

ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA
ANDRÉ LUÍS GOMES

EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA
E ATO POLÍTICO NO TEATRO DE
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Resumo



O presente artigo discute aspectos da literatura dramática no que se refere ao texto escrito para o teatro, a partir da peça *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de Gabriel García Márquez, que estreou em Buenos Aires, em 1988, e foi publicado na Colômbia, em 1994. O monólogo ganhou encenação de leitura realizada em Brasília, em 2016, que será comentada sobretudo no que se refere aos limites da ação cênica enquanto ação política teatral.

Palavras-chave:

Teatro; Gabriel García Márquez;
Diatriba de amor.

EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA E ATO POLÍTICO NO TEATRO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA (IFG)
ANDRÉ LUÍS GOMES (UNB)

André Luis de Oliveira - Professor Substituto de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Goiás (IFG - Campus Águas Lindas). Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo mesmo programa.
andaires1607@gmail.com.

André Luís Gomes - Professor Associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós Lit) da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura pela FFLCH-USP.
andrelg.unb@gmail.com.

“Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!” (MÁRQUEZ, 1995, p. 11)¹. É com essa fala que Graciela se apresenta para o público em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Em sua única peça de teatro, encenada em Buenos Aires, em 1988, e publicada posteriormente na Colômbia, em 1994, Gabriel García Márquez põe em cena uma mulher da alta burguesia de Cartagena das Índias, Graciela, e seu marido, tratado apenas pelo sobrenome, Jaraiz de la Vera. Há uma indicação cênica logo no início do texto que diz: “No extremo direito, sentado em uma poltrona inglesa, em traje escuro e com o rosto escondido atrás do jornal que finge ler, está o marido imóvel. É um manequim” (MÁRQUEZ, 1995, p. 10)². A rubrica radicaliza a postura de um marido que permanecerá sentado e em silêncio, lendo o jornal durante todo o tempo, enquanto o solilóquio de Graciela avalia fatos acumulados em uma relação de vinte cinco anos.

A ação se passa dentro do quarto do casal, que está se preparando para sua festa de bodas de prata, a qual acontecerá naquele mesmo dia, 03 de agosto de 1978. A esposa, no entanto, tem poucos motivos para comemorar, uma vez que esses vinte

¹ Todas as traduções não referenciadas são de autoria de André Luis de Oliveira. Em Espanhol: “¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz!”

² Em Espanhol: “En el extremo derecho, sentado en un sillón inglés, en traje oscuro y con la cara oculta detrás del periódico que finge leer, está el marido inmóvil. Es un maniquí.”

e cinco anos de casamento significaram para ela uma vida cheia de perdas ao lado do esposo. Assim, ao longo da ação, a personagem lembrará sua trajetória amorosa com o cônjuge de forma melancólica e amargurada, e é aí onde reside sua diatribe. De fato, todo o monólogo de Graciela é uma crítica acerba, um discurso violento ou injurioso contra o homem a quem, apesar de todos os seus rancores, ela não pode dizer que não ama. *Diatriba de amor contra un hombre sentado* ganhou encenação de leitura pela primeira vez no Brasil, sob direção de André Luis de Oliveira, e com orientação do co-autor deste artigo, Professor Dr. André Luis Gomes³, em agosto de 2016, no teatro do Instituto Cervantes de Brasília, sob o título *Diatriba de amor*⁴. Conforme Gomes & Reis, (2017, p. 42), “A encenação de leitura deve ser pensada como arranjo dos diferentes elementos de interpretação cênica e não se pode esquecer que, por ser leitura, o texto escrito passa a ser um desses elementos”. A partir dessa concepção, o texto foi fragmentado em setenta e três partes distribuídas por diversos pontos do cenário e da plateia, de acordo com as marcas e as movimentações cênicas propostas pela direção e seguidas pela atriz Juliana Zancanaro, da Cia. YinsPiração– Poéticas Contemporâneas⁵. Com o intuito de realizar um deslocamento perceptual que possibilitasse a adaptação do texto para o palco, e extrapolar os níveis de significação propostos por García Márquez, procuramos, com este trabalho, responder a algumas questões relacionadas à ação teatral (e política) da protagonista da obra, uma vez que a compreendemos como uma personagem consciente de que está agindo diante de uma plateia que a vê e a ouve, enquanto o marido parece ignorá-la.

Mikhail Bakhtin, filósofo russo, situa a diatribe como “um gênero retórico interno dialogado, construído em forma de diálogo com um interlocutor ausente” (BAKHTIN, 2010, p. 137), cuja origem está associada à sátira meni-

peia e a outras formas de textos antigos denominados sério-cômicos com caráter de diálogo interno e externo, além do enfoque na vida e no pensamento humano. Portanto, a diatribe encarna um gênero textual que surge como dialogização do processo individual de discurso e pensamento, e o “enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 137). Para Pavis, o solilóquio “refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior” (PAVIS, 1999, p. 366), ou seja, o que seria inaudível para a audiência. Essa técnica revela ao espectador o inconsciente da personagem e dota o texto e a ação de dimensões épicas e líricas.

