



PROA À DERIVA

Carlos Eduardo Schmidt Capela
Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq.

Estamos, no teatro, em um navio. Mais especificamente, na proa de um navio, vindo da Europa, em direção à América: Buenos Aires. A noite já vai algo avançada, de modo que poucos são os que restam ao ar livre, a despeito da noite esplêndida. Um pequeno grupo conversa, junto à amurada. Homens e mulheres de cujas histórias pelo menos algo pudemos conhecer, em razão do convívio transatlântico, de fortuitos encontros anteriores, de relatos de terceiros ouvidos durante a travessia. O rastro luminoso da embarcação se dissolve no horizonte que fica atrás — sugere uma rubrica —, onde o cinza azulado do mar se confunde com o azul enegrecido do céu. Apenas o brilho das estrelas se destaca, diante dos olhos ávidos da proa, em seu pulsar insistente.

Alguém consegue uma garrafa de *champagne*, e oferece aos companheiros ainda despertos. Brindam pela felicidade, apesar do ceticismo: "El hombre es nuestro enemigo!", alguém proclama, "porque no se muestra jamás", complementa um outro. E é este, Fernan, que proclama a necessidade do apego à verdade pessoal, à sinceridade, como contraponto à dissimulação, tomada ali como regra quase absoluta: "desafía su verdad con la tuya, aunque origines tempestades". (MARTÍNEZ CUITINHO, V, 1983, p.70).

O diálogo é subitamente interrompido pela chegada de mais um passageiro, um jovem russo que, colérico, procura pela irmã, ali presente. Apesar de sua truculência, oferecem-lhe de beber. Ele aceita e põe-se a conversar, para desconforto dela, que lhe pede para nada dizer. Fica evidente o caráter violento do recém-chegado, sua desorientação, e, pelo ciúmes que demonstra, o ímpeto de controlar e vigiar a irmã, a quem se arroga o direito de defender, isto é, isolá-la de todos.

Enquanto fala, ele, o teimoso Iván, passa da raiva ao choro, à medida que deixa escapar algumas indicações sobre si, sobre seu passado recente, que ela corrobora: Iván delatara o noivo dela, poeta e conspirador, que em função disso fora executado. Petruska dá ainda a entender que foi para livrar o irmão da vingança inevitável dos



companheiros traídos que resolvera trazê-lo junto consigo, para Buenos Aires, onde já se havia instalado. Conseguindo por fim acalmá-lo, leva-o então para descansar. Os demais permanecem na proa, os comentários sobre o drama fraterno dando lugar a um diálogo difuso, em que temas sérios se alternam com prosa fiada.

Isso até a tranquilidade aparente ser outra vez interrompida, agora por gritos. O anúncio de um italiano que assoma desde a terceira classe, de que Iván fazia escândalo no dormitório, serve de introyto para a súbita aparição de Petruska que, descabelada e perturbada, seguida por Iván, acusa a este de portar-se de modo ultrajante. A proa rapidamente se enche de passageiros, testemunhas do conflito entre os dois. Petruska, indiferente às súplicas de Iván, que não cessa de chamá-la, aos berros acusa-o de infame, exigindo dele que não a nomeie, e que dela se afaste. À indagação de Fernan ela explica que sofrera não uma simples agressão, mas algo bem pior, da ordem do impensável — uma tentativa de estupro: "Mi buen hermano, Iván (...) quiere a su hermana. ¡Busca en su hermana a la mujer!"(MARTÍNEZ CUITIÑO, V, 1983,p.79).

A reação de todos é imediata. Após inúmeros insultos, alguns homens avançam sobre Iván, com o propósito de puni-lo. Atemorizado, este procura fugir, mas escorrega e se precipita no porão, então aberto, morrendo em razão da queda. No desenlace da cena, é Fernan quem mais uma vez moraliza. Para ele, Iván, um "mal hombre", não merecia lágrimas. A proa, afinal, como explica, sinaliza uma abertura para o futuro, que a todos congrega. Futuro agora livre de uma nódoa, por isso alvissareiro mesmo na terra que os aguarda, embora esta acene com uma incógnita cuja suspensão depende de um esforço coletivo: "A esta buena mujer no le faltarán hermanos mejores en esta proa de barco limpia desde ahora, ni en la otra proa social a donde vamos. ¡Amparemos a Petruska!" (p.81).

