alegoria é um procedimento didático. Facilita a aprendizagem, mas pode ignorar-se em qualquer abordagem diretamente conceptual” (p. 65). As personagens de

Cecília não são conceitos, ou talvez tragam em si o conceito da simplicidade quase ingênua. Secundando Ricoeur podemos afirmar que a fórmula de Cecília está pronta, é simples e representa um pensamento estratificado que se repete. A sua inovação cênica em *O Jardim* é construir um drama poético com estereótipos populares.

Tal procedimento atinge a malícia da perfeição ingênua¹⁶ de um Suassuna, por exemplo, ou de um Gil Vicente. Em *O Jardim* seu talento remete a essa linha de criação. Porém, no caso, ao tentar alguma poesia, como quando desenvolve a

¹⁵ Sendo a expressão de uma idéia através de uma imagem, a alegoria se basta a si mesma. “A Triste”, em *O Jardim*, representa a melancolia, a tristeza através de sua simples presença: ela pode ser considerada uma representação, uma alegoria. Outro exemplo, muito próximo ao que Cecília Meireles se propõe em suas peças e que a inspiraram são os *Autos*, de Gil Vicente, que também trabalham com alegorias.

¹⁶ A “malícia da perfeição ingênua” é adequada ao terreno da comédia, mas não parece prestar-se ao terreno do drama, especialmente esse onde o clima simbolista conduz ao ambíguo, sombrio, fúnebre, embora essa mistura tenha um certo sabor de novidade, em Cecília.

personagem do estudante corcunda, romântico e desprezado (o estereótipo da infelicidade), Cecília simplifica as suas características fazendo com que o público - ou quem lê a peça - já saiba de antemão que aquela figura bizarra será vítima da crueldade humana. A tentativa de humanizar o sofrimento do estudante, torná-lo palatável e até popular é manifestada através da “empatia” do Homem do Realejo em relação ao mesmo, embora tal sentimento fique apenas esboçado. Observamos que nostalgia e uma certa melancolia são características da persona(lidade) de Cecília e acabam por impregnar sua dramaturgia.

O Quadro Final de *O Jardim* apresenta o Guia, o Jardineiro e a Triste despedindo-se do estudante morto acompanhados pelo grupo de visitantes, que permanece em silêncio:

Guia – Só os oráculos diziam a verdade... Mas era no tempo em que os deuses falavam com os homens...

Jardineiro (para A Triste) – Que foi que ele disse?

A Triste - Não sei...

Guia – (aproximando-se do Vadio, pela rampa) – Mas os oráculos morreram... (como quem vai rezando) E ele também... (para) O mundo morre de vez em quando... (ouve-se o ruído de uma bicicleta) E as bicicletas rodam...

A Triste - (como em procissão, atrás do Guia) - Deviam tê-lo deixado dentro do lago... para sempre...

(Todos vão andando como em romaria, para a rampa)

A Triste – (falando sozinha) - Devia ter ficado lá... Com os outros que têm morrido neste jardim... (contempla o jardim, recordativa)

(Vão passando um por um. Muito lentos. O último é o Jardineiro, que arrasta a vassoura atrás de si. O pano irá descendo vagaroso. E como é quase manhã clara, manhã vermelha de verão, o jardim irá tomando cores róseas e violetas. Ouvir-se-á um trinado de pássaros. E o grupo (de visitantes) estará mirando o lago, como em oração). FIM

A cena poderia ser trágica, porém há, pairando no ar, uma certa ironia a respeito de tal acontecimento. Pessoas estranhas acompanham o enterro do jovem poeta, porém a natureza, o sol e o canto dos pássaros festejam a continuação da vida. O “irônico-simbolismo” de Cecília Meireles nesta peça é bastante sutil. Refiro-me ao tom irônico que há em todas as cenas de *O Jardim*, numa tentativa de indicar a conduta, certamente equivocada, dos frequentadores do mesmo.

Parte II:

Análise de *Ás de Ouros*¹⁷

A terceira peça de Cecília Meireles, *Ás de Ouros*, tem a ação situada nos bastidores de um circo, o Circum Maximum. Nesta peça, Cecília conta a história da vida e das peripécias de três trapezistas e um treinador, centrando os acontecimentos numa intriga amorosa. De difícil definição, pode-se dizer que *Ás de Ouros* apresenta, esteticamente, características do teatro simbolista, como Cecília mesmo o define na já citada entrevista a Paulo Mendes Campos: “foram estudados também o valor dos coros, a simplificação dos gestos até um expressionismo de bailado, e a integração das personagens até quase a transferência em símbolo”. (*Diário Carioca*, 1947).

O teatro simbolista abre as portas para o teatro moderno, conforme vimos no Capítulo II, através da liberdade em relação aos postulados aristotélicos da *pièce bien faite*, com princípio, meio e fim, e a não obediência às regras clássicas de adequação entre forma e conteúdo do teatro tradicional. Uma boa definição para *Ás de Ouros* seria, portanto, - um teatro poético, inspirado na linguagem simbolista - com abertura para a liberdade formal do teatro moderno. Uma das características do teatro simbolista é a ausência de uma intriga lógica; seguindo esta cartilha, algumas das situações de *Ás de Ouros* seriam incoerentes para os cultores do teatro tradicional. Há, nesta peça, uma indefinição de tempo e lugar, outra característica do teatro simbolista. Sabemos que o lugar da ação é um circo, porém não sabemos em que país ele está localizado e em que tempo do passado, ou do presente, transcorre a ação. Frequentemente, porém, a autora mistura as linguagens simbolista e expressionista, no sentido da força do inconsciente, dando à estrutura das personagens um desenho bem definido.

¹⁷ O arquivo de *Ás de Ouros*, encontrado no Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, está assim nomeado: IP 34 – pit 10. A peça, datilografada pela autora, foi enviada para o Museu de Literatura em janeiro de 1983, por Isabel do Prado. Na primeira página do arquivo há uma nota da doadora: “*Ás de Ouros* e *O Jardim*; creio que esses ‘escritos dramáticos’ ainda estão inéditos.”

Para desenvolver sua história, Cecília utiliza a linguagem poética e, por vezes, a alterna, principalmente em algumas falas de *Ás de Ouros*, com a linguagem vulgar. Porém, o predominante na peça é a linguagem poética, como quando ela canta os simbólicos cavalos alados que remetem ao poema *Cavalgada*. Dama, a personagem, se refere a esses cavalos como Cecília também o faz em sua poesia:

Dama - ...e ficam de repente cegos... e curvam a cabeça... e estacam... porque sentem no flanco a chicotada do dono. (...) ... e então saltam sobre as águas... pulam na pedra faiscante e no campo eterno... e galopam... galopam para onde o dono ordena, sem voltarem a cabeça para trás.”(*Ás de Ouros*, p.21).

Cecília poeta:

Cavalgada

Escuta o galope certo dos dias
saltando as roxas barreiras da aurora.

Já passaram azuis e brancos:
cinzentos, negros, dourados passaram.

Nós, entretidos pela terra,
não levantamos quase nunca os olhos.

E eles iam de estrela a estrela,
asas, crinas e caudas agitando.

Todos belos, e alguns sinistros,
com centelhas de sangue pelos cascos.

Se alguém lhes suplicasse: “Parem!”
não parariam – que invisível látigo

ao flanco impôs-lhe ritmo certo.
Se por acaso alguém dissesse: “Voem!

Mais depressa e mais longe!”
veria o que é, no céu, a voz humana ...
Cavalgada, p.250).

A cavalgada simboliza o possível encontro com a Morte e também com os sentimento de amor, de fogo. Em o *Romanceiro da Inconfidência* o símbolo é a Liberdade:

Eles eram muitos cavalos,
 ao longo dessas grandes serras,
 de crinas abertas ao vento,
 a galope entre águas e pedras. (p.30).

Há diferença na imagem desses versos: uma aponta para a Morte simbolista e outra para a Liberdade cantada num épico. Quando Cecília Meireles começou a escrever o *Romanceiro da Inconfidência*, no início da década de 50, alguns anos depois de suas tentativas de escrita dramática (talvez estimulada por elas), observou que a escrita do poema épico parecia “desenvolver-se por si, independente e certa do que quer” (‘Como escrevi...’p.22) Essa “facilidade de composição” também aparece em seu “teatro poético”, porém esse não alcança a completude do *Romanceiro da Inconfidência*, que traduz o resultado de uma escrita perfeita. Em *Ás de Ouros*, sente-se a escrita ao correr da pena, não burilada no “fazer e refazer do texto teatral” como era a intenção da autora. Por essa razão, sua escrita teatral permanece sem um acabamento mais elaborado.