Tanto Patrice Pavis (1999) quanto Peter Szondi (2011) aproximam a forma do solilóquio mais da lírica que do drama. Esse tom poético e filosófico está presente na peça de García Márquez e promove a lenta construção de uma longa metáfora sobre a violência que nunca se torna explícita, mas possui notas de uma triste crueldade, na medida em que percebemos que Graciela se manteve infeliz sob a tutela do marido durante mais de duas décadas. A imagem é de uma repressão que surge, principalmente, através de distorções operadas na realidade e no conjunto social por uma violência silenciosa e institucionalizada ao ponto de ser percebida como uma condição natural da existência. Na peça, a falta de intercâmbio verbal acaba por reforçar a impossibilidade de uma comunicação genuína entre Graciela e seu marido, representando uma negação à mútua compreensão e à resolução do conflito. O fato de o marido não responder às acusações de sua esposa é formalmente moderno, mas tematicamente trágico, porque converge, de maneira inevitável, para a morte da relação dos dois.

³ A montagem teve ainda a colaboração de Lúcio Campelo (produção e atuação do marido), Beatriz Schmidt Campos (direção musical), Thaís Costa (iluminação) e Tauã Franco (projeções).

⁴ Neste trabalho, todas as vezes em que nos referirmos ao texto da peça, escreveremos *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, e quando nos referirmos à leitura realizada sob direção dos autores, diremos apenas *Diatriba de amor*.

⁵ A companhia teatral é coordenada pela diretora Luciana Martuchelli, de Brasília.

Conforme a norma dramática, o soliloquio é conduzido por certas situações, como “momento de busca de si do herói, diálogo entre duas exigências morais ou psicológicas que o sujeito é obrigado a formular em voz alta” (PAVIS, 1999, p. 367). O principal traço dialógico desse tipo de discurso ocorreria quando a personagem avalia sua situação, dirigindo-se a um interlocutor imaginário ou exteriorizando um debate de consciência, que é exatamente o que ocorre na peça de García Márquez.

Os gêneros sério-cômicos se destacam dos demais de sua época pela representação de uma cena atual sem o distanciamento épico ou trágico do herói – o contato, portanto, é imediato e familiar. Bakhtin listou diversos elementos formais comuns a esses gêneros, que podem ser encontrados na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Por exemplo, “Os heróis do diálogo socrático são ideológicos” (BAKHTIN, 2010, p. 126) e sempre ocorre uma experimentação da verdade, da ideia, simultânea a uma experimentação daquele que a representa no ato, no evento.

No monólogo escrito por García Márquez, ocorre claramente uma experimentação da verdade, da ideia, simultânea a uma experimentação daquela que a representa no ato, no evento. É possível observar uma íntima associação da ideia que dá início à peça com a persona que a profere, em um movimento de experimentação ao vivo na cena. Para refletir sobre sua vida conjugal, Graciela passará o dia lembrando jantares, viagens e encontros em que sofreu pequenas humilhações por conta do comportamento ora indiferente, ora manipulador de seu infiel marido, mas a cada fato que ela retoma do passado, há um profundo questionamento implícito sobre sua própria conduta ao longo dos últimos vinte e cinco anos. Afinal, se sempre esteve ciente, mesmo antes do casamento, das falhas morais do companheiro, por que, só agora, ela resolveu avaliar sua relação matrimonial?

Graciela afirma que “Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!” e foi necessária a experiência concreta de um casamento longo e feliz para considerá-lo

aquilo que mais se assemelha ao inferno. As ambiguidades são claras. Por definição, a diatribe é um discurso violento mas, nesse caso, sabemos, desde o título, que se trata de uma injúria de amor. Tais ideias surgem em contraposição à noção romantizada e pueril de que o casamento é uma experiência única e positiva em todos os níveis.

Como apontado anteriormente, Bakhtin coloca a diatribe associada à sátira menipeia, cuja característica mais importante é que “a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica” (BAKHTIN, 2010, p. 130). De fato, a protagonista da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* reviverá diversas situações de caráter realístico nos primeiros momentos, tendendo gradualmente para o fantástico, do meio para o final, chegando a ocorrer uma tormenta de neve, a certa altura do texto, dentro do quarto do casal. Em determinados momentos, a noção espacial parece se diluir em outros ambientes da casa, por exemplo, quando surge um mordomo com vasos de flores que, sem pedir licença, coloca-os no fundo da cena, ou quando os convidados da festa também vão entrando no quarto do casal e se posicionando como se estivessem no salão de festas. Até mesmo a cena final, quando Graciela incendeia o jornal (e o marido), pode ser vista como um evento ocorrido no plano da realidade para o qual Graciela não demonstra surpresa ou remorso, mas também como uma situação extraordinária: um produto de sua imaginação, um sonho, um delírio da personagem, em sua contínua experimentação filosófica, agora ainda mais associada ao fogo do inferno de seu casamento feliz. Porém, não se trata de loucura, pois Graciela está no pleno uso de sua razão.

