**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

ROGÉRIA ALVES FREIRE

**Relações dialógicas entre *O Barão*, de Sttau Monteiro e o conto homônimo,
de Branquinho da Fonseca**

**São Paulo
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**Relações dialógicas entre *O Barão*, de Sttau Monteiro e o conto homônimo,
de Branquinho da Fonseca**

Rogéria Alves Freire

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Flavia Maria Corradin.

**São Paulo
2008**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Rogéria Alves Freire
Relações dialógicas entre *O Barão*,
de Sttau Monteiro e o conto homônimo,
de Branquinho da Fonseca.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Literatura Portuguesa, do
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profª. Dra. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

A minha mãe, Joaquina Alves Freire, pelo apoio e incentivo que sempre me deu. Boa parte da motivação para realizar este trabalho deve-se ao desejo de produzir em você o orgulho de ter-me como filha, na mesma proporção que a senhora me causa um imenso orgulho.

Ao Tersio de Oliveira Barreto, meu companheiro, por estar sempre ao meu lado e, por sua compreensão e carinho ao longo do período deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Professora Flavia Maria Corradin, pela paciência e orientação atenciosa, marcada por seriedade intelectual e alegre amizade na indicação dos caminhos para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Professor Dr. Francisco Maciel Silveira, de cujas aulas na pós-graduação surgiram muitas das idéias para este trabalho.

À Secretaria do Estado da Educação, pela bolsa do Programa Bolsa Mestrado concedida durante dois anos e meio.

Ao Dirigente Regional de Ensino, da Diretoria de Ensino – Região de Caieiras, Professor Celso de Jesus Nicoleti, pelo apoio e incentivo na realização desta pesquisa.

Um agradecimento especial à minha coordenadora, Claudia Bonavita, responsável pela Oficina Pedagógica, sem cujo apoio e compreensão, a produção desta dissertação não seria possível.

À equipe da Oficina Pedagógica pelo incentivo e compreensão.

A Eliane Junqueira, da Biblioteca da Casa de Portugal, pelas referências bibliográficas, pelo incentivo e pela prontidão em auxiliar-me.

À Teresa Diniz, da Sociedade Portuguesa de Autores, pelo envio do material sobre a biografia de Stau Monteiro.

À Maria de Lourdes Rocha do Serviço de Documentação da Universidade dos Açores pelo envio de material a respeito de Stau Monteiro.

À Sofia Patrão do Museu Nacional do Teatro – Instituto Português de Museus – pelo envio de vários programas de peças de Stau Monteiro.

À Virgínia Maria Antunes que desde o ingresso no mestrado tem sido prestativa em auxiliar-me nos estudos.

À Maura Böttcher Curvello, pela leitura do texto, pelas referências bibliográficas e apontamentos que tornaram o texto mais coerente.

Ao Professor Silvio Marcos Souza pelas referências históricas, os vídeos e a disposição em auxiliar-me.

À Marisa de Assis, pela amizade e carinho de sempre.

Meu reconhecimento aos amigos pelos comentários a partir da leitura parcial ou integral da dissertação, sobretudo, pelo incentivo contínuo que serviu como motivação para que este trabalho pudesse ser efetivado.

Aos meus irmãos e irmãs que batalharam muito para que eu estudasse: meu eterno agradecimento.

À Natacha Freire Rosa, minha afilhada, por todos os auxílios na formatação do texto.

RESUMO

Esta dissertação visa a demonstrar como o conto *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, publicado em 1942, foi estilizado por Sttau Monteiro. Para tanto, examina alguns mecanismos intertextuais presentes na peça homônima adaptada para o teatro em 1964.

Inicialmente, discutimos o conceito de intertextualidade, a partir dos estudos sobre a linguagem empreendidos por Mikhail Bakhtin, e das contribuições teóricas de Julia Kristeva, além de outros pesquisadores, que têm, ao longo do tempo, pesquisado e ampliado as diretrizes bakhtinianas em torno do dialogismo. Dentro de tais princípios também serão investigadas as mensagens sugeridas pelas rubricas.

Finalmente, a análise dos mecanismos intertextuais e da visão sócio-política estilizada visa a confirmar que Sttau estilizou a obra de Fonseca.

Palavras-chave: Dialogismo; Estilização; Mecanismos Intertextuais; Teatro; Rubrica.

ABSTRACT

This lecture intend to demonstrate how the short-story *O Barão*, by Branquinho da Fonseca, published in 1942, was stylised by Sttau Monteiro. Thus, we describe some intertextual mechanisms constant in the homonymous play adapted for the theater in 1964.

To start, we will discuss the concept of intertextuality, from the Mikhail Bakhtin studies about language, and the Julia Kristeva's theoretic contributions, besides other Researchers, that have enlarged the bakhtian directions on dialogism. Within those principles we are also investigating the messages suggested by the directions.

Finally, the analysis of the intertextual mechanisms and of the socio-political conception of the playwright intend to confirm that Sttau stylised Fonseca's work.

Keywords: dialogism; stylising, intertextual mechanisms; theatre; directions.

SUMÁRIO

I - Preliminares.....	8
II – Intertextualidade.....	12
II.1 Paródia, paráfrase e estilização.....	18
II.2 Citação.....	22
III – Mecanismos Intertextuais revelados entre paradigma e intertexto.....	25
III.1 Translocução.....	27
III.2 Acréscimo de situação.....	36
III.3 Supressão de situação.....	64
III.3.1 Supressão de personagem.....	65
III.4 Supressão/acréscimo de situação.....	66
III.5 Acréscimo de personagem.....	70
III.5.1 Acréscimo de função e característica de personagem.....	71
III.6 Supressão/acréscimo de característica de personagem.....	72
III.7 Inversão.....	77
III.8 Paráfrase resumitiva.....	77
III.8.1 Paráfrase.....	83
IV – A visão sócio-política estilizada.....	90
V – Conclusão.....	112
Bibliografia.....	113

I – PRELIMINARES

Esta dissertação tem por objetivo o estudo do diálogo intertextual travado entre a peça *O Barão* (1964), de Sttau Monteiro, e o conto homônimo, de Branquinho da Fonseca, publicado em 1942.

Cabe iniciarmos pela apresentação de aspectos da vida e do estilo desses autores que contextualizarão nossa análise.

Antônio José Branquinho da Fonseca, nascido em 1905 e falecido em 1974, é um dos escritores mais relevantes do Presencismo, geração de autores relacionados à *Revista Presença*, um veículo de questionamento acerca das formas tradicionais de representar o objeto artístico.

O percurso literário de Branquinho da Fonseca abre-se com a obra *Poemas* (1926) e finaliza com o volume de narrativas *Bandeira Preta* (1956). Sua produção literária é marcada pela diversidade de gêneros literários já que o autor se dedicou ao conto, à novela, à poesia, ao teatro e ao romance.

Importa ressaltar que Massaud Moisés enfatiza a dramaticidade de *O Barão*

[dotado de um] lirismo meio decadentista, mas vincadamente português, se liga uma como teatralidade natural, evidenciada no surgimento da Tuna: um frenesi patético se apodera de tudo, como se aquele agrupamento de músicos representasse a ‘orquestra humana’ reduzida a elementariedade do comer e beber, numa volúpia primitivamente insaciável. A cena do fogo no quarto do Narrador, que ocorre seguidamente obedece ao mesmo diapasão. (MOISÉS, 1995, p.232).

Luís Infante de Lacerda Sttau Monteiro nasceu em 1926 em Lisboa e faleceu em 1993. Destaca-se como um dos grandes autores do teatro português dos anos 60. Em suas peças, é notória sua oposição ao fascismo salazarista e à guerra colonial, o que motivou sua prisão em 1961. Entretanto nem mesmo essa experiência impediu que o seu trabalho dramático continuasse a propor a liberdade por meio de críticas severas à opressão política e social.

Nos anos 60, a dramaturgia em Portugal objetivava constituir uma postura crítico-reflexiva sobre as transformações e estagnações da época, tomando como base a relação passado/presente.

Nesse contexto artístico, *O Barão* surge como um dos mais profundos julgamentos da situação de Portugal nos anos 60. Monteiro se vale da dramaturgia para questionar e denunciar um sistema político-social descomprometido com o povo, com a arte e com o país. Os signos teatrais são utilizados pelo dramaturgo como artifícios encarregados de comunicar uma mensagem subliminar.

A adaptação de Monteiro evidencia as semelhanças ideológicas e estilísticas entre ele e Fonseca. “Víamos o *Barão* da mesma forma e a minha concepção do espectáculo não destruía a verdade intrínseca da novela”. (MONTEIRO, 1968). O autor menciona que inicialmente a idéia de adaptar *O Barão* tinha como destino o cinema. O dramaturgo, após a leitura do conto, imaginou-o no palco: “[a obra era] tão evidentemente teatral que resolvi imediatamente meter os ombros a tarefa de encenar, primeiro em papel e, depois no palco. [...] a vida é muito complicada e nem sempre é possível largar tudo para oferecer uma rosa” (MONTEIRO, 1968).

Faz-se necessária uma pequena digressão para que justifiquemos o fato de conceituarmos *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, como conto e não novela, embora muitos críticos não façam essa opção. Optamos por considerar *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, um conto já que a obra apresenta as características dessa fôrma em prosa, como sugere a conceituação de Massaud Moisés:

contém só um drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes. Quando, por ventura, importa mencionar os acontecimentos precedentes, o contista sintetiza-os em escassas linhas. Tudo sucede como se, na existência das personagens, apenas aquele incidente é que alcançou densidade para fugir ao anonimato. [...] De onde o espaço da ação seja limitado [...] Ao mesmo ritmo obedece a categoria ‘tempo’: visto que o passado e o futuro das personagens

não ostenta um interesse particular, o conto decorre num restrito lapso de tempo, horas ou dias. [...] No tocante à linguagem o conto prefere a concisão à prolixidade, a concentração de efeitos à dispersão. [...] No conto, especialmente o chamado tradicional, o epílogo guarda um enigma. A narrativa articula-se rumo de um desfecho inesperado, mas coerente com o todo da fabulação (MOISÉS, 2004, p.88-89).

Em *O Barão*, toda a ação desenrola-se em uma única noite, em um espaço restrito, girando em torno do objetivo do Barão de entregar a rosa à Bela Adormecida. Com base nesse pressuposto, a obra não é uma novela, uma vez que não há pluralidade dramática, o texto não

apresenta um quadro típico, a começar da ação: essencialmente multívoca, polivalente, [nem] ostenta *pluralidade dramática*. [A novela] Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas, com início, meio e fim. De onde parecer uma fileira de contos enlaçados. Todavia, cada unidade não é autônoma: a fisionomia própria resulta de participar de um conjunto, de tal forma que, separada dela, não tem, a mais das vezes, razão de ser. (MOISÉS, 2004, p.321).

Cumprе ressaltar que há divergência da crítica acerca dessa classificação. Para Moisés, *O Barão* é “um verdadeiro conto, apesar da tendência [da crítica] para classificá-lo de novela” (MOISÉS, 1981, p.230). António Manuel Ferreira, por seu turno, em *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca* (2004), retira do prefácio da sexta edição da editora Portugália a base para sua definição do texto:

O Barão é, assim, no curto espaço de um prefácio – aliás excelente – uma novela e um conto, podendo, na sua qualidade de ‘conto macabro’, convizinhar, sem sobressalto, com um texto aparentemente tão diferente como ‘As mãos frias’. Sintomaticamente, na edição das Obras Completas, O Barão não traz qualquer indicação de gênero, tendo sido adoptado, portanto, um procedimento similar ao escolhido para a edição *Mar Santo*. (FERREIRA, 2004, p.147).

Ferreira nomeia, ainda, os autores que defendem a idéia de *O Barão* ser um conto, Massaud Moisés, João Décio, Pierre Houcarde, Óscar Lopes, Wolfgang Kaiser, Eunice Ribeiro, dentre outros.

A partir desses pressupostos nosso “diálogo entre os *Barões*” tem como eixo central a análise de como o dramaturgo lança mão de um gênero literário diferente e o adapta para o teatro. Em vista disso, a dissertação tem por meta: a) a análise tanto do conto *O Barão*, de

Branquinho da Fonseca, quanto da adaptação da peça homônima, realizada por Sttau Monteiro, dentro das respectivas conjunturas políticas no momento da produção de ambos; b) demonstrar quando e por que Sttau manteve-se fiel ao paradigma, e em quando e por que o transcende.

A análise também se empenhará em adotar os princípios da intertextualidade desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Affonso Romano Sant'Anna, Flavia Maria Corradin, José Luiz Fiorin e Laurent Jenny.

O trabalho será organizado do seguinte modo.

O capítulo II – INTERTEXTUALIDADE – apresentará o conceito de intertextualidade, dentre os quais dialogismo, ambivalência, paródia, paráfrase, estilização e citação.

No capítulo III – MECANISMOS INTERTEXTUAIS REVELADOS ENTRE PARADIGMA E INTERTEXTO – examinará os mecanismos intertextuais usados pelo dramaturgo em busca de estilizar o paradigma.

No capítulo IV – A VISÃO SÓCIO-POLÍTICA ESTILIZADA – investigará como Monteiro organizou e adaptou o conto de Fonseca para enfocar sua realidade coetânea de maneira crítica.

A conclusão promoverá brevemente a recolha do que foi desenvolvido nos capítulos anteriores.

II - INTERTEXTUALIDADE

Um dos mais importantes críticos da lingüística saussuriana foi o filósofo russo Mikhail Bakhtin. Em 1929, ele publicou um estudo pioneiro intitulado *Marxismo e filosofia da linguagem*. Também foi responsável, em grande parte, pelo que é até hoje a mais coerente crítica do formalismo russo, *O método formal na erudição literária* (1928). Bakhtin reformula as questões em torno da linguagem e apresenta o conceito de dialogismo como fundamento de sua teoria literária. Dessa maneira, o crítico antecipa as atuais explorações realizadas no campo da sociolingüística e da semiótica.

Bakhtin, em *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance* (2002), argumenta que, as linguagens, quaisquer que elas sejam - cotidiana, prática, científica, artística – quando cotejadas - revelam diferentes pontos de vista sobre o mundo, a essa multiplicidade, chamou de dialogismo. Para Beth Brait “a natureza dialógica da linguagem é um conceito central, e ainda em aberto, nas diferentes tentativas de compreender o pensamento bakhtiniano” (BRAIT, 2003, p.12). Nesta perspectiva, a linguagem é um campo fértil para a inserção e movimentação de ideologias diversificadas e, não um sistema homogêneo; então os signos se tornam uma forma de veiculação de ideologias.

Para corroborar essa concepção de linguagem e de discurso, essencialmente ativa, centrada no sujeito do discurso, Bakhtin (2004) destaca que o ato verbal revela um processo de intercâmbio lingüístico, no qual são produzidos os enunciados. O autor declara que todo discurso, por mais simples que seja, encontra-se inevitavelmente permeado de vários discursos de natureza social, cultural ou ideológica.

O termo dialogismo surge no contexto do Círculo de Bakhtin por volta de 1928 e 1929 para expressar a permanente interação e colisão entre estruturas significantes inseridas em um determinado campo histórico e social. Esse inesgotável diálogo, promovido por meio dos

signos, se origina das pulsões e tensões culturais, ideológicas, históricas provocadas pelo social, e torna-se condição essencial para a construção de sentido dos discursos.

O conceito de dialogismo concebe os atos humanos em permanente tensão com outros atos históricos. O texto revela-se, dessa forma, espaço das relações concretas entre os homens na sociedade e na história.

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológico diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 2002, p.106).

Dessa maneira, no fluxo da interação verbal, a palavra é um signo ideológico que se transforma e ganha diferentes significados conforme o contexto em que ela surge, uma vez que cada

palavra evoca um contexto ou contextos nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nelas são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos)” (BAKHTIN, 2002, p.100).

Cada época e cada grupo social têm seu modo de discurso que funciona como um espelho que reflete e refrata o cotidiano. Pois, “na realidade, toda a palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte”. (BAKHTIN, 2004, 113). O teórico russo complementa que toda palavra serve de expressão de um “eu” em relação ao “outro”, e infere que na coletividade “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN, 2004, 113).

A partir da concepção de dialogismo bakhtiniano, decorre a noção de intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva em *Introdução à semiótica* (2005), na década de 60. A semiótica, ao discutir a teoria bakhtiniana, afirma que um determinado

texto pode ser visto como o “diálogo de várias escrituras” (KRISTEVA, 2005, p.66). O texto que era anteriormente compreendido como uma relação individual ou intersubjetiva agora adquire caráter coletivo, só compreendido na sua plenitude se as relações que ele estabelece com outras vozes textuais, sociais e literárias for entendida. A intertextualidade é, portanto, uma confluência de vozes que dialogam entre si; assim, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). E se a palavra é dupla, ela passa então a pertencer tanto ao texto como ao sujeito da escrita e ao destinatário, pois

O estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela-se como mediador que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como regulador da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária). Pela própria noção de estatuto, a palavra é espacializada; funciona em três dimensões (sujeito-destinatário-contexto) como um conjunto de elementos sêmicos em *diálogo* ou como um conjunto de elementos *ambivalentes* (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Logo, a variedade de sentidos ocorre porque a palavra se torna um signo e instrumento de ligação, que oferece condições para o diálogo intertextual.

Kristeva também recuperou outra idéia central dos estudos bakhtinianos – a ambivalência – e realizou alguns desdobramentos teóricos e posições críticas, para ela

o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como a *intertextualidade*; face a este dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumçar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura* (KRISTEVA, 2005, p. 71).

Por isso, a intertextualidade não se restringe apenas ao diálogo entre textos, visto que um texto pode representar a história, a ideologia e um tempo. Kristeva ressalta que o que foi escrito hoje “desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e de reescrever a história. Essa possibilidade é palpável na literatura que se anuncia através dos escritos de uma nova geração, onde o texto se constrói enquanto teatro e enquanto leitura” (KRISTEVA,

2005, p.92). Assim, um texto representa também o reflexo do tempo, do contexto histórico e social carregado de valores, crenças e ideologias. Portanto, Kristeva adverte que “O termo *ambivalência* implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história”. (KRISTEVA, 2005, p.71). Em outros termos, quando um autor produz um texto ele funde o tempo da história com o contexto vigente.

A autora acrescenta que, para o sujeito da escritura essas implicações são uma única e mesma coisa. Desse modo, o dialogismo e a ambivalência bakhtinianos levam a autora a concluir que a linguagem implícita no paradigma e no intertexto estabelece uma relação que pode adquirir uma duplicidade de sentido, ao mesmo tempo em que preserva ou não a visão de mundo do texto com o qual dialoga.

A partir dessa noção de diálogo, estabelecem-se três níveis de relações. Caso o intertexto amplie o significado do paradigma, ocorre a estilização. Se a proximidade entre os textos é muito estreita, o intertexto será apenas a imitação ou paráfrase. Se, pelo contrário, o intertexto inverter o significado do modelo, dar-se-á a paródia. (KRISTEVA, 2005, p.71-77).

Laurent Jenny, em *A estratégia da forma* (1979), acrescenta ao conceito de intertextualidade a definição da palavra intertextual. A autora afirma que “o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas” (JENNY, 1979, p. 21-22), ou seja, a palavra intertextual adquire uma gama de significados, reunidos ao longo da história e concentra múltiplas leituras, interpretações e novos sentidos.

O conceito de dialogismo é corroborado no texto de Branquinho da Fonseca, objeto desse estudo, uma vez que as marcas de outros autores estão presentes em sua narrativa. Nelly Novaes Coelho em *A Dimensão Mítica da realidade* (1976, p.103-148) discute as influências dos autores: Dostoiévski, Proust, Nietzsche, Freud e Pirandello na obra de Branquinho da Fonseca. A presença de Dostoiévski, por exemplo, pode ser apreendida na estrutura narrativa

dialógica que o autor português dá a algumas personagens, liberdade inexistente na estrutura tradicional.

De Proust, Fonseca assimila a função da memória na recuperação da vivência e a infiltração de algumas ambigüidades que envolve o elemento tempo como recurso de questionamento existencial.

Fonseca incorpora Nietzsche à sua obra de ‘forma epidérmica’ como afirma Coelho, ou seja, “de fora para dentro” (COELHO, 1976, p.145). Fonseca se recusava a aderir ao cerceamento da vontade do homem. Assim, a vontade humana não realizável é predominante na obra do autor português. Em geral, apresenta-se uma vontade frustrada e permanente inibida por algum agente interno ou externo. Esta atmosfera do inatingível e do irrealizável advém desta vontade de fazer que está bloqueada mas não se impõe com rudeza e paixão. (COELHO, 1976, p.146-147).

Coelho afirma que, em Branquinho, Freud é uma presença mesclada a muitas outras influências. Entretanto é notória a preocupação em destacar o inconsciente e lançar uma luz nas relações psicológicas densas, insólitas e enigmáticas.

Já as marcas de Pirandello aparecem na maneira dogmática e absoluta com que se retrata a verdade, enfatizando-se que não há uma verdade única.

A preocupação de vincular a obra literária ao contexto social aparece em um dos trechos de uma entrevista de Branquinho da Fonseca realizada em 1954, quando ele propõe uma fusão do panorama literário com o contexto político português:

escritor tem de dedicar-se a outras actividades, deixando a literatura para as horas vagas [...] Mas, entre nós, poucos são os que não têm de desviar a atenção para outras acções e profissões menores. Daqui o fragmentário e improvisado das obras de alguns escritores, que poderiam ter uma unidade e grandeza que as impusesse, com mais proveito por humanidade e glória para a ‘ditosa pátria’ (FONSECA, 1965, P.31-37).

Por isso, ao representar na obra problemas que dizem respeito aos artistas portugueses ou a um período, Fonseca não pode deixar de incluir-se, como aquele que escreveu um texto com subentendidos, devido à censura salazarista do período em que se insere.

Portanto, quando se leva em conta a natureza dialógica da palavra, do ponto de vista bakhtiniano, pode-se sentenciar que palavra e discurso são indissociáveis, pois, ambos não podem ser avaliados como elementos à margem da história. Se tais enunciados – discurso e palavra – são, na visão bakhtiniana, instrumentos ideológicos, logo estão intimamente relacionados com as bases históricas e devem ser considerados elementos concretos da ideologia. Uma vez que a palavra é

o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas (BAKHTIN, 2004, p.16).

Deste modo, a palavra, por ser um produto ideológico vivo, tornando-se signo ideológico ao concentrar as entoações dos diálogos dos interlocutores e condensar os valores sociais. Concentram-se, no interior destes enunciados, as modificações ocorridas na sociedade e pressupõem-se mudanças nas estruturas sociais vigentes.

Essa idéia bakhtiniana pode ser identificada no intertexto que pretende focalizar a sociedade fonsequiana e monteiriana enfatizando as transformações sociais ocorridas no intervalo entre as duas. E para esta ênfase, o dramaturgo resgata os diálogos estabelecidos por Fonseca, por isso seu texto é um duplo, ao desenvolver um trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operados pelo conto de Branquinho, como texto centralizador.

Para Bakhtin, a enunciação é dialógica porque supõe um interlocutor com capacidade para a emissão de respostas. Nesse sentido, as vozes sociais estão todas imbricadas num diálogo contínuo. Na adaptação de Sttau, há palavras que não são meramente termos isolados, mas mensagens codificadas. Desse modo, “as relações dialógicas podem penetrar no âmago

do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se não se chocam dialogicamente duas vozes” (BAKHTIN, 1997, p.184). O que irá diferenciar o diálogo do intertexto com o paradigma é o estilo e a fôrma usada pelos autores, uma vez que a cosmovisão dos autores é a mesma, confirmação que pode ser percebida no capítulo dois.

Tal pressuposto, observa Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p.1), admite que determinado enunciado seja formado pelos ecos, restos ou reverberações de outros enunciados com os quais se relaciona em alguma esfera da comunicação verbal. Quando um enunciado dialoga com outros ele pode refutar, confirmar, complementar ou negar, mas, isto não lhe confere independência destes outros enunciados. E apesar de todo enunciado ser um processo contínuo, vale ressaltar que não são apenas as forças ideológicas que se manifestam nele, mas também os fatores que conduzem o ser e sua realidade, transformando, em última instância, a condição histórica em ideologia.

Por exemplo, a palavra intertextual “Bela Adormecida” encontrada no conto *O Barão* e na peça homônima possui não apenas o significado relativo ao conto de fadas produzido dentro de um determinado contexto. Ela adquire o que Jenny chama de “super palavra”, ou seja, pode ser relida e reinterpretada de acordo com o leitor-espectador-autor e contexto. Um exemplo que pode ser utilizado é de Carl Jung que relaciona a figura da bela adormecida ao conceito de inconsciente coletivo. Na visão junguiana este conto de fada, como outros, tem origem nas camadas profundas do inconsciente. Um leitor que teve acesso aos textos junguianos fará uma leitura diferente daquele leitor que possui informações que se restringem ao conto.

II.1 Paródia, paráfrase, estilização

De acordo com Flavia Maria Corradin, em *Antônio José da Silva, O Judeu: textos versus (con) textos* (1998), antes de compreender a paródia e outras categorias intertextuais é necessário buscar como suporte uma definição para a própria literatura. Para tanto, a autora se

baseia na teoria de Moisés. Na interpretação de Corradin “a metáfora é [...] o elemento primordial do texto artístico, pois é por seu prisma que se obtém a mimetização da realidade” (CORRADIN, 1998, p.26). Assim sendo, “a linguagem metafórica de um lado reflete determinada realidade e de outro a refrata” (CORRADIN, 1998, p.26). Portanto, essa figura é uma modalidade específica de processamento ou elaboração do real. Em contrapartida, à ciência cabe o “difícil papel de reproduzir a realidade tal qual ela se apresenta” (CORRADIN, 1998, p. 25).

A partir do conceito de mimese, a autora desenvolve uma reflexão acerca da intertextualidade que ela caracteriza como “o domínio em que se processa a mimese – livresca – e em segundo grau – da realidade literária”. Nesta leitura, ela reforça que “a atitude desses autores que se entregam ao diálogo intertextual será sempre crítica” (CORRADIN, 1998, p. 28-29). Corradin argumenta que a partir do posicionamento crítico dos autores emergem as “paráfrases, as paródias e as estilizações” que são “modos de promover a intertextualidade”.

Ao utilizar o recurso da paráfrase, o autor está produzindo apenas uma repetição, pois, ele se apropria do paradigma e constrói uma obra que apresenta apenas reflexos do modelo. Desta forma, a visão de mundo do autor é conservada e não se promove nenhuma ruptura ou inovação, caminha-se em uma linha reta em processo contínuo. A autora enfatiza que, na paráfrase, não existe a possibilidade de confronto porque as bases ideológicas e sociais não se diferem, portanto, a paráfrase promove “o reforço da cosmovisão e ideologia dos modelos” (CORRADIN, 1998 p.57).

Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase e cia* (1998), apresenta suas observações sobre a manutenção da linguagem. Para o autor, “a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma” (SANT’ANNA, 1998, 27-28). Nesta óptica, a paráfrase parece congelar e manter estática e intocável não apenas as idéias do autor.

O que conduz um autor a tal procedimento pode não ser apenas o desejo de preservação de idéia e linguagem, mas a identificação com questões subjetivas ou contextuais. Neste caso, a repetição se torna uma forma de protesto e denúncia de um meio social que não progride. O paradigma intacto é a radiografia de uma sociedade estática.

Sob este ponto de vista “a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si”. (SANT’ANNA, 1998, p.29). O autor menciona que a paráfrase é um discurso em repouso, mas o que se nota é que o intertexto é um organismo vivo, ativo, que realça aspectos inexplorados no paradigma. Sendo assim, o intertexto se apresenta como uma forma de solução para questões que ficaram abertas no modelo.

Para Bakhtin, na estilização, o autor se apropria das idéias de um modelo sem se desviar da proposta inicial ou das visões e metas subjacentes neste paradigma. Dessa forma, o estilizador assemelha-se ao parafraseador na medida em que não adultera os princípios essenciais da obra, pois, “após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional”. (BAKHTIN, 1997, p.193-194). Corradin, no entanto, acrescenta que a estilização altera o modelo reformulando seus valores de modo a trazer à tona todas as possibilidades aí contidas, porque “num primeiro momento, se desvia do modelo para, em última instância, retornar a ele” (CORRADIN, 1998, p.57). Sendo assim, o autor ao estilizar capta a essência do texto, observa o que não foi explicitado e expande as informações inexploradas no paradigma.

Affonso Romano Sant’Anna considera a estilização um diálogo que amplia as idéias do paradigma. Para o teórico, esse nível intertextual se encontra entre a paráfrase e a paródia, na medida em que a primeira porque promove desvio mínimo; a segunda, um desvio total.

Nessa perspectiva, a estilização promove transformações sem adulterar drasticamente a essência do modelo.

Em nosso estudo, procuraremos demonstrar como a peça, por um lado, revestirá o texto de Fonseca de caráter inédito, em busca de promover sua estilização e, por outro, não lhe atribuirá nenhum caráter paródico ou dessacralizador.