A narrativa ritmada do *Romanceiro da Inconfidência*, no dizer de Cecília, “ultrapassa a idéia de uma composição dramática” com seus 85 romances e poemas épicos. Sua realização custou a Cecília quatro anos de recolhimento e muitas leituras especializadas sobre o século XVIII. Tal cuidado resultou na concretização de uma grande obra. Quando começou a escrever o poema épico que a imortalizaria, Cecília pensou que iria escrever mais uma peça de teatro, desta vez narrando os fatos passados em Vila Rica, fatos da vida dos poetas mineiros. A peça se chamaria *Os condenados*, baseados nos Autos da Inconfidência, mas - como a própria Cecília narra em ‘Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência’ - as personagens tomaram conta da narrativa e tanto se narraram que a obra fugiu ao controle da autora, transformando-se no poema épico que todos conhecemos.

Quero esclarecer que não estou comparando a tentativa teatral de Cecília, ao concretizar *Ás de Ouros*, com a obra de uma vida que é o *Romanceiro da Inconfidência*. *Ás de Ouros* é apenas um “estudo dramático esperando umas reformas”, como a própria Cecília o definiu em carta a amiga Isabel do Prado

(1948). Tais reformas não foram realizadas (é o que veremos neste capítulo) e sua encenação, proposta muitas vezes, nunca foi concretizada. Essa peça despertou interesse nas mais importantes companhias do Rio de Janeiro, à época, importantes inclusive em termos de confiabilidade intelectual, como eram o Teatro de Câmara de Lúcio Cardoso e Agostinho Neto e o Teatro de Arte de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo.

Cecília Meireles, ao escrever *Ás de Ouros* se alinhou, ao menos provisoriamente, ao Simbolismo? Podemos dizer, não sem correr algum risco, que a escrita teatral de Cecília, principalmente em *Ás de Ouros*, é um híbrido de teatro de aventura e comédia-bailado no melhor estilo “entre-ato” de Molière (a referência ao artista francês aparece aqui pelo fato de as rubricas de Cecília, a respeito dos movimentos de cena de Valete, Dama e *Ás de Ouros*, se assemelharem aos gestos das personagens de Molière, lembrando um bailado), ou será o teatro de Cecília um drama de “atmosfera” entremeado de poesia? É o que veremos no decorrer desta análise. Não penso esgotar-lhe todos os recursos, a questão é saber, num primeiro contato, como se estrutura *Ás de Ouros*. Não será “impertinente” (para usar um adjetivo habitual na escrita de Eudinyr Fraga), da minha parte, submetê-la a análise, uma vez que a autora não a considerou acabada?

Tanto quanto no caso de *O Jardim*, para operacionalizar a análise de *Ás de Ouros* possuo tão somente seu texto. Com dados concretos da sua escrita teatral, indicações de cena da autora (rubricas), procuro estabelecer, na medida do possível, o valor literário de sua dramaturgia. Busco, nesta análise, pontuar as semelhanças com a atmosfera poético-dramática do simbolismo e discutir se, de fato, Cecília se apropriou de suas características. Em determinados momentos da análise faço uma comparação e avalio os pontos em comum de sua escrita com a de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck. Também busco, no texto de Cecília Meireles, possíveis aproximações com outras tendências, especialmente as do teatro moderno enquanto liberdade de expressão.

Para tranquilizar os futuros candidatos a montar *Ás de Ouros*, Cecília aconselha, nas rubricas iniciais, muita atenção para com as cenas, pois elas deverão ter “um cuidadoso interesse pictórico”. Não devemos esquecer que, com

o teatro simbolista francês, os pintores invadiram a cena, principalmente os pré-rafaelitas e os simbolistas ingleses como Walter Crane, William Morris, Burne-Johnes, e outros. Cecília não indica os pintores de sua preferência, mas, nas rubricas ela dá um tratamento muito especial ao envolvimento com a luz e os figurinos, havendo forte relação deles com a pintura: “os ambientes de cena são tratados com cuidadoso interesse pictórico (...) as roupas iluminarão verdadeiramente a cena, resplandecendo sob o foco luminoso”. Esse detalhe é bastante curioso, (Maeterlinck o utilizou em *Barbe Bleue*, como já foi citado neste trabalho), dando um toque de delicadeza à peça, como pude constatar durante a sua leitura. Cecília observa ainda que “os figurinos serão modelos de baralho, simplificados”. Em *Ás de Ouros*, as personagens são representadas pelas quatro cartas do baralho, cartas essas que podem simbolizar o Amor (Dama de Copas); o Poder (Rei de Paus); a Fidelidade (Valete de Espadas) e a Inteligência (Ás de Ouros), inteligência medida pela capacidade que tem esta carta de valorizar todas as jogadas, procurando resolver, em seu proveito, todos os problemas. Segundo Ubersfeld:

Sabemos que todas as formas de teatro não possuem as mesmas determinações individuais para as personagens, quer elas sejam recobertas por máscaras (desindividualizantes) quer por um papel decodificado (como é o caso da *comédia dell'arte*, do *clown*, etc) ou que sejam simplesmente definidas como um sistema de determinações socioculturais abstratas que fazem da personagem uma figura de jogos de cartas (o Rei, a Rainha, o Valete) onde não subsistem mais do que as grandes oposições do sexo, da força e do papel do poder.(p.126).

Embora Cecília utilize as “determinações socioculturais abstratas” das cartas do baralho, suas personagens não refletem os padrões estabelecidos tradicionalmente por tais papéis, muito pelo contrário, o Rei é bondoso e não usa seu poder; a Dama não utiliza a sedução para enganar e o Valete não trai. Eis uma conjunção atípica. Outras virão. Os símbolos de jogos de cartas estão na peça, e o Ás, com sua inteligência, com seu poder de liderar todas as jogadas, pode concretizar com sucesso tudo a que se propõe. É um jogo perigoso esse imaginado por Cecília e pode levar os jogadores a um desenlace imprevisível: o mistério, o desconhecido e uma atmosfera de tensão ligam as personagens. Esses elementos

são característicos do teatro simbolista. O *Ás de Ouros* é uma carta que pode dar sorte mas que pode também promover a desdita. Esse lado obscuro de sua representação é explorado pela literatura como sendo o “acaso”, o jogo de azar que promove o inesperado das relações humanas. Para o simbolista Mallarmé, acaso são “paragens do vago onde toda realidade se dissolve” (*Um lance de dados*, p.170).

É com este “lance de dados” poético que Cecília desenvolve *Ás de Ouros*. Seus diálogos reduzem-se a longos monólogos introspectivos, complementados por uma ação independente que acompanha a estética da dança. Os monólogos integram-se à iluminação, ao figurino e aos gestos coreográficos para produzir um efeito sinfônico (cf. Balakian, p.102). Como podemos ler em Roubine, essa tendência já se encontrava nos criadores que revolucionaram a moderna linguagem teatral européia:

Craig e, mais tarde, Artaud sonhavam com um ator-dançarino. Meyerhold, Annenkov e alguns outros tomam o circo como referência e querem um ator ginasta! Diz Annenkov: “No domínio do ator de circo, os revolucionários do teatro perceberão o germe de uma nova forma teatral, de novo estilo.” (Roubine, apud Denis Bablet, p. 188)

Talvez Cecília tenha percebido que essa complexa encenação possuía uma força anticonvencional, estabelecida através de um misto de poesia e de ação espaço/temporal. Essa procura de “um novo estilo” encontra certa dificuldade para ser concretizada pois, paralelas aos longos monólogos introspectivos ditos por uma personagem diante de outra absolutamente silenciosa há, ainda, em sua peça, inúmeras passagens com diálogos curtos, rápidos, encadeados, que possibilitam uma ação precipitada. Essas ações/falas são de difícil execução, pois, pressionadas pelas dificuldades da fragmentação espaço/tempo, forma/conteúdo, transformam-se em um verdadeiro “vai-e-vem narrativo” criando desorientação no leitor da mesma. Observo aqui que a leitura dessa peça (aliás, das duas peças de Cecília) é a única maneira de captá-la, pois não há outra forma de recepção, tendo ela jamais sido encenada e, em consequência, não havendo crítica nem registro fotográfico ou outro qualquer que possa orientar sua análise. A forma inovadora com que *Ás de Ouros* foi concebida pode dificultar sua análise e torná-la um desafio.