*

Esta é, em outro registro, a cena final de *La proa*, peça em um ato de Vicente Martínez Cuitiño, estreada no Teatro Nacional de Buenos Aires a 8 de abril de 1927. O teatro portenho vivia então um momento forte afirmação, dada a profusão de espetáculos, notadamente de caráter popular, em prosseguimento a um processo iniciado desde a última década do século XIX. A exemplo de outras grandes cidades da América



do Sul, a capital portenha atravessava um período de expansão, demográfica, econômica e de infraestrutura urbana, com o conseqüente incremento de conflitos sociais, políticos e culturais que exigiam atenção de todos aqueles que refletiam sobre a situação presente. É este o contexto de fundo a que responde *La proa* e outras das peças assinadas por Vicente Cuitiño, bem como de muitas daquelas escritas e encenadas por diversos de seus contemporâneos.

Foram elas, de maneira geral, produzidas e divulgadas graças à formação de um circuito de circulação cultural articulado em torno às classes mais baixas. Porque este teatro portenho, com seus dramas, sainetes, revistas e comédias ligeiras, desenvolveu-se com base no estabelecimento de espaços de exibição e publicação que ocupavam uma posição marginal, excêntrica, em relação ao núcleo cultural hegemônico, de perfil erudito, elitizado e sob forte influência europeia. Essa situação acarretou uma série de conseqüências em nada desprezíveis, com destaque, entre essas, para a abertura de uma razoável liberdade de criação e expressão proporcionada por aquele circuito alternativo de circulação cultural, cujos valores, referências e preocupações não necessariamente coincidiam com, ou se submetiam a, aqueles mais recorrentes no âmbito da alta cultura.

Verifica-se nestes textos, vistos em conjunto, antes de mais nada, um processo de dispersão. Autoral, de um lado, já que foram dezenas os escritores que se exercitaram no campo teatral, grande parte deles hoje esquecidos, tendo sido ainda bastante recorrente o trabalho conjunto, com diversas coautorias entre dois dramaturgos, situação predominante, e por vezes três¹. Temática, de outro, com a introdução ou disseminação de assuntos e situações que respondiam às pequenas exigências do cotidiano, muitos deles aludindo a conflitos diversos que resultavam do contato, ou propiciavam-no, entre indivíduos de origem e tradições distintas, migrantes, imigrantes e portenhos mais ou menos "legítimos".

Como autores e produtores, para encenar as peças, não podiam contar com atores e técnicos de maior prestígio, empregados nas salas de espetáculo frequentadas pelos mais ricos, ocorreu também uma aproximação entre escritores e outros tipos de

¹ Tal profusão pode ser em parte explicada pelo fato de os teatros apresentarem diversas montagens corridas, em seções que duravam por volta de uma hora e com ingressos a preços módicos. Para a manutenção desse teatro por hora, ou por sessões, era assim necessário um repertório extenso, e sempre renovado, para atender às demandas do público.



criadores mais afeitos aos circuitos marginais, em especial atores circenses e músicos (quase sempre provenientes das camadas inferiores, boa parte de origem não-argentina). Daí o teatro portenho desse momento apresentar um razoável diálogo, um fértil intercâmbio com formas e modalidades artísticas de perfil popular, que se sobrepõem a elementos provenientes da cultura erudita (são usuais referências a óperas, e ao trabalho de dramaturgos reconhecidos, como Luigi Pirandello, por exemplo).

Esse processo de disseminação e de abertura criativa atinge por certo o domínio da linguagem, de modo que os teatrólogos passam a incorporar em suas peças dicções e prosódias que faziam parte do cotidiano da cidade: as linguagens ou modalidades de expressão das margens, de gaúchos e “criollos”, estrangeiros e imigrantes, que convivem com e se contrapõem ao castelhano — no palco ou, implicitamente, em reverberação com os discursos eruditos. Eles assim sinalizam, também a partir delas, para a dinâmica de forças que tensionavam a sociedade portenha².

Nesse teatro é notável, de todo modo, a introdução ou mobilização de perspectivas que facultam a encenação de demandas materiais e simbólicas comumente tidas como provenientes de setores populares. Já pelo perfil social de parte dos autores, já pelo enquadramento das ações em espaços marginais, pelas referências culturais e mundanas, predomina um olhar nivelado pelo baixo: uma “baixa sensibilidade”, uma “baixa exigência”, “maneiras baixas”, enfim, a conformação de uma dramaturgia menor, periférica, mundana.