O reconhecimento do intertexto por parte do leitor demanda um duplo olhar, ou seja, só o paradigma possui as informações necessárias para uma apreensão mais profunda do intertexto. Em última instância, até mesmo para uma compreensão parcial, o que não representa uma dependência absoluta, mais uma necessidade básica do leitor mais atento,

já que ele detém a capacidade de reconhecer no texto B – a paródia – elementos constitutivos do texto A – o modelo paradigmático. Deste modo, percebe-se que a tarefa do leitor aumenta de importância, na medida em que é ele quem se torna responsável, de fato, se não pela existência do segundo texto, ao menos pela classificação atribuída a ele. Tarefa difícil esta, já que o caráter elitista da literatura intensifica-se. (CORRADIN, 1998, p.33).

Assim, o repertório de leitura de cada indivíduo é determinante para o reconhecimento dos três possíveis níveis de diálogo entre textos.

Analisar um texto que dialoga com outro, sem elencar e compreender os mecanismos intertextuais não é um procedimento seguro. Há que se identificar no intertexto elementos que sugiram o diálogo com o paradigma. Na peça de Luís de Sttau Monteiro, o título é o primeiro indicador do diálogo intertextual travado com o conto de Branquinho da Fonseca. Contudo esse dado ainda não é suficiente para determinar a natureza intertextual da obra. Faz-se necessário investigar outros procedimentos adotados pelo dramaturgo para a confirmação da intencionalidade do autor.

Corradin (1998) contribui para os estudos da intertextualidade quando discute os conceitos elaborados por Claude Bouché em *Lautréamont du lieu commun à la parodie* (1974). A autora desenvolve uma proposta na qual acrescenta aos mecanismos intertextuais

propostos pelo autor, — a supressão de personagem, a supressão de fala, a supressão de situação, o acréscimo de situação, o acréscimo de fala, o acréscimo de característica de personagem, a supressão/acréscimo de situação, a supressão/acréscimo de características de personagem, a supressão/acréscimo de fala e o deslocamento —, outros mecanismos inéditos, tais como a paráfrase resumitiva, o deslocamento espaço-temporal, o acréscimo de motivo e a translocução. Alguns desses mecanismos nos serão úteis para o estudo que pretendemos realizar.

II.2 Citação

Outro procedimento intertextual pertinente à análise dos textos em estudo é a citação. A citação raramente se configura como mera compilação, sem nenhum objetivo estilístico mais elaborado. Em geral, o autor decide utilizá-la com o objetivo de indicar possibilidades de interpretação. Por conseguinte, é uma maneira de o autor demarcar o caminho a ser percorrido pelo leitor para que este chegue à alma do texto. Conforme José Luiz Fiorin, a citação “pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado” (FIORIN, 2003, p.30). Sendo assim, a citação incorpora algum sentido ao texto, preservando ou alterando o sentido original.

Quando a citação conserva o sentido original do elemento citado, ela fortalece os vínculos entre as duas obras. Em contrapartida, o elemento citado pode aparecer com o intuito de adaptá-lo à realidade interna do texto ou mesmo ao contexto em que se insere.

Ressalta Fiorin que “a citação ocorre quando um discurso repete ‘idéias’, isto é, percursos temáticos e/ou figurativos de outros” (FIORIN, 2003, p.30). Existe claramente em toda citação uma intencionalidade, ela nunca é casual, pois a sua presença ainda que possua uma oscilação de sentido evoca uma posição de intercâmbios múltiplos com o paradigma. Ela está sempre ligada a uma verdade discursiva que se relaciona com o modelo. Uma presença

evocativa que não é mera repetição, mas uma produtora incontestável de significados e efeitos, carregados de certa potencialidade estética.

A peça *O Barão* promove a releitura do conto homônimo, de modo a que aspectos explorados neste, serão aprofundados naqueles. Pelo estudo dos mecanismos intertextuais utilizados por Monteiro, é possível averiguar as articulações feitas. Pelo diálogo intertextual, provoca-se o leitor a captar um sentido mais complexo do que o primeiro plano narrativo parece denotar.

O conto *A madona do campo santo*, de José Valentim Fialho de Almeida, por exemplo, pode funcionar como sugestão para a compreensão das obras. José Maria Rodrigues Filho, em *O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo* (2000), considera que o autor se apropriou de vários aspectos contidos na narrativa de Fialho, como a citação do Hino da Marselhesa, apesar de o fazer por motivação diferente.

O conto de fadas *A Bela Adormecida* é outro tipo de citação que ocorre no conto e na peça. No primeiro, ela não aparece, mas é mencionada duas vezes: a primeira pelo Barão, que se recusa a voltar a mencioná-la, e a segunda, pelo Inspetor que associa à expressão Bela Adormecida a beleza de um sonho. O silêncio em torno desse nome sugere seu caráter misterioso e relevante.

O objetivo do Barão fonsequiano é entregar a essa mulher uma rosa. Para tanto, ele deixa a flor em sua janela. Essa entrega é adiada três vezes, sob diferentes pretextos. Porém o leitor fica com a impressão de que a missão foi cumprida com sucesso.

No intertexto, a Bela Adormecida adquire status de personagem, suas aparições são freqüentes, e o leitor/espectador é informado pelo Barão de que ela se recusa a receber a rosa que lhe é oferecida. Em determinado momento, ambos se defrontam, caminham um para o outro, mas quando lhe diz que a rosa ficou por dar, ela desaparece.

Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas* (1980), sugere que na *Bela Adormecida* a idéia de passividade é um mal a ser eliminado. O autor critica o indivíduo imóvel e propõe que se deve aprender a enfrentar situações e experiências estranhas para que se adquira maturidade e discernimento.

Para Bettelheim, após esse período de aprendizado

o muro de espinhos subitamente se transforma numa cerca de flores grandes e belas que se abre para o príncipe entrar. A mensagem implícita é a mesma de vários outros contos de fadas: não se preocupe e não tente apressar as coisas – no seu devido tempo, os problemas impossíveis serão solucionados, como que espontaneamente. (BETTELHEIM, 1980, p.274)

A menção à *Bela Adormecida* parece então sugerir que se deve extinguir a apatia para que se possa enfrentar a realidade e modificá-la.

Resta emprendermos uma viagem pelos textos em questão, a fim de verificarmos os mecanismos utilizados no diálogo intertextual para, então, inferirmos em que medida a mundividência de Monteiro conforma, reforma ou transforma a de Fonseca.

III – MECANISMOS INTERTEXTUAIS REVELADOS ENTRE PARADIGMA E INTERTEXTO

Para dialogar com o conto *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, Sttau Monteiro valeu-se de alguns mecanismos intertextuais que possibilitaram a exploração de temas e motivos contidos no modelo. Alguns desses mecanismos foram explorados e sintetizados por Corradin, retomaremos, por isso, seus conceitos para verificar em que medida o intertexto complementa ou altera o paradigma.

Cumprir iniciar a análise pelo estudo das rubricas que, em Monteiro, adquire caráter primordial, já que dão consistência à peça e transmitem informações importantes sobre os vários planos em que se divide o palco.

Patrice Pavis em *Dicionário de teatro* (2005) considera rubrica todo texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor o modo de apresentação da peça, isto é, nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação. (PAVIS, 2005, p.206). No entanto, alguns dramaturgos extrapolam essa regra e fazem das rubricas um espaço de questionamento. Essa postura verifica-se em *O Barão*, de Monteiro.

A união das indicações cênicas e do texto atribui, às vezes, um sentido novo ao conjunto, porque as notas servem de apoio para os diálogos. A rubrica constitui, deste modo, “um intermediário entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social de uma época, seu código das relações humanas e das ações possíveis” (PAVIS, 2005, p.207). Contudo, Pavis não considera as didascálias como um texto. Somente Roman Ingarden em *A obra de arte literária* (1965), vai dar-lhes esse valor, embora lhes atribua caráter secundário. Para este último crítico, o drama escrito é composto pelas indicações cênicas, o texto secundário, e as falas das personagens, denominadas texto principal. O conjunto, entretanto,

só se completa pela encenação — realista ou ilustrativa — na qual o cenógrafo realiza as indicações das didascálias. Dar relevância às didascálias é uma forma de o autor atribuir a seu texto determinada configuração e direcionar a interpretação. (INGARDEN, 1965, p.230-231). Dessa forma, as rubricas complementam o sentido das falas, esclarecem a situação ou as motivações das personagens.

Cumprе ressaltar que, em Monteiro, a rubrica tem, em algumas passagens do texto, o mesmo estatuto que a fala das personagens, o que torna inadequado considerá-las secundárias, ou menos importantes, para o desenvolvimento dramático. Isso ocorre, por exemplo, na rubrica que aponta a direção do movimento das personagens no palco por meio de um desenho do autor. Se, para a maior parte dos teatrólogos, uma indicação como esta — a direção para onde segue uma personagem — é secundária, em Monteiro ela será fundamental, porque algumas personagens, ao movimentarem-se em cena, sugerirão a mudança do espaço físico para o metafísico.

O conteúdo das didascálias deve ser comunicado integralmente, ou por atos e palavras dos atores, ou pelos elementos do espaço cênico. Essas indicações correspondem, portanto, a um projeto do autor, assunto que será tratado mais adiante.

Jean-Pierre Ryngaert em *Introdução à análise do teatro* (1996), ao tratar das rubricas, apresenta uma definição que condiz com o método de composição de Sttau, conforme podemos perceber no excerto:

quando o autor não fornece nenhuma indicação é porque deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens. Ele mantém a abertura, até mesmo a ambigüidade, de seu texto, e deixa o campo livre ao leitor, não impondo de antemão qualquer interpretação que sirva de modelo a representação. Com isso também mostra a importância que atribui às palavras pronunciadas pelos atores, mais que a qualquer quadro figurativo ou a qualquer sistema de empenho. Inversamente, certos autores atribuem um lugar considerável às indicações cênicas, como se definissem antecipadamente a forma da representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens independentemente do contexto no qual este seria produzido (RYNGAERT, 1996, p. 44-45).

Em vista disso, é com olhar especial sobre as indicações cênicas que examinaremos o diálogo intertextual entre as obras em questão.

Antecedendo o texto do dramaturgo, aparece uma lista de nove personagens, não há uma rubrica inicial para indicar o local e o tempo da ação dramática. Monteiro determina o complexo arranjo de cenários em cada um dos atos. O palco é dividido em duas zonas distintas, zona real e irreal, delimitadas pela luz verde e a luz tradicional, e as três zonas de ação aparecem somente no segundo ato, quando o palco é reorganizado em três zonas. O simultaneísmo das ações que ocorrem entre os planos da realidade e do sonho é retratado desde o primeiro ato. A primeira zona está localizada à esquerda – subdividida em esquerda baixa e alta; a segunda zona está no centro do palco e é designada como tapete rolante; a terceira zona é a direita baixa. A mudança das personagens de uma zona para outra é informada pela rubrica, e a iluminação pode ou não ser utilizada, já que depende do objetivo da cena. No primeiro ato, as zonas referem-se a um local ou tempo definido; nos demais atos, no entanto, isso não ocorre. A segunda zona, por exemplo, ora representa uma estrada, ora a quinta do Barão.

O primeiro mecanismo a ser analisado no diálogo intertextual é a translocação, devido à importância que a rubrica assume no intertexto.

III.1 Translocação

A translocação é o mecanismo intertextual empregado com ênfase por Sttau, já que promove “uma transferência *da* ou *na* elocução” (CORRADIN, 1998, p.114). Esse mecanismo pode ocorrer de três maneiras diferentes: a) transferência da fala do narrador para a voz de alguma personagem, b) uma personagem não suprimida cuja fala se transfere para outra personagem e c) a personagem suprimida que tem sua fala proferida por outra personagem.

Em Monteiro, a translocução ocorre pela transferência à rubrica do que era proferido pela voz do narrador. Isso ocorre quando as recordações das personagens são transferidas para as indicações cênicas, e quando se transferem para a rubrica do intertexto diferentes locais e/ou épocas enunciados, no paradigma, pelo narrador.

A translocução é um dos mecanismos “que promovem a adaptação de uma fôrma a outra” (CORRADIN, 1998, p.51); nesse sentido, a translocução é associada a vários outros mecanismos, mas iniciaremos nosso estudo apontando apenas a transferência da fala do narrador para as rubricas. Em tempo oportuno, analisaremos os demais mecanismos associados à translocução que ocorrem nos trechos transcritos como exemplo para a primeira parte de nossa pesquisa.

As rubricas revelam que a voz do narrador é transferida, em diferentes momentos, para as indicações que se referem a cada uma das zonas de ação. Por isso, neste estudo, a translocução será analisada juntamente com a organização do espaço.

Branquinho da Fonseca

Fui de comboio até a cidade mais próxima, onde depois tomei uma camioneta de carreira que me deixou já de noite, numa aldeia cujo nome não me lembra. Disseram-me que havia uma hospedaria ao fundo da rua. Era uma velha casa em ruínas. Entrei e fui ter à cozinha [...] Despediu-se da professora e, agarrando-me pelo braço, puxou-me para a rua. Abriu a porta do automóvel, empurrou-me para dentro, sentou-se ao volante (p.15, 20).

Sttau Monteiro

Encaminham-se para a direita alta, enquanto as luzes que iluminavam o interior da hospedaria diminuem de intensidade em resistência e surgem já iluminados, no tapete rolante. A professora sai no escuro, pela direita baixa. O Barão não cessa de falar durante a mutação de luzes (p.30).

No conto, a seqüência dos fatos ocorridos: a vinda do Inspetor à aldeia, a conversa com a Professora no interior da hospedaria, a chegada do Barão e o percurso de carro na estrada até a casa do mesmo são apresentados pelo narrador. Na peça, essas informações são organizadas pelas didascálias em zonas de ação. O tapete rolante localiza-se entre a primeira e a terceira zona de ação. Nos excertos transcritos acima, a estrada é substituída pelo tapete rolante do intertexto.

A iluminação mostra que o palco está dividido em dois planos, embora o dramaturgo não tenha feito nenhuma referência a eles até esse momento isso se nota porque a luz que ilumina a hospedaria diminui e outro plano surge iluminado. Luiz Fernando Ramos em *O parto de Godot: e outras cenas imaginárias* (1999), ao analisar a peça *Play*, de Beckett, observa a utilização de semelhante procedimento. O crítico ressalta que Beckett transforma a iluminação em “elemento contracenador tão ou mais significativo que as falas. As personagens [...] dependem crucialmente do foco de um refletor para existirem, como presenças físicas e como falas”. (RAMOS, 1999, p.73). Cumpre observar que este é um recurso que Monteiro explorará na peça, por meio das sombras dos cães e da projeção de formas irregulares.

No exemplo acima, a transferência da voz do narrador para a rubrica possibilita a visualização de duas cenas que mantêm as idéias apresentadas no modelo. Dessa forma, Sttau direciona as possibilidades de atuação e leitura, induzindo uma interpretação que preserve o valor ideológico do paradigma.

O dramaturgo atribui outro papel às rubricas, ao acrescentar-lhes pistas para a interpretação do texto. Elas extrapolam a função de mera indicação do posicionamento dos atores no palco; da composição de suas vestimentas; da entoação que devem dar às suas palavras; dos gestos; da psicologia das personagens ou de seus motivos íntimos. As didascálias informam que existem dois planos espaço-temporais: o universo da memória e o da realidade, o que possibilita a ocorrência simultânea de vários eventos.

Assim, outro exemplo de translocução ocorre quando a rubrica estabelece a relação entre o passado e presente por meio da divisão do palco.

Branquinho da Fonseca

Com ar sonâmbulo começou, por fim, a atirar bocados de frases como se falasse sozinho.

– Esta mulher faz-me lembrar certas coisas... Não por ela... outras coisas.... [...]

Mas eu não estava a pensar no que ele dizia, estava só a comer. Respondia-lhe com sinais de cabeça, que sim, com a boca cheia. (p. 31, 35).

Sttau Monteiro

Levanta-se e desce ao primeiro plano que surge gradualmente iluminado por projectores verticais e laterais. A luz é esverdeada, separando o palco em duas zonas: a zona real e concreta da casa de jantar e a zona irreal do primeiro plano[...] Encaminha-se para a esquerda alta, onde o Inspector está acabando a refeição (p.43, 51).

No paradigma, o Barão afirma que Idalina lhe faz lembrar-se de certas coisas, mas ele não esclarece que recordações são essas. A afirmação do Barão seguida dessa falta de esclarecimento oferece à cena uma atmosfera de mistério ou a existência de uma história implícita que ainda não foi revelada. Esse ar de segredo parece aguçar a curiosidade do Inspetor que fica instigado a querer saber mais. Seus desejos, porém, são frustrados, pois, o Barão se esquivava, omite as informações ou muda de assunto.

No intertexto, a sala de jantar e as recordações são colocadas em dois planos diferenciados. O tempo psicológico é mantido pelo dramaturgo, através da iluminação. A luz verde remeterá o leitor/espectador ao plano metafísico e a luz branca à realidade concreta.

Nota-se, assim, o cuidado do dramaturgo em delimitar, nas rubricas, o que deseja que o espectador/leitor entenda acerca dos dois planos e de sua articulação na cena. Nesse sentido, a organização do espaço físico parece ter o intuito de direcionar o trabalho de um encenador, porque o que interessa ao dramaturgo não é o cenário em si, mas a divisão dos planos, tanto assim que Monteiro não se preocupa em fazer descrições minuciosas do mobiliário. Importa, outrossim, representar simultaneamente o passado e o presente, bem como criar atmosferas propícias para a irrupção de novas cenas.

Por conseguinte, o dramaturgo manifesta seu ponto de vista pela disposição física do cenário e pela utilização do espaço cênico. A translocução da referência ao espaço, enunciada no paradigma, pelo narrador, faz-se, por isso, fundamental. Outro exemplo de translocução pode ser identificado na sugestão do cenário, que “nada tem de naturalista” e na referência à ambientação sonora do espaço referente à quinta.

Branquinho da Fonseca

Mas já estávamos no meio da quinta e os cães vinham todos atrás de nós (p.51).

Sttau Monteiro

Antes de abrir o pano, mas já depois das pancadas convencionais, ouve-se ladrar de cães que se aproximam. O pano sobe de forma a chegar ao termo do seu curso no momento em que – a julgar pelo som – os cães entram no palco. O cenário nada tem de naturalista, é constituído por grades de ripas assimetricamente pregadas umas às outras e dispostas em duas filas paralelas à ribalta. O palco está, assim, dividido em três planos que dão origem a três zonas

distintas de representação. O tapete rolante fica no segundo, isto é, entre a primeira e a terceira zona de acção. Quando o pano sobe, as grades surgem em contraluz, e tanto podem sugerir uma floresta como um matagal – de qualquer forma a cena é de exterior, ainda que deliberadamente irreal. Na esquerda baixa e, portanto na primeira zona de acção, o Barão e o Inspector – o primeiro amparando o segundo – caminham lentamente para o castelo da Bela Adormecida. Adivinham-se cães percorrendo a cena, nas sombras projectadas contra as personagens e contra o fundo (p.75).

No conto, quando o Barão decide ir ao castelo da Bela Adormecida, o narrador informa que as personagens estão na quinta, ou seja, nos arredores do solar. Na peça, quando as personagens caminham em direção ao castelo, as rubricas informam que eles estão na primeira zona de ação, onde o cenário corresponde a uma floresta, embora remeta ao mesmo local enunciado no conto. Os acontecimentos que, no paradigma, ocorrem na quinta; na peça, são retratados em primeiro plano, ou seja, na primeira zona de ação.

No intertexto, a disposição do palco no segundo ato é mais complexa que no primeiro ato, devido ao jogo de cena que as três zonas de ação fazem quando permitem visualizar situações e locais diferentes que envolvem a trama. As zonas de ação definidas pelo dramaturgo são suficientemente abertas para permitir as mais variadas leituras e burlar uma provável censura ao conteúdo da peça. Caso as zonas correspondessem a uma sequência lógica, ou seja, cada zona representasse sempre um mesmo local, a identificação da simbologia presente na peça seria imediata, bem como as críticas realizadas pelo dramaturgo.

Além disso, a partir do segundo ato, o leitor/espectador acompanha várias cenas em que grades aparecem em contraluz, a sugerir uma floresta ou matagal. No entanto, esse pano de fundo pode indicar a mera separação entre a quinta do Barão e o castelo da Bela Adormecida, ou representar a idéia de prisão ou censura. A pertinência dessa interpretação será comprovada capítulo três.

Os cães presentes no modelo são mantidos no intertexto. Além disso, na primeira zona de ação, as sombras dos cães são acrescentadas e imprimem à cena determinado ritmo. As

sombras aparecerão em outros acréscimos de situação ora em ritmo acelerado, ora em ritmo lento, ou com aspecto diabólico, acréscimo que também será analisado em momento oportuno.

Conceber duas ou três cenas que acontecem paralela e simultaneamente, sem nenhuma separação nítida, é uma proposta audaciosa. Monteiro, quando idealiza essa divisão do palco, parece querer criar um teatro de vanguarda, semelhante ao de Beckett e Nelson Rodrigues, entre outros.

Outra manifestação da translocução pode ser observada no excerto abaixo:

Branquinho da Fonseca

Vi-o encaminhar-se para os lados da porta por onde tínhamos saído e desaparecer na escuridão da noite. [...] Porém naquelas circunstâncias, achei que era uma desconsideração deixar-me ali sozinho sem me dar explicações. Demais a mais num sítio que eu não sabia onde estava, pois não via nada à minha volta, a não ser umas sombras que pareciam árvores (p.52).

Sttau Monteiro

Chegam ao meio da cena. Estacam. O Inspector, de costas para o Barão e, portanto voltado para o público [...]

O Barão, de repente, dá meia volta e sobe para a segunda zona de representação, desaparecendo da vista dos espectadores. (p.83).

No paradigma, o Inspetor não sabe onde se encontra, mas pressupõe-se que continue na quinta. No intertexto, a floresta onde se encontra o Inspetor corresponde à quinta do conto. Novamente a translocução não altera o sentido do modelo.

Outro exemplo de translocução refere-se ao local onde se encontra o narrador-personagem durante a execução da Marselhesa.

Branquinho da Fonseca

Do meu subconsciente começava a comandar-me uma voz de libertação e em passo de marcha cantei a Marselhesa. Os cães tinham desaparecido, e agora já tinha os olhos habituados a escuridão [...] lembro-me que tentei, inutilmente, escalar um alto portão de ferro através de cujas grades se via a estrada branca (p.53).

Sttau Monteiro

O Inspector: Assume uma posição de desafio e, depois dum instante, começa a cantar a Marselhesa...

Allons enfants de la Patrie...le jour de gloire est arrivé!

Arranca a cantar, impertigado, com o andar dum ébrio, ao longo da ribalta, acompanhado pela música da Marselhesa e gesticulando como se estivesse a dirigir uma orquestra. O palco surge novamente iluminado, como no início deste acto, mas as sombras dos cães são agora substituídas por formas irregulares, que, projetadas contra o fundo e contra as grades, dão à cena um aspecto caleidoscópico e feérico.

Contre nous de la tyrannie l'étandard sanglant est levé! aux armes citoyens! formez vos bataillons...

Sempre a esbracejar como se estivesse dirigindo uma banda militar, o inspector chega à esquerda baixa e dá de cara com Idalina que o fixa, desdenhosa, de

braços cruzados. A Marselhesa cessa repentinamente e o palco volta à iluminação anterior. Imóvel, o Inspector deixa cair os braços com lentidão (p.85-86).

No conto, o narrador-personagem declara receber um comando do seu subconsciente e, em passo de marcha, canta a Marselhesa. Cumpre recordar algumas informações acerca desse hino que corroborarão nossa interpretação das obras.

Supõe-se que a Marselhesa fora composta para o exército do Reno, em 1792, pelo capitão-engenheiro Claude-Joseph de Lisle Rouget. Antes de tornar-se o hino nacional da França, foi a principal canção marcial popular. Após o golpe militar de 1799, Bonaparte proibiu os soldados franceses de cantá-la, pois a música representava uma invocação democrática e revolucionária. Também em Portugal, proibiu-se o entoar da Marselhesa até 1910. Para os portugueses, o hino era um modo de não se esquecerem do período napoleônico e das ameaças à hegemonia lusitana. No texto teatral, o dramaturgo reitera o comando de libertação ouvido pelo Inspetor e transfere para a rubrica a ação do Inspetor que imaginariamente convoca o público a cantar as palavras de ordem presentes nos primeiros versos da Marselhesa.

Na peça, a rubrica informa que a cena se passa no exterior, e, embora não esteja declarado, infere-se que o Inspetor não tenha saído da quinta, pois está com Idalina, personagem que sempre acompanha nos dois textos o Funcionário Público em seus momentos cruciais: o retorno ao solar e a cena do princípio de incêndio. É inédita a inserção de trechos da Marselhesa proferidos pelo Funcionário Público e a iluminação feita por sombras caleidoscópicas, de formas irregulares. Essas projeções sugerem um aspecto feérico, lembram a rápida sucessão de impressões e sensações mágicas, maravilhosas. Talvez esse acréscimo objetive associar a Marselhesa a um mundo irreal, sugerindo que só no universo imaginário podem ocorrer revoluções naquele país.

A referência à Marselhesa pode associar-se à citação da obra de Fialho de Almeida, *Madona do campo santo, onde* João Maria Guedes Flores, um revolucionário, favorável à república, funda um clube em que se toca o hino dia e noite. (ALMEIDA, 1959, p.189). As reuniões desse clube tinham como objetivo a queda da monarquia, e seus sócios publicavam seus artigos em dois jornais. “O Trinta e o Facho” (ALMEIDA, 1959, p.213).

Em Almeida, não há apenas uma propaganda explícita a favor da proclamação da república, porque cantar a Marselhesa reforça o desejo republicano. Em Fonseca a citação da Marselhesa remete aos ideais da resistência à ditadura salazarista. O contista é mais sutil, ao relacionar a figura do Inspetor com a Marselhesa. Essa crítica é resgatada posteriormente por Monteiro, ao apresentar o Inspetor cantando trechos significativos o hino da Marselhesa, pois aquela noite era o momento certo para ele. Por isso assume uma posição desafio, canta empertigado e esbraveja, como se estivesse dirigindo uma banda militar e o leitor poderia inferir que se tratava de uma chamada para a organização de guerra civil. Além disso, a Marselhesa faz alusão a república e conseqüentemente aos ideais da resistência à ditadura.

Conforme Fiorin a alusão “ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN, 2003, p.34). Por sua vez, a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral, por exemplo, o hino adquire sentidos diferenciados para Fialho, Fonseca e Monteiro, devido ao momento histórico da produção literária de cada um deles.

Os exemplos abaixo apontam para outro caso de translocução.

Branquinho da Fonseca Sttau Monteiro

– Vossa Excelência quer que eu vá lhe dizer onde é seu quarto? (p.54).

– V. Ex^a. quer que lhe vá dizer onde é seu quarto? [...] Surge iluminada, na direita baixa, uma cama pesada de casa antiga de província (p.86, 92).

Em Sttau, a alusão ao quarto que no paradigma é feita pelo narrador-personagem, é transferida para a indicação cênica, e remete à direita baixa ou terceiro plano. Esse plano é inserido somente no segundo ato, e poucas ações ocorrem aí.

A informação de que a cama é pesada, como um móvel de “antiga casa de província” também serve para enfatizar a classe social do Barão. Ao visualizar a cama, imediatamente subentende-se que aquele móvel representa o quarto, porém nem sempre o leitor/espectador tem um objeto para auxiliá-lo na interpretação dos espaços, somente a leitura da rubrica esclarece essa informação; daí sua importância na peça. Pode-se inferir que todas as ações de caráter místico, como por exemplo, a ida ao inferno ocorre no terceiro plano.

O último exemplo de translocução encontra-se no exemplo a seguir:

Branquinho da Fonseca

Por fim descemos uma escada e abrimos uma porta que estava fechada com uma tranca de ferro. Veio de fora o ar frio da noite. Os outros cães passaram à nossa frente. Fomos caminhando entre árvores baixas, talvez macieiras, pelo meio das quais havia umas plantas rastejantes. Andávamos em volta da casa, sempre silenciosos, como se houvesse um entendimento entre nós. Eu não sentia necessidade de lhe perguntar nada. Ele, curvado, procurava qualquer coisa. Reparei que pisávamos os canteiros de um jardim. Eram flores, rosas, grandes jarros brancos e maciços de sardineiras. O Barão, por fim, ajoelhou-se e começou a apanhar violetas. Os cães lambiam-lhe a cara e ele cuspiu, sem nojo, e empurrava-os, meigamente (p.62).

Sttau Monteiro

O palco volta a ficar iluminado como no início deste acto e vêem-se novamente sombras de cães projetadas contra as grades e contra os presentes. O ladrar dos cães, porém, não concorre para imprimir à cena um ritmo acelerado – é longínquo e, de quando em quando, ouve-se um cão ganir ao longe. O Barão e o Inspector dão três passos e o primeiro afasta-se e começa a procurar qualquer coisa no chão. Passado um instante, ajoelha-se e representa, mimicamente, a acção de apanhar flores. O Inspector, muito ébrio, debruça-se para observar o amigo (p.113).

