

ISSN 0104-1886

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CADERNOS DO I.L.
Nº 21 - 22

DEZEMBRO DE 1999



Impresso em abril de 2002

UFRGS
BIBLIOTECA SETORIAL DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Entre corvos e paródias

Ana Cláudia F. Godinho*
Ana Paula Nunes*
Elisabete Carvalho Peiruque**

A leitura de “Vicente”, o antológico conto de Torga, já nas suas primeiras linhas, remete o leitor para o texto bíblico e para a tradição religiosa portuguesa, ainda que numa nova perspectiva. O dilúvio aí recontado tem como personagem um amálgama do corvo bíblico com a figura do corvo associada à lenda de São Vicente. Vicente, criação literária paradigmática, é retomado por outro grande autor português, José Cardoso Pires, em um belíssimo conto intitulado “Por cima de toda folha”. Num processo de intertextualidade, enriquecedor pelos sentidos produzidos, o segundo Vicente também pode ser lido em relação ao texto bíblico. No presente estudo, apresentamos algumas reflexões sobre os dois textos, considerando os processos de criação e recriação na literatura contemporânea.

“Vicente”, de Miguel Torga, é uma fábula modernizada em que o personagem homônimo é um corvo vivendo o episódio do dilúvio bíblico, quando desafia o Deus criador e, com isto, torna-se um paradigma de coragem, decisão e uso do livre arbítrio para os demais habitantes da arca.

José Cardoso Pires, no conto “Por cima de toda folha”, conta uma história de amor, ternura e luta no cenário de um campo de refugiados da guerra de Angola, em Lisboa, introduzindo aí a figura de um corvo. Celeste e sua avó lutam por uma bonequinha preta, símbolo da África e, por isso são hostilizada pelos ex-colonizadores.

Em “Vicente”, o processo de intertextualidade é apreendido já no início da narrativa, quando o narrador remete o leitor para o texto do dilúvio bíblico, e com isto dá um modelo que se identifica com a fábula.

O conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva (*apud* Santana, 1985, p. 50), que afirma que “todo o texto é absorção e transformação de outro texto”, configura-se, na leitura do conto de Miguel Torga, através da paródia com a sua “estratégia retórica principal que é a ironia” (Hutcheon, 1985, p.37). É também de Hutcheon o posicionamento quanto à paródia, vista não como recurso

* Alunas do Curso de Letras da UFRGS.

** Professora de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da UFRGS.

cômico, mas como “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança” (1991, p.47).

No Gênesis, texto inicial da Bíblia, vemos a criação e a destruição do mundo, sendo que desta salvam-se apenas Noé, pela vida de varão reto e justo que andava com Deus, sua família e o reino animal. No texto de Torga, temos o momento final do dilúvio, quando um corvo foge da arca em busca da liberdade, de maneira diversa da que se lê na história bíblica, em que sai pelas mãos de Noé.

Ao retomar a conhecida história, introduzindo-lhe alterações, fica clara a intenção do autor em dialogar com aquele texto, lembrando a afirmação de Tânia Carvalho (1986, p. 58), quando diz que “a repetição de um texto para outro, de um fragmento em um texto nunca é inocente”. Já nas primeiras linhas, vemos o intertexto atravessado pela intenção parodística. Noé é referido como poltrão e servil, e não como o patriarca a quem é confiado um novo início do mundo, criando posições antagônicas entre os dois textos.

Miguel Torga reescreve parodisticamente, na medida em que sua leitura da criação questiona, através da mudança, as verdades da cultura cristã ocidental. Conforme classificação de Shipley sobre tipos de paródia, (*apud* Sant’Anna, 1985, p.12), a alteração operada por Torga se dá no campo temático, uma vez que o espírito que preside o texto fundador faz um Noé em que a obediência é virtude, os animais não são nada mais que animais e a figura do corvo aparece simplesmente como um instrumento. Torga faz do seu corvo a figura central, o herói, portador da razão e do senso crítico, aquele que tem coragem para tentar a conquista da própria liberdade que vem a ser também a dos que, temerosos, ficam à mercê da vontade alheia.

O nome que o corvo recebe, além da humanização que isso lhe confere, aponta para a já referida tradição portuguesa e, deste modo, em termos de construção textual, para o processo de apropriação.