Esse complexo cultural, brevemente esboçado a partir de alguns de seus traços mais salientes, encontra ainda um canal de divulgação impresso. A partir do final da década de 1910 são fundadas diversas publicações, especialmente em Buenos Aires, que traziam originais recentemente levados ao palco, ou que haviam conhecido sucesso quando de sua apresentação no passado imediato. São revistas semanais, de baixo preço e qualidade, impressas em papel barato e vendidas em quiosques, destacando-se, entre elas, *Bambalinas* e *La escena*, que ao contrário de outras com as quais conviveram

² Angel Rama, em *Las máscaras democráticas del modernismo*, observa que boa parte dos escritores da virada do século XX (os modernistas, na acepção latino-americana do termo) buscou defender particularidades locais, em oposição à influência europeia, a partir de uma transformação da poética e da língua que expressavam, deixando assim “que fluyera libremente una dicción americana”, de que resultou “la incorporación a la literatura de los peculiares modos expresivos del pueblo americano”. (1985, esp.pp.169 e ss.)



publicaram apenas autores latino-americanos, em especial de origem argentina e uruguaia³.

*

Ainda que seu espaço cênico se restrinja à proa de um navio, a peça de Vicente Martínez Cuitiño reitera temáticas básicas da produção teatral portenha de seu tempo. É o caso, em particular, da possibilidade de integração, num espaço nacional em que memórias e narrativas do passado viam-se confrontadas às exigências do momento, de indivíduos cujas perspectivas, práticas e hábitos, enfim, cujas experiências singulares, caso postas em contraste àquelas pré-estabelecidas, não facilitavam o cálculo de um denominador comum a que se pudesse de imediato recorrer. Ou seja, o que estava em discussão era nada menos que o traçado de esboços com vistas à construção de um projeto monumental de nação. Daí o caráter altamente simbólico da peça que, apesar de sua matriz popular, revela assim fina sintonia com uma questão política e social que mobilizava a atenção de inteligência das mais bem educadas da Argentina. Com *La proa*, deste modo, e muitas outras peças do teatro portenho desta época, limites se transformam em limiares, ou seja, passagens.

Vale reiterar que o texto de Vicente Cuitiño coloca em contato personagens de origem nacional distinta: "criollos", de retorno à Argentina após breve ou longa estadia na Europa, e imigrantes — espanhóis, italianos, russos e judeus em particular. Algumas das cenas centrais da peça, que preparam o drama apoteótico por que passam Iván e Petruska, colocam justamente em discussão a possibilidade do aceite, pelos argentinos, dos imigrantes com seu sonho de sucesso na América: a delicada questão da

³ Liliana B. Lopez nomeia 17 revistas que conjunta ou alternativamente circularam entre 1910 e o início da década de 1930, período que segundo a autora “se caracterizó (...) por el auge de las revistas teatrales, que publicaban las numerosas piezas estrenadas, nacionales y extranjeras, y solían acompañarse con comentarios críticos” (2002, p. 561). *La proa*, no entanto, não foi publicada em nenhuma destas revistas. Segundo afirma Luis Martínez Cuitiño no seu "Prólogo" à edição de 1983, tratava-se então da primeira publicação do texto, antes dado como perdido, preparado com base no cotejo de quatro versões utilizadas para diferentes encenações. (1983, p. 15).



acolhida, da hospitalidade com respeito aos estranhos de nós mesmos, àqueles que não nos são indiferentes e desse modo nos conduzem à própria diferença⁴.

Posto que o problema do incesto, pensado como enquistamento ou ensimesmamento, ronda toda a peça, torna-se tentador, desde um viés crítico, relacionar *La proa* a *Édipo Rei*, de Sófocles. Se é de fato possível estabelecer relações entre as duas peças, não será contudo no plano estrutural que homologias poderão ser identificadas. Porque *Édipo Rei*, como já Aristóteles observara, não apenas apresenta uma sólida unidade composicional, uma organização dos eventos que resulta em uma fábula ou intriga de ações concatenadas, mas ainda traz uma feliz imbricação entre peripécia e reconhecimento, vindo daí seu caráter exemplar. Ora, dessa estrutura bem armada da tragédia clássica basicamente resta, em *La proa*, a catástrofe ou acontecimento patético, produzido pela revelação da tentativa de incesto.

Se para Aristóteles o mais relevante na tragédia é a organização dos fatos, a apresentação de ações humanas, talvez seja lícito dizer, para ficarmos no âmbito de alguns dos conceitos empregados pelo filósofo, que no texto de Cuitiño predomina a exposição do pensamento, isto é, "a expressão do conteúdo do assunto e do que lhe convém"(ARISTÓTELES, 1964,p.273). Porque o enredo de *La proa* é frouxo, nele importando sobretudo a situação que ensejou a reunião de grupos de personagens sem passado comum num determinado espaço, este ainda por cima móbil, ou seja, diretamente implicado com o tempo⁵. Ali, a ordenação narrativa mais fortemente ligada, em termos de causalidade, é aquela que culmina no drama dos irmãos russos.