Tanto no conto quanto na peça as personagens estão na quinta, ao redor da casa do Barão e o ladrar dos cães no intertexto representam os cães no modelo.

Porém, em Monteiro, as rubricas sugerem um acréscimo de situação, ao introduzir, em ritmo acelerado, as sombras projetadas contra os presentes. Essa cena é um exemplo de ação dramática conduzida pela rubrica e comprova como o dramaturgo organizou as idéias do paradigma e criou um estilo próprio ao dialogar com Fonseca. Embora tenha transferido parte dos acontecimentos do conto para as indicações cênicas, acrescenta situações, o que examinaremos adiante.

Monteiro, por presumir improvável a encenação da peça na década de 60, orienta o encenador/diretor e os atores sobre os detalhes que envolvem o modo como devem transmitir a identidade de cada personagem, de forma a transformar sua ideologia em ação. A rubrica torna-se, assim, indispensável para a compreensão do diálogo travado entre o conto e a peça.

III.2 Acréscimo de situação

Como já se pôde deduzir pelos exemplos transcritos, outro mecanismo importante para o diálogo estabelecido entre os textos em questão é o acréscimo. Esse recurso “consiste em trazer para o espaço do novo texto episódios, situações, personagens, falas características de personagens não encontrados no texto que lhe serve de paradigma” (CORRADIN, 1998, p.71). O recurso possibilita a ampliação dos fatos, o que pode gerar o alargamento dos significados do paradigma.

Por situação compreendem-se “todos os sucessos e dados que compõem o episódio [consiste em] uma ação secundária (mas completa, isto é, com princípio, meio e fim)” (CORRADIN, 1998, p.62). Monteiro promove vários acréscimos de situação.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

Às vezes as recordações são tão fortes que não sei se vivo no passado, se no presente. Um homem é como uma árvore que vai crescendo...

Levanta-se e desce ao primeiro plano que surge gradualmente iluminado por projectores verticais e laterais. A luz é esverdeada, separando o palco em duas zonas: a zona real e concreta da casa de jantar e a zona irreal do primeiro plano.

Vem o vento e verga-a... vêm namorados e gravam-lhe corações no tronco... vêm lenhadores que lhe dão machadadas. Por fim, a árvore é isso tudo: os corações, as machadadas, e o fruto que ainda está para vir... Onde começa o fruto e acaba a machadada?

Idalina aproxima-se lentamente e encosta a cabeça ao ombro do Barão.

O futuro e o passado?

Pausa.

Há quanto tempo te conheço eu, rapariga?

Pausa. Idalina, subitamente rejuvenescida, sorri.

Idalina: – Estava a apanhar laranjas na Quinta das Palmas e o senhor passou a cavalo e viu-me por cima do muro.

Corre para a direita baixa, muita nova, muito alegre, e começa a representar, mimicamente, a acção de

apanhar laranjas. O Barão aproxima-se e detém-se a cerca de três metros, fingindo espreitar por cima dum muro.

O Barão: – Quem és tu?

Idalina leva as mãos ao peito, assustada, e responde:

Idalina: – Sou a... a Idalina

O Barão: *Rindo-se.*

– Magnífico! Pergunto-lhe quem é, e responde-me que é a Idalina! A Idalina!

Ri-se novamente.

E Eu? Sabes quem eu sou?

Idalina acena afirmativamente.

Então quem sou?

Idalina: – O senhor Barão.

O Barão ri-se novamente, francamente divertido.

O Barão: – O Romeu e a Julieta... A Eloise e o Abelard... O Barão – o “senhor Barão” - e a Idalina! Anda cá, pequena!

Idalina avança e desce ao primeiro plano. O Barão acompanha-a. Sentam-se no chão.

Diz me: já alguma vez entraste num palácio?

Idalina: – Não

O Barão: – Um palácio grande, com muitas janelas, muitas portas, muitos criados, e um jardim cheio de flores verdes, vermelhas e amarelas?

Idalina: Não

O Barão: – Gostavas de entrar?

Idalina: – Com flores verdes, vermelhas, amarelas?

O Barão: – Sim

Idalina: – Não sei.

O Barão: *Rindo-se.*

Porquê?

Idalina: Nunca vi uma casa assim...

Idalina levanta-se e corre da direita para a esquerda, em frente do Barão. Há qualquer coisa do adolescente, de poético, tanto na corrida de Idalina, como em todo este diálogo. Na esquerda alta, o Inspector continua a comer e a beber. Idalina, de costas para o público, parece olhar para a casa do Barão.

Uma casa grande...

O Barão: – Não há maior na região...

Idalina: – Com jardim...

Subitamente excitada, feliz, tão infantil que o seu andar é quase o duma criança:

Com flores dum lado e flores do outro...

O Barão, tenso, levanta-se e aproxima-se dela ficando em segundo plano.

O Barão: – De manhã abrem-se as janelas e vêem-se as serras ao longe...

Idalina: – E flores vermelhas...

O Barão: – Verdes...

Idalina: – Amarelas...

Corre para a direita, graciosa, como se estivesse num jardim.

De manhãzinha, quando os campos estão cobertos de geada, vai-se ao jardim e os pés entram pela terra dentro...

O Barão: *Rouco.*

Ao anoitecer as serras escondem o sol, e a escuridão...

Idalina: *Interrompendo.*

– Não gosto da escuridão...

O Barão: *Rindo-se.*

Há muitas coisas que pertencem ao Deus da noite e que só vivem com a sua protecção.

Aproximando-se dela.

Mas tu és muito nova para apreciar a noite... São coisas que vêm com o tempo!

Já ao pé dela.

Diz-me lá, rapariga: sabes o que é o amor?

Idalina: – É uma flor amarela...

O Barão: – Que há no jardim da minha casa!

Idalina: – Um homem e uma mulher conhecem-se, amam-se...

O Barão: *Rindo-se.*

Casam, têm filhos... e são muito felizes, como nas histórias baratas...

Idalina: – Morrem...

O Barão: – Anh?

Idalina: – Os filhos crescem, casam, têm muitos filhos...

O Barão aproxima-se de Idalina e pega-lhe ao colo num gesto preparatório para o pôr ao ombro. Ela continua a falar.

E andam de mãos dadas...

O Barão: – A apanhar flores amarelas!

Põe-na ao ombro e estaca ouvindo, ao longe, vozes que chama, por Idalina.

Vozes: – Idalina! Idalina! Vem para casa, que são horas! Deixa as laranjas e vem para casa!

O Barão: – Diz-lhes que vais comigo e que não voltas, anda!

Ela não obedece e o Barão grita:

Vai comigo! Agora é minha! Se a quiserem, que a venham buscar – mas cuidado com os cães e não se esqueçam de que ando armado! (p.43-51).

A peça acrescenta o episódio em que o Barão conhece Idalina. No texto de Branquinho da Fonseca, há apenas uma menção ao passado e ao fato de Idalina lembrar ao Barão “certas coisas”, entre as quais a troca de amantes com o pai – tanto pai e filho arrumavam amantes nas cidades do Porto e Lisboa, levavam-nas para a casa e trocavam entre si as mulheres. Não se alude ao modo como o Barão e Idalina conheceram-se.

Ao adicionar essa cena, Sttau Monteiro amplia o modo como o Barão e Idalina foram caracterizados no intertexto. O Barão torna-se alegre ao recordar um momento lírico, feliz. Os argumentos utilizados para seduzi-la vão desde a descrição do conforto que poderá dar-lhe até a possibilidade da construção de uma família. Caso não a convença com esses argumentos, propõe-se a seqüestrá-la.

Ao dialogar com o conto, o dramaturgo acrescenta várias situações ao intertexto, essas inserções ora têm sentido parafrásico, ora estilizador. No exemplo transcrito, nota-se que, ao contrário do paradigma, onde a relação do Barão com a Idalina é especificamente física - já que ele a considera como mulher de uso dos criados – a relação entre o casal é de amor. Daí o acréscimo dos laranjais, da flor amarela e das flores em geral sugerindo o puro desabrochar do amor. Tal procedimento transforma-se no momento mais lírico, puro, sentimental e sensual da peça, pois o desejo compulsivo do Barão pelo poder cede espaço aos valores do amor e da sedução. Outro elemento que corrobora essa afirmação é a associação do episódio com Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa.

No intertexto, o dramaturgo estabelece uma analogia entre o amor que sente por Idalina ao amor de Romeu e Julieta, personagens shakespearianos. Essa relação parece

justificar-se pelo fato de o pai do Barão não ter uma boa relação com a família de sua amada, o que remete ao conflito familiar presente na peça.

Ao descrever o primeiro encontro entre Idalina e o Barão, Monteiro refere-se a Romeu e Julieta, atribuindo a suas personagens caráter lírico e romântico. Também o discurso do Barão configura-se de modo a seduzir Idalina; ele ressalta possuir o maior palácio da região, com o jardim cheio de flores, ter o desejo de constituir uma família, apresentando, assim, a possibilidade de serem felizes. A partir do intertexto é possível apenas supor que a briga entre famílias implícita no conto se trata de uma alusão à obra de Shakespeare. Contudo, vale ressaltar que no conto não existem dados consistentes que confirmem uma alusão à obra shakespeariana. Na releitura que Monteiro faz dessa passagem nota-se que ele tenta transformar a possível alusão do paradigma em uma citação no intertexto, o que remete a uma intenção de continuidade daquilo que era, até então, subliminar. Ao citar os nomes dos protagonistas Romeu e Julieta, o dramaturgo tanto revela a forma como interpretou esta passagem como seu interesse em transformar o implícito no conto em explícito na peça.

No entanto, Monteiro remeterá a sentidos mais complexos referentes à própria natureza humana. O questionamento acerca da possibilidade de o ser humano ser capaz de promover mudanças internas sólidas contrariando a sua verdadeira essência parece ser feito no decorrer do texto.

Branquinho, devido às exigências e restrições de origem política teve que produzir um texto codificado por meio de símbolos e metáforas a fim de burlar a censura. Monteiro parece consumir o desejo latente em Branquinho de advertir o povo da necessidade de uma mudança social e política em Portugal.

Outra relação que se pode estabelecer entre a obra de Shakespeare e a peça remete ao célebre questionamento de Julieta acerca da diferença entre ser e parecer – “O que chamamos rosa, sob uma outra designação teria igual perfume” (SHAKESPEARE, 1998, p.38). Esse

questionamento shakesperiano poderia referir-se ao trabalho de Monteiro com as palavras. As palavras podem ao mesmo tempo revelar e ocultar, já que devem passar pela censura. Se o nome da rosa não é necessário para alterar seu perfume, também um texto pode comunicar, denunciar, sem ser explícito, valendo-se, por exemplo, de citações e alusões.

Em *Romeu e Julieta* (1998), abordam-se questões sócio-políticas e revela-se profunda consciência ideológica. Também Sttau se vale de uma rede de símbolos e representações para sugerir dissimuladamente sua ideologia.

Nesse sentido, ocorre a menção a Abelardo e Heloísa. Esta citação é igualmente utilizada na peça para se referir aos sentimentos existentes entre o Barão e Idalina. Em ambas as histórias existem a dicotomia instituição e indivíduo, ou coletivo e individual. Dentro de um espaço repressor, o indivíduo sobreviver às supressões impostas pelo sistema. Em Abelardo e Heloísa, há a mesma substância reflexiva sobre a palavra, censura, indivíduo e meio. Estes aspectos saltam aos olhos quando é feita uma leitura da *Correspondência de Abelardo e Heloísa* (1989), e do romance epistolar *Júlia ou a nova Heloísa* (1994), de Jean-Jacques Rousseau inspirado nesta história.

Em sua obra Rousseau funde a história de amor entre Abelardo e Heloísa e seu envolvimento vivido pelo autor com Louise-Éléonore de la Tour du Pil para escrever um romance em que Júlia, a personagem principal é retida em seus envoltimentos amorosos.

Em *Júlia ou a nova Heloísa*, St-Preux não consegue esconder o seu amor por Júlia. Wolmar, o marido, aceita que Júlia ame outro, contanto que seja sincera com ele. Júlia não pode declarar seu amor por St-Preux com quem mantém uma relação por meio das cartas, semelhante ao relacionamento de Abelardo e Heloísa.

Enquanto o nome de Júlia está duplamente presente no título do romance, o nome de seu amante simplesmente é omitido de todo o texto. Talvez seja esse um dos elementos que mais cause estranhamento no leitor.

Assim como em *Romeu e Julieta*, *A Correspondência de Abelardo e Heloísa* também destaca o drama vivido por duas pessoas separadas por forças sociais, políticas e institucionais. Prova dessa repressão pode ser encontrada nas correspondências de Abelardo e Heloísa em que se detecta a presença de um discurso cifrado devido à forte repressão e vigilância que havia em torno deles. Nas cartas existem trocadilhos de nomes que ajudam a disfarçar o assunto central da correspondência.

O cerne das três histórias – *Romeu e Julieta*, *Correspondência de Abelardo e Heloísa e Júlia ou a nova Heloísa* – não se restringe ao tema do amor proibido, mas também ao poder que a palavra adquire em tempo de censura e repressão. Os significados das palavras podem variar conforme a método de manipulação e o interesse e necessidade de quem produz.

Em Shakespeare, o sobrenome de Romeu é o grande impedimento para a consumação de seu amor. Em Rousseau, a omissão do nome do amado garante a privacidade entre Júlia e St-Preux. A dissimulação por meio de um discurso cifrado garante a relação entre os amantes. A artimanha utilizada por Shakespeare e Rousseau está presente também em Fonseca e Monteiro.

Fonseca constrói suas personagens sem nomes próprios, todas são reconhecidas por títulos, ofícios ou instituições. As únicas personagens com nomes próprios são Idalina e Emília. O nome próprio personifica as pessoas, oferece um caráter de individualidade e uma natureza mais íntima. Ofícios, títulos, funções e instituições tornam o indivíduo anônimo. O título de “Barão” parece inibir o acesso das pessoas à verdadeira essência do homem que ele é. Sem nome ele não apresenta a sua intimidade de homem comum, mas somente o papel que deve exercer e o poder advindo dele.

Além disso, no intertexto, ao unir o Barão e Idalina, o dramaturgo suaviza o fardo do Barão de ter sido apenas um homem vitimado pelo amor. Se no paradigma a relação do Barão e de Idalina é indefinida e sem importância; no texto dramático, esta história ganha relevo.

Outro aspecto importante que não deve passar despercebido é que, na esfera da memória, o Barão apresenta-se como um homem maduro diante de Idalina ainda jovem. Esse contraste pode sugerir que mesmo amorosamente envolvido, o Barão não se liberta das amarras da realidade, o que se comprova por, em seguida, ele satirizar os devaneios românticos de Idalina. Assim, ele permanece retido no presente, na sua forma irredutível de ser enquanto ela é capaz de entregar-se à fantasia. O Barão não se lança completamente ao passado, ainda se mantém preso ao presente. Sob essa óptica, a figura de Idalina representa uma aspiração e a tentativa de fortalecer o desejo reprimido de retornar às origens dos desejos e sentimentos mais puros.

A metáfora da árvore simbolizaria, outrossim, a capacidade infinita do homem de enfrentar as adversidades e de conseguir restaurar-se apesar dos impactos e rupturas sofridas. O discurso aparentemente desconexo existente entre as palavras proferidas pelo Barão no segundo plano sobre a equivalência do homem a uma árvore enquanto o Inspetor se dirige em outra direção para o primeiro plano, não é um acréscimo ingênuo.

Outro acréscimo de situação pode ser verificado na disputa entre o Barão e seu pai.

Branquinho da Fonseca

Meu pai estava a cear. Só lhe disse: “Nisto ninguém toca!” E não tocou. (p.41)

Sttau Monteiro

O Barão: *Encaminha-se para a esquerda alta, onde o Inspetor está acabando a refeição. Na extremidade esquerda da mesa, o pai do Barão aparece sentado e bebe vinho tinto por outra garrafa, também iluminado pela luz esverdeada que representa, visualmente, o mundo das recordações do Barão. Este, no caminho, continua a falar com Idalina.*

Há muitos anos que não olho frente a frente para uma flor amarela!

Entra na casa de jantar, atira Idalina para cima da mesa e grita ao pai:

Nisto ninguém toca!

O pai observa Idalina, e estendendo o braço, passa-lhe a mão pelo cabelo.

O Pai: *Com quem faz uma oferta.*

– Um conto de réis!

O Barão: *Dando um soco na Mesa.*

– Nem por cinco, ouviu? Já lhe disse que nisto ninguém toca!

O Pai: – Cinco contos de réis.

O Barão: – Não

O Pai: *Continuando a passar a mão pelo cabelo de Idalina.*

– Dez!

O Barão: *Muito tenso, encaminhando para a direita da cena.*

– Ofereça vinte! Trinta! Quarenta! Vá! Quanto é que tem no banco?

Pausa.

Então? Não responde?

Rindo-se.

É claro que não! Está a fazer contas e julga que resolve o problema oferecendo-lhe duas libras de ouro quando eu me faltar...

O Inspector termina a refeição no decorrer do diálogo anterior e procura uma caixa de fósforos no bolso.

Não encontrando nenhuma, dirige-se ao Barão:

O Inspector: – O sr. Barão terá, por acaso, um fósforo que me possa dar?

O Barão: *Falando sozinho.*

– Uma vez foi ao contrário (p.51-53).

Em Fonseca, o passado não é constituído apenas pelas recordações dos momentos em que o Barão está com Idalina, mas também pela angústia que o Barão associa ao seu Pai. No intertexto, o Pai é personagem, embora apareça sempre iluminado pela luz verde que representa o mundo das recordações. Em Monteiro, a relação entre progenitor e filho é de enfrentamento e o dramaturgo adentra a intimidade dos dois neste acréscimo de situação. O Barão relembra quando o pai lhe oferecia dinheiro enquanto passava a mão no cabelo de Idalina. O Pai quer demonstrar seu poder por intermédio do dinheiro que oferece ao filho, mas o Barão despreza seu dinheiro. O ponto de vista do pai do Barão é capitalista, ele privilegia o lucro em detrimento do ser humano; já o Barão valoriza seus sentimentos.

O acréscimo propõe, então, novos valores ao Barão. No conto, Idalina é para ele mulher barata e disponível; na peça, ela não pode ser trocada por moeda. Essa releitura fornece grande potencial interpretativo no tocante às questões sociais, morais e psicológicas. Alterando algumas características do Barão em relação ao modelo o dramaturgo re-organiza alguns valores individuais que podem se tornar valores sociais. A relação do Barão com Idalina parece sugerir que, se por um lado o tempo não promoveu mudanças universais ele é

capaz de gerar transformações restritas. Desse modo, o dramaturgo lança um olhar sobre o mundo em que vive realçando o potencial latente das individualidades.

A importância da rosa é outro acréscimo de situação que será analisado sob três aspectos: a) a recusa da rosa no primeiro ato, b) a mudança da cor da rosa: de branca para vermelha e c) a rosa associada à perseguição.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

O Barão: Uns sonham com flores num jardim, mas outros atravessam a vida com uma só rosa na mão – procurando quem a queira, quem a saiba querer...

Estende a mão como se estivesse oferecendo uma rosa à Bela Adormecida.

Nunca quiseste a minha rosa...

O Inspector: A quem está o senhor a falar?

O Barão: *Sem tirar os olhos da Bela Adormecida.*

– Eu? Com quem hei-de estar eu a falar? Sozinho, homem, sozinho. Os homens que chegaram à minha idade sem que ninguém lhes quisesse a rosa – a única rosa que tinham – acabam a falar sozinhos... [...]

Estaca e olha para as mãos com que fascinado.

...levando a rosa que ficou por dar...

Avança para o Inspector. A Bela Adormecida desaparece.

Nunca deixe de ser meu amigo...olha que eu sou um pobre homem!

Deixa cair os braços.

Sou um poeta...

Animando-se de repente.

Mas não hei-de morrer como os outros, de rosa na mão...

Para dentro.

Idalina!

Novamente pra o Inspector.

Percebes?

O Inspector acena afirmativamente.

Quem morre de rosa na mão, nunca chegou a viver! Quando não há que fazer à rosa, quando não há a quem dar...

O Inspector: *Cambaleando.*

Um covarde! O senhor não passa dum covarde!

O Barão: Todos somos covardes... todos...

Com fúria.

Que diabo julgas tu que és?

Agarra o Inspector pelas lapelas e sacode-o.

Se repetires isso, nem que seja uma vez, atiro-te pela janela e solto os cães...

Idalina entra pela esquerda e estaca de braços cruzados. [...]

Quando não há nada que fazer à rosa, quando não há a quem dar... destrói-se, ouviste, destrói-se! [...] (p.69).

Embora a menção à rosa ocorra no modelo; na peça, apresenta conotação diferente. No final do paradigma, ela aparece quando o Barão a colhe do jardim e tenta entregá-la à Bela Adormecida. O leitor infere que a rosa foi entregue embora esta permaneça na janela do castelo da Bela Adormecida.

No intertexto, ela aparece desde o primeiro ato, mas o Barão afirma que a Bela Adormecida nunca desejou a sua rosa. Embora a moça seja chamada pelo mesmo epíteto, no intertexto, não está realmente adormecida, e atua. Diferentemente da obra de Fonseca ou nas versões mais conhecidas de Perrault ou dos Irmãos Grimm, na peça, a personagem aparece desperta iluminada pela luz verde, e se posiciona imóvel, com olhar fixo no Barão.

Para o Barão, mais vale morrer de rosa na mão do que não lutar pelo seu ideal. Porque sua existência tem como objetivo entregar a sua rosa, tudo o mais é vaidade. Assim, a rosa torna-se para o fidalgo elemento indispensável para a veiculação dos seus ideais. Ainda tratando do símbolo das flores, o discurso do Barão, no texto dramático, realiza uma crítica ao Inspetor quando menciona “que os que sonham com flores num jardim são os que se contentam com uma vida monótona, em que os sentimentos são vividos sem intensidade”, essa idéia da flor relacionada a monotonia confirma-se em Chevalier;Gheerbrant quando menciona que “Embora cada flor possua pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2006, p.437). A importância que este momento assume na progressão da ação faz deste exemplo um acréscimo de situação.

O desejo de entregar a rosa se intensifica quando o Barão declara que morrer de rosa na mão significa nunca ter vivido, ou seja, se ele desistir da entrega da rosa, sua vida perde o sentido; por isso, a personagem persiste e parece adquirir um novo caráter quando afirma ser melhor destruir a rosa se não houver quem possa recebê-la. Para o Barão a rosa precisa ser cuidada e preservada porque ela assume o valor da sua própria identidade.

Outro acréscimo de situação referente à rosa está presente no processo de mudança que ela adquire no conto e na peça. Em ambas as obras, ela continua intimamente ligada ao Barão, ao Inspetor e a história em si. Contudo, sua simbologia sofre algumas alterações que se verificam na troca da cor e na nova relação que as personagens passam a ter com ela. A rosa apresenta, na obra de Fonseca, uma rede complexa de sugestões, que pode associar-se à questão amorosa, que envolve intangibilidade e frustração, ou a ideologias. Essa múltipla representação que a rosa sugere na narrativa lhe imprime uma natureza incognoscível, porém, sondável, principalmente se verificarmos alguns dados que circundam a sociedade da época, o que faremos no próximo capítulo.

Em Monteiro, não se pode afirmar seguramente que ocorra uma preservação de todas essas representações que Fonseca imprime à rosa porque o dramaturgo teve a necessidade de discutir o fenômeno da transformação e da estatização na sua obra. Assim sendo, cabe afirmar que o autor refaz o percurso ideológico de Fonseca, produzindo a estilização por meio da reconfiguração simbólica da rosa. Ou seja, em nenhum trecho, o dramaturgo deixa de avultar a importância da rosa porque ora ela está presente como objeto em si, ora está presente enquanto idéia. Sendo assim o procedimento da estilização é conceitualmente aplicado por Monteiro nesse exemplo, visto que o autor implanta mudanças no paradigma sem perverter ou subverter a visão de mundo de Fonseca.

Branquinho da Fonseca

- Tens razão. Violetas é piegas... Uma rosa.
 - Para quem?
 - Para Ela...
 - Ah! Tu também...
 - Não. Tu não...
 Respondi, em voz baixa, como se falasse para mim próprio, com melancolia:
 - Quem é a Outra? – perguntou, parando e olhando-me no escuro, num tom de intimidade triste, como quem se lembra de uma esperança ou de uma saudade.
 - E essa? A tua...
 - Minha?...
 Ficamos parados e calados. Depois de uns passos na sombra. Não o via, mais ouvia-lhe a voz ali ao pé de mim, como se ele tivesse, de repente, deixado de existir e só a voz continuasse no ar da noite:

Sttau Monteiro

O Barão: *Raivoso*
 – E destruir aquilo em que se toca e reduzir ao nosso nada tudo o que os outros têm, e fazer com que os outros paguem as nossas dívidas...
Pausa. Com profunda tristeza.
 E ir para a cova com uma flor na mão...
Pausa.
 A flor que ficou por dar...
Pausa. O Barão e o Inspetor estão frente a frente, de braços caídos, aparentemente quebrados.
 O Inspetor: *Tímido, com muita simplicidade.*
 Eu... também tenho uma flor!
 O Barão: Todos temos. É o que nos mantém vivos.
Estendendo os braços.

- Não a conheces... Para que hei-de dizer-te o nome?... Senti-lhe uma grande comoção na voz. Estávamos ambos bastante embriagados e com a comoção fácil, própria desse estado. Ficamos outra vez calados, num longo silêncio de profunda comunhão. Mas o que restava de individual em cada um reagiu. O Barão recomeçou a procurar, agora, uma rosa. Eu fui também cortando rosas e ensangüentando as mãos nos espinhos, sem intenção nenhuma. Pois não tinha ninguém a quem oferecer aquelas flores. Comecei uma longa divagação sobre as mulheres e o amor, uma espécie de monólogo trágico e delirante. Ele continuava a procurar, silencioso e indiferente às minhas divagações. De súbito, interrompeu-me, como quem continua um pensamento:

- Já quis fugir com Ela... Mas agora já não quero... (Fez uma pausa e continuou, com a voz mais triste): Tem medo... tem medo de mim...

A voz molhara-se-lhe de lágrimas. Reagi:

- Pois as mulheres devem ter sempre medo de nós.

- És um simples... As mulheres de quem a gente não tenha medo não prestam para nada (E acrescentou com melancolia): Faz de conta que estamos de acordo... (p.63-65).

Vem, irmão.

O Inspector avança, cambaleando. O Barão ampara-o.

Vem, amigo.

Subitamente enérgico, decisivo.

A Bela Adormecida espera-me! Vamos.

Ouve-se novamente o ladrar dos cães e, ao longe, uma coruja. Voltam a projectar-se contra os personagens e contra o fundo, sombras de cães. Ao longe ouve o tum-tum em surdina.[...]

O Barão: - Tens razão. Violetas é piegas... Uma rosa... Uma rosa é que está certo.

O Inspector: - Para quem?

O Barão: - Para Ela...

O Inspector: *Ajoelhando-se.*

- Ah! Então eu também...

O Barão: *Indignado.* _Só eu! [...]

O Barão desce e fica na penumbra, entre a primeira e a segunda zona de representação, acorocado, procurando uma rosa. O Inspector, na primeira zona, imita-o. Subitamente o Barão levanta-se e exclama, erguendo ao ar um botão de rosa vermelho. O Barão: É como ela!

Permanecem um instante assim: O Barão em pé, erguendo a rosa ao alto num gesto triunfal e o Inspector acorocado, tentado ver o que o amigo tem na mão. Depois desce à primeira zona e, já iluminado, fala ao Inspector, que permanece de cócoras (p.79-80, 114, 116).

No conto, o Inspetor não tem a intenção de recolher uma rosa porque não tem para quem oferecê-la, sua função se restringe a auxiliar o Barão no seu objetivo. A rosa que o Barão pretende oferecer à Bela Adormecida é branca e é o objeto utilizado para ter acesso à moça. A importância da rosa está ligada somente à figura do Barão, embora o Inspetor verbalize que haja um mistério na entrega da mesma. Na peça, o Inspetor após ser muito criticado pelo Barão muda a maneira de agir e diz timidamente que também tem uma flor. A partir daqui o Funcionário Público imita algumas ações do fidalgo.

O leitor/espectador é informado, por meio das indicações cênicas, de que o Barão está com um botão de rosa na mão, ou seja, haverá uma gradação, o botão de rosa deverá evoluir para rosa. O dramaturgo vai no rastro do contista dando à rosa um tratamento ideológico

semelhante, isso porque, assim como no modelo, ela representa um ideal. Sttau utiliza a rosa do paradigma na peça com a mesma conotação, mas, como um instrumento que se desenvolve e amadurece a partir da reação do indivíduo frente à estruturas falidas e à inércia social. A rosa, em Fonseca, consiste essencialmente, na base dos ideais e da realização humana e, em Monteiro, possui o mesmo valor, mas, reaparece como botão - no sentido embrionário - revelando o potencial para as esplêndidas florações de individualidades vigorosas e ricas que podem contribuir para a evolução do espaço e dos códigos vigentes.