Priscilla Meléndez (2001) levanta ainda outras questões acerca das possibilidades interpretativas desse final, quando Graciela “Sem raiva, sem maldade, quase como uma travessura, põe fogo no jornal que o marido lê. Logo se afasta, dá-lhe as costas e chega ao fim do monó-

logo sem se dar conta de que o fogo se propagou e o esposo imóvel está sendo consumido pelas chamas”⁶ (MÁRQUEZ, 1995, p. 79):

Transforma-se este ‘assassinato’ de um ato de rebelião vital a um de caráter puramente teatral, ou talvez, vice e versa? Executa Graciela um ato de valentia e liberação ao matar o marido, inclusive sem se dar conta, ou o interpretamos como um ato de covardia ao saber que é um mero manequim? Que implicações teria uma interpretação simbólica do assassinato? (MELÉNDEZ, 2001, p. 544)

A ação da protagonista pode ser vista quase de forma sagrada, como um rito a partir do qual Graciela compensa as injustiças sofridas durante o casamento. Mas reverberam algumas questões: sabendo que a rubrica da peça propõe que o marido seja representado por um manequim, o que significa esse quase irrealizável ato cênico que fecha o discurso da protagonista? O sacrifício pelo fogo surge, então, como expiação purificadora? O ato é vingança ou sacramento? E, sendo o segundo caso, quem é purificado: o marido ou a própria Graciela? O fogo também é simbólico no texto de García Márquez por abrir e fechar o espetáculo, além de ser, como lembra Marilena Chaui (2011), o elemento que, por excelência, representa o desejo, que converte em amante a coisa amada e tem o poder de transformar todas as coisas nele mesmo. Ao incinerar o jornal, Graciela comete a catarse final de transformar, pela força de seus afetos, todas as coisas (o marido, o quarto e as lembranças) em fogo e cinzas.

Segundo Bakhtin, outra importante

característica dos gêneros sério-cômicos é “a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista)” (BAKHTIN, 2010, p. 131). Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o fantástico se associa a um naturalismo simbólico na cena em que Graciela conta como escapou da vigilância rígida de sua mãe, que a deixava dormir nua para que não saísse de casa, e fugiu para se encontrar com o jovem por quem se apaixonara há mais de vinte e cinco anos.

A única coisa que ela não pensou foi o que me aconteceu: uma noite, eu me atirei pela janela na água morta da baía, do jeito que eu estava, e fui te buscar nadando por debaixo da água. Que maravilha! Sem nada de sutiãs com o broche atrás, nada de cintos de castidade, nada de calcinhas de Madapolán com a abertura de renda, nada de nada, só pronta para você de uma vez, novinha, chafurdando no lodo podre como uma cadela da rua (MÁRQUEZ, 1995, p. 27)⁷

É notável o esforço de Graciela a fim de chegar até o homem que ama para saciar seu desejo. Esse esforço nos leva a refletir, junto a Benedictus Spinoza, o qual instituiu, para seu sistema filosófico, a importante noção do *conatus*⁸ como a essência atual de um Ser, aqui entendido como a parcela finita de uma Potência infinita, que é Deus. Na Parte II da *Ética*, ele diz que “Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (E, III; P6)⁹. A relação do *conatus* com o desejo é íntima e circular, pois os seres “agem, em tudo, em função de um fim,

⁶ Em Espanhol: “Sin rabia, sin maldad, casi como una travesura, le prende fuego al periódico que lee el marido. Luego se aparta, le da la espalda, y llega al final del monólogo sin darse cuenta de que el fuego se ha propagado, y el esposo inmóvil está siendo consumido por las llamas.”

⁷ Em Espanhol: “Lo único que no se le había ocurrido fue lo que se me ocurrió: que una noche me tiré por la ventana e nel agua muerta de la bahía, tal como estaba, y me fui a buscarte nadando por debajo del agua. ¡Qué maravilla!, sin nada de ajustadores con el broche por detrás, nada de refajos de castidad, nada de calzoncitos de madapolán con la jareta enredada, nada de nada, sino lista de una vez para ti, nuevecita, revolcándome en el lodo podrido como una perra de lacalle.”

⁸ O termo tem origem no latim e significa “esforço”. Através desse conceito, Spinoza pôde estruturar, juntamente com noção de Deus, toda sua *Ética*. Posteriormente, viria a influenciar Schopenhauer e a “vontade de potência” em Nietzsche.

⁹ Adoto as siglas e abreviaturas conforme Marilena Chaui. (E) para *Ética*, (TP) para *Tratado Político*. As partes serão indicadas por algarismos romanos. Definições, explicações, axiomas, enunciados de proposições, demonstrações, corolários, escólios, lemas, postulados e prefácios das partes serão indicadas por algarismos arábicos seguidas de abreviação (*def.* 1, *expl.*, *ax.* 1, P4, *dem.*, *cor.* 1, *schol.*, *lem.*, *post.*, *Praef.*). (TP) para *Tratado Político*, seguido do número do capítulo e do parágrafo após (#).

quer dizer, em função da coisa útil que apete-cem” (E, I, *Apêndice*). Ou seja, aquilo que leva um ser a agir, a se esforçar por algo, não é nada além do desejo, da vontade ou do seu apetite.