⁴ Discutindo as relações entre os termos *hospes* e *hostis*, em sua dinâmica histórica, Massimo Cacciari observa que em sua origem "*hostis* era un término que se encontraba en el ámbito semántico de la hospitalidad y la acogida. También puede decirse, como afirmaba Benveniste, que *hostis* siempre tiene un valor recíproco y que esta reciprocidad hoy se da solamente en el ámbito de la enemistad y no en el de la hospitalidad y acogida." Prossegue o autor, pensando agora em nossa cultura e nossa linguagem modernas: "Para que haya un *hospes* es preciso poder estar juntos, el *hospes* nunca es el único, sólo está con otro que, a su vez, es doble en sí mismo. Es decir, la hospitalidad no se puede representar simplemente a través de una relación entre dos; tanto el *hospes* como su *hostis* son dobles en sí mismos, porque el *hospes* es precisamente quien en cada momento se reconoce en parte extranjero, a saber, *hostis*. Nosotros mismos, cuando somos huéspedes, en el sentido de los que dan hospitalidad, si lo somos es porque nos reconocemos siempre como *hostis*, o sea, también como extranjeros. Precisamente por ello, es decir, porque siempre nos reconocemos a nosotros mismos también en esta condición, es por lo que podemos ser hospedadores y reconocer al huésped, el *hostis*." (CACCIARI, 1996, p. 18).

⁵ No "Prólogo" à edição de *La proa*, Luis Martínez Cuitiño indica a consciência do autor quanto à estrutura narrativa pouco rígida da peça. Comentando o sucesso da estreia, transcreve palavras do próprio escritor e cita um fragmento da crítica saída na edição de 09/04/1927 de *La Nación*: "El dramaturgo, aclamado por el público, tuvo que salir a escena y se refirió a su nuevo modo teatral. Dijo entonces que



No mais encontramos sobretudo conversas vagas, diálogos pontuais, ao sabor das circunstâncias, quase sempre fruto do compartilhamento de tempo e espaço. São tentativas de sedução, pequenos desacordos, relatos de lembranças, confissões de planos futuros, desafios musicais que trazem para a cena diferentes ritmos nacionais ou regionais, que ora aproximam personagens de origem diversa, ora os afastam em favor do recolhimento em seus próprios grupos. Por razões linguísticas, o foco maior dos diálogos contempla em primeiro plano, além de portenhos e espanhóis, cujo acento é textualmente marcado, os dois russos, que também se servem do castelhano. Italianos e judeus ganham também voz, aqueles servindo-se de sua própria língua (o que indica a familiaridade do público portenho com modalidades do italiano), estes se exprimindo pela boca de apenas um deles, que se serve de uma algaravia do espanhol, uma espécie de "cocoliche" ou macarrônico, o que se explica pelo fato de este já ter comércio estabelecido em Buenos Aires.

Como visto, em algumas destas cenas a questão da hospitalidade é diretamente abordada. Isto ocorre, num primeiro momento, quando um grupo de judeus, encabeçado por Elias, sobe até a proa. Sobrevêm então comentários preconceituosos, provenientes de membros dos demais grupos nacionais, relativos à aparência, à religião, ao suposto cheiro que exalam, o que possibilita a referência a eles como "bichos". Também aqui Fernan atua como mediador, pedindo aos companheiros respeito e tolerância. Como, nessa ocasião, são sobretudo emigrantes espanhóis aqueles que demonstram maior hostilidade, Elias, o porta-voz do grupo judeu, lembra que também na Espanha havia judeus. Frente ao espanto geral, Fernan reafirma a colocação da personagem, e, para a surpresa de um conterrâneo portenho, indica a presença de judeus mesmo na Argentina, desde os tempos coloniais. Não apenas, segundo ele, "Los judíos españoles son los más puros", como estão "en todas partes", inclusive "entre los criollos. Los mejores apellidos españoles o criollos del virreinato son judíos". (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1983, p.44).