É notório desde o início que o Barão e o Inspetor não estão na peça da mesma forma como estavam no modelo. A decisão de Monteiro foi sugerir com mais vigor o processo de individualização de ambos que vai sendo tratado por intermédio de diversos procedimentos dramáticos. Sendo assim, a rosa assinala a evolução objetiva do Barão que migra dos sentimentos puramente egoístas para trocas humanas mais profundas. Já na figura do Inspetor, sugere o desenvolvimento de um indivíduo autônomo com ideologia própria.

A rosa também está associada à sensação de o Barão estar sendo perseguido.

Branquinho da Fonseca

Continuamos a caminhar entre as sombras ao lado um do outro, agora apressando o passo, sem eu estranhar, como se soubesse o que íamos fazer. Um profundo silêncio pesava em volta de nós, sobre o mundo todo; só um leve rumor da aragem nas folhas das árvores, os nossos passos e os dos cães. Mas o Barão, estacando e voltando-se para trás, deu um berro terrível.

- Quem vem aí?!

Os cães fugiram assustados. Vi que não vinha ninguém e atrevi-me a dizer que tinha sido engano. Mas ele insistia em altos gritos apopléticos:

- Quem está aí?... Quem está aí?!...

E correu na direcção de uma moita de árvores. Segui-o verificamos que não estava ninguém. O Barão, porém, tinha a certeza e eu começava a duvidar.

- Varo-os como cães!... Canalias!!!... Hei-de-lhes acabar com a manha de andarem atrás de mim!... Não sou menino de mama!... Carneirada!!!...

De repente, fez-me um misterioso sinal de silêncio. Escutei. Nada. Mas ele tirou a pistola do bolso e deu seis tiros na direcção donde julgara que vinha o som. Seguiu-se um grande silêncio. Nem os cães já ali estavam. Só eu. Pegou-me no braço e explicou que eram os criados. Atirou a pistola fora, como uma coisa inútil, e recomeçamos a caminhar na direcção de que nos tínhamos desviado. Marchamos calados durante

Sttau Monteiro

O Barão:

Sai do tapete rolante, seguido imediatamente do Inspector, e pára.

Quem vem aí?

Corre dum lado para o outro à procura das pessoas que julga seguirem-no e grita:

Varo-os como a cães, ouviram? Cabrada!!! Hei-de-lhes acabar com a mania de andarem atrás de mim! Carneirada!

Muito agitado, para o Inspetor.

Não me largam, como se eu fosse um menino de mama!

O Inspector: _ Quem?

O Barão: _ Cala-te!

Tomam lugar, novamente, no tapete rolante e prosseguem na caminhada.

Todos! Andam atrás de mim, ao meu lado, dentro de mim! Julgam que não os vejo, mas vejo-os! O meu pai, o tigre, os criados, a Tuna... sei lá!

A medida que fala vão surgindo, distribuídos pelo palco e olhando fixamente para o Barão, os personagens indicados. Idalina fica na esquerda baixa. A luz, com excepção da que ilumina o Barão e o Inspetor, é esverdeada.

algun tempo. Já tinha os olhos habituados ao escuro e começava a ver através da noite. Ele levava uma rosa erguida na mão; eu caminhava a seu lado como se soubesse para onde, mas afinal ia apenas atraído por um mistério que nem tentava imaginar.

O ar fresco da noite dava-me prazer e leveza. Os cães tinham voltado para ao pé de nós e mantinham-se a nosso lado, como sombras rastejantes. Ouvi estalar um ramo de árvore e só nesse momento percebi que, na verdade, vinham pessoas atrás de nós. Naquele estado de espírito, julguei outra coisa [...] E mostrou-me a rosa que continuava intacta na mão. Eu estava já suficientemente lúcido para aquilo começar a parecer-me ridículo. E atirei-lhe uma gargalhada na cara. Deu-me um empurrão e caí de costas no meio dos cães. Enquanto procurava levantar-me, eles lambiam-me piedosamente a cara e eu atirava violentos insultos ao Barão, que já não estava ali. Levantei-me e corri atrás dele. Então pareceu-me ouvir, do lado de trás do muro da quinta, vozes misturadas com o ladrar dos cães. Eu andava já fora da estrada a procurar o Barão com quem caça

uma fera, correndo, tropeçando nos torrões da terra lavrada, nas valas, caindo, levantando-me, numa espécie de furiosa sede vingança. Mas em vão: tudo eram sombras fugidias, ramos de árvores que me fustigavam a cara onde o suor corria em grande bagas, ou folhas que me acariciavam ironicamente a face. Bufava como ou toiro. [...] Lembrei-me daquela rosa branca, erguida na sua mão como um símbolo de pureza, e vi a beleza de tal gesto, cujo destino eu ignorava, mas para o qual ele me tinha pedido auxílio. E eu tinha-o atraído e andava a persegui-lo como um revólver na mão. Tive remorsos. Levantei-me e comecei a caminhar, num passo apressado, pela estrada adiante. Naquele momento eram para mim muito confusas as intenções do meu companheiro com uma rosa na mão, mas aquele gesto, agora, parecia-me admirável. Não me tinha dito para quem era... Ah! Chamou-lhe a Bela-Adormecida!... Como esta frase teve a beleza de um sonho!

Por fim esqueci-me do Barão e, a cantar, no profundo silêncio da noite, continuei a caminhar pela estrada. O céu estava cheio de estrelas e a minha voz subia até elas.

Aquela hora o Barão saltava o grande muro, aproximava-se do castelo e escalava as paredes, até à janela da Bela-Adormecida...

(63-66; 73,75 ou 63-75).

O presente! O passado! O que eu fiz e o que eu não fiz! O que eu devia ter feito e o que eu não devia ter feito!

Pausa.

Mas não me roubam a rosa!

Idalina: *Gritando.*

_Vem pra casa! Não destruas mais nada! Não mates mais ninguém!

O Barão: Cala-te! Eu, eu é que sei donde venho e para onde vou!

Surge iluminada a verde, na direita alta, a Bela Adormecida.

Enquanto não der a minha rosa, ninguém me agarra! A minha rosa – a minha única rosa!

(p.64-69; 80; 114-115; 119-121).

No paradigma, a personagem conclui que apenas seus criados o acompanham. No intertexto, a personagem desconfia de todos: os criados, a Tuna, o tigre. A perseguição cria uma atmosfera assombrada que amplia as angústias do Barão e possibilitam verificar outro acréscimo de situação.

No conto, o Barão representava todas as formas de poder: social, econômico, militar e político. Ele utiliza seu poder para o controle social ou, mais especificamente, para impor sua vontade ao Inspetor. Ao contrário do Barão, o Inspetor era meramente um funcionário sem personalidade impregnado de servidão e cegueira. Em Fonseca, o Inspetor aparece como um homem sem consciência de sua natureza social, de seu prestígio e seu do poder.

No paradigma, o Barão é o portador da rosa e o Inspetor mero expectador já que não possui uma rosa. Na peça, podemos verificar que as posições e condições das duas personagens se mantêm, mas alguns acréscimos de situação modificam o papel do Inspetor que, empunhando um ramo seco, alega também ter uma rosa.

Além disso, a perseguição se funde com a entrega da rosa e esta assume uma conotação política porque, ao tentar entregar a rosa, o Barão desconfia de que seus empregados o perseguem para impedi-lo de entregar a rosa. E no diálogo com o Inspetor o Barão reflete o que fez no passado. Em seguida, Idalina conclui que alguém tentará impedi-lo e o adverte para não matar mais ninguém por causa dessa rosa.

É possível verificar que a permanência do tum-tum é outro acréscimo de situação.

Branquinho da Fonseca

Ouvi ainda, atrás de nós, o barulho dos tamancos dos homens da Tuna, que saíam por outra porta (p.51).

Sttau Monteiro

A Tuna rompe a tocar o tum-tum com a maior intensidade, enquanto o Barão e o Inspetor, agarrados um ao outro, cambaleando, se afastam pela direita [...] Volta a projectar-se contra os personagens e contra o fundo sombra de cães. Ao longe ouve-se o tum-tum em surdina [...] Alguns dos componentes da Tuna começam a tocar o tum-tum em surdina [...] Os restantes componentes da Tuna continuam a falar. [...] Deixa de se ouvir o tum-tum e entram num palco, com grande alarido, todos os componentes da Tuna, trazendo um barril, garrafas, copos e garrações [...] Alguns dos componentes da Tuna começam a tocar guitarra. O Barão ri. [...] Os componentes da Tuna levantam-se e saem pelo fundo, sem uma palavra, muito embora um ou outro continue a dedilhar a guitarra. [...] Começa a ouvir-se o tum-tum em surdina. O Inspetor sai do tapete rolante e começa a vaguear em primeiro plano. [...] O tum-tum atinge o máximo de intensidade (p.74, 80, 84, 94, 104, 107, 112, 121, 123).

A Tuna é um grupo musical constituído normalmente por um violino, duas violas, uma ou duas flautas, e instrumentos de percussão. No conto, são mais de cinquenta homens que se apresentam em semicírculo, vestem longos capotes e mantas.

No intertexto, a representação do transcurso do tempo após chegada da Tuna dá-se pela repetição da onomatopéia. O dramaturgo diferencia o “Tum-Tum” que caracteriza o grupo musical, do ruído ouvido ao longe. Além de o som assumir a função do transcurso do tempo, informa que a Tuna está nos arredores e disposta a entrar a qualquer momento. A sensação auditiva provocada pelo barulho monótono até o final da peça e a constante entrada e saída dos músicos criam uma atmosfera letárgica que pode ser associada ao excesso de reflexão que os diálogos encerram.

O som monocórdico vindo da Tuna sugere a impressão de eterno presente. Este recurso serve para Sttau como um meio de enfatizar a predominância do tempo psicológico. A onomatopéia impõe um ritmo à cena. É por isso que o som é caracterizado com maior intensidade quando se relaciona à entrega da rosa e à ida ao castelo da Bela Adormecida, cenas em que a presença do Barão prevalece. O ritmo apresenta menor intensidade quando a importância da cena está relacionada à personagem Inspetor, além disso, as indicações cênicas informam que o ruído é ouvido em surdina.

Este recurso também é utilizado para a Tuna permanecer ou acompanhar todos os acontecimentos que envolvem o Barão e o Inspetor.

Pode-se examinar o acréscimo de situação no excerto abaixo:

Branquinho da Fonseca

Disse-lhe que não bebia fora das refeições. Declarou que eram preconceitos *abomináveis*, e bebeu um pequeno golo, começando de súbito a falar com entusiasmo. (p.25)

Sttau Monteiro

O Inspetor: – Não bebo fora das refeições.
O Barão: – O senhor tem preconceitos abomináveis! Tem todos os preconceitos da sua cepa... *Ri-se muito*. Não se ofenda – já lhe disse que um homem nunca traiçoa a cepa! Deve ser divertido ouvi-lo pensar alto: cepa reles – vinho reles. O senhor cheira-me a água-pé. Não se ofenda – já lhe disse que gosto de brincar com coisas sérias *Pausa. Volta a beber*. E se quiser ofender-se, ofenda-se à vontade – que diferença me pode fazer que o senhor se ofenda ou não?
Mudando de repente de atitude e tornando-se afável.

Em que estava a pensar a bocado?

Pausa. O Inspector não responde.

Então?

Pausa. Irónico:

O senhor professor primário está ofendido?

O Inspetor levanta-se, como que ofendido.

O Inspector: – Sou Inspector do ensino primário.

O Barão levanta-se dum salto e força o Inspector a sentar-se.

O Barão: – Ofendido outra vez... o senhor não se limita a ter todos os preconceitos da sua cepa – também tem todos os complexos... Que tal a palavra complexos? Anh?

Ri-se.

Como se vê, estou a par do vocabulário da sua geração.

Senta-se, visivelmente satisfeito.

Complexos... recalcamientos... tretas!

Leva o copo à boca.

É o que lhe digo: Tretas! Puseram um nome ao que toda a gente sempre teve e estão muito contentes, convencidos de que descobriram a pólvora e de que o mal foi curado porque lhe puseram um nome! (p.33-35).

Nas duas obras, o Barão chama o Inspetor de preconceituoso porque este se recusa a beber antes da refeição. Na peça, o acréscimo de situação ocorre quando vários assuntos são discutidos envolvendo a ideia de preconceito. Um deles ocorre quando o Barão critica o Funcionário Público afirmando que este tem todos os preconceitos de sua geração. Essa posição do Barão pode estar relacionada ao fato do Inspetor não gostar de ser chamado de professor primário e preferir ser reconhecido como Inspetor.

No conto, o preconceito é apresentado de modo superficial, contudo, Sttau, ao dialogar com o modelo, decide romper com essa ambigüidade revelando que o preconceito advém do Barão e não do Inspetor. Ao afirmar que um homem nunca traiçoa a sua cepa, o Barão sentencia que o homem está condenado a repetir o que ditam suas origens e que a hereditariedade irá predeterminar o destino do indivíduo. Este acréscimo traz à tona mais uma característica aparentemente oculta do Barão: a visão determinista.

Sttau, neste acréscimo, usa um tom sarcástico para criticar as deficiências da educação e da psicanálise e, com isso, exibir as transformações ocorridas na sociedade dos anos 40 a 60. Com a exposição dessas mudanças, o dramaturgo não cria uma oposição ao conteúdo do

modelo, mas sugere as modificações das leis culturais, políticas e sócio-econômicas. O leitor-espectador que teve acesso às duas obras nota a discussão pacífica entre tempos e autores distintos a partir de um arsenal de informações que ajudam a compreender as semelhanças, diferenças, mudanças e/ou estagnações dos dois universos. Assim, o dramaturgo apresenta as bases ideológicas da obra de Fonseca e revê os argumentos do contista levando em consideração que texto e contexto são interativos e vivem em constante transformação; assim, texto e contexto são verso e reverso em que um pode servir de espelho para o outro. Portanto, os acréscimos e supressões funcionam como mecanismos que promovem essa interface possibilitando o enriquecimento da visão de mundo do leitor-espectador.

Monteiro acrescenta na rubrica as palavras “recalcamento” e “complexos”, que pertencem à terminologia da psicanálise, para chamar a atenção para mais uma característica da sua época: o desenvolvimento progressivo da psicanálise na sociedade portuguesa. Nesse acréscimo Monteiro faz uma crítica àquela instância em que a terminologia supera a importância do fenômeno. Numa análise mais restrita, a fala do Barão pode ser interpretada como uma crítica à psicanálise que era vista na época como a solução para os males da civilização. Na voz do Barão, fica subentendido que a nomeação dos fenômenos psíquicos não garante a resolução deles: “Puseram um nome ao que toda a gente sempre teve e estão muito contentes, convencidos de que descobriram a pólvora e de que o mal foi curado porque lhe puseram um nome!” (MONTEIRO, 1964, p.35).

Nota-se outro acréscimo de situação no episódio que enfoca o triângulo amoroso entre as personagens o Barão, Idalina e a Bela Adormecida.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

Idalina: *Muito meiga*

– Está a pensar nela?

O Barão *acena afirmativamente e o Inspector continua.*

O Inspector: – Deito-me só, levanto-me só... ando só na vida... Ainda pensei em matar-me... mas para quê?

Idalina: *Para o Barão.*

– Quer que lhe traga alguma coisa?

O Barão *não responde.*

O Inspector: – A vida é assim mesmo.... anda tudo
desencontrado... Talvez ela seja feliz, quem sabe? Se
calhar nem ela sabe...

Idalina: – Quer se deitar?

Pausa.

Comigo?

O Barão: *Rouco.*

– Não.

*Idalina acaricia meigamente o ombro do Barão e
dirige-se muito lentamente, para a esquerda baixa. A
meio caminho porém, estaca, volta atrás e fita
novamente o Barão como que a pedir-lhe qualquer
coisa. Depois da uma corrida, coloca-se entre o
Barão e Bela Adormecida, de braços abertos,
tentando chamar-lhe a atenção (p.110-111).*

Idalina, nesse acréscimo de situação, adquire importância ainda maior na obra de Monteiro porque o distanciamento entre ela e o Barão é reduzido de tal modo que ela se interpõe entre o Barão e a Bela Adormecida. O dramaturgo cria uma segunda perspectiva amorosa para o Barão, arrancando Idalina do anonimato ou do posto de mera criada e colocando-a no papel de confidente e sedutora.

Portanto, se Idalina surge como possibilidade amorosa então a pena de amor frustrado do Barão é reduzida, pois, Idalina é a mulher palpável, tangível, enquanto a Bela Adormecida representa um amor impossível, inativo, gélido, sem reação e sem vida. Comparando as duas figuras pode-se dizer que Idalina representa a realidade e a Bela Adormecida, a esfera da fantasia.

O amor também aparece representado no paradigma pela figura do Inspetor que confessa seus sofrimentos amorosos. Sttau se apropria da frustração amorosa contida no paradigma a fim de criar uma espécie de ciranda de amores que também inclui Idalina. O dramaturgo potencializa a frustração amorosa do Inspetor e intensifica o amor do Barão pela Bela Adormecida. Com esse procedimento, o dramaturgo conserva a idéia de frustração, entretanto modifica a forma de as frustrações entrarem em cena, pois, elas aparecem no intertexto como uma confluência de pessoas, sentimentos e desencontros.

Na peça, o teatrólogo intensifica os vínculos psicológicos e afetivos entre o Barão e Idalina. O poder desses vínculos transparece quando a criada demonstra que é capaz até de ler

e ouvir os pensamentos do Barão. Entretanto, em Fonseca, o nível de aproximação dos dois ocorre sob o signo do mistério, sem nenhum indício de envolvimento; o autor não esclarece a natureza da relação; Fonseca deixa algo por dizer sobre o Barão e Idalina. Monteiro aproveita o ensejo para acrescentar uma nova situação ao intertexto e expandir novamente os significados subjacentes no modelo. Nesses exemplos, observa-se que os textos de Fonseca e Monteiro adquirem um valor de complementaridade raramente identificado em obras que dialogam intertextualmente, pois aquilo que é uma aparente ausência em Fonseca torna-se presença em Sttau fazendo da peça uma reflexão continuada do conto. Genette, em *Palimpsestos*, prevê esse tipo de relação intertextual e a chama de “suplemento”, ou seja, a complementação de um texto finalizado.

A convicção de Idalina a respeito da possibilidade de um dia ser escolhida pelo Barão faz com que a personagem o acompanhe nos momentos difíceis, por exemplo, o princípio de incêndio, observado no acréscimo de situação abaixo.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

pela actividade dos componentes da Tuna, que discutem e afinam os instrumentos, enquanto três deles, sentados no chão – em segundo plano e à direita do Barão – jogam às cartas ruidosamente.

O Barão: Idalina! Idalina!

Sr. Alçada: Idalina! Então não ouve o sr. Barão a chamá-la?

O Barão: Até onde é que vocês foram?

Um dos Componentes da Tuna:

– Fomos até o rio e não vimos nem sombra do homem... aquilo sumiu-se pela terra adentro.

O Barão: Idalina!

Sr. Alçada: *Rindo-se.*

– Ou foi comido pelos cães!

Um dos Componentes da Tuna:

– Fez rumo à serra! A esta hora já está em Espanha...

Alguns dos componentes da Tuna começam a tocar o Tum-tum em surdina.

Que numa noite destas, a serra anda cheia de almas penadas...

O Barão: Idalina!

Para os jogadores.

Dá cá uma carta!

Voltam-se a projectar-se sombras de cães contra os personagens. O Barão, de pé, examina a carta que lhe foi entregue.

Uma pipa de vinho novo contra a tua guitarra!

Os restantes componentes da Tuna continuam a falar.

Dois pegam-se à pancada, caem no chão e rebolam ao longo da cena.

Idalina!

Um dos jogadores dá as cartas. O Barão atira a sua para o meio deles e grita.

O rei de paus! Ganho eu! Mestre Alçada!

O mestre Alçada faz uma vênica exagerada.

Mestre Alçada:

– Às suas ordens, sr. Barão [...]

O Barão: – Mas sumiu-se, desapareceu como se o diabo o tivesse vindo buscar! Já corremos tudo e não o encontramos. Acorda os criados todos e manda-os correr a casa.

Rindo-se.

É capaz de estar escarranchado em cima de alguma árvore, com medo dos cães.

O mestre Alçada desce ao primeiro plano e fica parado, com as narinas abertas, farejando o ar como um cão de caça. Idalina sai pela esquerda.

Ou meteu caminho à aldeia com medo de que tu quisesses ir a cama com ele!

Mestre Alçada:

– Fumo! Cheira-me a fumo! Está qualquer coisa a arder!

O Barão: *Rindo-se.*

– É a tua alma! Não te cheira a enxofre?

Empurra o mestre Alçada, que cai desamparado no chão e estaca de repente, cheirando o ar.

– Está qualquer coisa a arder!

Os componentes da Tuna levantam-se e rodeiam o Barão.

Idalina: o que é isto?

Ficam todos parados, aguardando uma resposta que não vem. A pausa é deliberada e não se limita à fala. Há uma quebra no próprio movimento dos personagens, uma pausa no ritmo da acção. Subitamente o Barão volta-se para os presentes e grita:

Dividam-se em grupos e percorram a casa toda!

Quarto por quarto! Canto por canto!

Os componentes da Tuna, com excepção do mestre Alçada e dos jogadores de cartas, levantam-se e dispersam rapidamente, desaparecendo uns pelo fundo, outros pela esquerda, e outros pela direita do palco.

Duas libras de ouro a quem descobrir o fogo! Três libras de ouro a quem chegar primeiro com a notícia!

[...]

Amparando o Inspector e seguido pelos três componentes da Tuna, o Barão dirige-se para a esquerda baixa, rindo e falando pelo caminho, enquanto a luz que incidia sobre o quarto do Inspector desaparece gradualmente. Idalina sai pela direita.

Parecia que vinhas do inferno! Vamos festejar o teu regresso à terra com champagne e com os melhores vinhos que eu tiver nas minhas caves!

Para os componentes da Tuna:

Chamem os outros! Digam à Idalina que traga os melhores vinhos que houver cá em casa! Acordem os

criados e mandem acender todas as luzes que houver!
O Barão, hoje, festeja o regresso dum amigo que foi
ao inferno e voltou para contar o que viu!

Os componentes da Tuna desaparecem a correr pelo fundo.

Sempre estou para ver se o inferno donde tu vens, é
pior do que aquele em que vivo!

Largando a rir outra vez.

Ah homem! Se tu viesses a tua cara!

Agarram-se um ao outro a rir e a falar ao mesmo tempo.

O Inspector:

– Julguei que me tinhas abandonado...Que me tinhas
deixado no meio da quinta... para ires sozinho... ao
castelo da Bela Adormecida! [...]

O Barão: *Continuando como se não tivesse sido interrompido.*

– ... Haja o que houver, aconteça o que acontecer! Faz
parte do código dos barões...

Ri-se.

Sabes o que é o código dos barões? É um código
antigo...

Muito grave.

... tão antigo e tão inútil como os barões, mas que
apesar disso, tem de ser obedecido até ao fim...

O Inspector: Meu irmão!

O Barão: *Falando sozinho...*

Quando o Outono cai sobre a floresta... é possível a
uma árvore, sozinha e isolada, continuar em flor como
se estivesse na Primavera... mas perde a batalha...
Faça o que fizer, perde a batalha... O Outono, por mais
forte que seja a árvore, acaba por conquistar a floresta
inteira... E a árvore sabe-o, como sabe o vento, como
o sabe a terra, como o sabe a chuva que lhe fustiga os
ramos... Resta-lhe conservar, até ao fim, até ao último
momento...

Com intensidade crescente.

... até que lhe caíam as folhas douradas e vermelhas...
as cores da Primavera!

Pausa. Para o Inspector.

Percebes, agora, o que é o código dos barões?

O Inspector:

– Meu irmão...

O Barão: *Àspero.*

– Cala-te: o que é Outono para uns, é Primavera para
outros!

[...]

O Inspector:– À vida!

O Barão:

Para os componentes da Tuna.

– Todos, vá! À vida!

Todos:– À vida!

O Barão:– Ao último barão!

Todos: – Ao último barão! (p.93-106).

No conto, a Tuna apenas tocava, uma vez que quem descobre o fogo é o Barão. E no decorrer do incêndio os criados, os componentes da Tuna e Idalina socorrem o Funcionário

Público. Quando o fidalgo e o visitante conversam o Barão afirma que parecia que o Inspetor havia voltado do inferno.

Na peça, o grupo de músicos realiza atividades diferenciadas, enquanto alguns jogam cartas, outros são incumbidos de procurar o Inspetor no entorno do solar. Embora exista uma amizade entre a Tuna e o Barão, este ainda a domina, isso se evidencia pelo fato de o Barão ganhar no jogo de cartas. O jogo de baralho não pode ser considerado um divertimento comum. As cartas do baralho refletem também a misteriosa relação do indivíduo com o seu meio. As treze cartas de cada naipe simbolizam os treze meses lunares do ano, as treze semanas de cada trimestre e os doze meses do calendário mais o ano como um todo. As cartas de baralho formam coletivamente um pano de fundo, no qual o indivíduo se situa. Então, não se deve surpreender que um jogo de cartas simbolize o próprio jogo da vida. Por fim, a relação do indivíduo com ele mesmo e seu ambiente ocorre na relação que o fidalgo tem com os componentes da Tuna.

Outra função dos componentes da Tuna dá-se na identificação do princípio de incêndio. Quem descobre o incêndio é o Mestre Alçada, porém quem ouve o pedido de socorro é o Barão. Idalina omite a informação de que havia levado o Inspetor para o quarto e não participa da busca, o leitor/espectador não é informado do local onde a criada foi e de repente ela aparece pela esquerda e tenta impedir o Barão de entrar no quarto. Verifica-se uma incoerência nas entradas e saídas da personagem neste acréscimo. O dramaturgo mantém a mesma frase do modelo quando a criada repete “Saia daí! Deixe o homem dormir!”, mas a rubrica informa que não há utilização dos três planos. Dessa forma, não se sabe onde a criada estava, pois as informações contidas nas indicações cênicas omitem esse local, mas informam que o Inspetor estava no quarto em chamas, ou seja, na direita baixa e que os outros componentes estavam em primeiro plano, isto é, na primeira zona de ação.

Outro acréscimo de situação, ainda nesse exemplo, é a comemoração da ida do Inspetor ao inferno e o seu regresso para contar o que viu por lá. O Barão brinca ao desejar saber como era o diabo e sobre o que ele e o Inspetor haviam conversado. O dramaturgo acrescenta a importância do código dos barões e, a fim de explicar para o Funcionário Público o que significa esse código, o Barão se vale da metáfora da árvore.

No exemplo abaixo, outro acréscimo de situação é constatado neste diálogo de surdos – em que os dois interlocutores falam simultaneamente sem ouvir um ao outro -:

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

O Barão: Enquanto não der a minha, rosa, ninguém me agarra! A minha rosa – a minha única rosa!

Começa a ouvi-se o tum-tum em surdina. O Inspetor sai do tapete rolante começa a vaguear em primeiro plano, como que estonteado e perdido, soltando frases soltas e sem nexos, que não interrompem a cena nem interferem nas falas do Barão. As sombras dos cães são projectadas, agora, com uma rapidez crescente. O ritmo é vertiginoso.

Sou uma árvore! Já disse que sou uma árvore! Quero gritar ao vento que sou uma árvore! Trago no meu tronco todas as machadadas de mil anos de vida, todos os corações que todos os namorados me gravaram desde o princípio do tempo... mas tenho seiva que chegue até ao fim... que chegue até eu rebentar, quando se me acabar a alma e o fôlego – que me chegue até eu dar a minha rosa que nunca cheguei a dar, mas que tenho de dar... que tenho que dar!

O Inspetor: *Durante a fala anterior.*

– Para a frente! Para a frente! O inimigo está à vista! É carregar, homens! É carregar!

O Barão: – Ninguém me tira a minha rosa!...

O Inspetor: – A minha rosa...

O Barão: – A rosa que ninguém quis!

O Inspetor: – Que ninguém quis!

O Barão: – A minha rosa sou eu!

O Inspetor:

Num gesto ridículo e patético, levantando o braço direito como quem empunha uma espada ou uma bandeira.

– É desfraldar bandeiras!

O tum-tum atinge o máximo de intensidade. O Barão, meio louco, chega ao pé da Bela Adormecida, estendendo o braço para lhe oferecer a rosa. Todos os presentes, com excepção do Inspetor, avançam para a direita alta, quase em frenesim, para apoiar o Barão. O ritmo agora é frenético, e as sombras dos cães, num movimento permanente e cada vez mais acelerado, imprimem à cena um aspecto quase diabólico.

O Barão:

– A rosa! Toma a rosa!

Ouve-se um tiro. O palco fica às escuras e em

silêncio. O contraste é absoluto. Não se vê e não se ouve nada. Em primeiro plano, junto à ribalta, o Inspector continua a vaguear, muito ébrio, empunhando um ramo seco que toma por uma flor. O pessoal de cena retira as grades com a maior rapidez possível, de forma a que, instantes depois, sempre a cambalear como um homem perdido, o Inspector sobe, lentamente, falando como um ébrio, e encontra um criado que permanece na penumbra. A conversa seguinte é natural e contrasta com a intensidade dramática da cena anterior (p.121-123).