Marilena Chaui explica que, na filosofia espinosana, “o *conatus* é também esforço para desvencilhar-se de um obstáculo externo, e o desejo se realiza num campo de forças em conflito, num meio ou ambiente de antagonismos” (CHAUI, 2011, pp. 47-48). O esforço de Graciela parece representar a essência de seu ser naquele momento específico, em que uma urgência interna desesperada a põe em ação para desvencilhar-se dos interditos da mãe e dos obstáculos que o lodo podre da baía representam em seu caminho. Spinoza (TP, 2, #5) diz ainda que os seres humanos “são conduzidos mais pelo desejo cego do que pela razão”, de modo que sua Potência deve ser definida mais por certo “apetite pelo qual são determinados a agir e com o qual se esforçam por conservar-se”. O *conatus* é determinante para traçar uma ética do comportamento humano, pois

na medida em que cada coisa se esforça, tanto quanto está em si, por conservar o seu ser, não podemos de forma alguma duvidar de que, se estivesse tanto em nosso poder vivermos segundo os preceitos da razão como conduzidos pelo desejo cego, todos se conduziriam pela razão e organizariam sabiamente a vida, o que não acontece minimamente, pois cada um é arrastado pelo seu prazer (TP, 2, #6)

Graciela é arrastada por seu desejo e arrasta a si mesma no lodo podre da baía com a intenção de saciar o apetite do corpo. Essa cena encarna o corpo como o lugar do nascimento das paixões, por ser objeto das percepções da alma¹⁰.

Caso tivesse sido conduzida pela razão¹¹, a protagonista de García Márquez não

teria desobedecido à mãe, cujas premonições já indicavam desde o início que o futuro da filha com o rapaz não seria feliz. Embora pareça contraditório, guiar-se pela razão, em uma obra de Gabriel García Márquez, pode significar agir de acordo com alguma sabedoria popular ou com a observância de uma crença religiosa, sendo o catolicismo a mais comum. Essa dimensão religiosa não está ausente na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*:

Foi muito estranho! O céu lilás com as primeiras luzes estava cheio de pássaros negros que grassavam voando em círculos sobre nossas cabeças. Você disse, ainda que agora negue, que nem Júlio César se casou sob um agouro tão ruim, mas você, sim (MÁRQUEZ, 1995, p. 17)¹²

Há a presença desses pássaros negros que, como oráculos encarnados, sobrevoam os noivos no dia do casamento, como um exemplo de mau agouro, além da própria mãe de Graciela, que, na sua juventude, alertou-a sobre os riscos de se envolver com um rapaz que “tem duas caras: a que nos mostra, que já não é boa, e a outra, que deve ser pior” (MÁRQUEZ, 1995, p. 24)¹³. A religiosidade de Graciela também surge quando ela se mostra um tanto culpada e ressentida por ter se casado grávida na igreja, após se entregar ao então namorado como uma “cadela da rua”. A ação de se arrastar no lodo podre, atraída pelo corpo do outro, sujou-a para sempre.

Para Spinoza, (E, III; P9), a essência da mente é constituída de ideias adequadas e de ideias inadequadas, sendo que as primeiras são próprias das ações da mente e representam as vontades de um Ser, enquanto as segundas, próprias das ações do corpo, representam os apetites e as paixões, ou seja, as paixões dependem exclusivamente das ideias inadequadas (E,

¹⁰ Victor Delbos (2002, pp. 130—131) utiliza-se do *Breve tratado* e da *Ética* de Spinoza para explicar como a paixão e a potência de agir se ligam diretamente à ideia que um ser faz do objeto que lhe acende o desejo.

¹¹ Graciela só é movida pela razão, praticamente livre de paixão, quando resolve visitar seu passado e observar as condições reais de sua vida de casada.

¹² Em Espanhol: “¡Fue muy raro! El cielo malva con las primeras luces estaba lleno de pájaros negros que graznaban volando en círculos sobre nuestras cabezas. Dijiste, aunque ahora lo niegas, que Julio César no se hubiera casado jamás bajo un auspicio tan aciago, pero tú sí.”

¹³ Em Espanhol: “tiene dos caras: la que nos muestra a nosotras, que ya no es buena, y la otra, que debe ser peor.”

III; P3). As ideias inadequadas são mutiladas e confusas e, por isso, provocam tristeza e sofrimento. O *conatus*, fruto de uma ideia inadequada, embora menos explícito, também pode ser reconhecido outras vezes na vida de Graciela, como ela própria lembra. Houve uma ocasião, logo nos primeiros anos, quando ainda eram pobres, em que a jovem esposa tentou conseguir um emprego para o marido se entregando para o dono de um escritório, conforme as condições deste. Também quando ela se encaminhou para a mansão da sogra e, por orientações desta, convenceu o esposo a fazer as pazes com o pai moribundo. Isso foi, inclusive, o que lhes deu direito ao testamento do patriarca, mas também significou a ruína ética do marido.