O cenário da peça de Cecília (e volto às indicações de cena) deve ser feito de cortinas pesadas e sombrias onde a perspectiva e o jogo de luz e sombra destacam imagens que asseguram um clima de mistério. Essas “imagens simbólicas” podem ser variadas, em se tratando de uma intuição de poeta. Ilustro-as ao descrever a peça *O Príncipe de Hamburgo*, de von Kleist, por exemplo. Na temporada de pesquisa teatral que realizei, em Paris, assisti von Kleist dirigido por Daniel Mesguich, um dos *méteurs-en-scène* mais talentosos dos anos oitenta, na França do século XX. Pois bem, a encenação da peça simbolista foi atualizada para 2005: os recursos de luz e sombra são projetados através de um telão. As imagens do passado, filmadas com atores que estão em cena, relatam um outro tempo dentro do presente. Diz o diretor: “A peça já começou. Eles são os sonhos de seu sonho e, como um sonho, entram na cena. Porém, na realidade, a peça ainda não começou, eles despertam de seu sonho como se viessem da morte”. (Mesguich. Teatro *Athénée*, Programa 2005)

Há, entre as personagens projetadas e os atores em cena, um distanciamento que nos leva a pensar em vidas semelhantes em outros planetas, ou mesmo em outra galáxia, mostrando o mundo “supra-real” dos simbolistas. O efeito é literal, pois as personagens acabam sendo transportadas para outros planetas, outras moradas espaciais, antes de deixarem a cena. Através dessas imagens projetadas tem-se, efetivamente, a impressão de se presenciar a um acontecimento supra-real. Com esse recurso Mesguich conseguiu o tão pensado efeito simbolista da realidade em dois planos: o *real*, acontecendo em cena, e o *supra-real* na projeção.

Penso que esse tipo de experiência simbólica pode ser utilizada em *Ás de Ouros*: Dama e Valete se reportam a um tempo, principalmente na cena dos trapézios, que ainda não passou e que já é passado. Como diz Mesguich, “o teatro é um eterno presente. Sobre a cena se vive somente um tempo. Antes de começar a encenação o teatro relata o passado, imemorial, de toda a arte teatral”. (2005). No caso da peça de Cecília, as descrições de imagens oníricas, feitas pelo Valete, podem muito bem ser adaptadas segundo o princípio da projeção do ciclorama, linguagem habitual nas peças simbolistas. Os cavalos alados de Valete, que aparecem em sua fala para simbolizar o amor, podem realizar uma dança no

espaço, projetados em imagem no fundo do palco. Valete e Dama realizam seus movimentos de dança, lentos, dizendo suas falas enquanto os cavalos desaparecem, em frenético galopar, suas sombras refletidas nos dois amantes. Essa experiência das “sombras refletidas” é, segundo Lynn Konrad, “uma experiência intuitiva (...) É evidente que esse tipo de ação dramática tem suas bases na epistemologia de Platão” (p.33).

Esse comentário de Konrad se insere no trabalho que divulgou a respeito do teatro simbolista e do drama moderno em *Symbolic action in Modern Drama*, onde ressalta a influência de Platão no pensamento e na estética dos simbolistas. Nesse ensaio a professora de Cambridge estuda o teatro de Maeterlinck do ponto de vista de sua linguagem teatral. Tomemos ainda como exemplo - para fazer uma ligação do teatro de Cecília; sua poesia e a sombra refletida da epistemologia de Platão - os “cavalos galopantes” dos poemas cecilianos que também aparecem em sua dramaturgia, como podemos constatar em *Ás de Ouros*, refletem o universo que fica além do universo palpável de suas personagens, ou seja, em outro céu, metafísico (ideal platônico), que transcende o céu que se observa do planeta Terra. As analogias continuam. Temos também os “cavalos/ondas” (ver foto) trabalhados na pintura, como na do simbolista Walter Crane, citado por Maeterlinck. Eles são simbólicos e podem expressar sentimentos de amor, fogo e paixão, como parecem ser as imagens dos cavalos encantados de Cecília. Em *Ás de Ouros*, Valete recorre a essa imagem metafórica para definir seu amor por Dama:

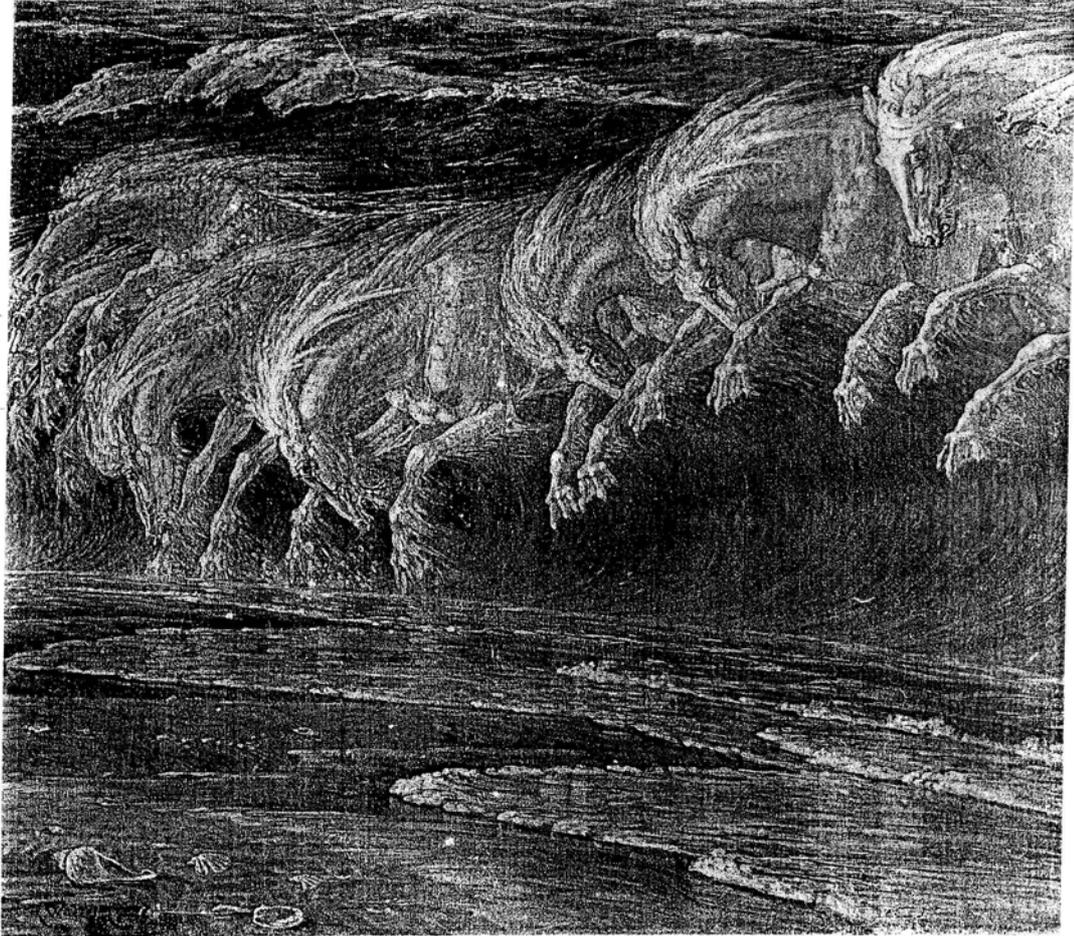
Valete – fiquei como os cavalos quando param e olham as águas de cima das pontes. A torrente se encrespa, gira, forma ramos, franjas, arabescos... É uma perdição.(...) é nessa hora que o ginete estala a chicotada. Porque o cavalo é um animal de disciplina e comando. É uma vontade retesada, que se leva para onde se quer (...) E galopei para longe, saltando os ares, saltando por cima de teus olhos, sem olhar para trás (p. 14).