Neste acréscimo, as informações na rubrica, referentes à localização das personagens, revelam que, enquanto o Barão se encontra no tapete rolante, o Inspetor está no primeiro plano. Se o leitor/espectador desconsiderar a informação de que as personagens estão em planos diferentes, não se compreende que não há um diálogo entre o Barão e o Inspetor, embora o Funcionário Público informe que a rosa também é dele.

No momento da tentativa da entrega da rosa, ouve-se um tiro. O barulho sugere que algo de mais recôndito do inconsciente do Barão externa-se e reproduzem-se os efeitos e as transformações da vida e da psicologia da personagem. No desfecho, o Barão desenvolve um medo premonitório marcado pelo sentimento de perseguição e dúvida. Na entrega da rosa chega a enfatizar que todos que o cerca são suspeitos.

No paradigma, o Inspetor também conta que, em sua viagem à serra do Barroso, recebe o batismo do fogo; porém no intertexto, o leitor/espectador é informado pela personagem o Barão que o Funcionário Público foi ao inferno e voltou para contar o que viu. No conto, após o incêndio, quando o Inspetor regressa do inferno, rompe o círculo de incomunicabilidade em que o funcionário público vivia encerrado e revela seu drama oculto, sua história de amor.

Na peça, após o incêndio, o Inspetor revela não simplesmente sua história de amor, mas seu amadurecimento como indivíduo e sua busca pelo autoconhecimento, conseqüentemente, o que se verificará em sua nova relação com a rosa. O batismo pelo fogo é a destruição dos dogmas e cultos exteriores. O fogo representa o grande purificador de tudo o

que é submetido ao seu calor, isto é, desfaz o invólucro material para que se entre em contato com o interior.

Assim, também esse batismo representa a lógica, o raciocínio, os fatos em detrimento das crenças. O calor fortalece, vivifica e purifica almas envoltas no frio da descrença e da indiferença. Somente após esse batismo do fogo, o Funcionário Público passará por um processo de amadurecimento que será simbolizado pela aquisição do ramo seco. No entanto, o ramo necessita de muita água para verdejar e transformar-se em rosa, o que indica que haverá um processo de evolução. Dessa forma, o ramo seco pode ser associado a duas idéias: ao autoconhecimento, e, assim como a rosa, a um ideal a ser empunhado como uma bandeira.

Assim, o ramo seco acena para o surgimento de um homem instrumentalizado e com aptidão para buscar seus próprios ideais. O ramo funciona como o presságio de uma rosa carregada de possibilidades ideológicas e de restauração moral. Ainda não é uma bandeira, mas, é a sua haste – a iminência de uma ideologia.

Além disso, a repetição das sombras parece representar o instinto animalesco do homem que reside no inconsciente. Ao apresentar as sombras dos cães, o dramaturgo indica uma dança do inconsciente em seu aspecto diabólico.

O último exemplo de acréscimo de situação pode ser verificado no excerto abaixo.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

O Inspector:

Entra às escuras pela direita alta, tal como no início do 1º acto, e atravessa o palco muito lentamente.

E assim acabou a minha viagem à Serra do Barroso. Agora, quando ando na rua ou quando estou sentado à secretária, na repartição, passam-me de vez em quando pela mente imagens que não sei se fazem parte dum sonho ou se foram vividas nessa noite fantástica em que fui – como direi? em que fui homem num mundo tão diferente do meu mundo habitual, que nem sei se existe ou se o inventei para justificar esta minha pobre existência de homem sem rosas e sem sonhos.

Pausa.

Preencho as minhas fichas, elaboro os meus relatórios, bebo o meu café, e cá vou andando, fingindo que estou vivo e que este meu viver tem sentido.

Pausa.

Mas ando sempre com uma dor dentro de mim. Às vezes essa dor é tão grande que não agüento mais –

sento-me na margem do Tejo e procuro, no esvoaçar das gaivotas e no sorriso das crianças que passam, a paz e a serenidade que deixei na Serra do Barroso, numa aldeia de que já não me recordo o nome...

Pausa.

E mesmo assim, a dor não me larga. Vejo as mulheres à vinda da praça, com os cestos cheios de couves, de nabos, sei lá de quê, vejo os homens sentados nos cafés fazendo palavras cruzadas, encontro os que vagueiam à noite, sem rumo e sem sentido...

Pausa.

E aperta-se-me de tal forma o coração que me apetece abraçar a humanidade inteira e levá-la comigo em busca duma rosa...

Penetra com decisão no círculo de luz.

Sim, Barão, hei-de voltar um dia! E mais uma vez havemos de perder-nos pelos caminhos sombrios do nosso sonho e da nossa loucura...

Pausa. Com desespero. Tira uma rosa que traz debaixo do casaco.

E havemos de cantar às estrelas....

Com intensidade crescente.

E hei-de ir ajudar-te a depor outra rosa lá no alto da janela da tua Bela Adormecida...

Pausa. Levanta o braço, empunhando a rosa.

A nossa rosa...

O círculo de luz que ilumina o Inspector vai diminuindo de tamanho até focar apenas a rosa que ele empunha. Cai o pano. (p.126-128).

No modelo, o Inspetor informa que deve fazer um relatório sobre a inspeção realizada, porém, ao defrontar-se com a figura do Barão e com os acontecimentos da serra, o relatório perde a importância e não é mais mencionado. O leitor/espectador desconhece que providências foram tomadas a partir da visita no solar.

No intertexto, o conflito entre o indivíduo e o ser institucional possibilita a discussão de questões acerca do universo interior. O questionamento do indivíduo em relação à sua existência mais íntima suscita a consciência de que o ser institucional nada questiona e que simplesmente opera o seu ofício, tornando-se autômato. O resultado desse conflito é ressaltar a relevância do individual sobre o institucional. No conto, o ser institucional desaparece para dar espaço a outro indivíduo. Assim, Sttau exibe um indivíduo com identidade própria, livre do domínio do poder, questionando os limites da individualidade e da institucionalidade.

O Inspetor encontra-se em estágio gestacional de um novo ser, começa a desenvolver uma forma de reflexão e de avaliação de suas dores, desejos, idéias, ou mais precisamente, da sua existência em si. No estágio final, a iluminação comprova que o processo de desenvolvimento deste indivíduo vai desembocar em algo maior. Consciente da importância de sua individualização, o Inspetor já não deseja apenas uma rosa para si, mas uma bandeira que represente o desejo de muitos. Assim, extrapola o campo individual para abarcar o coletivo.

III.3 Supressão de situação

A supressão, como o nome já sugere, “consiste na eliminação de episódios, situações, personagens, características de personagens ou falas presentes no modelo e ausentes no texto em que ressoa a intertextualidade”. (CORRADIN, 1998, p.60). A eliminação pode acontecer em função da intencionalidade do autor em parafrasear, estilizar ou parodiar, ou da alteração de uma fôrma a outra. No texto de Sttau, não há cortes profundos que comprometam o paradigma. Toda eliminação verificada pertence ao circunstancial da narrativa.

Um dos exemplos de supressão de situação é a omissão do encontro do Inspetor com o moleiro na peça.

Branquinho da Fonseca

Mas a Providência existe. [...] Fui ao seu encontro e pedi-lhe que alugasse o jumento. Não queria. Foi difícil convencê-lo. Teimava que o animal não agüentava comigo, que não podia deixar ali os taleigos da farinha, que o deixasse “pelo Santíssimo Sacramento”. Perguntei-lhe quanto valiam a farinha e os taleigos. _ “Mais de cinqüenta mil réis”. Tirei da carteira uma nota de cem escudos e meti-lha na mão. Contento, mas sem o querer mostrar, tirou os sacos ainda com uma lamúria, “seja em desconto dos meus pecados”, mas que era só até não sei onde e depois lá se arranjava uma carroça, pois não queria rebentar o burro. [...] Eu escarranchado em cima da enorme albarda de palha, olhava o pobre homem com quem contempla o seu verdadeiro anjo da guarda. (p.77-78).

Sttau Monteiro

No conto, o Inspetor perde-se do Barão no momento em que vai ao castelo da Bela Adormecida. Somente na manhã seguinte, ele se dá conta de que se afastou significativamente do solar. O acaso lhe fornece, na figura de um moleiro, a possibilidade de alugar um animal com que possa retornar. Quando chega ao solar, tem a informação de que o Barão foi atingido por um tiro. A imagem do trabalhador rural, representadas pelo Moleiro, o cuidado deste com o animal que o ajuda a ganhar o sustento, e toda a situação que envolve as personagens são suprimidos no intertexto.

A respeito dessa supressão de situação, Maria Saraiva de Jesus em *O Barão de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica* (2000), afirma que “este episódio seria um elemento externo ‘ao movimento total’ da acção, que se encaminha coesamente para a tentativa de entrega da rosa” (JESUS, 2000, p.93). Como o foco do dramaturgo é induzir o leitor a acreditar que o Inspetor deu um tiro no Barão, ao suprimir essa situação o dramaturgo elimina a hipótese de o Inspetor estar longe do solar, por isso a única personagem que se encontra em outro plano quando o acidente acontece é o Funcionário Público.

III.3.1 Supressão de personagem

Ao suprimir situações do paradigma, o intertexto está sujeito a extinguir também personagens. É o caso da personagem o Moleiro.

Branquinho da Fonseca

Apareceu na curva da estrada um moleiro com o burro carregado de sacos de farinha (p.77).

Sttau Monteiro

Nenhuma das falas do Moleiro é aproveitada, porque a única situação na qual se envolve com o Inspetor foi retirada da peça. No conto, ele serve para caracterizar a imagem do trabalhador rural e a população que vive no entorno do castelo, sobre quem provavelmente o Barão exercia influência. Embora o moleiro resista e recorra ao Santíssimo Sacramento para alugar o burro, ele sabe exatamente quanto valia os taleigos e a farinha. O leitor do conto deve

conjecturar que o sofrimento resignado ou a aceitação da pobreza com vista a alcançar o céu não representam o foco do dramaturgo, por isso a personagem foi suprimida.

No conto, o autor enfatiza o moleiro enquanto uma entidade metonímica. O Barão representa simbolicamente um poder manipulador, contudo, uma manipulação um tanto ilusória, porque a submissão provém justamente de uma classe sem recursos ideológicos, políticos e econômicos, para questionar ou opor-se a toda e qualquer forma de poder.

III.4 Supressão/acréscimo de situação

A supressão/acréscimo difere-se dos mecanismos anteriores “na medida em que, ao suprimir episódios, situações, personagens, falas ou características de personagem, acrescenta outros episódios, situações, personagens, falas ou características de personagem no lugar do que foi suprimido” (CORRADIN, 1998, p.82). Assim, esse mecanismo é uma espécie de substituição. Ao dialogar com a obra de Fonseca, o dramaturgo realiza diversas supressões/acréscimos de situação.

Branquinho da Fonseca

Saímos do carro. Olhei em volta, mas a noite estava tão escura que não vi nada e senti um cão a cheirar-me as pernas. [...] Vi-o encaminhar-se para os lados da porta por onde tínhamos saído e desaparecer na escuridão da noite. (p.22, 52).

Sttau Monteiro

Surge iluminada a casa de jantar do Barão, na esquerda alta. O Barão esfrega as mãos.[...], de repente, dá meia volta e sobe para a segunda zona de representação, desaparecendo da vista dos espectadores. (p.31,83).

A angústia, os desenganos e as cismas do Inspetor iniciam-se antes mesmo da chegada à montanha. No conto, enquanto o Funcionário Público e o Barão caminham pelo jardim, a escuridão provoca a desorientação do primeiro, que não tem noção clara de onde está, não vê mais nada com nitidez, pois a escuridão da noite impede que distinga claramente o local em que está, o que favorece a criação de um espaço ideal para a imprecisão narrativa.

Na peça, o dramaturgo deseja que tudo esteja iluminado, para que não se infiltre ambigüidade no relato do Inspetor; com isso, o espectador pode deflagrar os acontecimentos. Além disso, o dramaturgo escolherá diversos recursos técnicos para direcionar o

leitor/espectador a enxergar o que ele deseja explicitar em sua releitura do conto. Sttau adotou o mecanismo supressão/acréscimo de situação, a escuridão foi suprimida e a iluminação foi acrescentada para o ambiente aparecer iluminado. Nos dois textos, a escuridão e a luz sugerem complexidade e riqueza psicológica, tudo o que não era visto com nitidez agora é iluminado ora pela luz branca, ora pela luz verde. Sttau, para romper com ambigüidade instaurada por Branquinho, que associou a escuridão aos gestos e sentidos dos diálogos, lança mão da luz verde.

Outro exemplo de supressão/acréscimo de situação pode ser analisado no exemplo a seguir:

Branquinho da Fonseca

Ele ia contando histórias do seu tempo de Coimbra, que eu ora ouvia com atenção, ora deixava de ouvir, distraído por qualquer outro pensamento, ou pela verdadeira fome que começa a torturar-me [...] Ainda sorria, por delicadeza, mas já não ouvia o que ele dizia. Só pensava no jantar que não vinha, que já não vinha, com certeza. Para chamar o assunto à conversa comentei, quando ele levava mais uma vez o copo à boca:

- Não lhe faz mal beber sem comer nada?
 - Nunca como... Fiquei aniquilado. Com esta fome e em casa duma pessoa que não comia!
- (p.24, 28).

Sttau Monteiro

O Barão: *Para a professora.*

– Julguei que fosse de Coimbra... Lisboa fica muito longe destas serras, muito longe... *Rindo-se.* ... tão longe que pertence a outro mundo... [...] Um mundo que não tem nada que ver com o meu... [...] Não. Não gosto de Lisboa...e Lisboa não gosta de mim! *Voltando-se de repente para o Inspector.*

Sabe porquê?

O Inspector: – Assim de repente...

O Barão: *Rindo-se.*

– Então não sabe porque é que Lisboa e eu andamos em guerra? Muito pouco sabem os senhores da vida... Tanto livro e tanto estudo para nada... [...]

O Barão: Asnos! Asnos é o que são os meus inimigos de Lisboa, ouviu? Asnos.

O Inspector: – É a segunda vez que o sr. se refere aos seus inimigos de Lisboa e ainda não me disse quem eram...

O Barão: *Irónico.*

– O sr. Inspector quer um relatório completo, com três vistos, dois duplicados, e todas as formalidades legais, acerca dos meus inimigos? É isso o que quer?

Subitamente muito sério:

O meu maior inimigo é o tempo, ouviu? O tempo. *Pausa.*

E o tempo vive em Lisboa! Se o senhor me tivesse visto aqui alguns anos atrás...

Levanta-se e começa a percorrer a cena com passadas largas.

Mas nessa altura ainda os idiotas de Lisboa não mandavam cá ‘inspectores do ensino primário’ ou que raio é isso que o senhor é.

Rindo-se.

O Inspector: – Não lhe faz mal beber sem comer nada?

O Barão: – Nunca como...

O Inspector: – Pois eu já era capaz de comer alguma coisa (p. 18, 24-26, 35-37).

No paradigma, a fome do Inspetor é responsável por vários momentos de divagações que o isolam freqüentemente em seu mundo interior e impedem-no de ter um conhecimento objetivo do que está se passando ao redor. Não se trata de fome física apenas, mas de um desejo inconsciente. O estado de tensão e de expectativa provocado pela fome faz com que ele não seja capaz de prestar atenção às confidências de seu anfitrião. No intertexto, a fome que o Inspetor sente é suprimida e, com esta, todas as suas divagações. Assim, a ambigüidade proposta pela escuridão é rompida desde o momento em que o Barão conta histórias de Coimbra e o Inspetor está atento aos fatos narrados, fazendo com que a sensação de fome seja substituída pela importância da história narrada.

O valor atribuído a Lisboa pode ser classificado como supressão/acréscimo de situação. A divagação é suprimida e os acontecimentos referentes a Lisboa são acrescentados. Somente na peça, o leitor/espectador recebe a informação de que o Barão não gosta de Lisboa há anos. Desse modo, o dramaturgo acrescenta vários fatos pelos quais enfatiza a raiva do Barão em relação à capital e o conceito que tem dos seus inimigos. A personagem revive o passado porque não encontra no presente a sua identidade. O Barão, quando comenta sobre os seus inimigos, não distingue o espaço real de Lisboa do sentimento de raiva. Estabelece, assim, a intersecção do tempo com o espaço. Lisboa é associada ao passado, que lhe traz mal-estar. Essa relação de mundos apresentada pelo Barão, no intertexto, entre Lisboa e Coimbra é um recurso utilizado pelo dramaturgo no discurso do Barão.

É possível verificar outro exemplo do mesmo mecanismo na substituição do palácio pela casa.

Branquinho da Fonseca

Estes velhos palácios, quase abandonados, olhou-os sempre, de longe, como um sonho de conforto de intimidade e de bem-estar: de estabilidade na vida. Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja a nosso gosto! São os meus ideais impossíveis. Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais que eu, dessas paredes que têm fantasmas, e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém. Viver

Sttau Monteiro

O Barão: Não tire o sobretudo, homem, olhe que está frio, e estas casas velhas são geladas...

O Inspetor: *Olhando à sua volta com um misto de respeito e inveja.*

– Estas casas velhas... (p.31).

o tumulto das grandes e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há a muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida... Ah! Isso, sim, é que me dava outras possibilidades de ser, de compreender e de ir pelo meu caminho (p.22-23).

No conto, o palácio também é um antigo solar. Antes de entrar nos aposentos do Barão, o Inspetor caracteriza o local como palácio, solar e casa. Nesta ambientação, o narrador faz uma série de alusões, associa a grandiosidade da residência a uma estabilidade econômica e por isso enaltece o solar antes de adentrá-lo. Na peça, o mesmo local é rebaixado pelo Barão, o palácio é substituído por uma casa velha. Essa mudança pode ser considerada como supressão/acréscimo de situação. Nota-se uma inversão com o intuito de provocar o rebaixamento da residência senhorial fortificada para uma simples morada. Todas as descrições dadas pelo Inspetor são suprimidas. A casa é apresentada pelo Barão como velha e gelada, o Inspetor não concorda com essa idéia, porém, quando é questionado, omite suas impressões a respeito do impacto que a grandiosidade da casa do Barão lhe causava, provocando-lhe inveja.

Outro exemplo de supressão/acréscimo de situação ocorre na diferenciação entre a casa física e a psicológica:

Branquinho da Fonseca

Depois fomos para a sala de jantar, um enorme salão onde não apetecia estar, e sentamo-nos junto da longa mesa que chegava para mais de trinta pessoas. [...] A princípio ainda esperei ver surgir alguma pessoa de família, mas conforme iam passando as horas fui compreendendo que aquele solar era apenas o covil do famigerado Barão e seus criados. Em nossa volta, em toda aquela casa que eu adivinhava enorme, com largos corredores sem fim, entre salas mortas, pesava cada vez mais um silêncio que eu nunca tinha sentido: inquietante e ressoante como se a casa estivesse metida dentro de uma cisterna (p.25-26).

Sttau Monteiro

O Barão: É tão grande que cabe nela a terra inteira. O meu pai... o meu avô... o meu bisavô... viveram todos aqui... E que vê o senhor com sua alma de pesa-papéis? Camas, mesas, cadeiras... quartos... corredores... mas eu vejo... *Leva novamente a garrafa à boca.* O quarto onde nasci... onde dormia em miúdo... a cadeira onde minha mãe esperava que meu pai viesse da caça... a cama onde pisei as flores que prometera à Idalina... E vejo-a... em toda a parte... para onde quer que eu olhe... (p.66).

No paradigma, o aposento e a sala de jantar são caracterizados, pelo discurso do Inspetor, como pesados e enormes, os aspectos físicos são detalhados, e o silêncio provocado pelos corredores sem fim é acentuado. No intertexto, a descrição da casa e seus pertences

estão associados à história do Barão. Também no conto, tudo que o Barão olha a seu redor é relacionado ao passado. A peça evidencia o que o conto apenas sugere, Sttau opta em apresentar a visão diferenciada do Barão sobre a casa. Explora o significado do substantivo “casa”, que remete à família. A sala de jantar é o ambiente mais familiar da casa, é o alimento que mantém a família viva e unida, por isso a mãe e o pai vêm-lhe à mente. A figura do pai neste acréscimo é diferente do restante da obra, pois aqui a rememoração do pai está ligada a sua infância. Portanto, os aspectos físicos da casa são suprimidos e os aspectos emocionais são acrescentados.

III.5 Acréscimo de personagem

Branquinho da Fonseca

Meu pai... Não podes compreender... (Parou e posou a mão sobre o meu ombro.) Meu pai tinha-lhes ódio, a Ela não, ao pai, só a ele. E não o matou, foi a mim e a Ela, foi a mim que ele matou (p.69).

Sttau Monteiro

Na extremidade esquerda da mesa, o pai do Barão aparece sentado e bebe vinho tinto por outra garrafa, também iluminado pela luz esverdeada que representa, visualmente, o mundo das recordações do Barão [...]

O Pai: *Continuando a passar a mão pelo cabelo de Idalina.*

– Dez! (p. 51-52).

No modelo, o pai é somente citado durante algumas lembranças do Barão. No intertexto, ele é personagem, participa e executa ações, embora apareça sempre no mundo das recordações.

É possível verificar, no próximo exemplo, a aquisição do estatuto de personagem que a Bela Adormecida adquire no intertexto.

Branquinho da Fonseca

Sttau Monteiro

Surge gradualmente iluminada a verde, à esquerda, em frente do Barão, a Bela Adormecida que o fita imóvel. O Barão sem tirar os olhos dela, responde enrouquecido. [...] Detém-se, fitando a Bela Adormecida. (p.63, 64).

No conto, a Bela Adormecida é somente citada como uma mulher especial – a Única. Na peça, ela é personagem, participa da ação, porém não profere nenhuma palavra e aparece sempre no mundo das recordações. No seu silêncio, reside toda a força e a relevância que ela possui em ambas as obras, com uma proeminência muito maior no intertexto. Como sua

função está relacionada ao contexto histórico-político, analisaremos seu papel com minúcia no capítulo três.

III.5.1 Acréscimo de função e característica de personagem

Branquinho da Fonseca

Não compreendeu e respondeu-me que eu estava bêbedo e que era melhor ir-me deitar, a curtir a grossura. Fui-a seguindo até à porta, que era ali mesmo ao pé (p.55).

Sttau Monteiro

Idalina: – O senhor está doido! O Barão matava-o, assim... *Faz com as mãos o gesto de quem parte um objecto qualquer com um golpe.*

Vá mas é para cama curtir a grossura.

Idalina: – E quem lhe disse que eu queria o seu amor?

Subitamente raivosa.

O senhor não percebe que eu prefiro mil vezes ser humilhada e espezinhada por ele do que “amada” por si?

Com desprezo.

Vá para a cama, ande, vá dormir que lhe faz bem...

[...] Cale-se! O senhor só diz asneiras. É da grossura

Idalina: *Gritando.* [...]

– Vem para casa! Não destruas mais nada! Não mate mais ninguém! (p. 89-91, 120).

No conto, Idalina é apresentada mais explicitamente como empregada e mulher-objeto, é descrita pelo narrador como uma mulher alta, com ar desdenhoso, imponente, ativa, oscilando entre baronesa e serva, e, em certos momentos, trata o Barão com segura arrogante. Algumas vezes, o Barão a ignora; outras vezes, ela o faz mergulhar no passado, embora ele não queira assumir a importância que ela tem.

Na peça, percebe-se que o dramaturgo enfatiza as características de Idalina, quando sua relação com o Funcionário Público é alterada. A criada não considera o Inspetor como um homem digno dela. Outra característica inédita da criada é que a personagem assume seu amor e sua submissão ao Barão, quando diz ao Inspetor que prefere ser espezinhada pelo Barão a ser amada pelo Funcionário Público. Outro posicionamento que comprova que a criada está disposta a lutar pelo amor que sente pelo Barão é colocar-se entre ele e a Bela Adormecida. Só na peça a personagem é meiga, porque deseja ser amada e escolhida pelo fidalgo. Explicitados os subentendidos do conto, o discurso da personagem prova que ela pode fazer até pedidos ao Barão, descaracterizando sua função. Além disso, é apresentada em sucessivas fases: adolescente, empregada, mulher e amante.

III.6 Supressão/acrécimo de característica de personagem

Encontramos exemplo do mecanismo de supressão/acrécimo no tocante à característica do Barão.

Branquinho da Fonseca

Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, tinha um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo [...] Mas qual seria a máscara? [...]

De repente compreendi que tinha caído nas mãos de um déspota, de uma pessoa habituada a vergar os outros aos seus caprichos [...]

Como depois compreendi o Barão era um homem em que lutavam Deus e o Diabo. Mas não nos podíamos entender. As taras e os desequilíbrios inferiores tinham-no vencido, submergindo o homem inteiro. Por vezes vinham-lhe momentos, frases, um olhar de serena superioridade e inteligência. Parecia que era outra pessoa que estava afundada dentro dele próprio como num abismo de água negra, e vinha à tona, no redemoinhar da vasa turva. Mas não se agüentava cá em cima. Era um senhor medieval sobrevivendo à sua época, completamente inadaptado, como um animal de outro clima. [...]

O Barão como se a tivesse visto, continuou a falar não sei sobre quê, mas ela interrompeu-o num tom agressivo[...]

Voltou-se para ela como se fosse dizer ou fazer uma violência, tendo-se-lhe congestionado de repente a face, mas dominou-se e só disse numa voz fria [...]

E sentou-se na minha frente, de costas para a criada, como se ali se refugiasse do seu olhar duro. Pegando no copo, ergueu-o num gesto brusco. Receei que agredisse aquela arrogante mulher, que a abatesse com uma cadeira na cabeça. Mas não. Dominava-se mais do que parecia por vezes (p.17-19, 29,36).

Sttau Monteiro

O Barão avança sem olhar para a professora, e fita friamente o Inspector que esboça um gesto de recuo, cortado por uma transformação radical do comportamento do Barão. A fala seguinte é proferida num tom risonho e amável [...]

O Barão: *Seco, com desprezo* [...]

O Barão: *subitamente sereno, quebrado.*

—Este meu velho amigo.

No conto o Barão faz que não vê Idalina, mas ela imediatamente o interrompe, na peça o Barão está sereno, se trata de uma alteração mínima na entrada de Idalina, que talvez não altere os fatos. [...]

O Barão dá um passo em frente, como se fosse bater na criada, mas domina-se [...]

O Barão senta-se de costas para Idalina, despedindo-a com esse gesto. Idalina encaminha-se para a porta e o Barão, voltando a cabeça, dá-lhe uma última ordem .[...]

O Barão:

Obcecado, de cabeça levantada, no tom de quem fala sozinho.

—O mundo inteiro...imenso...descomunal...repleto de sonhos e flores...

...e cada homem tem um só sonho... e cada homem tem uma só dor e um só tormento. [...]

O Barão: O cheiro dos pomares entrou-me na alma. Há lá coisa mais bela do que o cheiro dos laranjais? É música, homem...é a música da terra! E enquanto a terra cantar... (p.23, 28,58, 76, 106)

A impressão que o Inspetor tem do Barão é de um homem animalesco, o autômato de ferro, um homem onipotente. O narrador-personagem informa que parecia que o Barão lutava com “as forças entre Deus e o Diabo”. Pela lente do Inspetor, captamos as contradições e complexidades do Barão e também alguma carga de subjetividade inserida na imagem que ele construiu do seu anfitrião. Apesar do olhar do Inspetor ser o intermediário que acrescenta ou suprime dados do objeto contemplado o leitor-espectador não pode se restringir a esse olhar apesar dele viabilizar o acesso ao perfil social e psicológico do Barão.

Três aspectos chamam atenção na peça de Monteiro: a estrutura da obra dramática, a questão político-social e o estilo do dramaturgo. Com relação à estrutura da obra, Décio de Almeida Prado, no capítulo “A personagem no teatro”, do livro *A personagem de ficção* (2005), aponta uma diferença entre a personagem do romance e a teatral, importante para a compreensão da personagem como elemento causal da supressão: “No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. (PRADO, 2005, p.84). Considerando-se a relevância da personagem teatral, lançar mão da supressão de alguns fatos da narrativa pode, portanto, ser uma maneira de o dramaturgo enfatizar determinada personagem. A assertiva justifica-se pela importância que adquire na peça a personagem o Barão.

No paradigma, o Barão retratado pelo narrador como um homem violento acostumado a dominar os outros segundo seus caprichos. No intertexto, é por meio dos diálogos que o Barão vai revelando sua psicologia. Eliminando-se a opinião do narrador, o tirano inflexível, diabólico, dá lugar a uma personagem mais humana, o amante de Idalina que tem ódio aos inimigos de Lisboa e ao tempo que o faz rememorar o passado.

Assim, alteram-se o relacionamento com a Professora, o comportamento com a criada/amante e o posicionamento diante da Tuna com quem se diverte. Além disso, o sofrimento por não entregar a rosa à Bela Adormecida faz com que o Barão se torne mais melancólico na peça.