Spinoza (E, II, ax. 3) entende o amor, o desejo, ou qualquer outro afeto do ânimo como modos de pensar, os quais só podem existir no corpo de uma pessoa quando, em sua mente, existe a ideia da coisa amada. Segundo Chauí, “Não desejamos nem fazemos coisas porque as julgamos boas, belas, justas ou verdadeiras, mas porque as desejamos e as fazemos, as julgamos assim” (CHAUI, 2011, p. 63). Todas as ações que Graciela relembra ao longo de sua diatribe foram esforços de conhecimentos que provêm de opinião ou de imaginação, que são a única causa de falsidade (E, II, P41). Suas ideias inadequadas sobre a coisa amada lhe trouxeram sofrimento, mas pareciam justas e belas na ocasião.

Conforme Victor Delbos (2002), no sistema espinosano, o *conatus* é uma lei que vale para todo ser, não somente para a alma, mas também para o corpo, uma vez que este também tende a conservar-se, sendo as modificações da alma correlativas às modificações do corpo. Justamente, o *conatus* mais importante de toda a narrativa de Graciela, seu maior esforço para preservar-se em si mesma, parece ocorrer no momento presente de sua vida (e da

apresentação teatral), vinte e cinco anos depois de arrastar-se no lodo podre para entregar-se ao futuro marido, e se desenvolverá no quarto do casal (e no palco) quando ela, de corpo e alma modificados, aos poucos reconhecerá que “Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!” e que o maior obstáculo para sua liberdade é o próprio marido.

A rubrica do texto de García Márquez pede que a situação inicial se dê com “o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o solo. Não é uma destruição caótica, mas sim bem sistemática e de certo modo alegre, porém não há dúvida de que o motivo é uma raiva inconsolável” (MÁRQUEZ, 1995, p. 9)¹⁴. A partir daí, Graciela Jaraiz de la Vera deverá riscar um fósforo que vai romper com o breu da sala e revelar, aos poucos, o espaço cênico de “um quarto rico, com poucos móveis modernos e de bom gosto” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 9-10)¹⁵. Em uma primeira leitura do texto, pode-se inferir que a protagonista do monólogo é a responsável pela destruição da vasilha, sobretudo quando se entende, na narrativa, que ela é quem está com raiva. No entanto, mais adiante, Graciela entrega a real motivação de iniciar sua diatribe:

Quem te entende? [...]

[Graciela] Faz um gesto de lançar um prato contra a parede e novamente ouve-se o estrondo de vasilha quebrada do início, que continuará como fundo até o fim do parágrafo.

Perde as estribeiras pela primeira vez a já muito avançada idade de quarenta e oito anos, sem nenhum motivo aparente, e faz em pedaços a vasilha fina. Se fez para me assustar, saiu pela culatra. Para mim, foi como um relâmpago de libertação no meio do estouro, com a esperança de que aquela explosão de cólera nos abrisse a brecha para uma nova intimidade (MÁRQUEZ, 1995, pp. 68-69)¹⁶

¹⁴ Em Espanhol: “eles tropicio de una vajilla que está siendo despedazada contra el suelo. No es una destrucción caótica, sino más bien sistemática y encierto modo jubilosa, pero no hay duda de que el motivo es una rabia inconsolable.”

¹⁵ Em Espanhol: “un dormitorio de ricos, con pocos muebles modernos y de buen gusto.”

¹⁶ Em Espanhol: “¿Quién te entiende? [...]

[Graciela] Hace e la demán de lanzar un plato contra el muro, y vuelve a oírse el estropicio de vajilla rota del principio, que continuará como fondo hasta el final del párrafo.

Pierdes los estribos por primera vez a la muy avanzada edad de cuarenta y ocho años, sin ningún motivo aparente, y vuelves añicos la vajilla regia. Si lo hiciste por asustarme te salió al revés. Para mí fue como un relámpago de liberación en medio del estrépito, con la esperanza de que aquella explosión de cólera nos abriera la brecha para una nueva intimidad.”

O marido, então, quebrou a vasilha em um impulso de raiva, e Graciela, capaz de suportar tantas traições e indiferenças ao longo de vinte e cinco anos de convivência, não admite um ato de violência física. Para Spinoza,

cada um está sob jurisdição de outrem na medida em que está sob o poder de outrem, e está sob jurisdição de si próprio na medida em que pode repelir toda a força, vingar como lhe parecer um dano que lhe é feito e, de um modo geral, na medida em que pode viver seguindo o seu próprio engenho (TP, 2, #9)

Graciela está, de corpo e alma, sob jurisdição do marido, segundo critérios que Spinoza (TP, 2, #10) estabelece. Para o filósofo, é possível ter alguém sob sua jurisdição, por exemplo, quando se incute o medo, ou, mediante benefícios, é possível fazer com que a pessoa prefira satisfazer as vontades de seu senhor do que as suas próprias. Graciela ascendeu socialmente a partir do casamento e passou os últimos vinte e cinco anos anulando-se, a fim de se tornar aquilo que o marido e a sociedade patriarcal consideram uma boa esposa¹⁷. Mas, ante o impulso colérico do marido ao quebrar a vasilha, a personagem reage e reflete sobre sua própria condição de prisioneira, sobre a alienação de seus desejos e vontades, sobre certo servilismo voluntário a que se submeteu ao longo de vinte e cinco anos.