Podemos dizer que a “citação” dos cavalos, feita pelos artistas nas suas mais diversas expressões, principalmente na dramaturgia, complementam o simbolismo na arte. Na peça de Ibsen, por exemplo, o surgimento do cavalo

branco, em *Romersholm*, prenuncia a Morte. Essa relação é verbalizada pela personagem de Rebecca, que pressente a morte de seu amado Romersholm: **Rebecca** – “Contanto que ele não encontre o cavalo branco... Estou com receio de que em breve ouçamos falar de fantasmas (...) existem várias espécies de cavalos brancos neste mundo”.(Ibsen, p.331). Em *Ás de Ouros* a morte concreta, ameaçadora, é representada pelo vôo dos trapezistas, entretanto, à imagem real da morte se opõe o imponderável da imagem simbolista. O sentimento difuso, ameaçador, da morte que se pressente é o “risco permanente” debruçado sobre os dois amantes, um sentimento que não pode ser combatido ou evitado e Dama, ao dirigir-se ao Valete, o coloca em palavras:

Dama: É como dizes: às vezes, uma força que não podemos evitar se aproxima de nós, se apodera de nós e nos conduz. Então não somos mais nós mesmos que falamos nem pensamos. É ela que nos governa. Às vezes é boa, às vezes é má: e queremos escolher e nem sempre o conseguimos. Ficamos como uma criança encolhida num canto, vendo os assassinos se moverem dentro de casa (p.13).

WALTER CRANE



Cavalos/ondas de Walter Crane

Essa força “que se apodera de nós” é o medo, imponderável, de algo ameaçador. Dama percebe os “assassinos a se moverem dentro de casa”, mas nada pode contra essa força do Mal simbolista invocada, talvez, pela presença da personagem negativa que o Ás de Ouros representa. Dama tenta lutar contra esse sentimento difuso, uma força que “às vezes é boa, às vezes é má”, e essa fala indica o quanto ela teme. Embora tente lutar contra o domínio do Ás, há nele uma força que a atrai, repelindo. É algo semelhante ao pânico. Dama é cercada pela sua presença, volto a repetir, “como uma criança vendo os assassinos se moverem dentro de casa” e tenta lutar contra essa invasão. Embora sua personagem, no início da peça, tenha um sentido otimista da vida, esse otimismo vai se transformando com a ação do Mal representado pelo Ás de Ouros. Tal força negativa mostra-se aos poucos. A fala acima reproduzida marca o início da transformação de Dama. Quando Valete responde, há nessa resposta uma força otimista, “para cima e para o alto”, como diria Nietzsche comparando essa imagem ao vôo dos deuses. Essa elevação marca o destemor de Valete:

Valete – Como tu falas do chão, eu te falarei do nosso vôo, do movimento puro, da nossa presença instantânea sem o perigo. Não foi para isso que longamente nos construímos? Já viste estes pássaros que sobem, sobem e de repente deixam de mover as asas, e caem para longe, quem sabe onde? Há para os homens uma liberdade assim. Que deve ser dos deuses, se existirem (Meireles, p. 4).

Dama indica, na sua fala, um sentimento de impotência (temor) contra o Mal simbolista; Valete acena, em contrapartida, com a perspectiva de um mundo onde é possível viver livremente, sem a ameaça do mal. Não há imprecisão na fala de Valete. A autora mostra preocupação em marcar os caracteres das suas personagens através de suas falas, mais do que através de suas ações, embora estas últimas complementem as primeiras. Há, na verdade do Valete, a dimensão de sua força. Valete é uma personagem positiva, fazendo um contraponto com a personagem negativa que é Ás de Ouros. Composto um terceiro caracter há a o Rei, que mostra com seu título as “conveniências” e o “*savoir-vivre*” da cultura francesa. A dramaturga utiliza essas “conveniências” para dar verossimilhança ao Rei, a personagem que une passado e futuro, estabelecendo a ligação mais próxima com o “conteúdo” do teatro tradicional.

Jean-Jacques Roubine, em seu livro *Introdução às grandes teorias teatrais*, no capítulo, ‘Digressões sobre as conveniências’, trabalha com o *savoir-vivre* que Cecília identifica ao criar a personagem do Rei. Diz Roubine:

A noção de *bienséance* (conveniência social), não pertence ao corpus aristotélico. Entretanto, ela subentende a estética clássica (...) As *bienséances* asseguram uma “natureza” aristocrática, que legitima a organização da sociedade, sua hierarquia... Há, digamos, uma “*allure*” aristocrática, uma “majestade” real, maneiras de ser próprias aos príncipes (aos heróis, aos deuses...) que os distinguem da humanidade comum. (p. 41-42)¹⁸.

Cecília Meireles, ao fazer adesão à ética francesa do *savoir-vivre* - proposta que se universalizou e que ela utiliza para desenvolver seus caracteres - desenha o Rei, por exemplo, como o que detém a Majestade e todas as suas qualidades valorizadas como símbolos da realeza. Bondade, compreensão, sabedoria são atributos dos deuses, dos seres perfeitos e características da personagem do Rei. Essas características são vitais para o desenvolvimento do enredo. A *allure* aristocrática e também da realeza não dá acolhida a suspeição. Cecília soube jogar com essa *bienséance* ao imaginar o livre curso da ação: a acessibilidade ao Rei, a acolhida aos amigos, a traição de que é vítima, a morte. Os atributos do Rei alimentam os desígnios do criminoso e, em vez de proteger a vítima, eles a colocam a mercê do assassino.

Quanto à forma de *Ás de Ouros*, Cecília optou por fragmentar a narrativa, fazendo os tempos se alongarem e as ações se inverterem. Explico. No caso do *Ás*, por exemplo, ele poderia ter matado Dama para aplacar seu ciúme, porém, inadvertidamente, volta sua ira contra o Rei. Ele tem um plano: deixar pistas que incriminem a Dama, mas é surpreendido por Valete e vê frustrados seus planos:

¹⁸No original: La notion de *bienséance* n’appartient pas au corpus aristotelicien. Néanmoins, elle sous – tend l’esthétique classique. (...) Plus généralement, les *bienséances* affirment une “nature” aristocratique qui légitime l’organisation de la société, sa hiérarchie... Il y a, dit-on, une “*allure*” spécifiquement aristocratique, une “majesté” royale, des façons d’être propres aux princes (aux héros, aux dieux...) qui les distinguent de l’humanité commune. (p. 41-42).

Valete (fatigado) – De modo que confessas...

Ás de Ouros – Confesso? Não confesso? Que entendes tu destas coisas? (...) A Dama tinha enlouquecido de amor...Resolve fugir com o Valete. Pois não é tão claro? O que lhe faltava? Dinheiro. O dinheiro explica eternamente todas as coisas. (...) Não está vendo a bela Dama com a chave do cofre numa das mãos, e o punhal na outra? O Rei está envelhecendo... o Rei está cansado e sonolento... Entre o sono e a morte há uma pequena passagem... Um corredor estreito... Suficiente para qualquer delicada mão colocar uma lâmina... Sem esforço. Como se coloca uma flor. E atira-se longe a luva azul. É tão fácil. Tão elegante...

Valete – Um homem é capaz disto!

Ás – Ah, como falas dos homens... A mulher está na tua frente, e deslumbra-te. Mais tarde ou mais cedo tinha de ser assim... Um homem é capaz de muitas coisas... Não queres ver a tua Dama assassinando? Posso colocar-te em seu lugar (p. 23-24).

Diante do cinismo do Ás, Valete, por repugnância, acaba deixando-o partir. Fica sozinho em cena, refletindo, sobre “a honra dos homens”. Cecília parece justificar essa fuga consentida do Ás ao evocar, num longo monólogo (reproduzo apenas um trecho do mesmo), o sentimento de honra ultrajada de Valete:

Valete – (soltando-o) – Não esqueceste nada! Afasta-te. E nem posso tocar em ti, nas tuas roupas... no teu corpo... Em que lugar é que os homens guardam toda essa quantidade de horror? É no sangue? É no cérebro?(...) Vem do fundo de seu nascimento... as mães trouxeram dentro de si esse nojento embrião venenoso, beijaram esses pequenos monstros lacrados...? as mulheres choraram por essas tenebrosas feras...? (p. 24)

Ás de Ouros afasta-se, como um bom vilão de melodrama:

Ás de Ouros (consertando a roupa e alisando os cabelos) – Deixo-te entregue às tuas profundas reflexões... (com profundo cinismo) Quando nos encontrarmos dirás o que concluíste... Mas talvez seja tarde... Porque o pensamento é vagaroso, e a notícia dos crimes voa... (vai saindo e olhando para ele como fera) (p. 24)

E Valete prossegue em seu monólogo, refletindo sobre a maldade dos homens e, qual um Hamlet ultrajado, defendendo o cadáver do Rei,

Valete - E isto é um homem...(caminha vagaroso) ... Isto andou comigo, anos inteiros... atrás de mim... ensinando-me... conduzindo-me... E eu falava com ele. Perguntava. Aprendia. Vestia-me e despia-me na sua frente. Ele me atava os sapatos e me pintava a cara. Tocava nas minhas roupas... na minha pele... Tenho nojo de mim. Deve haver uma lepra subindo pelo meu corpo... pela minha [ilegível] Meu corpo, minha memória ...tudo tem lama e escuridão. (pausa) Isto é um homem!... Isto existe! A vida consente que isto exista! A vida permite que isto destrua o Rei! (pausa triste) O Rei que eu vi sorrir esta noite, de tal maneira, tão admirável no seu sorriso que nele pude ler tudo que está escrito num deslumbrante silêncio! O Rei! (p. 25)

Vemos aí o embate definitivo entre o Bem e o Mal. É a final da peça, nela não há vencedores. Em sua retirada de cena, no Ato Final, Ás de Ouros desafia o Valete a um futuro acerto de contas, quando, na verdade, deveria ser punido por seu crime.