Outro exemplo de supressão/acréscimo de característica de personagem pode ser observado na figura do Inspetor.

Branquinho da Fonseca

Insisti: que não me podia demorar. Respondi-lhe num tom firme. E então ele teve um sorriso tímido e quase ingênuo, como uma criança. Arrependi-me e dei-lhe a explicação de que tinha coisas a fazer no dia seguinte de manhã. [...] E voltou para trás, apressado. Vi-o encaminhar-se para os lados da porta por onde tínhamos saído e desaparecer na escuridão da noite.

Sttau Monteiro

O Inspetor:

Falando mais baixo e encolhendo os ombros à medida que vai tomando consciência de que o Barão não o ouve, mas teimando falar por uma questão de dignidade.

— Tive de fazer duas inspecções e com isto e com aquilo as coisas foram se atrasando... só agora é que...

No meu estado de meia inconsciência pareceu-me ter compreendido o que ele dissera, ou antes, pareceu-me compreender o que ia fazer (p.19, 52).

Desafiarem-me para o que eu gostaria de fazer mas não posso, desprezaram os outros as coisas que eu também quero desprezar e desprezo, mas de que sou escravo, é a pior humilhação que me podem fazer, o maior vexame [...]

Mas não. Porque se luta, então para conquistar um caminho que se sabe que não é o nosso? Somos nós próprios que traímos a nossa vida. A vida não é isso, não é ganhar dinheiro. Isto é a fase primária. As necessidades físicas pressupõem-se. Gastamos as forças a tentar alcançar o que nos devia ser dado sem pensarmos nisso e que o não é porque os homens se atraíram uns aos outros como inimigos. A vida é outra coisa. Mas também sou uma espécie de místico sem coragem para renunciar. O espírito manda-me quebrar estas algemas que trago nos pulsos e ir para os montes, vaguear entre as coisas da natureza, a vê-las com o deslumbramento de quem começasse a vida em cada dia. As flores, os bichos, o sol, a chuva, as fontes, as árvores, as aves, o azul do céu, as nuvens brancas que o vento leva lá ao longe, o mar, ah! Tudo isso!... Mas falta-me não sei que força, não sei que convicção de conquista ou renúncia, pois para conquistar uma coisa é preciso renunciar primeiro a muitas outras. Quantas pessoas, porém, tenho encontrado que são como eu, quase como eu: negadas a si próprias, parada no encontro das forças contrárias, afinal sem a decisão de quem simplesmente caminha para algum sítio onde pensou chegar. (p. 19-20, 23-24)

[...]

O Inspector:

– Dois dias! Nem mais uma hora. Não vim aqui para me divertir, nem para divertir os outros... [...]

O Inspector: – Cada um sabe de si... [...]

O Inspector: *Sacudindo a cabeça.*

– É da noite. É o que te digo: é da noite.

Vêm-se coisas que não existem... as sombras andam atrás de nós...[...] *Com energia* – Cala-te! [...]

Tapando os ouvidos com as mãos e interrompendo

Cala-te! Cala-te! [...] *Desesperado.*

– Já te disse: cala-te! [...] *Avançando a cambalear.*

Esta fala é proferida em tom de acusação e sem pausas.

– E vender amantes ao pai e desflorar Emílias que depois se deitam ao rio e manter Tunas como quem mantém cães de caça e obrigar o mestre Alçada a curvar-se até o chão... [...]

O Inspector: *Excitado, quase em êxtase.*

– Foi para viver hoje que eu nasci! Estive toda a vida à espera desta noite... toda a vida que já passou e toda a vida que há-de-vir... [...]O Inspector: *Prosseguindo.*

– Os desejos mais secretos...que nunca tive a coragem de reconhecer que tinha e que são tão meus como as coisas que compro nas lojas...

Volta-se para chamar o Barão.

Irmão: ouve o que...

Constata que o Barão desapareceu e, durante um instante, não diz nada. Depois chama-o [...]

O Inspector: *Pausa* ... como se eu fosse aquilo que sou...e que já estava a pensar que não era: um pesa-papéis sem Bela Adormecida e sem alma para a ter. A minha Bela Adormecida era tua, como esta noite é tua , e como esta minha ânsia de ser mais do que aquilo que sou...é também tua. Não, há coisas que não se fazem a um irmão! (p. 25, 28, 57, 76, 79, 81,83-85).

No paradigma, o Inspetor é um funcionário do governo, de hábitos rotineiros, de vida organizada, metódica, de caráter submisso ao Barão, que não cumpre sua função de inspecionar, e deixa claro que não tem objetivos determinados. Ele acompanha o Barão sem questionar onde está indo e ingere vinhos, mesmo sem o desejar, pois sente-se atraído por seu excêntrico e despótico hospedeiro. Divaga constantemente e omite muitos acontecimentos, ora porque é noite, ora porque está com fome, ora porque está bêbado, ora por ter sido abandonado.

No texto teatral, essa personagem assume outras características, somam-se diferentes estados de espírito, que são construídos aos poucos, provocados por diferentes fatores, que justificam a supressão/acrécimo de característica de personagem.

A princípio, o Inspetor impõe-se, mostra que tem um objetivo pré-estabelecido, tem consciência de si próprio. Posteriormente, no início do segundo ato, novas características são acrescentadas à personagem, o Inspetor não aceita que o Barão fique reclamando e reage irritado. A reação do Inspetor faz o Barão refletir, mesmo que não o demonstre e persista nas suas lamúrias.

Em um diálogo aparentemente desconexo com o Barão, o Inspetor revela não ser somente um ouvinte e declara acreditar que sua vida tenha sentido por causa de seu encontro com o Barão. À medida que os diálogos transcorrem, o Inspetor faz uma reflexão sobre si mesmo, concluindo não ser meramente um pesa-papéis. Além disso, no término da discussão, atreve-se a afirmar que o Barão não é homem.

O Inspetor, antes de conhecer o Barão, era apenas um sujeito institucionalizado que tinha sua identidade original encoberta pelas regras institucionais. A sua personalidade estava esmagada pela sociedade e pelas regras que impunha a si mesmo. O tempo vivido em prol da instituição, com atividades milimetricamente programadas inibira seu desenvolvimento pessoal. Com a chegada do Barão, o nome “Inspetor” desaparece e com isso as marcas do sujeito institucionalizado com identidade apenas funcional vão se apagando. Ao lado do Barão, o Inspetor mantém alguns traços da subserviência e passividade, mas inicia um processo de individuação. A renovação humana vem acompanhada das contradições porque o Inspetor ora apresenta aversão pelo Barão e ora mostra demasiado deslumbramento. A aversão ocorre assim que adentra o solar e o deslumbramento quando descobre a rosa.

Fonseca remove do Inspetor a condição de sujeito institucionalizado quando o coloca ao lado do Barão, e Monteiro recupera essa personagem em construção para apresentá-lo mais atuante, expressivo, com valores evoluídos e posturas modificadas, ou seja, um ser humano mais desenvolvido e prestes a conquistar sua rosa representada pelo ramo seco. A posição do

Inspetor no final da peça mostra concretamente as transformações sugeridas no curso da apresentação.

O mesmo mecanismo está presente na caracterização da professora.

Branquinho da Fonseca

Nova, mas feia. Contudo simpática e com um olhar de inteligência que a tornava atraente. [...] Vai ver como este recado resolve todas as dificuldades, não só de instalação, como de transporte (p. 15-16).

Sttau Monteiro

A Professora: – Está a cá o Carlos?

A velha tenta sair sem responder, mas a professora não lho permite.

Diga ao Carlos que eu preciso de falar com ele.

A velha sai e a professora grita para dentro:

Já, ouviu? Diga-lhe que venha já!

Para o Inspector, mudando de tom [...] Dá um pulo a casa do sr. Barão e diz lhe que esta cá uma pessoa vinda de Lisboa. Diz que vais da minha parte e pergunta se ele pode emprestar um cavalo, para este senhor amanhã subir a serra. Vai já, ouviste? Olha que se não vais já....

O criado desaparece pela porta. A professora volta-se para o Inspector

A Professora: Vai ver como este recado resolve todas as dificuldades, não só de instalação, como de transporte. [...] Quando chega alguém de fora, vestido à moda da cidade... Pensam logo que é amigo do Barão... e o Barão emudece-os... [...] O Barão. Depois verá. *Mudando deliberadamente de assunto.*

Diga-me sr. Inspector: que lhe interessa mais nesta... sindicância? *Depois de um gesto rápido e defensivo.*

Não! Não pense que sou indiscreta... mas há mais de três meses que não troco uma palavra com uma pessoa “normal” sabe o que eu quero dizer... Viver nestas serras ou no deserto do Sahara, deve ser a mesma coisa.... se não for pior...

Rindo-se com falsa coragem (p.16-20).

No conto, a professora é apresentada por seus aspectos físicos, “nova, mas feia”, também tem o hábito de recorrer ao Barão porque conhece seu poder, é típica representante do mundo rural, e o Inspetor a considera uma mulher forte, otimista e infeliz. Na peça, essas características são substituídas, a Professora grita com a velha que trabalha na hospedaria e com o criado, mostra que tem autoridade, assume o *status* de quem sabe mais do que a maioria dos moradores da aldeia, tem consciência da diferença entre a infra-estrutura do campo e da cidade, deixa o Inspetor tirar suas próprias conclusões a respeito do Barão e é imparcial quando o Funcionário Público pergunta sobre o Barão. A Professora questiona o

que o Inspetor realmente foi fazer ali, por fim, critica o sistema político e educacional quando afirma que não há um único livro naquele local.

III.7 Inversão

Conforme Corradin (1998, p.121-124) o mecanismo da inversão ocorre no momento em que as falas do modelo são contrárias seja por meio da inclusão de termos inadequados ou pelo rebaixamento caracterizador da paródia. O uso de equívocos verbais e jogos de palavras é outra maneira de se obter a inversão.

Branquinho da Fonseca

Depois, ao longe, o céu tomou uns tons cor-de-rosa, com laivos violetas. Era um espectáculo belo e novo. Um pequeno pássaro escuro surgiu ao pé de mim, sobre o ramo seco dum tojo, deu um piu triste e voou, desaparecendo (p.77).

Sttau Monteiro

Em primeiro plano, junto à ribalta, o Inspector continua a vaguear, muito ébrio, empunhando um ramo seco que toma por uma flor. (p.123)

No conto, o ramo seco é apenas o local onde um pássaro pousa. Na peça, o ramo seco representa a flor que o Inspetor deseja dar. A relevância do ramo para o Funcionário Público relaciona-se à mudança de papel que a personagem adquire no segundo ato. Essa inversão dos significados pode ser confirmada a partir desta comparação. A sugestão corresponde à necessidade de regar o ramo para que ele se transforme em flor. Somente no final da peça é possível verificar a evolução. Neste caso, o dramaturgo realiza um jogo de palavras no qual um galho de árvore pode se tornar o símbolo de um ideal de toda uma sociedade, que será analisado no terceiro capítulo.

III.8 Paráfrase resumitiva

A paráfrase resumitiva acontece quando “a narrativa ou os diálogos precisam ser encurtados para que se realize a encenação” (CORRADIN, 1998, p.68). Esse mecanismo pode ocorrer de três maneiras diferentes: rubrica e/ou personagem resume a fala do narrador; personagem resume fala de mesma personagem; personagem resume fala de si mesma ou de outra personagem.

Em *O Barão*, o primeiro procedimento verifica-se no episódio da Tuna. As rubricas procuram estabelecer uma relação entre o desenvolvimento da ação e a fala do narrador, por serem elementos que dão coesão ao texto.

Branquinho da Fonseca

Não sei onde queria ir ou o que tencionava fazer, por que neste momento ouvimos ao fundo do corredor, ainda longe, um barulho como o rolar de um trovão que se aproxima. Ele estacou com um sorriso satisfeito. Eu fiquei atônito e imóvel. Recuou de repente e, puxando-me, levou-me arrastado até ao outro extremo da sala de jantar. Eu não sabia que barulho era aquele nem percebia estes vaivéns em que o Barão me trazia. O ruído aumentava como uma grande trovoadas que desabasse sobre nós. Não tive medo, mas perguntei-lhe o que era. Como viu que eu estava surpreendido (assustado não estava), não me explicou nada. Mas logo percebi que era um matraquear de tamancos. Tínhamos recuado e estávamos encostados à parede, calados, à espera do que ia entrar por ali dentro. Até que surgiu, num passo lento, um indivíduo magro, com um pano preto sobre o olho esquerdo, embuçado num grande capote negro, semelhante ao do Barão. Este fez-lhe um sinal brusco, apontando a testa, e o homem pôs a carapuça que tinha tirado da cabeça; trazia-a na mão, debaixo do varino. Logo entraram mais homens, uns cobertos com aqueles longos capotes, outros embrulhados em mantas. Percebi que o Barão não queria que tirassem os barretes nem os chapéus. Não sei por quê. Talvez para dar àquilo tudo um aspecto ainda mais estranho. Eles já sabiam deste capricho. Iam entrando um a um, em fila, embrulhados, embuçados, com um ar friorento e estremunhado. Que vinha fazer ali aquela gente toda, àquela hora, sei lá que horas da noite? Eu estava um pouco embriagado e fazia um esforço inútil para compreender o que via. E entravam, um a um, lentos, sonolentos, de todos os tamanhos, uns magros, outros gordos, uns de grandes bigodes tártaros, outros de barba à passa-piolho, dois ou três de grande barbas, como profetas, envolvidos nas mais variadas mantas e capotes. Parecia-me um pesadelo aquele desfile de figuras tão estranhas, que formavam um friso diante de mim e continuavam a passar interminavelmente, fazendo uma vênua te ao chão.

Os tamancos soltos nos pés faziam-nos caminhar balançando como ursos. Alguns tinham, na verdade, a cara coberta de pêlos hirsutos. Eram ursos. Olhei para o Barão como quem implora uma palavra tranquilizadora. Estava com o olhar distante e a expressão parada. O barulho dos socos ensurdecia-me. Já não sabia o que devia pensar daquilo. O salão estava cheio de homens, que se iam arrumando em filas, diante de nós. A alguns mal se lhes via a cara, porque tinham a cabeça metida dentro de enormes capuzes, como frades. Procurei ler qualquer coisa na fisionomia do Barão. Por fim olhou-me e sorriu, com

Sttau Monteiro

Um ruído violento – matraquear de tamancos – que se aproxima. Ao ouvir o ruído, o Barão estaca, dá meia volta, encaminha-se rapidamente para o Inspector, pega-lhe o braço, e empurra-o para a extremidade esquerda do palco, falando ao mesmo tempo [...]

Entra pela direita do palco um grupo de indivíduos disformes, cobertos com mantas e capotes, todos de chapéu ou barrete. Uns usam barba e outros bigode. Uns vêm caiados e outros pintados de negro e de cor laranja, mas todos parecem ter saído dum pesadelo. Avançam em silêncio, num ritmo certo, como se tudo aquilo fizesse parte dum ritual previamente estabelecido e sagrado. Idalina sai e volta imediatamente, com alguns copos enormes de vinho, duas facas e três broas que coloca sobre a mesa. Depois enche os copos dum garrafão. Os componentes da Tuna dispõem-se em alas desiguais em frente e em torno da mesa, enquanto o chefe se destaca – um indivíduo magro, com um gorro preto sobre o olho esquerdo, embuçado num capote negro semelhante ao do Barão – e fica parado em frente do Inspector. [...]

O sr. Alçada volta-se para os componentes da Tuna e levanta o braço. Todos eles, como se isto fosse um ordem, tiram vários instrumentos que trazem debaixo dos capotes. O Inspector não consegue dominar uma gargalhada e o Barão, depois de lhe deitar um olhar de censura, ordena ao sr. Alçada:

O Verde-Gaio!

O sr. Alçada vira-se para a Tuna, que rompe a tocar o Verde-Gaio. Depois dum instante, o Barão salta para o meio da sala e começa a cantar um cântico rouco e selvagem. Uma voz longínqua começa a cantar num tom melodioso. Os instrumentos calam-se gradualmente e ficam apenas os tambores e os violões. Ao longe ouve-se um coro de baixos. Súbitamente, o Barão levanta os braços e pára tudo. Um dos tocadores dirige-se à mesa, pega numa broa, corta uma fatia e passa-a a um vizinho, que faz o mesmo. Enquanto a broa e o vinho andam de mão em mão, o Barão e o Inspector, que também bebem do copo comum, conversam. [...]

– Então? Que me dizer da Tuna?

A orquestra rompe a tocar o tum-tum e de súbito, irresistivelmente atraídos pelo ritmo, Idalina, o Barão e o Inspector, começam a dançar desenfreadamente no meio da sala. Por fim, Idalina cai no chão e fica com a saia levantada, mostrando as coxas, sem nunca parar de cantar.

O barão cai em seguida e o Inspector, tomado dum riso nervoso e histérico, deixa-se escorregar ao longo da mesa e fica sentado no chão, com a cabeça entre

um sorriso de prazer. Eram mais de cinquenta, formando um semicírculo diante de nós. E, de repente, fez-se um grande silêncio. Eu sentia a cabeça cada vez mais pesada do álcool e tentava, num esforço inútil, compreender. Pareceu-me que aqueles homens nos olhavam com medo. Depois vi que era também com desprezo e ódio. Como se um duplo tivesse saído de mim e estivesse a observar-me de fora, eu via-me melhor a mim próprio do que via os outros. A criada tinha posto sobre a mesa três grandes copos, de litro cada um, e umas três ou quatro broas. Pôs também duas facas. Depois encheu os três copos com vinho tinto, de um garrafão que estava debaixo da mesa, e saiu. Tudo isto fora feito num silêncio absoluto, como um ritual respeitado.

Até que, por fim, ouvi a voz do Barão, de quem já tinha me esquecido, quebrar o silêncio e com um braço estendido, num gesto pesado e largo, fazer a apresentação:

– A Tuna.

Julguei que estava a trocar de mim e daqueles pobres campônios de aspecto tão estranho e selvático. Mas não. Comecei a reparar num homenzinho que, na minha frente, me espreitava com um sorriso de escárnio. O Barão apresentava-me o tal homem que trazia um pano preto sobre o olho esquerdo:

– Aqui tem o senhor Alçada, mestre da Tuna.

O senhor Alçada dobrou-se numa vênica exagerada e, pondo-se outra vez direito, perguntou com entoação ridiculamente solene, orgulhoso da sua arte, desenrolando a língua travada pela gaguez ou pelo medo:

– Senhor barão, às suas ordenas.

– O *Verde-Gaio*!– gritou o Barão numa voz fora de tom, com se estivesse a pensar noutra coisa e de repente ouvisse aquela pergunta do mestre da Tuna.

A um aceno do mestre, como num espetáculo de mágica, debaixo de todos aqueles capotes saíram os mais variados instrumentos: violinos, flautas, violões, guitarras, ferrinhos, tambores, bandolins, harmônios, gaitas de beijo e bezimbaus.

Eu não contava com aquilo. Saiu-me uma gargalhada que não consegui dominar. O Barão deitou-me um olhar de censura, sorrindo com uma frieza cortante. Voltando-se para o tal senhor Alçada repetiu, agora numa voz serena.

– O *Verde-Gaio*.

O outro virou-se para a multidão dos seus músicos dispostos em meia-lua, e, quando eu esperava um estrondo, uma dessas barulheiras infernais, rompe dali uma marcha vibrante e alegre, cheia de vivacidade e emoção lírica, num conjunto de quase perfeita afinação. O Barão, inesperadamente, deu um salto para o meio da sala e, plantado com as pernas abertas, curvado para frente, com os punhos cerrados, os braços flectindo em movimentos rápidos e firmes com se batesse no peito entoava um regougar rouco com urros de guerra africana. Senti-me também arrebatado. Era admirável como tudo se tinha transformado subitamente ao som daquela fanfarra imensa. Ergueu-

as mãos. O Barão começa a arrastar-se para fora da sala e surge repentinamente iluminada, na direita baixa, a Bela Adormecida. O Barão, como que atraído irresistivelmente pela imagem, tenta arrastar-se até junto dela, seguido pela Tuna, que não cessa de tocar o tum-tum. A meio caminho, a imagem desaparece o Barão levanta-se penosamente e grita:

Quero Vinho! Tragam-me vinho! (p.69-73).

se, não sei donde, uma voz de fino timbre a cantar num ritmo longínquo e saudoso e os instrumentos foram-se calando até que ficaram só os tambores e os violões batendo de um modo abafado, lento e estranho. Veio outra voz atrás daquela, em contracanto. E um coro de baixos, numa toada profunda e distante, insistia em não sei que estribilho como um eco.

Até que o Barão fez um gesto e tudo parou repentinamente. Um dos tocadores aproximou-se da mesa, como se fosse agora aquilo a continuação do programa, e agarrou numa broa. Cortou uma fatia e passou ao vizinho. Depois, com ambas as mãos, pegou num dos grandes copos de vinho, donde bebeu um golos, e passou. E assim fizeram todos. As broas foram correndo de mão em mão: cada um cortava uma fatia e passava o copo. O Barão quis saber as minhas impressões. Não sei o que disse, mais elogiei, decerto, com sinceridade. Até que ele, vendo que todos os homens tinham comido a fatia e bebido o vinho, gritou:

– *Tum-Tum!*

E seguiu-se outra toada regional. Eu estava maravilhado. Ainda hoje conservo nítida essa sensação de estranheza que me deu a sessão da Tuna. De súbito, eu, o Barão e a criada começamos a dançar no meio da sala. A Tuna sempre tocando e nós a andar de roda, com a cabeça a andar de roda, do vinho e da música. Mas, por fim, ele caiu a arfar, para um canto, como monstro ferido. A melodia não se interrompeu nem nós, que continuávamos a dançar um bailado de ursos em pé. A criada caiu também no meio da casa e ficou com as saias para cima, mostrando as pernas até às coxas. (p.43-49).

No conto, a percepção do ruído de tamancos chama a atenção do Inspetor, os componentes da Tuna entram e fazem a sua apresentação musical. O discurso entre as personagens possibilita inferir que o grupo adentra o solar provocando barulhos semelhantes a um trovejar exatamente após o relógio da torre soar duas horas.

No texto dramático, há a translocução da voz do narrador para a rubrica, de maneira sintética. A cena ocorre em ambiente diverso, em vez do som dos trovões, do bailado de ursos, a Tuna apresenta-se pintada de laranja, branco e preto e como se tivessem saído de um pesadelo. Ao resumir o texto, o dramaturgo mantém a mesma idéia de ritual do modelo, mas acrescenta uma atmosfera onírica.

A omissão do narrador em descrever os aspectos físicos e dos movimentos dos componentes da Tuna, associados à demora da entrada do grupo de músicos, provocam o efeito de estranheza no leitor. Na peça, não é especificado o número dos componentes que se apresentam em alas desiguais. Além disso, cria-se uma expectativa no leitor/espectador, pela ansiedade do Barão em saber quando a Tuna chegará.

No paradigma, o Mestre Alçada coloca-se à disposição do Barão, este grita o “Verde-Gaio¹”, o grupo começa a tocar os diversos instrumentos e rompe uma marcha vibrante de emoção lírica. Não se evidencia, no entanto, se a Tuna toca para o Verde-Gaio apresentar-se ou se a música que eles tocam é do grupo Verde-Gaio. O Inspetor compreende a ação da divisão da broa e do vinho, dispostos sobre a mesa, como continuação do programa. Infere-se que esse programa era familiar à população portuguesa. Além disso, no intertexto, a rubrica informa que a Tuna toca o Verde-Gaio, mas as ações em distribuir a broa e o vinho entre os componentes não estão relacionados a uma apresentação teatral, bem como havia sido interpretado pelo Funcionário Público no modelo.

Nas duas obras, a Tuna não é um grupo autônomo com repertório próprio, estão a serviço do Barão e por isso somente executam aquilo que lhes é solicitado.

O caso abaixo também é um exemplo de paráfrase resumitiva que ocorre na transferência da voz do narrador para a rubrica.

Branquinho da Fonseca

Narrador: Voltou-se para ela como se fosse dizer ou fazer uma violência, tendo-se-lhe congestionado de repente a face, mas dominou-se e só disse numa voz fria (p.36).

Branquinho da Fonseca

Narrador: Respondi, em voz baixa, como se falasse para mim próprio, com melancolia (p.63).

Sttau Monteiro

O Barão dá um passo em frente, como se fosse bater na criada, mas domina-se (p.58).

Sttau Monteiro

Em voz baixa, como se estivesse falando sozinho (p.115).

¹ A referência ao Verde-Gaio na peça remete a um grupo criado em 40, considerado arte oficial, ornamental, decorativa, contudo próprio ornamento perdeu a sua função nobre o **que** revela o uso de cores berrantes e cartaz de propaganda turística (GRAÇA, 1944, p.325). Trata-se, no entanto, de composições a serviço do Sistema de Propaganda Nacional – SPN para fortalecer o nacionalismo desprezando a arte em si, como a Tuna que se põe a serviço do Barão. A associação entre Verde-Gaio e a Tuna parece uma crítica à subserviência dos artistas da época.

Na obra de Fonseca, o narrador informa suas primeiras impressões sobre o Barão ao leitor. Na peça, essa voz do narrador é resumida na rubrica e indica como os personagens devem se comportar no palco e transformar em ação as idéias expressas pelo narrador, por isso a face congestionada e a violência são sintetizadas pela ação de “bater”. Nota-se que o objetivo do dramaturgo é manter o mesmo ponto de vista do paradigma.

Sobre esse mecanismo, ainda é possível verificar outros exemplos a seguir:

Branquinho da Fonseca

Narrador: Surpreendi-lhe então um olhar duro, logo mudado numa expressão infantil e alegre, que tentei compreender. Devia ter necessidade de convívio e vinha agarrar-me (p.18).

Sttau Monteiro

Pausa. Tal como já aconteceu e voltará a acontecer, o Barão muda subitamente de tom e de atitude. Torna-se alegre, interessado, quase infantil (p.27).

As rubricas mantêm parte das impressões que o narrador-personagem identifica no Barão. Mas ao realizar a paráfrase resumitiva, percebe-se que o olhar rígido/ rigoroso do Barão foi omitido.

Branquinho da Fonseca

Narrador: Disse-me que não tirasse o sobretudo, por causa do frio. O aposento não estava aquecido e repassava-nos o desconforto e a umidade das casas desabitadas. Ele também continuou com o capote que o cobria até os pés. (p.25).

Sttau Monteiro

O Inspetor esboça o gesto de tirar o sobretudo, mas o Barão detém-no (p.31).

No modelo, o Barão conhece a casa e sabe que ela tem deficiência de aquecimento, é uma noite gélida, mês de novembro e por isso aconselha o Inspetor a não tirar o casaco. No intertexto, as idéias são resumidas quando o Barão impede o Inspetor de tirar o sobretudo.

Branquinho da Fonseca

Narrador: Entrou a criada. Uma mulher alta, bem feita, de quarenta anos, com um vago ar desdenhoso e importante (p.28).

Sttau Monteiro

Idalina entra pela direita, caminhando vagarosamente, com dignidade, e aproxima-se, enquanto o Inspetor continua (p.37).

Branquinho da Fonseca

Narrador: Endireitou-se na cadeira, bebeu um golo de vinho e bateu com o copo com tal força sobre a mesa que o fez em estilhas (p.31).

Sttau Monteiro

Dá uma volta de repente, senta-se à mesa, bebe um golo de vinho, e bate com o copo no tampo com tanta força, que o estilhaça (p.39).

No paradigma, o narrador descreve as características físicas de Idalina, que é apresentada como uma pessoa importante. No intertexto, as características físicas são omitidas em detrimento de seu aspecto psicológico. Ela é apresentada como uma mulher digna.

Os dois exemplos de paráfrase resumitiva acima revelam que as idéias propostas por Branquinho são compartilhadas por Sttau. Por isso, as indicações cênicas apenas mantêm a visão do modelo. A paráfrase resumitiva em Monteiro não é inocente e a soma das pequenas mudanças fortalecerá a idéia que o dramaturgo pretende apresentar no conjunto da obra.

III.8.1 Paráfrase

Branquinho da Fonseca

Mas não vou filosofar; vou contar a minha viagem à serra do Barroso (p.15).

Sttau Monteiro

O Inspector: Mas não vou filosofar. *Detém-se com firmeza e penetra no círculo de luz.* Vou contar a minha viagem à serra do Barroso (p.13).

O local escolhido por Fonseca como cenário dos fatos que o Inspetor vivenciou é mantido na peça. O dramaturgo faz uma paráfrase da informação dada pelo Inspetor no paradigma, embora os vocábulos não tenham sido alterados. No texto dramático, a fala relacionada à Serra do Barroso é separada por indicações cênicas para informar à personagem como esta deve portar-se. Nota-se que o dramaturgo não menciona a entonação que poderia ser diferenciada pelo Inspetor, bem como a mudança de sua expressão facial. Outro fato relevante para a manutenção do mesmo espaço é a importância histórica da serra do Barroso. Localizada na região noroeste transmontana de Portugal, também conhecida como Serra das Alturas, trata-se de um lugar ermo, no distrito de Villa Real, na província de Trás-os-Montes.