"solía creer-se que, para hacer una pieza, era imprescindible un argumento, pero que él había comprendido que sin argumento también podían hacerse, y acaso encerrar una más alta expresión de arte éstas que aquéllas". Al retomar estas palabras el crítico de *La Nación* señala: "Indudablemente, al abordar la espinosa tarea de construir obras sin conflicto, piezas sin tramas, el autor entra en uno de los más peligrosos terrenos, puesto que elimina el factor interés — entendiendo interés como sinónimo de intriga, acepción que suele darle el público — y no ofrece al auditorio la sucesión de hechos y peripecias que van sufriendo los personajes, que suele ser el más poderoso acicate a su atención" (1983,p. 16-17).



Algo similar se repete pouco adiante, agora envolvendo não apenas judeus, mas também italianos, em confronto com espanhóis e argentinos. O estopim para o desentendimento é a revolta de uma jovem italiana em resposta ao flerte de seu companheiro, um rico "criollo" dela enamorado, dirigido a três outras jovens, também italianas, o que gera uma discussão entre todos até a intervenção de um outro italiano, que até então a tudo somente assistia. Decorre uma briga entre os dois homens, até a mediação apaziguadora dos demais. Na conversa que se segue o argentino se refere aos italianos não como "señores", mas sim como "extranjeros". Assistimos então, de novo, a uma longa exposição inflamada de Fernán, agora em defesa dos emigrantes, quando explica sua concepção libertária no que tange a relações sociais e econômicas.

Para ele, os emigrantes são, na verdade, "más hombres que los otros, porque con desgracia y todo, tienen sin embargo, la fuerza de la esperanza". Voltando a afirmar sua crença universalista, a personagem chama a atenção para a existência, em toda e qualquer nação, de opulentos e de miseráveis, estes últimos "útiles como esos admirables sujetos a quienes ustedes no quieren seguramente porque no los comprendem". E prossegue com sua visão idílica: "Y son héroes, en cierto modo. Hacen lo que no seríamos capaces de hacer ni usted ni yo; dejar una madre cariñosa o una novia linda o una hermana buena o un paisaje querido, para atravesar un océano que es como una eternidad, y roturar una tierra que no es la de ellos".

Diante da contestação de outro compatriota, que reclamara a terra como "nuestra", Fernan continua sua lição humanista: "¡La tierra es de todos los que la trabajan! Y éstos son capaces de convertirla en un campo de oro, o en un vergel fantástico. Por eso estos hombres, sean quienes fuesen, no son extranjeros en mi patria. Son hombres. Colaboran con nosotros en la formación de una quimera que los poetas llamamos la tierra de promisión. (...) A la patria que lo sueño, hay que darle y no pedirle. (...) prefiero el crisol al filtro; al filtro que separa opongo lo crisol que purifica y funde..."

Embora demonstre vontade de encerrar aí a discussão ("perdone... no quiero hablar más del asunto con used... porque está... mal que dos buenos criollos se peleen porque uno quiere negar y otro regalar un pedazo de tierra que, al fin y al cabo, no es de ninguno de los dos"), Fernan será obrigado a ainda uma vez intervir, na sequência, em



resposta a um forte insulto que um outro argentino dirige ao conjunto dos emigrantes: "Pero a estos gringos ranfañosos, a estos gaitas parlamentarios y a esos barbetas mercachifles me los hacía picadillo, los misturaba bien y después hacía una especie de mazamorra para darle de comer a los chanchos."

A resposta de Fernan é simples. Apenas indaga ao interlocutor a nacionalidade de seu pai e de sua mãe. Após saber que aquele era gringo, isto é, italiano, e esta da cidade basca de San Sebastián, ele, forçando com ironia certa prosódia dos arrabaldes portenhos, conclui: "Entonces no la laburés tanto, ahorráte el trabajo e'picar, porque has nacido mazamorra, de puro gil nomás, y en cuanto te descuidés, los chanchos te van a digerir...".⁶

*

A articulação dos dois episódios demonstra a existência, mesmo no microcosmo formado por passageiros de um navio, a maioria deles viajando em 3ª classe, de uma grande carga de hostilidade, mais ou menos latente, com respeito àqueles de antemão colocados fora do sistema de valores que os orienta. O desacordo é de todo modo geral, e sempre é apresentado a partir de uma perspectiva que se projeta no passado, isto é, senão no hábito, ao menos em uma apropriação ou apossamento de hábitos cuja emergência é contudo nebulosa. Por isso, o argumento final de Fernan é o mesmo, já que em ambos os casos ele desarma seus interlocutores chamando a atenção para a ignorância quanto a suas origens, e que no final das contas os aproximam daqueles que são vítimas do preconceito, todos assim confundidos, *hospes* e *hostis*, numa mesma "mazamorra".