Questiono a impunidade com que a autora privilegia o “artista maldito”. Pode-se considerar, nesse sentido, que Cecília fez da ambigüidade seu argumento, colocando a criação artística e a força destrutiva no mesmo patamar. Trata-se de um jogo fascinante.

Em resumo, não há punição para o assassino. Valete sinaliza a peça ao deixar o Ás sair de cena impunemente, nos fazendo constatar que o Mal e o Bem podem ser colocados na mesma balança e que seus pesos se equivalem. Ao concluir, Cecília deix no ar uma provocação e esse é um sinal de seu “irônico-simbolismo”. Ao desenvolver seu conceito de teatro, a poeta coloca a perfeição artística e a tensão destrutiva no mesmo patamar, estabelecendo um espaço que abriga tanto a beleza quanto a agressividade. O enfrentamento dessas duas forças vai eclodir no final: não mais uma história romântica mitificando a vida dos artistas, mas a exposição de um crime injustificável que o sentimento de ódio camuflado em amor do Ás de Ouros desencadeia. No decorrer da peça, Cecília mostra a ambigüidade que existe nesse sentimento disfarçado. A incompreensão do acontecimento nefasto, manifestada pelas personagens surpreendidas com o assassinato do Rei, fica muito clara com a reação do Valete. Ao lamentar-se e relembrar, em seu longo monólogo, o convívio e o aprendizado que teve com o mestre, agora caído em desgraça, Valete se deixa emocionar lembrando o sentimento de admiração que sentira por ele. Valete não percebera,

no passado, a extensão do mal que seu mestre, o Ás, poderia lhe causar. É irônico que sua percepção tenha sido despertada quando já não havia mais nada a fazer.

Em seu monólogo acima referido, Valete exterioriza a consciência de sua impotência perante o Mal, lamentando o ocorrido. O ciúme do Ás, explodindo, culmina com o assassinato do Rei e a arte, então, passa a se situar em um espaço ambíguo, no qual tanto a beleza quanto a agressividade podem causar danos. Ao mesmo tempo em que a convivência e o aprendizado com o Ás desenvolvem a perfeição artística de Valete, vão desenvolver também o ódio a seu criador e o desamor passa a ser a consequência. Ironicamente, Cecília vai revelando, na sua escrita, como a visão do Belo e do Bom podem ser também a do Mal: uma visão oposta e distorcida. Esse “irônico-simbolismo” cruel de Cecília revela o que há de mais negativo entre os homens, destacando as tensões destrutivas da coexistência entre as personagens da peça.

O desamor e o crime do Ás horrorizam Valete. Esse, no seu monólogo, passa a refletir sobre a força do Mal e repete, como em um refrão, a frase que irá ajudá-lo a tomar consciência do crime hediondo praticado contra o Rei: “E isto é um homem!”. Podemos comparar esse refrão – quem leu a peça de Cecília – com a cena da peça de Shakespeare, *Júlio César*, quando Marco Antonio lamenta o assassinato do Consul romano. O futuro Imperador de Roma se dirige ao povo, chamando de traidores os senadores que apunhalaram Cesar pelas costas, repetindo o refrão: “E eles eram homens honrados!”. A repetição da expressão, intercalando-a ao monólogo, dá força à indignação das duas personagens, Valete e Marco Antonio.

Os longos monólogos a que Cecília submete seus atores são também verdadeiras “provas shakespearianas” de boas performances. Ela se diz “desconfortável” ao escrevê-los, principalmente quando eles possuem estrutura de diálogo, pois acha que os atores brasileiros, enquanto interlocutores, não saberiam como reagir ao esperar a sua vez de falar.

No final de *Ás de Ouros*, Valete sai de cena ao terminar seu monólogo. Um coro de vozes enfurecidas se faz ouvir, ao longe, clamando por vingança. A cena vai morrendo em resistência, com o coro cada vez mais forte cortando para o Quadro Final, quando o fantasma do Rei, ensangüentado e com a cabeça coberta

por um véu de tule negro, aparece em sonhos para Dama e lhe relata a sua morte (outra evocação shakespeariana de Cecília, ao lembrar do fantasma de Duncan, em *Macbeth*, quando ele aparece para relatar seu infortúnio).

O ato abominável, o assassinato do Rei é uma falha gravíssima contra as “conveniências” e, como tal, não tem perdão. Mas Cecília, como já observamos anteriormente, deixa esse crime sem punição. Inconsciente em seu sono, Dama recebe a visita do Rei e mantém o diálogo, como se estivesse hipnotizada (lembrando as personagens femininas de Maeterlinck), sem compreender o ato ignóbil efetuado por mão traiçoeira. Porém, nas visões de seu sonho, Dama reconhece o assassino e concretiza esse reconhecimento com palavras:

Dama – [para o Rei] – Disseste que está morto?

Fantasma – Não te entristeças com isso.

Dama – Que te mataram?

Fantasma – (diz que sim com a cabeça)

Dama – Oh! O Ás de Ouros! (arqueja) Vamos atrás dele!

Fantasma – Como sabes?

Dama (a claridade aumenta sobre a sua cabeça, que deve ter muita expressão, sempre de olhos fechados) - O Ás de Ouros! O sinistro ... (falando para o Ás de Ouros, em sonho) Que vinhas fazer aqui dentro? ... Ah! não chegaste a dizer ... Era isso ... Vinhas falar, e as palavras te apertavam a garganta... Esse era o recado que trazias ... a proposta ... Esta era a viagem ... E eu não te estranguiei ! Era isso, então...

Fantasma – Era ele que te queria levar? Eu sempre pensei que fosse o Valete.

Dama (sempre para o Ás de Ouros) – Ficaste encostado aí ... Olhavas ... (a luz incide no lugar onde esteve o Ás de Ouros) ... que tiraste de minha mesa?... ah, a minha

luva ... Para que queres a minha luva? Por que meteste no bolso a minha luva?

Fantasma – A tua luva está caída no meu quarto...

Dama – (sempre para o Ás de Ouros) E agora corres... foges... Por que não alcanço? Ninguém te alcança? Quero pedir socorro não posso! Os pés dos malvados nascem já sabendo correr... (p.27-28)¹⁹

Assim, desesperadamente, Dama encerra a peça, na companhia do Rei, ou seja, de seu Fantasma. O Rei é uma das personagens que ela ama, com um amor filial. *Ás de Ouros* é uma peça que trata das relações amorosas em suas várias formas, abordando inclusive um tema tabu: o amor entre pessoas do mesmo sexo.

¹⁹As indicações da luz simbolista ficam muito explícitas nas rubricas da autora durante as falas de Dama. Essas marcações de luzes e sombras do simbolismo foram observadas por mim no Capítulo II, quando falo da iluminação no teatro simbolista.