Cinco serras compõem seu horizonte: Larouco, Gerês, Cabreira, Alturas e Leiranco. Este conjunto estende-se ao longo de oito quilômetros, cujo ponto mais alto se situa na povoação de Alturas, com altitude de mil duzentos e setenta e nove metros no Alto da Armada. Para Rodrigues Filho (2000, p.154), são “poucos os escritores a situarem suas obras no Barroso, daí a importância em se perspectivar uma linha temática relacionada com tal

espaço”. A parada na estalagem onde a professora reside é apenas um caminho que dá acesso à serra.

Uma das explicações para a localização do enredo na serra do Barroso é apresentada por Coelho (1976) que considera, em seus estudos, a localização espacial escolhida por Fonseca como fundamental para a conotação mítica presente em *O Barão*. Para Coelho, o lirismo profundo da montanha lhe dá um caráter sagrado, refundindo a idéia de massa e de verticalidade como expressão do ser. A montanha sugere uma “mandala”, morada dos vivos, dos mortos, é a origem das colinas das fadas celtas e irlandesas. O herói adormecido no interior de uma montanha, de onde sairá um dia para renovar as coisas sublunares. (COELHO, 1976, p.182). A montanha representa também o duplo signo do orgulho e presságios de desmoronamento.

Na peça, este aspecto – a associação entre o barão e o local onde ele se insere – é bastante evidenciado nas diversas atitudes adotadas pelo Barão: “Eu ando com estas serras, estes vales, estes céu que obriga os homens a endireitar a espinha” (MONTEIRO, 1964, p.25). Apesar de o Inspetor considerar o Barão um déspota, é a partir da longa noite na montanha que este repensará a sua vida enquanto homem e profissional.

Branquinho reúne, em um local ermo, numa noite cheia de fatos inesperados, dois indivíduos totalmente diferentes. O Barão, aristocrata decadente e excêntrico que vive isolado; e um Inspetor, burocrata, representante do governo que veio da capital. Há um discurso velado entre ambos.

No intertexto, a vinda de Emília para o solar é um exemplo de paráfrase. É possível verificar no excerto abaixo, como o Barão desrespeitou as ordens do pai.

Branquinho da Fonseca

– Só uma vez é que não. Era a Emília... Não sei onde ele tinha ido buscar aquela miúda... Eu cheguei de férias e logo ao jantar: “Não toques na Emília” – “Esteja descansado” Foi naquela mesma noite... Ficou um momento silencioso e abstracto: vi-o afundar-se na memória, recuar no tempo, até essa antiga hora da sua vida. Depois, voltando a si, olhou-

Sttau Monteiro

Pausa.

Era a Emília... Não sei onde ele tinha ido buscar aquela miúda... Eu cheguei de férias e logo ao jantar: “Não toques na Emília”. “Esteja descansado”.

Pausa sorrindo.

Foi naquela mesma noite...

O Inspetor: – Um fósforo, o sr. Barão tem um

me quase com espanto, como se nunca me tivesse visto: mas teve logo um sorriso calmo e, erguendo o copo de vinho à boca seca, continuou:

– Coitadita. Era uma criança... e estava como tinha saído da barriga da mãe. Até custa a acreditar. No fim ajoelhei a pedir-lhe desculpa... E de manhã deram com ela na presa do moinho... Mas foi só esta. As outras não se matavam... Só cabras... Eu não como, mas não faça cerimônia. Coma por mim. A vida é devorar... Sim, e beber. Ó divino, néctar; os meus lábios te beijam! (Bebia.) E o meu coração entoava em teu louvor o mais sagrado cântico!... E os meus lábios te beijam mais uma vez!... (Mudava de tom com súbita serenidade continuava, falando mais para ele que para mim): Nunca tomei a vida a sério. É lá coisa que se tome a sério!... Sou um animal, uma pura besta. Diga! Ou não diga, não é preciso, basta pensar. Não se engasgue, não diga nada, deixe-me ficar com a impressão de que não é um hipócrita que está sentado à minha mesa. Sou isto mesmo: sou um javali. Já tive ilusões a meu respeito, agora não... Se você soubesse!... Mas ainda bem para si que não sabe. Respeitemo-nos. Respeito-me por si: afinal somos da mesma espécie animal... Faça de mim a melhor ideia que puder: se isso o lisonjeia. Ou o contrário, se quiser. E se eu lhe dissesse que no meio da noite passa às vezes um raio de luz? Acreditava?... Ao menos acredita em tudo... (33-35)

fósforo?

O Barão detém-se em frente do Inspector, olha-o como se não estivesse a ver, e leva as mãos à cabeça no gesto de quem acorda um sonho. O Inspector levanta-se e estende a mão à espera de que o Barão lhe entregue os fósforos. Apagam-se rapidamente – em resistência – os projectores que iluminavam a cena a verde. Fica apenas o projector vertical que faz incidir a luz sobre o Inspector. O Pai sai de cena rapidamente pela esquerda e Idalina levanta-se, põe o xaile à volta dos ombros, e fica de pé, com uma expressão dura, fitando o Inspector.

O Barão: – Quando um homem vive muito tempo sozinho... com recordações... com sonhos...

Recomposto, fita o Inspector. A cena surge toda iluminada com a luz real, e com os projectores no máximo de intensidade, para se compreender que o Barão já não está a divagar e a recordar o passado.

O senhor quer fósforos?

O tom é áspero, seco.

Tome lá.

Entrega-lhe fósforos. O Inspector acende o cigarro e senta-se.

Estava a falar-lhe da Emília, não era? Coitadita! Era uma criança... e estava como tinha saído da barriga da mãe! Até custa a acreditar...

Para Idalina

Que estás tu aí a fazer, mulher? Vai-te embora, anda.

Idalina: – Não precisa de mais nada? Daqui a pouco vou-me deitar.

O Barão: – Se eu precisar, chamo.

Idalina sai pela esquerda. O Barão continua, para o Inspector.

No fim ajoelhei a pedir-lhe desculpa... estou a falar da Emília... e de manhã deram com ela na presa do moinho... mas foi só esta. As outras não se matavam... Só cabras...

Leva o copo à boca e bebe.

Nunca tomei a vida a sério. É lá coisa que se tome a sério!...Sou um animal, uma pura besta. Diga!

O Inspector bebe:

Ou não diga, não é preciso, basta pensar. Não se engasgue, não diga nada, deixe-me ficar, com a impressão de que não é um hipócrita que está sentado à minha mesa. Sou isto mesmo: sou um javali. Já tive ilusões a meu respeito, agora não... se você soubesse!... Mas ainda bem para si, que não sabe. Respeitemo-nos: respeite-me por si. Afinal somos da mesma espécie animal... Faça de mim a melhor ideia que puder: se isso o lisonjeia. Ou o contrário, se quiser.

Pausa. Com intensidade

E se eu lhe dissesse que no meio da noite passa às vezes um raio de luz? Acreditava?

Com desalento.

Ao menos acredita em tudo...

Levanta-se e percorre a sala em silêncio.

(54-57).

Diferem-se, no intertexto, os planos real e irreal; assim, o leitor/ espectador pode acompanhar as ações referentes ao Inspetor ao mesmo tempo em que o suicídio de Emília é narrado. As informações sobre Emília, no conto, são parafraseadas na peça. O caso de estupro é uma forma de apresentar o caráter animalesco que o Barão atribui a si próprio. A personagem tem consciência da brutalidade de suas ações.

Outro exemplo de paráfrase pode ser constatado na mudança de humor do Barão:

Branquinho da Fonseca

Narrador: Avançando para mim, com passos vagarosos, fitava-me friamente. De repente mudou de expressão, como quem deixa cair uma máscara, e a rir perguntou-me donde eu vinha e quem era. Mas qual seria a máscara? pensava, enquanto ele, sem ouvir a minha resposta, continuava a rir e a falar. Começou a parecer-me que a primeira impressão não tinha sido justa e que o Barão era afinal, uma pessoa simpática (p.18).

Sttau Monteiro

O Barão avança sem olhar para a professora, e fita friamente o Inspector que esboça um gesto de recuo, cortado por uma transformação radical do comportamento do Barão. A fala seguinte é proferida num tom risonho e amável (p.23).

No conto, o Inspetor acusa o Barão de deixar cair a máscara pela qual esconde sua verdadeira personalidade. Na concepção do Inspetor, o Barão está revestido de papéis que forcem o uso de máscaras sociais, mas reforça que cada disfarce é limitado. Por isso, instauram-se os conflitos do Barão, pois ocorre um desacordo entre os temperamentos apresentados pela personagem que vão se alternando entre o frio e o amável.

Ocorre, portanto, que, ao tentar viver em conformidade com seus papéis, o Barão assume os padrões de comportamento sugeridos pela sociedade como forma de sobrevivência. Se, por um lado, o Barão tem poder; por outro, esse poder vai-se diluindo à medida que ele imputa limitações a si mesmo a fim de seguir rigorosamente as diretrizes que cada papel determina. A crítica do Inspetor questiona o poder efetivo do Barão e a possibilidade de, por detrás de toda aquela mentalidade enrijecida e daquela couraça impenetrável, haver um ser humano, tentando sobreviver ao seu meio e a si mesmo por intermédio de um processo de adaptação íntima e social.

Na peça, a rubrica resume as idéias propostas pelo narrador ao detalhar como o Barão exerce seu real ou falso poder ignorando a Professora. As aparições do humor oscilante do Barão ocorrem em diversas passagens comprovando a existência das tais máscaras apontadas pelo Inspetor. A oscilação é parte de um conjunto de contradições que formam a personalidade instável e absolutamente complexa do Barão.

O último exemplo de paráfrase pode ser encontrado na descrição da chegada do Inspetor à serra do Barroso.

Branquinho da Fonseca

Narrador: Não gosto de viajar. Mas sou inspetor das escolas de instrução primária e tenho obrigação de correr constantemente todo o País. Ando no caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz, como um cavaleiro andante. Na verdade lembro-me de alguns momentos agradáveis, de que tenho saudade, e espero ainda encontrar outros que me deixem novas saudades. É uma instabilidade de eterna juventude, com perspectivas e horizontes sempre novos. Mas não gosto de viajar. [...] Porém não sou etnógrafo, nem folclorista, nem estudioso de nenhum desses aspectos e logo me desinteresso. Seja pelo que for, não gosto de viajar. Já pensei em pedir demissão. Mas é difícil arranjar outro emprego equivalente a este, nos vencimentos. Ganho dois mil escudos e tenho passe nos comboios, além das ajudas de custo. Como vivo sozinho, é suficiente para as minhas necessidades. Posso fazer algumas economias e, durante o mês de licença que o Ministério me dá todos os anos, poderia ir ao estrangeiro. Mas não vou. Não posso. Durante esse mês quero estar quieto, parado, preciso de estar o mais parado possível. Acordar todas essas trinta manhãs no mesmo quarto! Ver durante trinta dias seguidos a mesma rua! Ir ao mesmo café, encontrar as mesmas pessoas!... Se soubessem como é bom! [...] Mas não vou filosofar; vou contar a minha viagem à serra do Barroso.

La fazer uma sindicância à escola primária de V... Foi no Inverno, em novembro, e tinha chovido muito, o que dera aos montes o ar desolado e triste dessas ocasiões (p.13-15).

Sttau Monteiro

O pano abre com a escuridão da cena apenas cortada por um projector vertical que forma um círculo de luz, de proporções reduzidas, à esquerda do palco. Ouve-se a voz do Inspetor que se aproxima.

O Inspetor:

– Não gosto de viajar. Mas sou Inspetor das escolas de instrução primária e tenho obrigação de correr constantemente todo o país. Ando no caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz, como um cavaleiro andante. Na verdade lembro-me de alguns momentos agradáveis, de que tenho saudade, e espero ainda encontrar outros que me deixem novas saudades. É uma instabilidade de eterna juventude, com perspectivas e horizontes sempre novos...

Pausa. O Inspetor entra pela direita alta, às escuras, e avança lentamente em direcção ao círculo de luz. Traz uma mala e um sobretudo no braço.

Mas não gosto de viajar. [...]

Pousa a mala e o sobretudo junto do círculo de luz.

Porém não sou etnógrafo, nem folclorista, nem estudioso de nenhum desses aspectos e logo me desinteresso.

À medida que fala, anda em torno do círculo de luz.

Seja pelo que for, não gosto de viajar. Já pensei em pedir demissão. Mas é difícil arranjar outro emprego equivalente a este, nos vencimentos. Ganho dois mil escudos e tenho passe nos comboios, além das ajudas de custo. Como vivo sozinho, é suficiente para as minhas necessidades. Posso fazer algumas economias e durante o mês de licença que o Ministério me dá todos os anos, poderia ir ao estrangeiro. Mas não vou. Não posso, durante esse mês quero estar quieto, parado, preciso de estar o mais parado possível. Acordar todas essas trinta manhãs no mesmo quarto! Ver durante trinta dias seguidos a mesma rua! Ir ao mesmo café, encontrar as mesmas pessoas!... Se soubessem como é bom! [...] Mas não vou filosofar.

Detém-se com firmeza e penetra no círculo de luz.

Vou contar a minha viagem à serra do Barroso. La fazer uma sindicância a uma escola primária. Foi no Inverno, em Novembro, e tinha chovido muito, o que dera aos montes o ar desolado e triste dessas ocasiões (p.11-13).

A narrativa tem como personagem central o Inspetor sem nome, que não gosta de viajar, mas é chamado à Serra do Barroso para proceder a uma sindicância na escola da pequena vila. Visto isoladamente, o trecho remete a elementos próprios do texto – um enunciador (Inspetor) que dialoga com um interlocutor (o público) acerca do fato de não gostar de viajar.

Nota-se que Sttau apenas transcreve a apresentação do Inspetor de escola tal como ocorre no conto. Tanto no conto de Branquinho quanto na peça de Sttau, o Inspetor apresenta-se como alguém que irá narrar um episódio especial, ocorrido em uma noite insólita, em uma região desconhecida. A negação está presente em ambos os textos: o funcionário público não gosta de viajar e seus registros sobre os fatos ocorridos na serra do Barroso não são avaliados pelo ponto de vista da filosofia, do folclore, nem tampouco da antropologia, informação dada pela personagem no início dos textos. Contudo essa negação é inserida no texto sem nenhum elemento que os introduzisse.

Desse modo, a negatividade mantida no intertexto também remete o leitor/espectador às finalidades polêmicas que ambos os autores pretendem suscitar. As frases negativas apresentam tipos especiais de pressuposições ao serem incorporadas servem para contestar ou rejeitar uma idéia proposta. No caso, “não vou filosofar, não sou etnógrafo nem folclorista”, incorporam outros dizeres de enunciados posteriores sobre manifestações folclóricas presenciadas pelo Inspetor. Não despropositados, esses informes fornecem ao leitor uma noção dos episódios recordados, os dados pessoais do protagonista e o esquecimento dos detalhes da suposta inspeção que o Inspetor fora fazer.

Após examinar os mecanismos intertextuais empregados no diálogo entre o conto e a peça é possível chegarmos a algumas conclusões. O mecanismo de acréscimo de situação é o mais explorado pelo dramaturgo, pois, por meio desse recurso, o dramaturgo amplia os episódios, ilumina os acontecimentos implícitos do paradigma, enfatiza o diálogo com outras

obras da literatura e filosofia, por exemplo, *Romeu e Julieta*, *Correspondência de Abelardo e Heloísa* e atribui à rosa um sentido primordial para o desenvolvimento da trama.

A utilização do mecanismo de supressão de situação é menos explorada, visto que o intuito de Monteiro não é alterar a visão de mundo de Fonseca, mas adequar os mesmo fatos por ele ficcionalizados aos anos sessenta.

Por outro lado, os mecanismos de supressão/acréscimo de situação exercem transformações importantes que alteram o enredo da peça.

Nota-se que a paráfrase resumitiva não é ingênua, o dramaturgo seleciona estrategicamente os conteúdos e exclui elementos do conto ao utilizá-la. Poucos casos de paráfrase são realizados no intertexto, as idéias mantidas são a chegada no Inspetor na serra do Barroso e a relevância desta no enredo dos dois textos. Outro mecanismo fundamental para a compreensão do diálogo entre os textos é a translocução, pois as indicações cênicas utilizadas por Monteiro ultrapassam a função de mera indicadora da entrada e saída e das personagens e auxiliam na estilização que o dramaturgo faz a partir do modelo.

IV – A VISÃO SÓCIO-POLÍTICA ESTILIZADA

Os mecanismos intertextuais utilizados por Monteiro para a adaptação do conto de Fonseca sugerem os motivos que o levaram a eleger *O Barão* para um diálogo intertextual. Os acréscimos de situação, de característica e função de personagem, bem como a supressão/acréscimo de situação indicam o objetivo de Sttau de estilizar o paradigma. É compreensível que o dramaturgo tenha escolhido a estilização como seu norte, pois quando um autor estiliza, ele preserva a essência do modelo, mas tem a liberdade de acrescentar idéias, informações e outros procedimentos que complementem o conteúdo do paradigma.

Sendo assim, a paródia não seria a opção adequada para Monteiro, tendo em vista que o objetivo do dramaturgo não era subverter o modelo. Por outro lado, a paráfrase iria impor alguns limites que impediriam o autor de ir além do conteúdo do paradigma ; embora esta lhe seja útil para resgatar muitas idéias, informações e propostas de Branquinho, ideologicamente indispensáveis à peça.

A estilização, entretanto, reforma o modelo na medida em que admite um ajuste, de acordo com a realidade vigente, e uma ampliação no significado do paradigma. Cabe, nesse momento de nossa análise, verificar como o dramaturgo estilizou o conto de Fonseca e que mecanismos intertextuais contribuíram para que o objetivo do dramaturgo se efetivasse. Alguns mecanismos intertextuais explorados em *O Barão* são singulares e transcendem “sua natureza ancilar”, uma vez que “adquire[m] um cunho transformador, isto é, *ideológico*” (CORRADIN, 1998, p.220), é o caso dos acréscimos de situação, que assumem cunho sócio-político. Esses acréscimos são basicamente os ligados ao Verde-Gaio, Abelardo e Heloísa e Romeu e Julieta. Além disso, as indicações cênicas favorecem a inclusão das impressões sócio-políticas de Monteiro, e colaboram para a estilização.

A inserção do poema *People*, do poeta russo Yevgeny Yevtushenko, como epígrafe,

parece ser a chave para a interpretação do texto de Monteiro. Já a seleção do poeta parece significativa, Yevgeny Yevtushenko foi líder e porta-voz da geração pós-Stalin, devido a seus ataques ao stalinismo e à burocracia, nos anos de (19)50 e 60. Ele ganhou fama internacional com o poema *Babi Yar*, em que denunciava o anti-semitismo nazista e russo. Sua participação no cenário intelectual ultrapassa a poesia, já que escreve novelas, encena e dirige filmes, e é fotógrafo. No entanto, há uma linha-mestra em seu trabalho, caracterizada pelo ciclo da esperança e desilusão.

Em *People*, o poeta ressalta a importância de cada pessoa como um indivíduo e do direito de cada um estabelecer e divulgar seus valores. Com base nesse pressuposto, parece sugerir o respeito pela individualidade, como forma de assentar a fraternidade universal, no seguinte verso: (“the chronicle of planets” ou a crônica dos planetas a que se refere o poema). Assim, a morte de um indivíduo não representa seu fim, mas a reminescência de sua natureza, expressa nas escolhas feitas em vida, e em suas obras, o que se verifica nos versos “There are left books and bridges/ and painted canvas and machinery./ Whose fate is to survive”). As experiências pessoais se vão com a pessoa, mas as idéias que ousou divulgar permanecem. Dessa forma, as pessoas não se fazem conhecer e não se eternizam, se não veiculam suas idéias. Uma pessoa só se constitui como indivíduo se manifestar sua visão de mundo, seus ideais; daí o poema finalizar-se com um lamento:

They persist. They cannot be brought back.
The secret worlds are not regenerated.

And every time again and again
I make my lament against destruction.

Palavras secretas não podem ser captadas, por isso o eu lírico lamenta a morte como destruição de idéias daqueles que não se fazem ouvir. O caráter revolucionário do poema parece ser o fulcro do interesse de Monteiro por ele.

O dramaturgo realça a importância da difusão de idéias, dialogando com o poeta russo, quando enfatiza que o silêncio faz com que o homem perca sua individualização. Nesse sentido, quando a pessoa não expressa suas idéias, ela se omite como indivíduo e como cidadão. A aspiração do homem de se expressar livremente está latente, no texto, pela insistência da entrega da rosa, que caracteriza o insaciável desejo do indivíduo de disseminar suas idéias.

Assim, Sttau reitera a idéia contida em vários versos do poema *People*, de Yevtushenko, em que o poeta russo destaca a força da individualidade e a permanência de uma pessoa enquanto idéia.

A busca pela individualidade tão enfatizada no poema é retomada na obra de Monteiro pelas personagens Barão e Inspetor, pois nenhum dos dois sabe realmente o que o outro pensa, seja pelas palavras que proferem, seja pelos gestos que realizam. Por mais que o Barão expresse sua indignação sobre seu passado e seus inimigos de Lisboa, um clima de mistério e silêncio permeia a história do Barão que não parece ser divulgada. A consciência da omissão acompanhada da necessidade de expressar-se é sugerida quando o Barão afirma “Quem morre de rosa na mão, nunca chegou a viver! Quando não há que fazer à rosa, quando não há a quem dar” (MONTEIRO, 1964, p.68).

A entrega da rosa, no intertexto, acumula significações profundas, pois se, para o Barão, entregá-la corresponde à manutenção do sistema; para o Inspetor, ela, enquanto idéia e instrumento de um ideal, é a possibilidade de mudança que começa no indivíduo e estende-se para o coletivo. O processo de transformação do indivíduo manifesta-se por intermédio da relação progressiva do Inspetor com a rosa, que ocorre nesta seqüência: primeiro ele afirma que tem uma flor, em seguida se posiciona como um regente de uma orquestra, posteriormente lamenta que tem uma rosa que ninguém quis, depois empunha o ramo seco que toma por uma flor e, por fim, retira a rosa propriamente dita do seu casaco e a oferece ao

público. A posse da rosa representa uma idéia do Funcionário Público, uma ideologia; não é mera imitação das atitudes do Barão porque adquire outro significado, é sua marca e seu meio de adquirir o autoconhecimento. Ambos, Barão e o Inspetor, querem entregar uma rosa, mas para cada um deles ela representa uma idéia diferente.

A rosa está, portanto, vinculada ao indivíduo; o poder da flor só se efetiva se encontrar ecos no coletivo, quando promoveria transformações concretas. Sob essa óptica, o Barão deverá ser interpretado como símbolo do Poder Permanente, em oposição a ele, o Inspetor representa a Resistência Reformadora.

Por intermédio da figura do Inspetor, o dramaturgo apresenta um povo balbuciante que começa a treinar a própria voz e afirma, maravilhado pela descoberta: “Não se ouve nada, nada, nada... só a minha voz. É a primeira vez que se ouve a minha voz” (MONTEIRO, 1964, p.88).

O depoimento do Inspetor apresenta uma análise crítica da sua função institucional: “Mas mesmo os pesa-papéis têm qualquer coisa... tristeza pelo que são... ou... e... orgulho – sim, meu irmão, sim, orgulho! – que chegue para não mostrarem o que lhes vai lá dentro quando são abandonados na valeta” (MONTEIRO, 1964, p.85). Essa fala revela dois aspectos: o primeiro é a identificação do sujeito com o poder institucional que o condiciona, mas gera resistência às mudanças. O segundo é a indignação aliada à angústia imobilizadora que serve para inibir a realização pessoal. Instala-se no Inspetor o mal-estar individual que será combustível para suas buscas.

Para o Barão, a rosa representa o poder, daí ele sentir-se seguro enquanto porta a rosa e ser obstinado por entregá-la à Bela Adormecida, que, nesse sentido, pode ser associada à pátria. E não é por acaso que Monteiro coloca a luz verde sobre a Bela Adormecida visto que essa cor, que é usada simbolicamente na bandeira portuguesa, foi readaptada pelo salazarismo em propagandas políticas e em manifestações que defendiam o sistema vigente. Nesse

sentido, é coerente afirmar que a moça, revestida de luz verde, recusar a rosa do Barão, sugere a oposição de Monteiro ao sistema. Com isso o dramaturgo envia ao público um apelo: é preciso rejeitar o que é imposto pelo sistema a fim de criar novos caminhos para a construção do indivíduo.

Assim, após vinte anos de opressão, esboça-se uma reação pela atitude da Bela desperta e parcialmente atuante. Desse modo, o corpus inerte, metaforizado pelo sono profundo da Bela Adormecida, começa a despertar, enxergar a realidade e negar alguns elementos que compõe o quadro político do momento, embora ainda não tenha voz para expressar-se efetivamente.

Corroborar a tese de que o Barão representa o poder tirano e despótico, seu discurso na peça. Frases como “Quem manda aqui sou eu!” (MONTEIRO, 1964, p.27) sugerem o caráter ditatorial da personagem que não quer abrir mão do poder, mas sim impor-se aos que se acercam dele. Essa idéia confirma-se quando o Barão expressa seu autoritarismo diante do Inspetor: “O mundo acaba no portão da minha quinta – do portão para dentro mando eu, ouviu?” (MONTEIRO, 1964, p.40). Além do autoritarismo inquestionável não são raras as vezes que o Inspetor é rebaixado diante do fidalgo: “Acha que um homem pode ter vergonha dum inspetorzeco do ensino primário? Uma mosca que justifica a vida vomitando relatórios” (MONTEIRO, 1964, p.40). Esse despotismo do Barão será uma das justificativas com que o Inspetor vai construir sua individualidade e abolir sua identidade institucional.

Daí o Inspetor ousar criticar o Barão, chamando-o de covarde, quando este lamenta a recusa de sua rosa. Sem perder sua altivez, o fidalgo declara: “Todos somos covardes” (MONTEIRO, 1964, p.68). O pronome indefinido insinua que o silêncio mortificador não é um problema de ordem individual, mas coletiva. Assim, a rosa é uma idéia a ser divulgada e aquele que se deixa intimidar, um covarde. A dimensão crítica e social ganha corpo nessa manifestação indignada que lembra um apelo e um protesto contra a passividade e alienação

dos que têm uma rosa a entregar e não o fazem. Dissimuladamente, o dramaturgo sugere seu desejo de romper com a censura, e modela uma crítica endereçada ao opressor e ao oprimido simultaneamente. O palco de Monteiro é o microcosmo do mundo onde a luta do ser humano contra a tirania e a opressão deve ser iniciada.

O processo de entrega da rosa no intertexto adquire um sentido de insistência e resistência, porque a idéia fixa do fidalgo de entregá-la corresponde ao desejo do indivíduo de divulgar suas idéias para manter o poder que possui. A resistência da Bela Adormecida corresponde à oposição do povo aos ideais de um tirano, embora o mutismo dela comprove a apatia derivada do medo que amordaça.

Pressupõe-se que a intenção do dramaturgo é sugerir uma reação ao sistema vigente. Para chamar à mobilização, Sttau parte da premissa de que a sociedade portuguesa é um corpo imóvel que, com o passar dos anos, não avança rumo às novas propostas de reestruturação e mudanças.

Em: “Enquanto não der a minha rosa, ninguém me agarra! A minha rosa – a minha única rosa!” Ninguém me tira a minha rosa! [...] A rosa que ninguém quis! [...] A minha rosa sou eu! (MONTEIRO, 1964, p.122), nota-se que a rosa adquire a conotação de alter ego do Barão. Assim, a recusa da Bela Adormecida coloca em risco a identidade do Barão. Ao contrário do Inspetor, para quem a rosa é instrumento de revolução, o fidalgo empunha a rosa como símbolo de seu poder, como meio de garantir a manutenção do status quo.

Em busca de acordar esse povo adormecido, Sttau retoma o Hino da Marselhesa e adapta-o aos moldes sociais e políticos de sua época.

No acréscimo de situação em que o Hino é cantado, a rubrica informa que o palco está iluminado por sombras caleidoscópicas e formas irregulares. A escolha por organizar o palco dessa maneira, associada às atitudes do Inspetor, assume outra conotação: a posição de

desafio, o Funcionário Público coloca-se próximo da ribalta, andando de um lado para o outro como se dirigisse uma orquestra.

A atitude do Inspetor aliada às sombras irregulares e às imagens das grades projetadas na ribalta simula uma manifestação pública, semelhante a um regente de orquestra, o Inspetor parece querer suscitar no público a iniciativa de executar a Marselhesa. Nesse sentido, o Funcionário Público posiciona-se como o grande idealizador de um novo movimento.

Contudo as grades sugerem que, entre o idealizador/ideal e entre o movimento/manifestação, existe a opressão, pois o público – os supostos manifestantes – e o Inspetor – líder revolucionário – estão separados por grades dispostas em duas filas paralelas à ribalta.

Além disso, as sombras irregulares de aspecto “caleidoscópico e féerico” sugerem que o ideal ainda não se caracteriza como algo concreto, visto que a revolução desenvolver-se-ia gradativamente a partir de uma lenta conscientização.