Para Spinoza, o *conatus*, esforço por perseverar no próprio ser, é fruto de um impulso corpóreo não racionalizado. Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, parece surgir como uma reação do corpo de Graciela ante a agressão do esposo, mas serve apenas para retirá-la do estado de apatia em que se encontrava, pois torna-se gradualmente objeto de profunda racionalização durante o tempo que dura sua diatribe, isto é, um dia inteiro, no drama; vinte e cinco anos na sua narrativa memorialística; ou

cerca de uma hora no palco.

Nesse instante da “morte” do casamento, Graciela está no tempo presente, sem dúvida, mas ao longo de toda a ação o passado é que será tematizado a partir de uma acumulação e uma sobreposição de cenas memorialísticas. Os diversos momentos de sua trajetória com o marido são lembrados sem ordem aparente, um procedimento comum em outros escritos de García Márquez. Segundo Cesare Segre¹⁸ (1969, [s.p], *apud* ACUTIS, 1983, [s.p]), “Essas acelerações e inversões no transcurso do tempo têm a função [...] de indicar, desde o começo de um ciclo vital, a sua conclusão”. O efeito é fazer com que o presente já seja percebido na perspectiva de um passado que se propaga até o futuro.

Para Peter Szondi (2011), filósofo e estudioso de teatro, o resgate de uma recordação no momento presente da cena tem o efeito de não mais colocar a personagem como vítima impotente de seu próprio passado porque, de certo modo, ele não é totalmente passado, mas a continuidade de uma vivência subjetiva que permanece se manifestando na vida. Passado e presente, inclusive, misturam-se com o intuito de criar toda uma tensão voltada para o futuro. De fato, nas primeiras linhas de sua fala, Graciela anuncia que esta será a última vez em que celebrará o aniversário de casamento e ratifica a ideia ao longo de todo o texto, como uma lenta preparação que culmina no rompante final.

Szondi (2011) considera ainda que, no drama moderno, o momento da tensão dirigida ao futuro, do ser humano antecipar-se a si mesmo, ocorre sempre na relação com o outro, entretanto

a crescente solidão e isolamento decerto agudiza os antagonismos humanos, mas anula, ao mesmo tempo, a urgência em superá-los [...] Acresce-se a isso que, em geral, o isolamento dos homens traz consigo a *abstração e intelectualização de seus conflitos*, de modo

¹⁷ Por outro lado, a personagem também dedicou boa parte do seu tempo a estudar, chegando a concluir quatro doutorados e dois mestrados, sendo um destes em Letras clássicas, com uma tese sobre ciúmes na obra do poeta romano Caio Valério Catulo, e o outro com louvor em Retórica e eloquência. Conforme explica Victor Delbos (2002, p. 155), conhecimento claro é considerado por Spinoza como a virtude absoluta da alma que eleva nossa potência ao máximo e livra o ser da servidão humana.

¹⁸ O autor é citado por Cesare Acutis na introdução do roteiro cinematográfico “O sequestro”, de Gabriel García Márquez.

que as oposições acirradas entre os homens isolados, por força da objetividade produzida pela intelectualização, já se encontram num determinado sentido sempre superadas (SZONDI, 2011, pp. 91-92)

A peça de ato único, como é o caso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, fortalece essa perspectiva temática, pois formalmente já se ancora na situação inicial como antecessora de uma catástrofe iminente. Ainda conforme Szondi (2011), peças em um ato representam o drama do ser que não é livre, o que fortalece, em termos formais, a interpretação de que a peça de García Márquez discute os limites da liberdade.

Condensado nessa forma teatral, o drama apresenta, conforme Szondi (2011), um momento pleno de uma tensão dirigida ao futuro que já se inicia ancorado na situação chave a partir da qual nada mais pode acontecer.

A catástrofe já é um dado do futuro: não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino, cuja objetividade o primeiro poderia contrapor sua liberdade subjetiva (no sentido de Schelling). O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse estado puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre (SZONDI, 2011, p. 93)

Nesse sentido, podemos compreender duas coisas acerca do tempo: primeiro, que ele guarda aspectos trágicos pela inevitabilidade que denuncia; segundo, que também ele é tematizado na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, pois está preenchido apenas pela reflexão sobre prisão e liberdade, vida e morte.