No caso, o amor que Ás de Ouros, criador, dedica a Valete, sua criatura. Dentro do quadro das “conveniências” estabelecido por Cecília, ao qual me referi anteriormente, o Ás encarna o espírito criador, uma espécie de “bufão irreverente” que a tudo se permite em nome da Arte. A vida no Circum Maximum se desenvolve em torno da criação artística e é justamente Ás de Ouros que se destaca, ao construir um Valete *virtuose* em seus vôos - inclusive metafísicos - em um trapézio. O “bufão irreverente” revela-se triunfante e passa a ter ciúmes de sua própria obra. Esse ciúme desencadeia o conflito. A quebra da “conveniência”, por parte de Ás de Ouros ao assassinar o Rei significa a subversão da hierarquia de uma comunidade. A morte do Rei é a reação agressiva do artista – Ás de Ouros - à desobediência de sua obra prima, o Valete. O crime violento ultrapassa a culpa e passa a significar a subversão da ordem. Para esse “Pigmalião” de circo, Valete transformou-se em sua “Galatéa”. O artista, apaixonado por sua obra, não percebe nenhum equívoco em seu ato:

Ás de Ouros – Pensei que te construía para a multidão, mas era para mim ti essa espécie de ciúme que deve empolgar um artista que mostra aos que te estava construindo... Queria ser eu só a ver-te, mergulhando na minha admiração. Sinto por estranhos a sua obra. Que é que eles sabem de ti? Sou eu, que sei. Em que pensam, que estão vendo, quando te contemplam, quando percorrem o teu corpo linha por linha? Eu é que sei para onde se deve olhar. Eu é que sei onde ficaram as minhas noites, os meus olhos, a minha vontade: como os escultores sabem onde ficaram as suas mãos...(p. 8)

Essa passagem lembra *Sarrasine*, de Balzac. O escultor e sua obra, Sarrasine e Zambinella; na obra de Barthes: *S/Z*. A personagem do castrado, Zambinella, para Balzac, também é a construção de um artista. Sarrasine é o escultor que retira da matéria inerte a sua criatura viva. Assim, Balzac constrói a sua personagem, o escultor, a partir da narrativa. Também Cecília constrói a personagem do Ás, o escultor de corpos – uma personagem controvertida, castrada emocionalmente - a partir da narrativa, refletindo sobre a produção alegórica da arte. Ás de Ouros representa o artista, porém é um ser incompleto que se constrói com o Valete. Um produz o Belo; o outro se faz Belo.

Nos delírios do Ás, Valete é um ser fabricado por ele, mas sua ilusão não resiste ao confronto com a realidade, Valete não é Galatéa, “uma estátua que se

acreditaria viva (...) a tal ponto se dissimula a arte com a própria arte” (Ovídio, p.189). Valete, para *Ás de Ouros*, é um corpo instituído como obra de arte. Para Sarrasine, Zambinella também representa a arte, é sua simbologia mais perfeita. Barthes diz que o corpo zambelliano,

só é total (...) porque se origina de um corpo já escrito pela estatuária (a Grécia antiga, Pigmalião); é uma réplica, provinda de um código. Esse código é infinito, porque é escrito. No entanto, ocorre que a cadeia duplicadora revele sua origem e que o Código se declare fundamentado, imobilizado, reduzido. Esta origem, esta redução, esta imobilização do Código é a *obra-prima*.(p.140).

Ás de Ouros presente que possui o Código, que é dono da *obra-prima*, podendo imobilizá-la. Entretanto, esse pressentimento não é canalizado para o afeto, mas para a subversão do afeto, *Ás de Ouros* está imobilizado pela narrativa. Barthes afirma que “o texto é uma rede de mil entradas”. Diante dessa afirmativa podemos dizer que Cecília optou pela trajetória do criador e sua criatura, indicando uma entrada simbólica para sua peça. Esse duplo encontro pode ser lido de várias maneiras, o que se destaca são as duas forças em conflito – *Ás de Ouros* e Valete - forças tensionadas em equilíbrio precário, daí ter Cecília escolhido o circo como espaço simbólico da construção artística, cujo efeito de beleza resulta de operações arriscadas como uma dança nos trapézios. Em resumo, *Ás de Ouros* é, para Cecília, uma vontade forte que se constrói sem obstáculos, como Sarrasine é construído por Barthes.

Valete, aos olhos de *Ás de Ouros*, é uma obra-prima ilusória que é preciso negar. Partindo da análise de Barthes sobre Sarrasine, digo que Valete é uma obra de arte indecifrável, cujo corpo artístico, irreal, se inscreve num corpo já escrito. Ele é, para *Ás*, a encarnação da Arte, um ideal de beleza. Também a obra de arte, em *Sarrasine*, de Balzac, trilha o falso caminho de Zambinella, uma *obra-prima* ilusória²⁰, como o é Valete, aos olhos de *Ás de Ouros*. Contraditoriamente, essa

²⁰ Não esquecer que Zambinella é um “castrati”, i.e. a mulher-obra-prima não existe, daí a obra de arte “ilusória”. O Valete, no caso, é ilusório na fantasia do *Ás de Ouros*, que o quer “castrati”, ou seja, existindo somente para o seu amor, sua Arte. A questão, colocada explicitamente através do “equivoco sexual” de Zambinella, no conto oitocentista de Balzac, torna-se muito mais fluida no tratamento dado por Cecília, um século depois.

obra de arte é uma experiência, um jogo, tanto para *Ás de Ouros* como para Sarrasine, conforme Barthes, em *S/Z*, interpreta *Sarrasine*, de Balzac, obras essas que se completam. Porém, em *Ás de Ouros* há o jogo do “acaso” a se desenvolver com esta personagem dúbia, o artista, com a qual Cecília abre “entradas”, para várias leituras de sua peça, além da simbólica. A personagem de *Ás de Ouros* se constrói através da alternância de amor e desamor e, ao se construir, ela se revela em sua fala:

Ás de Ouros: (...) Ah! Já me falas assim!... Então... é porque mudaram os tempos... é porque já não me vês com os mesmos olhos que a Dama vê o Rei. Não te iludas... como eu não me iludo. De um lado Ela e Ele. Do outro, Tu e Eu. Era assim o jogo. Mas agora mudou. De um lado...Ele e Eu... do outro, Tu e Ela. Tão claro, não vês? (...) (de frente para o público, encostado à mesa, à qual apóia os punhos cerrados) O amor é sempre uma grande tristeza. (...) Pode ser que me renegues... Mas a minha obra está aí. (...) eu sou teu pai e tua mãe, teu criador e teu dono. (aponta-o, de braços abertos). (p.6-7).

Mas Valete apenas murmura: “Todos somos obra de arte de alguém que veio antes de nós. De todos que vieram antes de nós... Todos somos herança. Mas nenhum de nós pertence a ninguém.”(p.7). Barthes, em relação a Sarrazine, fala em transgressão, em excesso e afirma que, “a transgressão consiste não em ignorar o ofício, mas em dobrá-lo com uma atividade inversa, erótica e fantasmática: o desmantelamento, a destruição do objeto total, (...) a busca do fetiche.”(p.121). Esse fetiche também *Ás do Ouros* busca no Valete, e essa busca o destruirá:

Ás de Ouros – Estou louco, estou louco... (pausa nervosa) Como se não me bastasse ouvir teu nome gritado em todo o circo... teu retrato em todas as paredes, e

as pessoas paradas, contemplando-te...Faltava a suprema abjeção...

Valete (interessado) – Qual foi?

Ás de Ouros (baixo) – Essa mulher...

Valete – Ah!

Ás de Ouros – Tenho querido fazer-te compreender... (...)

Valete – Mas eu sou um homem...

Ás de Ouros (contrariado) - Essa é a grande loucura. Querer ser um homem.

Homem sou eu, com as minhas paixões, os meus desesperos, as minhas fraquezas e decadências. Tu és uma obra de arte. Não podes existir sem mim. Eu é que devo dirigir, governar, permitir que tenhas a vida suficiente para sustentares o que sonhei e consegui que fosses. (p. 8).

A escolha de Cecília, ao trazer à cena uma personagem incontrolável e auto-suficiente como Ás de Ouros, foi construir uma força decadente. Podemos interpretar essa “decadência” de duas formas: a escolha amorosa do homoerotismo de Ás, cujo conceito “decadente” vem, principalmente, até nós a partir do século XIX, época em que a escolha amorosa era passível de julgamento moral; ou a ação de matar o Rei sendo julgada como um traço do caráter, um gesto decadente do Ás, cuja violência estabelece um rompimento com o próprio futuro. Assim, matar o Rei pode ser interpretado como um ato de ruptura.