A lenda (Martins,1957) que fala de um corvo, ou corvos, cuidando dos restos mortais de um santo no lugar denominado Cabo de São Vicente, alimentou o imaginário medieval português. A fundação do mosteiro de São Vicente pelo primeiro rei português e a instituição do santo como padroeiro de Lisboa estão presentes na religiosidade portuguesa, e tais referências são carregadas por Torga para o conto, ao nomear o animal do mito bíblico como Vicente.

Historiando a evolução do processo de apropriação na literatura, Afonso Romano de Sant’Anna chama a atenção para a sua recente entrada no domínio literário, tendo suas origens nas artes plásticas das vanguardas, especialmente no dadaísmo. “Identifica-se com a colagem”(1985, p.43), diz o autor e, mais adiante, faz notar que a apropriação seria “uma paródia levada ao exagero máximo”. Reunindo dois textos de caráter sagrado e invertendo os sentidos, Miguel Torga realiza uma “bricolage” (1985, p.46). A ironia subverte o sentido dos dois neste “gesto devorador onde o devorador se alimenta da fome alheia” (Sant’Anna, 1985. p. 46).

Miguel Torga, pois, faz uso de dois recursos que podem ser classificados, de

acordo com a terminologia daquele crítico, como apropriação parodística, isto é, constituem a estratégia retórica que trabalha na inversão ideológica. Através da apropriação parodística, reescreve a destruição do mundo pelo pecado dos homens colocando em foco, de forma metafórica, o drama da liberdade do homem.

Segundo Erich Fromm, “a estrutura da sociedade moderna afeta o homem de duas maneiras simultaneamente: ele fica mais independente, confiante em si e crítico, e fica mais isolado, sozinho e com medo.” (1987, p.95). Em nível textual, Vicente luta pela liberdade sem a ajuda de ninguém, sozinho contra Deus, aquele que em tudo e em todos mandava e comandava. Ainda referindo Fromm, toda liberdade tem um preço; Vicente, porém, arriscou sua vida, convicto de sua escolha: “Escolhera a liberdade, e aceitara, desde esse momento, todas as conseqüências da opção” (Torga, 1961, p.134) inclusive a morte, que ele teme. Torga colocou este sentimento num significativo jogo de palavras: “A morte temia a morte.”

Para Linda Hutcheon, ao contrário de Afonso Romano de Sant’Anna, o texto parodiado não é ridicularizado. De fato, neste caso a dessacralização passa a existir lado a lado com a tradição cristã ocidental, questionando-a, com ela dialogando e estabelecendo, neste diálogo, a busca da verdade. Cumpre aqui o texto literário sua função de problematizar, de inquietar, de mexer com pseudo-verdades cristalizadas, dadas como naturais e não como construções humanas. Hutcheon completa a idéia dizendo que uma paródia é “uma forma que se desenvolve a partir da antiga sem a destruir” (1985, p.52), contrapondo-se ao que afirma Afonso Romano de Sant’Anna: “como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é (...) o desrespeito à obra do outro” (1985, p. 46).

Esse autor vê a apropriação como “uma interferência no circuito”, “uma variante da paródia” (Sant’Anna,1985,p.48). Seria, pois, um reforço, podemos concluir. E se pensarmos na colagem que Torga fez de uma tradição da religiosidade popular e do texto basilar do cristianismo, podemos inferir que “Vicente” solapa os fundamentos da crença e da Igreja. E a leitura sociológico-política que o texto permite pela via metafórica abala as bases de um regime ditatorial apoiado pela instituição eclesiástica.

Assim, portanto, Vicente é humanizado, e o leitor aceita o pacto de ler, subjacente à fábula, o drama dos homens a quem a liberdade foi subtraída. Representando seres humanos, os animais da arca secretamente desejam a vitória de Vicente, que possui a coragem que lhes falta. “A significação da vida ligara-se indissolúvelmente ao ato de insubordinação. Porque ninguém mais dentro da Arca se sentia vivo.” (Torga, 1961, p.134.) A humanização de Vicente também vem por conta da lenda onde, além de um domínio humano de vontade que faz com que o animal guarde os restos do santo, o corvo, em frente à igreja, indicava, pelo número de gritos, quantos peregrinos chegavam.