Na peça, portanto, instala-se um sutil contraponto entre passado e futuro, possuindo o presente, a série de ações pouco articuladas na cena de um navio em plena viagem, o potencial de inflectir comportamentos e posições arraigadas em nome de um outro arranjo, menos hostil, apreensivo, mais hospitaleiro, compreensivo. Torna-se quase natural, deste modo, o apaixonado elogio de Fernan à esperança, que embute a utopia pela qual a personagem se orienta, a que alimenta.

⁶ Todas as falas transcritas aparecem entre as páginas 50 e 54 (MARTÍNEZ CUITIÑO, V, 1983).



Nesse quadro, a imagem da proa adquire o melhor de sua força. Ela afinal, como vanguarda, é a primeira que avança, e sulca, é de onde pode-se ver o horizonte à frente, o lugar que anuncia, ou antecipa, o porvir. No entanto, para que outros hábitos, outras práticas, outros arranjos entre os seres possam advir, é preciso lançar mão do passado. Por isso, ainda segundo Fernan, o caráter heroico dos emigrantes, cuja disposição, no entanto, reclama maior risco, uma ex-posição mais aberta de seus corpos mesmos⁷. Por isso, também, a lição se estender para os argentinos, também eles carentes de abertura, afeitos a estruturas instituídas e inquestionadas, a cenários e aparências garantidoras de sua posição, ou melhor, de seu partido⁸.

Também o conflito entre Petrutska e Iván se encaixa de maneira exemplar nesse contexto, índice do alcance expressivo de uma organização narrativa operada, ou montada, não por relações de causalidade, mas com base em contrapontos, numa sorte de ressonância entre eventos díspares. Pois embora seu irmão tenha lhe traído, Petrutska mesmo assim vai em seu socorro, e o perdoa. Ivã, todavia, revela-se incapaz de lidar com seu passado, nele permanecendo irremediavelmente preso⁹. O tormento da culpa cega-lhe os olhos, acorrenta-o ao subterrâneo da memória — daí o caráter sintomático de sua queda nas profundezas do porão. E o emblema da tentativa de incesto.

*

Na mesma época em que Vicente Martínez Cuitiño elegia a proa de um navio como ambiente de sua peça, Lasar Segall, então já instalado em São Paulo, iniciava uma série de gravuras, em que empregou variadas técnicas, tendo como tema cenas de bordo, com destaque para o enfoque de emigrantes durante a travessia atlântica. São instantâneos nos quais, a despeito da prioridade dada a grupos em detrimento de indivíduos, predomina uma atmosfera de isolamento, como se cada um estivesse

⁷ "Expuesto, por lo tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: el existir). O todavía mejor: si el ser, en cuanto sujeto, tiene por esencia la autoposición, aquí la autoposición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. *Auto = ex = cuerpo*. El cuerpo es el ser-expuesto del ser." (NANCY, 2003, p. 29-30).

⁸ Para uma discussão sobre relações entre "tomar partido e "tomar posição", Cfr. DIDI-HUBERMAN, 2008.

⁹ Em algumas de suas falas a personagem indica sua servidão com respeito ao que foi, índice de uma desmesurada fixação no mesmo: "Yo antes tomaba mucho champagne. Era otra vida. Una vida amable, dulce. Una vida como una fiesta que no acaba."; "Yo no lo sé... (*Llora.*) Perdóname, Petrutska... Me acuerdo de todos..."; "¡Petrutska, Petrutska, criatura, hermana, me hace daño todo, yo no sé nada... Soy un loco... ¡Pero te quiero tanto...!". (MARTÍNEZ CUITIÑO, V, 1983, p. 71-73).



voltado para si mesmo, para suas cismas e apreensões. É o caso de "Emigrantes com lua", de 1926, em que o tédio da viagem assume o primeiro plano. As personagens, ali, nos recusam o olhar, restando-nos o consolo melancólico da lua, chapada, bem à nossa frente.

O amontoado de grupos na proa de um navio é ainda mais patente em "Terceira classe" (1928), em que nos deparamos com uma profusão de corpos curvados ou deitados, boa parte com as cabeças abaixadas, sob o olhar vigilante de um oficial que desde o alto da ponte, gigantesco e impassível, domina toda a cena.



Emigrantes com lua, 1926.



Terceira classe, 1928.