A retrospectiva de Graciela sobre sua própria trajetória, distanciada temporal e (quase) emocionalmente dos fatos vividos, aproxima a peça de Gabriel García Márquez do teatro épico. Como forma dramática, a estética política de Brecht se caracteriza, segundo Szondi (2011), por diversos aspectos, entre os quais: colocar

o ser humano como objeto de investigação, por ser um ser mutável e modificador; narrar a ação, em lugar de encarná-la, como Graciela faz em diversas memórias; e aquela que consideramos a mais relevante neste momento: despertar a atividade do espectador de modo que ele se posicione em relação ao que vê e ouve.

Hans-Thyes Lehmann explica que o teatro é político muito mais pela forma do que pela temática, e uma das maneiras de fazer a política entrar na arte é pela interrupção, pela pausa ou pela cesura, pois representam “um choque que faz com que a realidade se torne, de repente uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2003, p. 11). A interrupção é sugerida diversas vezes na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, sendo os exemplos mais claros disso quando soam os acordes desafinados de Amalia Florida, uma antiga vizinha “que consagrou sua vida a aprender uma só peça no saxofone, sempre a mesma” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 28-29)¹⁹. Os compassos da canção por vezes conduzem Graciela a uma memória do passado, outras vezes a trazem de volta ao presente. A cada interrupção, temas como amor, fidelidade, política, desejo e sociedade ganham o palco.

Na encenação de leitura da *Diatriba de amor*, realizada em 2016, as interrupções também surgiam por conta das partituras físicas criadas pela atriz que interpretou Graciela. A escolha por uma atuação não cotidiana dota a cena de diversas camadas de significação e promove um rompimento não apenas no ponto de vista da atuação, mas também com a recepção da plateia, a fim de instaurar uma perturbação. Lehmann compreende que é típico do teatro pós-dramático a construção de uma relação com o público que o convoca a responsabilizar-se, de certo modo, pelo espetáculo:

Uma relação como essa é como uma situação política. Tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. Mas isso não se passa a partir de uma ideia, de uma ideologia, a partir de um conceito. Isso se passa a partir de uma

¹⁹ Em Espanhol: “que consagró su vida a aprenderse una sola pieza en el saxofón, siempre la misma.”

experiência artística, uma experiência que é possibilitada a partir da configuração específica que você tem lá, a partir de como o espectador está envolvido nessa situação, e que é uma situação que está relacionada com a forma como você recebeu isso (LEHMANN, 2003, p. 13)

Há um momento na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* em que, através de rubrica, Márquez explicita que Graciela deve se dirigir ao público, em um movimento de distanciamento próprio do teatro político brechtiano:

Já fora do personagem, pergunta ao público:

Alguém lembra o que eu estava dizendo?

As respostas do público lhe permitem recuperar o fio do monólogo, mas antes diz àqueles que a ajudaram a lembrar:

Muito obrigada, mas, afinal de contas, é meu marido e essa discussão é só dele e minha e ninguém tem que se meter. Desculpem, sim? (MÁRQUEZ, 1995, pp. 32-33)²⁰

No entanto, é possível ainda criar outras situações em que a personagem interage com as testemunhas de sua história, assumindo maior consciência de sua própria ação. Optamos, na encenação de leitura de *Diatriba de amor*, por atender à rubrica do estrondo da vasilha com a luz apagada, mas, em vez de acender um fósforo no palco, cuja deflagração iria iluminar aos poucos o quarto do casal, Graciela surgiu do meio da plateia ressaltando a imagem de que ela está vendo sua situação de fora e de forma distanciada.

Em diversos momentos, foram criadas mudanças de interlocutor, isto é, quando a personagem dirige a fala a alguém diferente daquela que a rubrica indica. Nesse sentido, desobedecemos às indicações do texto que pedem

que Graciela diga ao marido que ele é “Machista” (MÁRQUEZ, 1995, p. 26). A recepção a essa fala é completamente diferente se a personagem muda o foco de interlocução e a diz olhando nos olhos dos espectadores, pois os convida a pensarem sobre suas próprias condutas. Nesse sentido, a diatribe de Graciela, além de ser um discurso violento contra o esposo, ou uma viagem rumo à própria intimidade, passa a ser também um ato político, uma vez que rompe com a quarta parede, extrapola o espaço privado e passa a falar não só para o marido, mas para muitas pessoas.

Conforme Priscila Meléndez,

o que resulta particularmente original em *Diatriba de amor* é ver como a construção de Graciela – protagonista única – parece representar uma ruptura com o próprio espaço onde esta é criada e desenvolvida. Isto é, trata-se de uma personagem dramática que ironicamente rompe com o tradicional espaço teatral que ocupa, sendo esta ruptura o que nos levaria a interpretar o monólogo, não como mera diatribe contra um marido indiferente, mas como um consciente ato de *performance* (MELÉNDEZ, 2001, p. 541)²¹

Para Meléndez, um dos aspectos mais importantes da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é “a tensão entre a textualidade e a teatralidade da peça ante o nível performativo desta” (MELÉNDEZ, 2001, p. 542). Isso ocorre porque foi escrita sob uma concepção tradicional de texto teatral, já que apresenta personagens em ação, unidade de espaço e tempo e toda a estrutura típica desse gênero: rubricas, falas e indicações cênicas técnicas para iluminação e trilha sonora, sendo inegavelmente um texto escrito com o intuito de ser encenado. Por outro lado, o elemento performativo presente no discurso de Graciela “tenta rebelar-se contra a

²⁰ Em Espanhol: “*Ya fuera del personaje, pregunta al público:*

¿Alguien recuerda qué estaba diciendo?