Ao referirem a poesia de Torga, Antônio Saraiva e Oscar Lopes (1973, p.1094.) apontam traços também presentes na sua prosa, marcada pela profunda

ligação à terra: “essa poesia reflete ainda as apreensões, esperanças e angústias das últimas décadas”(1973, p.1094) e mais adiante falam na “viveza e densidade exemplares de prosa dos contos” (1973, p.1094). Ateu confesso, o escritor eleva o homem e sua vida dura e exalta-o, negando um sentido a algo superior a ele. O corvo da lenda subverte a natureza, da mesma forma que o personagem de Torga subverte a obra humana quando se liberta da degradação que era a arca. Vicente, enquanto texto, é paródia e apropriação parodística porque viaja na contramão dos outros textos, produzindo um novo sentido.

José Cardoso Pires, em “Por cima de toda folha”, operando com a intertextualidade da intertextualidade, introduz um corvo que contracena com a protagonista Celeste. De *vicente*, como adjetivo, na sua introdução no universo narrativo, a pequena ave negra passa logo a ser Vicente. Numa evidente homenagem ao autor consagrado, Cardoso Pires toma seu personagem, ultrapassando o conceito de plágio porque supõe que se conheça suficientemente o primeiro Vicente. E só o conhecendo é que se vai perceber o sentido deste segundo (ou terceiro?).

O deslocamento feito por Cardoso Pires do personagem, num vôo da arca até o Portugal do pós- 25 de abril, pode ser chamado de estilização, se considerarmos a classificação de Affonso Romano de Sant’Anna. Afirma ele que a estilização, enquanto desvio tolerável, representa “o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido” (1985, p. 35), pois uma subversão, perversão ou inversão de sentido significaria um desvio total, propriedade da paródia.

Em outras palavras, para termos a estilização, é necessário que haja “um jogo de identidades e diferenças” em relação ao texto original, (Sant’Anna, 1985, p.39), pois se dispusermos somente de identidades, teremos uma paráfrase; por outro lado, se tivermos apenas diferenças, estaremos diante de uma paródia.

Sendo assim, pode-se dizer que o Vicente de Cardoso Pires não é uma resposta ao personagem do texto original, mas uma continuação do mesmo, à medida que o autor de “Por cima de toda folha” toma o corvo de Miguel Torga e situa-o em um diferente contexto histórico, posterior ao primeiro, e a forma como ele faz isso dá um novo sentido ao corvo, sem, no entanto, se contrapor ao sentido do protagonista do texto original. Para que fique mais clara essa posição, retomemos a última citação, de que estilização é “jogo de identidades e diferenças” (Sant’Anna, 1985, p.39) e pensemos, a partir dela, nos dois contos em análise.

No plano das identidades, temos, antes de mais nada, o tema da liberdade. Entretanto, o tratamento dado ao tema por cada autor situa-se no plano das diferenças. Miguel Torga diz que o corvo Vicente “abriu as asas negras e partiu” (Torga, 1961, p.127) em busca da liberdade. Fez isso porque “escolhera a liberdade e aceitara desde esse momento todas as conseqüências da opção” (Torga, 1961, p.134). Cardoso Pires coloca uma lente de aumento sobre “as conseqüências da opção” e, apontando-as, realça outros aspectos da realidade de quem opta por ser livre: os

perigos, os preconceitos, a condição marginal a que se submete aquele que nega a sociedade cujos seres são subjugados por um poder tirano, seja o de Deus, seja o do Governo português. Enfim, Cardoso Pires atenta para aspectos da liberdade que o Vicente de Miguel Torga ainda não conhece, porque recém está conquistando a sua. Para isso, localiza Vicente no momento posterior à sua descoberta. Com isso, pode-se acrescentar que o Vicente de Cardoso Pires é o Vicente de Torga, tempos depois que “escolhera a liberdade, e aceitara (. . .) as conseqüências da opção”. Dessa maneira, o “olho cínico, à sua maneira muito dele”, o “bico altaneiro, ar desinteressado”, (Pires, 1979, p.156) os modos de “proprietário, com ar de quem não passa cartão seja a quem for e muito menos a crianças” (Pires,1979,p.128), podem ser interpretados como a conseqüência de um longo período que se passou, desde o momento em que ele sai vitorioso do duelo com Deus e, de tal modo, conquista a liberdade sua e dos seus. Assim, é natural que a personalidade do corvo tenha sofrido transformações – note-se aqui que não é um absurdo falarmos em personalidade do corvo, posto que o Vicente de ambas as obras literárias é um animal profundamente humanizado –, e que ele não apresente mais aquele caráter heróico, aquele “perfil de vontade” (Torga,1961, p.132), cujo ato de bravura vingou toda uma “fauna desiludida e humilhada”(Torga, 1961, p.132).