Uma atmosfera de desolação faz-se presente nestas gravuras que retratam emigrantes. Elementos como as cabeças pendentes, os olhares perdidos, embaçados e embaraçados, são nelas recorrentes. Segall apresenta tais viajantes como seres que se apoiam uns nos corpos de outros, como se lhes fosse difícil ou impossível erguer-se por conta própria. Assumem poses que lembram bonecos, ou infantes com seus braços e queixos caídos, pernas dobradas. Em nenhum momento parecem se divertir, tampouco



dialogar, como se a fala lhes tivesse sido cassada na Babel em trânsito que os leva. À deriva na proa do navio. "Casal de emigrantes no convés" (1928),



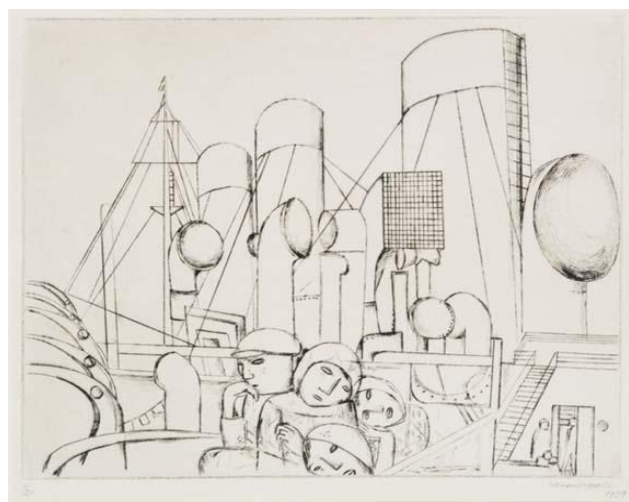
Casal de emigrantes no convés, 1928.

"Emigrantes no tombadilho" (1929),



Emigrantes no tombadilho, 1929.

e "Emigrantes" (1929) testemunham o enfoque dramático, senão cinzento, desses seres silentes.



Emigrantes, 1929.

Embora juntos, ocupando o mesmo espaço da proa, os emigrantes, em Segall, não formam comunidade. Afora pequenos grupos, onde mesmo assim cada um parece encerrado em si mesmo, estão isolados uns dos outros. Não parece haver interesse comum, algo que os aproxime. Aparecem, em suma, como desapropriados, como se tivessem apenas seus corpos para doarem aos demais, como amparo¹⁰. O contraste de tais gravuras com "Primeira classe" (1929) é evidente, posto que nesta o clima é de festa e camaradagem. Taças de *champagne*, conversas, um oficial num plano apenas um pouco superior ao dos viajantes, sorrisos, vestimentas e penteados da moda, disposição e bem estar, tudo conflui para a caracterização da jornada, para estes, como um passeio ameno e prosaico, acima de tudo prazeroso:

¹⁰ Para uma discussão sobre o conceito de comunidade: ESPÓSITO, Roberto. *Communitas (Origem y destino de la comunidad)*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.



Primeira classe, 1929.

A série de Lasar Segall iria mais tarde, entre 1939 e 1941, confluir numa de suas telas mais célebres, o "Navio de emigrantes". A leitura do drama da emigração alcança nela porventura sua síntese, já que aos tons pouco brilhantes, com predomínio de um ocre amarelado e do cinza, e à curvatura dos corpos abandonados, junta-se o mar revolto e o céu enegrecido, este concentrando-se sobretudo na confluência da proa, prenúncio de mal tempo no horizonte, uma sorte de materialização daquilo que a fala de Fernan, no início da peça de Cuitiño, indicava resultar do inevitável confronto entre diferentes versões de verdade.

Segall compõe o quadro, de evidente clima dantesco, desde um ponto de vista superior, de modo que os emigrantes, encerrados, conformam uma espécie de barafunda de seres disformes e confundidos, maltrapilhos e abandonados à própria sorte, numa espera apreensiva. Privilegia com isso o formato de cunha característico da proa, e que ainda Fernan, na peça de Martínez Cuitiño, não chega a perceber, enquanto signo de fechamento ou estreitamento de perspectivas, de um afunilamento que se descortina, agravado pelo mar ameaçador e, sobretudo, pelas nuvens negras que acenam o tempo porvir¹¹.

¹¹ Todas as reproduções foram retiradas de ESTUDOS AVANÇADOS. vol. 20, n. 57. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, maio a agosto de 2006. Disponível em:



*

Havendo incesto, ou tentativa de, nunca é demais voltar ao *Édipo*. Se em termos estruturais, como visto, relações entre as peças são tênues, uma rápida comparação entre as personagens de Édipo e de Iván pode contudo mostrar-se frutífera. Pois, enquanto o herói trágico de Sófocles mostra-se obcecado em descobrir seu passado, no anseio de conhecer quem de fato é, o que o leva ao infortúnio de seu destino inexorável, ao seu apartamento, Iván por seu turno tem consciência de seu passado, e fraqueja em procurar transformá-lo. Pelo contrário, afirma, em sua retórica, querer esquecê-lo, mas pouco faz nesse sentido.