Las respuestas del público le permiten recuperar el hilo del monólogo, pero antes les dice a quienes la ayudaron a recordar:

Mil gracias, pero al fin y al cabo es mi marido, y este pleito es sólo de él y mío, y nadie tiene que meterse. ¿Perdonen, eh?”

²¹ Em Espanhol: “lo que resulta particularmente original en *Diatriba de amor* es ver como la construcción de Graciela—protagonista única—parece representar una ruptura con el propio espacio en donde ésta es creada y desarrollada. Es decir, se trata de un personaje dramático que irónicamente rompe con el tradicional espacio teatral que ocupa, siendo esta ruptura lo que nos llevaría a interpretar el monólogo, no como mera diatribe contra un marido indiferente, sino como un consciente acto de *performance*.”

visão fechada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/ performer ante o autor, e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita” (MELÉNDEZ, 2001, p. 542).

Na concepção da montagem de *Diatribes de amor*, essas tensões ficaram ainda mais evidentes, uma vez que o formato do espetáculo foi o de “encenação da leitura”, o que implicou que a atriz deveria ler as falas enquanto se movimentava pelo palco incorporando os fragmentos de papel à cena. Esses fragmentos foram espalhados de diversas formas no palco, ora evidenciados propositalmente (quando a atriz segura a folha de papel nas mãos e lê o texto, conforme marca da direção), ora escondidos pelo cenário, entre os figurinos ou nos elementos de cena (colados numa xícara, leque ou espelho que a atriz manipula enquanto lê o texto). Essa opção cênica também estabelece uma ruptura com a representação tradicional. Segundo Lehmann (2003, p. 17), “o conceito de representação está ligado indissociavelmente à ideia de uma verdade” e, no teatro pós-dramático, usar as folhas do texto, no lugar de qualquer outro artifício que o faria desaparecer, é novamente uma estratégia de interrupção e de evidenciar o fazer teatral. O que resulta da experiência dessa encenação de leitura é um entrelaçar as folhas do texto à cena, a fim de provocar as percepções do espectador graças à complementariedade dessas formas artísticas: o teatro e a literatura.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 341p.

CHAUI, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 360p.

DELBOS, Victor. **O espinosismo**: curso proferido na Sorbonne em 1912-1913. Tradução de Homero Silveira Santiago. São Paulo: Discurso Editorial, 2002, 274p.

DICIONÁRIO Real da Academia Espanhola. Disponível em: <www.rae.es>. Acesso em: 28 jul. 2017.

GOMES, A. L.; DOS REIS, M. G. M.. “**Quartas dramáticas**”: uma experiência com a encenação de leitura”. In: Teatro e ensino (I) - estratégias de leitura do texto dramático. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, pp. 41-55.

LEHMANN, Hans Thyges. **Teatro pós-dramático e teatro político**. Tradução de Rachel Imanishi. Sala Preta. São Paulo: PPG – Artes Cênicas/ USP, n. 3, 2003, pp. 9-19.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Diatriba de amor contra un hombre sentado**. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995, 80p.

_____. **O sequestro**. Tradução de Joel Silveira e introdução de Cesare Acutis. Rio de Janeiro: Record, 1983, 144p.

MELÉNDEZ, Priscilla. La retórica del performance em Diatriba de amor contra un hombre sentado de García Márquez. **Revista Iberoamericana**, v. 67, n. 196, Jul./Set. 2001. pp. 539-555.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, 483p.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, 238p.

_____. **Tratado político.** Tradução, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio. Revisão de tradução de Homero Santiago. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, 140p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, 176p.

Abstract

This work discusses aspects of dramatic literature regarding the play script, starting from the play *Diatriba de amor de contra un hombre sentado*, written by Gabriel García Márquez, staged in Buenos Aires in 1988, and published in Colombia in 1994. The monologue gota reading performance in Brasilia in 2016, which will be commented above all on the limits of the scenic action as a political theatrical action.

Keywords

Theater; Gabriel García Márquez; *Diatriba de amor*.

Resumen

El presente artículo discute aspectos de la literatura dramática en lo que se refiere al texto escrito para el teatro, a partir de la pieza *Diatriba de amor de contra un hombre sentado*, de Gabriel García Márquez, que estrenó en Buenos Aires, en 1988, y fue publicado en Colombia, en 1994. El monólogo ganó una escenificación de lectura realizada en Brasilia, en 2016, que será comentada sobre todo en lo que se refiere a los límites de la acción escénica como una acción política teatral.

Palabras clave

Teatro; Gabriel García Márquez; *Diatriba de amor*.