O Vicente que se encontra em Portugal, após o violento e conturbado processo de descolonização de Angola, está também numa ilha – assim chamada por Celeste –, à semelhança do corvo de Torga. Isolado pelas águas, ambos vivem em espaços onde a liberdade é problematizada. Enquanto o primeiro trava uma luta individual em nome da coletividade, o segundo se encontra num contexto resultante de uma liberdade buscada pelos africanos.

Desse modo, o guerrilheiro angolano – ou turra, na fala do primo Amílcar e dos meninos Romeira – é também um Vicente, a lutar contra a tirania e a humilhação, não de Deus, mas do Estado português. A Liberdade os faz lutar. A vida, para eles, “ligara-se indissolúvelmente ao ato de insubordinação” (Torga, 1961, p.134).

Ao trazer o personagem de Torga para o conto, o autor de “Por cima de toda folha” resgata tudo que está implícito naquele primeiro. Ou seja, a lenda de São Vicente e o mito bíblico estão embutidos no novo Vicente e, em relação ao mito, amplia-se a leitura bíblica. Assim, cabe ler o corvo de Cardoso Pires como a serpente do paraíso que conduz Celeste ao conhecimento do mundo.

Assim, no jogo intertextual, paródia, apropriação e estilização criam uma pluralidade de caminhos de leitura para o tema fundamental da existência que é a liberdade.

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- FROMM, Erich. *Medo à Liberdade*. 3 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MARTINS S.J., Mário. *Peregrinações e Livros de Milagres da Nossa Idade Média*. Lisboa: Brotéria, 1957. pp. 41-52: Peregrinações a S. Vicente do Cabo.
- PIRES, José Cardoso. Por cima de toda folha. In: *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes Editores, 1979. pp. 123 – 175.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Santos: Martins Fontes, 1973.
- TORGA, Miguel. Vicente. In: *Bichos*. 6 edição. Coimbra: Edições Coimbra, 1961, pp. 127 – 134.

O homem e o gênio no *Amadeus* de Peter Shaffer.¹

Ana Maria Kessler Rocha²
UFRGS

Abstract: This paper aims at introducing the complex interpersonal relationship between the characters Mozart and Salieri in Peter Shaffer's *Amadeus* (1979), while establishing their relative positions as "man" and "genius" in the plot. It also offers a brief discussion of the characters's quest for some larger truth, and of the father-son conflict existing in the play – two recurrent themes in the author's earlier works, namely *The Royal Hunt of the Sun* (1964) and *Equus* (1973).

I ABERTURA

A peça *Amadeus*, de Peter Shaffer, foi apresentada pela primeira vez no National Theatre, em Londres, em 2 de novembro de 1979; uma versão revisada apareceu no Broadhurst Theatre, de Nova York, em 17 de dezembro do ano seguinte. A obra recebeu vários prêmios, incluindo o Tony Award como a melhor peça de 1979, o Evening Standard Drama Award no mesmo ano, o Plays and Players Award e o London Theatre Critics Award.

Em 1984, o filme *Amadeus*, de Milos Forman, ganhou os conhecidos prêmios "Oscar" por melhor filme e melhor roteiro; Forman e o próprio Shaffer trabalharam juntos no roteiro por mais de quatro meses, e o filme levou quase dois anos para ficar pronto. Evocando a liberdade do escritor de criar, ampliar, ou embelezar sua história de modo a cativar sua audiência o mais completamente possível, Shaffer justifica-se - e também a Forman - num "postscriptum" à edição inglesa de 1985³: *Desde o início, concordamos que não estávamos fazendo, objetivamente, uma "Vida de Wolfgang Mozart". Isso deve ficar bem claro. Obviamente, Amadeus no palco jamais tentou ser uma biografia documentada do*

¹ Este trabalho inédito, originalmente intitulado "Mozart no Teatro Inglês Contemporâneo – o *Amadeus* de Peter Shaffer", foi apresentado no seminário comemorativo aos duzentos anos de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart, organizado pela professora Dra. Maria Luíza Armando, na UFRGS, em 1991; para esta publicação, foi revisado e condensado.

² Professora do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da UFRGS.

³ "Postscript: the Play and the Film", in *Amadeus*, Penguin, 1985, págs. 108-112.