Para finalizar a abordagem do mito, direi que Cecília explora, em *Ás de Ouros*, o mito de Pigmalião. O Ás é o escultor do divino Valete, o artista do movimento em cima do trapézio. Ele mitifica o Valete através do tema do amor, porém seu amor possui uma fala autoritária: a do criador sobre a criatura. O artista tem orgulho de sua obra, porém a criatura – no caso, o Valete – renega seu criador, enfraquecendo-o como artista. Há um jogo de poder entre eles. É um jogo sutil. Para Barthes,

o artista é infalível, não somente pela segurança das suas *performances*, mas também pela autoridade de sua competência; é ele que conhece o código, a origem, o fundamento (...) e tem o direito de determinar a diferença dos sexos, mesmo que os interessados protestem, porque eles vivem na contingência dos fenômenos perante a autoridade original e última da arte. (S/Z,126).

O princípio da autoridade da arte foi trabalhado por Cecília, como observei anteriormente, atingindo a supremacia do poder do belo sobre a virtude. Cecília trabalhou o Mefistófeles no artista, sua busca para eliminar as âncoras que o aprisionam e assim poder viver, livremente, sua vocação. Ás de Ouros é, no caso, esse Mefistófeles. Ele também carrega o “acaso” do jogo das quatro cartas. Essa é a sua verdade. Cecília negou o desejo transformador do Ás, negando-lhe a capacidade de viver para eternizar a “autoridade última da arte”, de que fala Barthes. Cecília construiu a morte do artista, matando-lhe o lado amoroso. A fala do Ás é autoritária e não amorosa, ela é possessiva e, por vezes, diabólica. Ás de Ouros é uma personagem que pode muito bem sustentar a ação de uma peça. Ele é a “personagem ambígua” de que tratou Maeterlinck em seu teatro, conferindo-lhe

um misto de ternura e maldade como, por exemplo, ao criar *Barbe Bleu* e sua complexidade ambígua.

Estamos falando em ruptura. Há outras rupturas na peça de Cecília, como a questão da personagem feminina. Será Dama uma jovem mulher, ou um efebo platônico? A sua sexualidade também é colocada em questão. Aliás, uma das problemáticas das peças de Cecília ora em estudo é justamente a sexualidade. Tratando-se da personagem de Dama, podemos dizer que ela tem qualidades positivas, porém estas qualidades são, tradicionalmente, atribuídas ao sexo masculino. São elas: retidão de caráter, fortaleza de pensamento e destemor. Eis como Valete lhe fala de seu amor:

Valete - Quando me procuraste pela primeira vez, partiste ao meio minh alma. Eras tão direta, clara, límpida, que me parecias uma espada, uma arma. Eras firme e brilhante. Isso me surpreendeu e me encantou. Não me atraíste de longe, não me seduziste, como costumam fazer as mulheres, com olhares lânguidos e requebros. Não tinhas nada do que faz as mulheres semelhantes aos pântanos: a sombra, a flacidez, a superfície equivocada. Não: vinhas como um cristal. Parecias um homem [o grifo é meu]. Até as circunstâncias, eram favoráveis: tinhas calções justos e cartola. Mas quando olhei para os teus olhos, deslumbrado... Teus olhos se fundiam numa luz dourada, como um óleo que vai afogando...(noutro tom) Eu estou acostumado ao domínio do meu corpo. Sou um ser de disciplina, de obediência. Tenho orgulho de me possuir todo, até as unhas, até os cabelos. Comecei a sentir-me estranho, fluído e tonto... Sem pontos de apoio e sem limites (p.13-14).

Este monólogo, belo, define a personagem masculino/feminina de Dama. “Parecias um homem”, diz Valete. A sexualidade, como Cecília a aborda em sua peça, é um jogo sutil, porém inconcluso, a questão fica em aberto. Ou melhor, Cecília questiona, em *Ás de Ouros*, os rígidos papéis do “masculino” e do “feminino” impostos pela sociedade, abordando o problema de maneira nada convencional. Podemos dizer que, em termos de modernidade teatral – tema, conteúdo e encenação - Cecília foi pioneira.

Ainda em relação ao tema da sexualidade em *Ás de Ouros*, há o amor do Ás pelo Valete e, em polos opostos, o sentimento amoroso de Valete por Dama. Enquanto o primeiro desencadeia a ação, o segundo a transcende. A troca que se estabelece entre eles traz consigo o antagonismo. A devoção que Ás dedica ao Valete não encontra resposta e o único sentimento que os pode unir é a paixão

pela Arte. Em contrapartida, a paixão de Valete por Dama possui uma voz amorosa que é correspondida, mas Valete nega esse amor. Na fala de Valete há uma ruptura que define o desenho da sua personagem. Tocar em Dama é, para ele, sucumbir a um gesto de amor, é trair o Rei. A ruptura da sua fala negando Dama é radical transforma o desfecho da peça. Daí as evasivas do último encontro entre os dois,

Valete – Não te desvies. Eu não te tocarei. Apenas sigo cada um dos teus movimentos, como sombra tua. Tu e eu somos um só. Somos o mesmo. Avistei-te altiva, nítida como eu era, na minha solidão. (...) Que tu tenhas um corpo, que eu tenha outro... Nem isso importa. Percebi que tinha que ser assim desde o primeiro instante. Quando apareceste eu não TE vi. Eu ME vi. E agora, na tua frente, estou como uma pessoa diante de um espelho. Inútil fugires, galoparei para longe. Estou contigo mais do que a própria sombra (...) todo entrelaçado por dentro de ti.
Dama – (em êxtase) ... como no alto do trapézio, quando as nossas mortes estão juntas...(…) Mas não era de nós que te queria falar...(Batem à porta. Voz de Ás de Ouros)

Voz – Posso entrar?

Valete – Deixo-te com ele. Mas não lhes fales de nós. Não entenderia. (Levantam-se, como em sonho. E o Valete se dirige para a porta). (p.15-16).

Essa é uma longa cena de êxtase entre dois amantes, a última vez em que eles se encontram. Depois, vem a cena do diálogo entre Dama e Ás de Ouros; a do assassinato do Rei; o derradeiro encontro entre Ás de Ouros e Valete e a cena final entre Dama e o Fantasma do Rei. A apoteose final dos dois amantes, Dama e Valete, se dá na página 16, acima referida - Ato II, Cena IV - quando Valete diz, ainda, à Dama, como se estivessem se despedindo na Morte,

Valete – Na terra que os homens pisam há muitos conflitos: lá em cima... tua sabes... é só Vida e Morte, não há chão para desordem nem luta (...) Somos resplandecentes.

(A luz deve brilhar sobre suas roupas, e os seus perfís, que ficarão apaixonadamente um diante um do outro, sem se tocarem).”(p.16)

No Ato Final da peça se manifesta, mais uma vez, o “irônico-simbolismo” em Cecília, quando ela apresenta Dama como uma heroína tradicional, aceitando o amor do Rei e se fixando no passado. É irônico que Dama prefira negar-se enquanto vontade independente, submetendo-se ao Rei. Vencida pelo passado, ela

reflete esse passado em seu sono. O fato de dormir na última cena da peça sugere a negação da consciência que a acompanha em sua trajetória independente e que a levou ao amor de Valete.

Ao deixar a heroína ser dominada pelo passado (o fantasma do Rei) a autora remete sua personagem às de Maeterlinck, como Mélisande, por exemplo, que aparece novamente em *Ariane e Barba Azul*. Ela é uma das esposas “mortas-vivas” do terrível sedutor. O fato de Maeterlinck tê-la feito permanecer no castelo e se manter fiel ao *status quo* do passado, reflete a submissão das heroínas românticas – ou em “transição”, como as do simbolismo – que temem caminhar, no presente, em direção a um futuro libertador. Da mesma maneira, podemos interpretar o desfecho - irônico, a meu ver - de *Ás de Ouros*. A recusa de Dama de realizar o que chamo de “a passagem para a consciência”, revela a adesão da autora aos cânones simbolistas, dando a palavra final à Morte. Cecília, também ela, fugiu da transição para o moderno, embora *Ás de Ouros* fosse dirigida para esse caminho. Foi no último instante, no epílogo da peça, que a autora mudou a sua direção.

No caso de Dama, assumindo seu futuro, ela mostraria seu poder de modificar o presente e, ao invés de preferir a evasão, teria dado outro desfecho à peça. Entretanto, o povo clamando por justiça pelo assassinato do Rei (solução essa que comprova a tendência simbolista da peça, ao reservar para a Morte a palavra final), reflete a imagem da mulher à época em que a peça foi escrita. Cecília não estava mandando mensagens libertárias, mas apenas apresentado a sua Dama inserida em um jogo de cartas. O caminho da personagem parece ser o das cartas marcadas: no início da peça, Dama é independente, “parece um rapaz”, no dizer do Valete, no final, transforma-se na imobilizada heroína tradicional, no estereótipo da mulher transformada em símbolo da sujeição ligada ao passado, representado pelo Rei. A “ironia-simbolista” de Cecília aponta para esse caminho da sujeição, da vitória do passado sobre o presente.