Premido pelos deuses, que lhe negam o futuro, Édipo busca se socorrer nos homens para recompor o passado, que do mesmo modo o aprisiona — sua investigação desemboca numa sorte de tautologia, a despeito do esclarecimento: ele é o que é, o que não podia deixar de ser, além ou aquém do saber. Seus esforços são desse modo em vão,



só lhe restando o exílio e a errância. Já Iván, embora perdoado pela irmã, que não o abandona, nada mais faz que se manter no âmbito da traição, que se torna ainda mais grave, no entanto.

Pois se a princípio a traição de Iván, inclusive contra Petrutka, se dera através de um outro a quem ela se ligava, no segundo momento a traição é contra a própria irmã, contra seu corpo, contra a inviolabilidade da irmandade, enfim, contra o futuro, a promessa de disseminação. Iván, deste modo, ao contrário de Édipo, não consegue se rebelar, lutar contra o destino, por mais inelutável que este fosse. Daí sua violência e arrogância, o desmedido apossamento que tem a irmã por objeto, compensações para seu temor de confrontar-se, de assumir diferenças. Ele não se move, corpo estranho no navio onde todos os demais, de um modo ou de outro, deixam-se embalar pela movência, a comovência. Pela ausência de rebeldia, e de soberba, a personagem de Cuitiño se distancia do clássico modelo trágico, posto que não atenta contra os círculos em que se confinou.

*

O futuro dividido por Fernan, a pátria a que rumam os emigrantes pauta-se pela doação, pela lógica do crisol e não por aquela do filtro. E o que, entre outras coisas, implica o incesto, senão em um processo de filtragem pelo qual singularidades de outros são recusadas? Segundo esse prisma, o atentado frustrado de Iván vai de encontro àquilo que, em que pese às desavenças que antes opusera portenhos e emigrantes, a partir de preconceitos e estereótipos mais ou menos arraigados, de fato congrega os passageiros reunidos na proa: a esperança do aceitamento, a entrega de si, o propósito de integração, o desejo de uma vida comum, em comum.

A cena final de *A proa*, nesse sentido, e de modo paradoxal, embute a eliminação, a filtragem do corpo estranho que poderia conspurcar a possibilidade de chegar a esse horizonte, a despeito de desacordos inevitáveis, porém menos graves. A perseguição a Iván ilumina de justiça e verdade as perorações de Fernan. Todos ali, afinal, não suportam o enquistamento radical e, ao se unirem, em seu afã de punição, no propósito de se livrar daquele que procurava se apossar justo do corpo que lhe era interdito, revelam a sintonia profunda que os comandava. O gesto de Iván significa, para



eles, um abrir de olhos, o despertar para a utopia desenhada por Fernan, a entrega do que nos é mais próprio, mais próximo, a nós irredutível. *La proa*, de Martínez Cuitiño, almejando passar incólume pelas nuvens negras que aguardam o navio de Lasar Segall, traz em germe, com o apagamento do Irmão, um plural de irmãos melhores — "¡A nuestra buena hermana Petrutska!" (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1983,p.81), é o brinde final de Fernan, após o qual, reverentes, todos se descobrem ao cair do pano.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte poética**. In:_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

CACCIARI, Massimo. "La paradoja del extranjero". Trad. Dante Bernardi. In: **Archipiélago**. n. 26-27. Barcelona, Invierno 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición (El ojo de la historia, 1)**. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado, 2008.

ESPÓSITO, Roberto. **Communitas (Origem y destino de la comunidad)**. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ESTUDOS AVANÇADOS. vol. 20, n. 57. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, maio a agosto de 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200022&lng=en&nrm=iso&tlng=pt.

LOPEZ, Liliana B. "La crítica teatral (1890-1930)". In:PELLETIERI, Osvaldo (Org.). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires (La emancipación cultural: 1884-1930)**. Buenos Aires: Galerna/UBA, 2002.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. "Prólogo". In: MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente. **La proa y Prepotencia**. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1983.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente. **La proa**. In: _____. **La proa y Prepotencia**. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1983.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena, 2003.

RAMA, Angel. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.