A antiga cartilha ainda procede, não foi rasgada com o tempo. Mas, tanto Maeterlinck quanto Meireles apresentam cuidado extremo com as referências em relação à imagem da mulher. Esse cuidado inclui a necessidade de depurar a linguagem, percebida pelos dois em seu trajeto para o que poderíamos chamar de

uma renovação. Também Artaud, que iniciou sua caminhada admirando a linguagem de Maeterlinck, procurou radicalizá-la, não através de uma pureza de cristal, mas de “um modo profundo de sentir”, como observa no Prefácio de *Pelléas er Mélisande* (p.7). Artaud pode ter modificado, em sua trajetória, o seu pensamento original a respeito do simbolismo, mas seu caminho para um novo nascimento ainda passa pelas sombras, mesmo que seja para destruí-las, quando ele diz, “Para o teatro, assim como para a cultura, a questão continua a ser a de nomear e dirigir as sombras : e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras mas prepara o caminho para um outro nascimento”. (Artaud, p. 21)

Acho importante citar Artaud neste trabalho porque ele utiliza a linguagem da libertação, tão essencial para a mulher, no momento atual. Para ele, “o ator é um atleta do coração, o duplo do outro, o corpo”, incluindo no seu teatro o que chama de “o espetáculo da vida”. Nesse “espetáculo” ele coloca em ação a sua teoria da “musculação afetiva”, ou seja, da relação entre afeto, emoção e movimento muscular, partindo do pressuposto que a alma possui uma expressão corpórea. Essa teoria foi ensaiada por ele quando passou a trabalhar com os surrealistas em outro patamar, o da experiência com a “encenação como metafísica”. É interessante observar como a linguagem, tanto a de Cecília quanto a de Artaud, se encontram nesse patamar metafísico. Podemos considerar Cecília “surrealista” em seu teatro e em sua poesia. Também os críticos chegaram à essa conclusão no julgamento da sua obra poética. Só para dar um exemplo, o crítico português Nuno de Sampaio interpreta o misticismo lírico de Cecília Meireles como um “purismo sobrenatural dos surrealistas”.

Para terminar a análise de *Ás de Ouros*, registro, em uma das cenas entre a Dama e o Valete, a união surrealista entre palavra e ação dada pela autora. Enquanto os apaixonados dizem suas falas, há, nas indicações de cena, movimentos físicos como os de uma dança, semelhante ao “laboratório de um novo gênero”. Os amantes, ao dizerem suas falas, mostram a sua integração perfeita entre corpo e alma,

Valete – O público vê os trapézios, as cordas, o arame... Vê o salto nos ares e pensa que vamos morrer de repente... Mas não percebe os nossos músculos retezados, os nossos nervos quase faiscantes, não sabe que estamos agarrados à morte todos os dias... todos os dias...

Dama – Não devias falar assim do público. Pois tu também não me vêes...(sorriso amargo) Não vêes tudo isso... este passo no abismo, de braços abertos, equilibrando a Morte e a Vida, o meu coração ardendo por ti...

Valete – Não te arrisques a falar por mim; conserva-te em silêncio. Não perturbes a nossa inquietação. A inquietação dessa noite. (acaricia-lhe os cabelos de longe) Vamos representar um número tão difícil! Como podemos entrar em cena assim emocionados? (p. 2).

Cenas de amor assim, situadas no limite entre vida e morte, sentimento e arte, são livres em essência e podem receber recursos inesgotáveis de montagem. Elas levam a uma nova imagem do relacionamento amoroso, quase telepático. Usando nossa imaginação, podemos ver o casal tentando se equilibrar em trapézios metafísicos à la Chagall, sem um contato físico. São essas as experiências de Cecília. Para compor coincidências, nada como voltar ao “laboratório de um novo gênero”, de Artaud e dos surrealistas que, ao trabalharem a linguagem articulada entre o físico e a emoção pensaram em dar um novo alento à encenação, considerada até então, por eles, como uma “linguagem ressecada”(p.21). Cecília intuiu essa linguagem, ao trabalhar a união entre atividade física e afetiva, entre corpo e emoção. Pena que não foi possível registrar em imagens cênicas essa sua criação.

Há um conflito não resolvido no interior das obras simbolistas. É o problema da estrutura. Ela foge aos padrões clássicos, embora respire classicismo. No seu caso, Cecília constrói um texto híbrido, no qual as situações se cristalizam. Porém, elas indicam saídas, tanto para uma linguagem teatral poética, fragmentada, quanto para uma linguagem linear utilizada na literatura dramática tradicional. A narrativa, em *Ás de Ouros*, por exemplo, se desenvolve em quadros independentes que, aparentemente, não possuem ritmo. Essa técnica, a qual poderíamos chamar de “estilo”, é comentada pelo crítico e ensaísta Peter Szondi ao analisar o texto de Strindberg, em sua comparação com o de Maeterlinck.

A citação do texto de Cecília, no caso acima referido, não seria inadequada, pois há, em Cecília, “um debate com a tradição no interior de suas obras”, como avalia Szondi em relação a Strindberg. A tradição, em Cecília, como também em Strindberg, é um reflexo de suas origens, ou seja, o texto, no caso da

poeta fala da sua latinidade, firmada em leituras de Lorca e dos romancistas espanhóis e portugueses, como foi citado no trabalho. Não há, na escrita desses artistas, reflexos de problemas burgueses como os retratados em Strindberg, por exemplo, problemas esses que dão um colorido realista às peças do escandinavo. O mesmo não acontece com o “teatro poético” de Cecília. Nele a poeta constrói uma linguagem própria e, certamente, inovadora dentro de sua proposta.

Ao analisar o texto de Strindberg, Szondi o confronta com o de Maeterlinck e analisa as suas particularidades inovadoras. Ao nos aproximarmos do texto de Cecília e de sua compreensão do mesmo, vemos que a escrita da poeta também está aberta para o novo,

se Strindberg e Maeterlinck chegam a novas formas, esse resultado é precedido por um debate com a tradição; às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras – como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores. (Szondi, 1965).

Essa observação se adequa à análise do texto de Cecília. Talvez a abertura para o moderno tenha vindo, para a poeta, a partir da estrutura de textos como *O Sonho*, de Strindberg, ou do próprio *Peer Gynt*, de Ibsen, que Cecília traduziu, criando seu próprio “estilo”. Cito novamente Jean-Jacques Roubine, em seu livro *Introdução às grandes teorias teatrais*,

grande número de autores, teóricos e diretores do século XX devem algo ao pensamento simbolista. O “novo teatro” dos anos 1950-60, com Beckett e Ionesco, se situam manifestadamente nessa trajetória do Simbolismo.(...) De Copeau a Vilar, os maiores diretores franceses insistirão a respeito da necessidade de liberar a imaginação do espectador [o grifo é meu] e prestar atenção para que a materialidade da encenação não os iniba. O que sonhar, uma vez que tudo é mostrado? As famosas cortinas negras, os imensos cicloramas azuis e o palco nu animado somente pela luz definirão, nos anos 50, o “estilo” (p.112).

Para concluir digo, baseada nas palavras de Roubine, que esse “estilo” foi também absorvido por Cecília Meireles. É principalmente na leitura de *As de Ouros* que podemos constatar essa afirmativa. As rubricas da poeta indicam cortinas rústicas dominando a cena e a luz animando a ação. Por outro lado vimos

– voltando a Peter Szondi - que “o conflito não resolvido no interior das obras em transição do tradicional para o moderno” surpreende em se tratando de dramaturgia. Esse é o caso de *Pelléas e Mélisande*, de *Maeterlinck*. Podemos acrescentar também o que é em relação à Cecília Meireles e seus textos teatrais, no caso *O Jardim e As de Ouros*. O simbolismo acabou formando - com o realismo-naturalismo imperante na Europa do séc. XIX e com o impressionismo - a linguagem do teatro do futuro. Cecília Meireles, no Brasil dos anos 40, absorveu esse “estilo”. Espero ver em breve os textos dramáticos da poeta serem revelados ao seu público através da encenação dos mesmos. Esse era um sonho acalentado por Cecília.