Também o cenário em que se insere o Barão é significativo. A panorâmica do solar confirma o poder que este detém e como o fidalgo vê seu entorno e aqueles que sua vista alcança. O solar possibilita a visão de toda a serra, do vale e por extensão, de todo Portugal. Essa vista panorâmica é um signo da representação da predominância do poder. Por isso para conhecer e compreender as relações que existem entre o poder político do Barão e o espaço geográfico é preciso atentar-se para as características físicas do lugar que assume as aspirações da grandiloquência do Barão. O Solar adquire, portanto, estatuto geopolítico, o espaço passa ser determinante num sistema de controle econômico, político e social. Basta observar o castelo no alto da serra que é um símbolo ainda mais imponente de um poder que excedeu seus limites. Contudo, a autoridade e o poder Barão são frequentemente questionados no tocante à legitimidade. Sttau não efetiva o poder do Barão, pois ele o apresenta com

alguma dúvida. O dramaturgo incita o leitor-espectador a reconhecer esse poder como algo discutível e sujeito a questionamentos vários.

O teatro de Monteiro apresenta o propósito patente de convidar o leitor/espectador para uma discussão sociológica aberta em que houvesse um afastamento entre público e palco capaz de evitar qualquer manipulação de idéias. Subjaz, nesse posicionamento, duas idéias: a de romper com o teatro aristotélico que estimula a emoção, e a de aderir a um teatro que estimule o exercício da razão.

Maria Helena Serôdio, em *Dramaturgia* (2004), ressalta que o teatro português da década de sessenta tinha como característica evocar o passado para refletir sobre o presente, “seguindo a ‘lição’ de Brecht nem sempre compreendida na sua exata configuração dramática, teatral e política, mas intuindo nela a possibilidade de uma contestação ao regime vigente” (SERÔDIO, 2004, p.104). Monteiro, influenciado por Brecht, se apropria do teatro para convidar o povo português a refletir a respeito das questões ligadas ao coletivo e/ou individual. Nesse sentido, quando o teatro dialoga com a história vai

de encontro a uma realidade histórica de asfixia política, vários dramaturgos vão agilizando a inquirição da história, não tanto para a fixar em marcos irrepetíveis e em figuras majestosas, mas para pensar o colectivo, interrogar o presente e ponderar o sentido – político e ético – da acção dos homens. (SERÔDIO, 2004, p.104).

Priorizar o livre pensamento ao invés de manipulá-lo é uma influência que o dramaturgo trouxe de Brecht para sua produção dramática. Nesse sentido, a arte do autor é colocada a serviço de uma conscientização capaz de gerar debates e incentivar a criticidade como matéria-prima da individualidade. Milton Meira do Nascimento afirma que:

Desse modo, as artes e as ciências, depois de terem feito os vícios brotarem, são necessárias para impedir que se tornem crimes, cobrindo-os com um verniz que não permite que o veneno se espalhe tão livremente. Destroem a virtude, mas preservam o seu simulacro público que é sempre uma bela coisa; em seu lugar introduzem a polidez e a decência, e substituem o temor de parecer mau pelo de parecer ridículo. (NASCIMENTO, 2006, p.190).

Por conseguinte, a arte possui dupla função no mundo: divertir e politizar. Mesmo que ela, a princípio, pareça endereçar-se ao puro entretenimento, para o leitor/espectador atento significados subjacentes levarão a questionamentos e à reflexão.

Outro recurso utilizado com intenção semelhante é a citação dos textos clássicos da literatura, como *A Bela Adormecida*, a peça *Romeu e Julieta*, a *Correspondência de Abelardo e Heloisa*, e, por extensão, o romance *Júlia ou A Nova Heloisa* de Rousseau, associados à rosa, ao Verde Gaio, a fragmentos da Marselhesa.

Raquel Seixas de Almeida Prado (2000) faz considerações a respeito da *Correspondência de Abelardo e Heloisa* que encontra ecos no romance *Júlia ou a nova Heloisa* de Rousseau. Para a autora, a semelhança entre as heroínas das duas obras pode ser verificada numa referência explícita em uma das cartas trocadas entre St.Preux e Julia: “Sempre tive pena de Heloisa... – e o próprio título do romance – ainda que tenha sido acrescentado posteriormente – pode parecer difícil compreender por que os mais ilustres comentadores resistem em estabelecer a comparação” (PRADO, 2000, p.22).

Prado (2000) defende que Rousseau dialogou com as *Correspondências de Abelardo e Heloisa* para compor sua obra e cita algumas relações entre as obras que fortalecem sua afirmação. A autora pontua que a semelhança entre as obras de Rousseau e a correspondência de Abelardo e Heloisa pode ser notada “no amor entre o professor de filosofia e sua pupila, na oposição da família, na separação imposta e em outras referências explícitas em uma das cartas” (PRADO, 2000, p.22). Em ambas as obras, a união dos casais não é possível por causa dos preconceitos de uma sociedade aristocrática, que consagra os privilégios e a desigualdade. A individualidade, o desejo de liberdade *versus* a alienação e a autoridade emergem em *Júlia ou a nova Heloisa* e nas *Correspondências de Abelardo e Heloisa* no advento da troca de cartas.

Em Rousseau, a alienação pode ser constatada na vida das personagens Julia e seu marido Wolmar, que mantém seus agregados sob rígidos preceitos e paralelamente simulam as alegrias inocentes e desinteressadas das festas coletivas – postas a serviço da manutenção de um microcosmo ideal em detrimento do mundo em si com suas realidades estarrecedoras. Monteiro toma o Solar e a Tuna para representar o alucinógeno das festas coletivas rousseauianas. A associação entre as obras é pertinente se pensarmos que o Solar é o lugar impenetrável, fantástico animado por um grupo de músicos que propagam os interesses e idéias do poder vigente. O Solar, a Tuna e outras indicações levam a crer que o fidalgo, a exemplo das personagens de Rousseau, também pretende criar seu mundo ideal onde as pessoas são controladas pela própria fantasia.

Rousseau trabalha com a dúplice Paris/Valais: a primeira é a sociedade corrompida e a segunda a sociedade pura e sacrossanta sem o menor risco de corrupção. Em Monteiro, o discurso do Barão faz um contraponto entre a serra do Barroso, que revigora as simbologias rousseauianas do improvável purismo social, e Lisboa-Coimbra que são repelidas e enquadradas pelo Barão como pólos de corrupção política e educação falida.

A abrangência do campo visual propiciada pela localização do solar reafirma a força que o protagonista tem para articular e ampliar suas escalas políticas por contar com maiores recursos econômicos. Todo o processo de articulação vai desde a propagação ideológica até a forma como o Barão mobiliza e organiza as pessoas para atuarem dentro das estratégias traçadas por ele com o intuito de manter o seu poder permanente. Basta levar em consideração o comportamento dos criados, dos componentes da Tuna, do mestre Alçada e da Professora, que são as principais personagens sociais que se manifestam no espaço onde ele é poder absoluto.

No acréscimo de situação, quando o Barão e Idalina se conhecem, o fidalgo tenta seduzi-la, referindo-se ao lugar como símbolo de beleza: “Um palácio grande, com muitas

janelas, muitas portas, muitos criados, e um jardim cheio de flores verdes, vermelhas, amarelas” (MONTEIRO, 1964, p.45). As cores enfatizadas pelo Barão são as mesmas da bandeira de Portugal que também são verdes, vermelhas e amarelas assim como as flores mencionadas pelo Barão. Sendo assim, o espaço do Solar reafirma-se como metonímia de Portugal e o Barão, do poder dominante.

Essa discussão sobre o solar enquanto ícone geopolítico implica uma leitura crítica das imagens construídas na fala do Barão; explorar essas imagens leva inevitavelmente para os valores sócio-políticos que Monteiro pretendia destacar. Um estudo iconográfico do Solar implica perceber como ele pode ser identificado e interpretado pelo leitor a partir das descrições, classificações e interpretações que Monteiro fez das representações figurativas de Fonseca. Isso porque em Fonseca o lugar é descrito e em Sttau o lugar é transferido para o campo das sugestões psíquicas, ou seja, o ambiente físico se mistura ao ambiente psicológico.

Ao citar Abelardo e Heloísa, Monteiro não pretende chamar a atenção para a história de amor, mas enfatizar o privilégio de uma classe social dominante que sufoca a liberdade de expressão de outras classes. Abelardo e Heloísa trazem à baila o tema do conflito instituição *versus* indivíduo representado pelo amor como o poder que dinamiza a individualidade.

Da mesma forma, a peça remete a *Romeu e Julieta*, que enfoca a força social cerceando as fragilidades individuais.

Uma das cenas mais famosas do texto de Shakespeare, escrito na Inglaterra do Antigo Regime, está presente no intertexto e carrega reminiscências da censura. Para comprovar essa afirmação, vale citar o trecho em que Julieta faz uma digressão a respeito do nome de seu amado:

Julieta – Meu inimigo é apenas o teu nome.
Continuarias sendo o que és, se acaso
Montecchio tu não fosses. Que é Montecchio?
Não será mão, nem pé, nem braço ou rosto,
nem parte alguma que pertença ao corpo.

Sê outro nome. Que há num simples nome?
 O que chamamos rosa, sob uma outra
 Designação teria igual perfume.
 Assim Romeu, se não tivesse o nome
 de Romeu, conservava a tão preciosa
 perfeição que dele é sem título.
 Romeu, risca teu nome, e, em troca dele,
 que não é parte alguma ti mesmo,
 fica comigo inteira.
 Romeu – Sim, aceito
 tua palavra. Dá-me o nome apenas
 de amor, que ficarei rebatizado.
 De agora em diante não serei Romeu.
 Julieta – Quem és tu, encoberto pela noite,
 que entras em meu segredo?
 Romeu – Por um nome
 não sei como dizer-te quem eu seja.
 Meu nome, cara santa, me é odioso,
 Por ser teu inimigo; se o tivesse
 diante de mim, escrito, o rasgaria.
 (SHAKESPEARE, 1998, p.38).

O discurso de Julieta aponta para a dicotomia individual/coletivo. O inimigo coletivo (Montecchio) submete-se ao amor pelo indivíduo Romeu. O amor individualiza aquele que era apenas anônimo membro da família inimiga. As personagens Romeu e Julieta estão inseridas em uma sociedade em que a importância do sobrenome indica que os títulos sobrepõem-se à importância do eu interior.

O casal emerge como antimodelo deformador de uma sociedade. Quando pretendem casar-se às escondidas, Romeu e Julieta negam os privilégios sociais que servem como pilar daquela sociedade e seguem em busca da estruturação de uma outra instituição: o indivíduo. Aniquilar o nome significaria libertar-se da instituição familiar e tornar-se livre para conduzir seus destinos sem ter que subjugá-lo ao poder instituído.

No intertexto, quando a personagem o Barão compara o seu amor por Idalina ao de *Romeu e Julieta*, ele não o faz para evocar uma idéia romântica, mas sim para insinuar como o institucional sobrepõe-se ao pessoal, porque as personagens sentem o peso de carregar nomes que representam instituições. Essa perspectiva de Monteiro reitera-se na figura do Inspetor, “como se fosse aquilo que sou...e que já estava a pensar que não era: um pesa-papéis sem Bela Adormecida” (MONTEIRO, 1964, p.84).

Massificar é determinante num sistema repressor porque garante a manutenção do sistema e o equilíbrio social. Assim, a individualidade é o elemento desestabilizador de uma estrutura que quer se firmar como poder permanente. Daí Fonseca e Monteiro questionarem a dialética do individual e do coletivo por meio da qual se sugere que a individualidade é o meio de salvar o espírito da repressão que aniquila a liberdade.

Monteiro propõe com tenacidade esse debate talvez por ter experimentado a repressão de sua expressão artística. Por conseguinte, a supressão dos nomes das personagens torna-se uma crítica contundente que Fonseca e Monteiro fazem a um sistema que imobiliza o homem ao levá-lo ao anonimato. Assim, *O Barão* é um apelo para a individualização, o dramaturgo leva o leitor/espectador a uma viagem crítica que vai além do social e encaminha-se para as questões existenciais mais profundas.

Mesmo a identidade do Barão se perde em seu título, ele veste a máscara do tirano, continuando a tradição de seu pai e perde sua identidade original. A rosa, nesse caso, também pode consistir em uma tentativa frustrada de dar um fim à angústia de viver a ausência de si mesmo.

Nesse contexto, a substituição dos nomes das personagens por seus títulos reitera a escolha do contista e do dramaturgo por acentuar que eles apenas representam instituições. As observações de David Mourão-Ferreira, feitas no prefácio do conto de Fonseca, reforçam as questões em torno do institucional e individual.

Emblema? Símbolo? Mito? *O Barão* é tudo isso; mas antes de tudo isso, independentemente de todos esses valores que lhe são dados pelo meio, pela raça, pelo tempo (utilizemos, já agora, sem reboço, o tripode do velho Taine!), é um ser concreto, que nos parece 'de carne e osso' pelo modo como a estrutura da novela o apresenta, gradualmente o desoculta, incompletamente o ilumina; é um ser que nos perturba e revolta, e comove, com seus defeitos e suas qualidades, as suas obsessões, os seus sonhos, a sua índole pessoal e intransmissível... Daí, a incomparável espessura que ele tem como criação romanesca.

E, todavia, *O Barão* não é apenas o *Barão*. (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p.142-143).

Portanto, é pertinente afirmar que o Barão como instituição é poder permanente, a Professora a resistência cotidiana e o Inspetor a resistência reformadora.

De acordo com Louis Althusser, em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (1980), o aparelho ideológico do Estado influencia o homem quando este, ao executar uma função burocrática, torna-se mero representante de suas funções, independente de comungar ou não dos ideais a que serve.

No intertexto, a Professora e o Inspetor são representantes do aparelho ideológico do Estado, porém têm atitudes diferenciadas. No início da peça, o discurso da Professora desdobra-se em uma ambigüidade, uma vez que ora se coloca contra o poder que o Barão exerce, ora se mantém neutra sem emitir opiniões acerca do fidalgo. E é o contato inicial da professora com o Inspetor que demonstra a resistência cotidiana da funcionária ao Aparelho Ideológico do Estado. Nesse momento, ela se divide entre uma postura autoritária com os funcionários e outra de subserviência em relação ao Barão e ao Inspetor, que ela pensava ser amigo do Barão.

Entretanto, a Professora representa uma oposição sob controle porque o esquema de poder em que ela se insere consegue cerceá-la a ponto de inibir suas ações.

O Inspetor afirma que ninguém havia conversado com ele antes dela: “são todos mudos cá na terra?” (MONTEIRO, 1964, p.18) e ela confirma a impressão do burocrata ao dizer que não tem amigos: “Amigos e amigas!? Mas o que julga o sr.Inspector que é uma aldeia perdida nas serras?” (MONTEIRO, 1964, p.20). Essas primeiras trocas entre os dois é que vão indicar o perfil opositor da Professora: uma resistência controlada, isto é, o indivíduo tem uma objeção, contudo, não se manifesta porque suas ações são restringidas por um poder maior. Por isso, usaremos a terminologia “resistência cotidiana” para referirmo-nos à Professora.

Nas referências que a Professora faz ao Barão não existem críticas consistentes, são sempre maledicências superficiais carregadas de conformismo. Um exemplo disso localiza-se na fala da Professora durante uma conversa com o Inspetor, em que o assunto em pauta era o Barão: “Se gostam dele? Há coisas de que não se gosta, nem deixa de gostar... existem e acabou-se!” (MONTEIRO, 1964, p.19). Em outras palavras, ela insinua que é obrigada a acatar o poder instituído, embora não concorde com ele. Essa passividade reitera a limitada posição política e o reducionismo opositivo da educadora. E sua oposição, por não efetivar-se, a encaixa no perfil de resistência cotidiana dissimulada, que apenas aceita a perpetuação do que existe apesar do que pensa e fala. Ela não une toda a comunidade da aldeia para transformar suas idéias numa ação revolucionária; pelo contrário, em certa medida ela mantém e reproduz o sistema vigente.

Portanto, essa resistência dissimulada ocorre apenas nas maledicências da Professora, que não se manifesta da mesma forma diante do Barão. Isso se verifica, por exemplo, no episódio em que a presença do fidalgo na hospedaria inibe até os movimentos mais simples da educadora. A cevada ruim que a Professora bebe, como se fosse café, com “satisfação” ao lado do Inspetor demonstra sua predisposição a aceitar o sistema. Em contrapartida, o Inspetor, que é a resistência reformadora, questiona a postura da Professora ao afirmar que “O ser humano é o animal mais adaptável” (MONTEIRO, 1964, p.23). O comentário do Inspetor é uma provocação aberta à postura da professora de se lamentar, mas de manter-se dentro do sistema sem esboçar qualquer reação mais concreta.

Por outro lado, o Inspetor representa outro tipo de resistência: a reformadora, porque ao conviver com o despotismo do Barão, a personagem adquire o desejo de individualizar-se. Nota-se, gradualmente, nas atitudes do Inspetor uma resistência reformadora, uma vontade ativa de mudar a situação imposta. Este perfil não se comprova em fragmentos da peça, mas, quando a unidade da obra é observada. Monteiro registra, ora de modo sutil, ora mais

abertamente, o progresso do Inspetor rumo à sua individualização e efetivação do seu ser como idéia dentro do mundo.

Na cena da Marselhesa supracitada, o Inspetor configura-se como um líder que incita o espírito republicano das pessoas, pois, reconhece que todo vigor da sua individualidade não é suficiente para mudar um corpus social.

Por isso, o leitor/espectador da época deve inferir que, se por um lado existe o sistema que oprime; por outro, existe uma sociedade que pode revoltar-se. Sendo assim, nada ocorre unilateralmente, o antagonismo é substância existencial permanente. Essa idéia é sugerida pelas críticas dissimuladas da Professora e pela atitude do Inspetor de cantar a Marselhesa. Faz sentido, neste contexto, transformar um Inspetor da área da instrução no sujeito que entoia o hino dando os primeiros sinais de seu desenvolvimento como ser no mundo.

A atitude do Inspetor denota revolta contra o poder. Contudo, na peça, somente em mais um momento específico o dramaturgo fará outro apelo crítico de teor semelhante: pela referência ao Verde-Gaio.

José Sasportes em *Trajectória da dança teatral em Portugal* (1979), ressalta que em 1940, o secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, decidiu fazer “a sua política do espírito no campo da dança, e deu a Francis Graça a possibilidade de realizar, em três meses, o sonho que aquele há anos acalentava, ou seja, a criação de um grupo de danças folclóricas teatralizadas. Assim nasceu o Verde Gaio” (SASPORTES, 1979, p.71), uma proposta do governo para monitorar o interesse pela arte e fazer sucumbir outras manifestações artísticas.

Heloísa Paulo em *Vida e arte do povo português* (1994), destaca que com a instauração do Estado Novo em 1933, outros órgãos foram criados com o objetivo da elaboração “de uma determinada imagem-tipo do ‘ser português’, que é construída a partir de uma gama de referências da chamada ‘cultura popular’, e reelaborada dentro do ideário do regime” (PAULO, 1994, p.106). Para criar tradições identificadas com a visão do Estado

Novo, foi criado o Sistema de Propaganda Nacional – SPN, responsável por incentivar os ranchos folclóricos e as festas tradicionais. Dessa forma, o regime procurava aproximar-se do povo, mostrar-se conhecedor dos seus costumes e realidades.

Durante sua vigência, o SPN realizou o Concurso da Aldeia mais portuguesa de Portugal para envolver todas as comunidades do país. Para ser escolhida, essa deveria ser submetida a “um júri [sic], formado a expensas do SPN, e sob a direcção do Presidente da Junta, composto de um etnógrafo e folclorista, um musicólogo, o diretor de Museu Regional e um representante da Comissão Municipal de Turismo”. (PAULO, 1994, p.111). Fonseca e Monteiro omitem as informações a respeito do grupo, mas, o leitor-espectador, que tiver conhecimento sobre as manifestações artísticas propostas pelo órgão oficial, perceberá que o Inspetor reconhece na Tuna a encenação de um programa oficial. O Verde Gaio, durante a sua existência, possuía três vertentes de ação. Na primeira desenvolveu temas como “Ribatejo”, “A Lenda das Amendoeiras”, “O homem do cravo na boca”, “Dança da menina tonta”, “Imagens da Terra e do Mar”, que pretendia apresentar um painel vivo das províncias portuguesas. A segunda está vinculada a temas nacionalistas, como Bailado ‘D.Sebastião’, uma representação da Batalha de Alcaccer-Quibir e a última marca o declínio do bailado, porque se afasta do folclore e do apelo nacionalista. (PAULO, 1994, p.115-116). Essas três vertentes compõem a idéia daquilo que o SPN entendia como uma arte popular que caracterizava o povo português. É por isso que o Inspetor, nos dois textos, ri quando o Barão anuncia o Verde-Gaio. A Tuna já havia adentrado o solar quando essa frase foi pronunciada, trata-se de uma nova crítica no que diz respeito ao grupo oficial. Da mesma forma que este grupo estava a serviço do António Ferro, a Tuna estava a serviço do Barão. E o riso do Inspetor representa que ele compreende que a Tuna é utilizada para convencê-lo de que para ser bom português é preciso gostar de arte desarticulada e sem propósitos críticos e

questionamentos. A Tuna era como o Verde-Gaio: o entretenimento da razão no país amordaçado.

O Inspetor não segura a gargalhada e o Barão lhe dirige um olhar de censura, tornando a repetir para o Mestre Alçada: o Verde-Gaio. A partir do olhar de censura, o Funcionário Público muda de atitude e dá a impressão de que gosta da Tuna. A idéia por trás dessa apresentação era levar o Inspetor a acreditar que os rituais do Barão e o ritmo de vida que ele levava na serra do Barroso era ideal. A crítica do dramaturgo faz-se no fato do Verde-Gaio ter se tornado uma única referência no campo das artes.

Outra crítica feita pelo dramaturgo refere-se ao solar do fidalgo, esse, tanto no conto como na peça, não têm realçados seus componentes históricos, mas é retratado como um lugar a - espacial e atemporal.

Mais do que cenário histórico representado pela serra do Barroso, o local escolhido para o desenvolvimento dos dois enredos e os diálogos intertextuais que ambos os autores utilizaram em suas respectivas produções são pertinentes para a concretização dos argumentos propostos por Fonseca e Monteiro.

Do ponto de vista de Marc Bloch, em *Apologia da história: ou o ofício do historiador* (2002), o autor parte da premissa de que "A história é a história do homem do seu tempo" (BLOCH, 2002, p.31). O Solar é histórico no que se refere à narrativa do Barão acerca das origens do seu despotismo, que começou com o Pai. O fidalgo dá ao Solar o estatuto de lugar em que cabe o mundo: suas origens, suas idéias, a formação do seu poder e de uma supremacia que começa nele e vai sendo reforçada por uma área geográfica que favorece seus mecanismos de manipulação.

As confissões do Barão sugerem o retrato histórico do lugar à medida que ele relata as origens do baronato, seus propósitos privados e o desejo compulsivo pelo poder, que começa a ser exercido por seu pai. A necessidade de poder determina a origem de quase todos os seus

relacionamentos, marcados pelo desejo de manipular. Alguns deles, como no caso de Emília, até gera dilemas morais, mas não o suficiente para inibir as atitudes do Barão rumo ao poder. A historicidade do Solar também é resgatada quando, durante as memórias, o Barão se refere aos objetos da casa, ícones históricos.

Portanto, o Barão é um homem que se integrou ao seu ambiente a ponto transferir seus códigos éticos, políticos, sociais e afetivos para os elementos materiais – móveis, arquitetura etc - e naturais – montanhas, terras, flores. Desse modo, tudo o que compõe a espacialidade onde vive o fidalgo passa a existir como ícone histórico do processo de construção do seu poder – de modo mais restrito – ou da sua biografia completa.

A relação entre o Barão e o Solar faz com que o Inspetor se transforme em estranho ou invasor, já que representa novos códigos. Isso faz com que o Inspetor seja uma ameaça à imunidade do Solar aos valores externos. Por isso, os movimentos do Barão em relação ao Inspetor são sempre excludentes, por exemplo, só o Barão fala, deixando a identidade histórica do Inspetor de lado. Outro sinal de exclusão é o fato de o Inspetor não integrar o círculo social do Barão. Para garantir a permanência dos seus próprios valores, o Barão compartilha com o Inspetor despoticamente apenas as suas experiências pessoais para não sucumbir às reações pessoais do visitante.

Ao impor a sua história e impedir a manifestação de outras experiências, o Barão se concretiza como sujeito político e social. Sendo assim, o solar, como retrato da biografia do Barão, incorpora e maximiza a realização dos interesses e desejos privados do fidalgo. Nesta perspectiva, o espaço do solar só pode ser visto como um freio que impede a realização e expressão de outros indivíduos. Sendo assim, o Inspetor se comporta como um ser dentro da História que ainda não se reconhece como agente, mas mero receptor.

Resta mencionar que o Inspetor e o Barão possuem uma relação fronteira porque entre os dois não existe um confronto direto, mas, um sistema de provocações frequentes que

se desenrolam durante os diálogos, como o riso nervoso do Inspetor, ou a indiferença do fidalgo quando é criticado pelo Funcionário Público.

Em suma, Monteiro estiliza o texto de Branquinho embora mantenha a mesma cosmovisão de mundo do contista. Ao utilizar temas e personagens da literatura universal, o dramaturgo reafirma as críticas feitas por Fonseca acrescentando no intertexto sua própria crítica sócio-política. No começo da peça, o Inspetor anuncia algumas intenções do dramaturgo de construir um texto subliminarmente fortalecido por símbolos que não podem ser facilmente desvendados.

Monteiro desaloja do plano dos ideais algumas mensagens que estavam contidas, mas, não explicitadas, no modelo e lhes atribui carne, corpo, vida, enfim, coloca-as em pleno exercício dramático. E é por intermédio desse exercício que os sujeitos fonsequianos encontram seu lugar na estrutura sócio-simbólica. Instauram-se os laços sociais e os diálogos permanentes entre as personagens vividas na época de Fonseca e na realidade de Monteiro. Por isso alguns signos elaborados e confinados nos domínios do intertexto só podem ser apreendidos na sua real dimensão a partir de uma leitura apurada do paradigma.

Outro fator que corrobora este tom enigmático do texto monteiriano é a existência da ilusão reforçada pelos planos de ação na peça. A rubrica, além de informar que várias experiências ocorreram no tempo cronológico, histórico e psicológico também funciona como recurso para sugerir dissimuladamente as ideologias que não apareceram nas falas das personagens. Por isso as didascálias tornam-se imprescindíveis para a estilização.

O Barão sofre várias alterações no intertexto, mas, o que prevalece nele ainda é a idéia de pater, pátria e propriedade. Isso se nota nas relações que ele mantém com o espaço, com as pessoas presentes, que, em geral, ele coisifica e transforma em produtos de seus interesses.

A visita do Inspetor pode ser considerada como um alerta de oposição ao poder do Barão ou que o seu poder de fidalgo está sendo colocado em discussão e precisa ser

reformado ou extirpado. A mentalidade estática e o desejo de poder do Barão são denunciados quando ele afirma que não pretende realizar mudanças radicais em seus domínios e nas advertências que faz sobre poder: “Ah, meu amigo! Ser outro!... Regenerar-me... mas não é como mudar de camisa...Quero, mas não posso. Não é só querer... Imbecis! (MONTEIRO, 1964, p. 41). Nessa passagem o fidalgo mostra a vitalidade das adesões e funções e a impossibilidade de escapar deliberadamente.

E para se manter no poder permanente o Barão tem que tomar o controle total das decisões a partir de mentiras, traições, mudanças de regras: “Haja o que houver, aconteça o que acontecer! Faz parte do código dos barões... [...] Sabes o que é o código dos barões? É um código antigo” (MONTEIRO, 1964, p.103).

Entretanto, o poder do Barão sofre transformações no texto monteiriano porque no conto de Fonseca a relação do Barão com a Bela Adormecida e a rosa é mais limitada. No conto a ênfase se concentra na entrega da rosa e nas dificuldades e frustrações que implicam entregá-la. O desfecho na obra de Fonseca é a rosa na janela, sem nenhum esclarecimento se ela foi aceita ou rejeitada. Pode até existir uma sugestão de rejeição, mas, em Monteiro a rejeição da rosa além de explicitada também é repetida inúmeras vezes por intermédio das sucessivas recusas da Bela. Nessa perspectiva a negação da Bela anuncia que o poder do Barão é limitada.

Na peça, a rosa simboliza o processo de uma mudança efetiva ou frustrada de todas as personagens. Para o Barão, ela é um ideal frustrado, mas intenso, pois, mesmo não sendo alcançado, conta com a inesgotável persistência do Barão. Para o Inspetor, ela é um ideal que se constrói a partir dos desejos de mudança e de um processo de amadurecimento individual. Desse modo, ao estilizar o conto, o dramaturgo acrescenta o ramo seco e a rosa para desvelar a evolução de um indivíduo que assume as posições de uma resistência reformadora ao entoar a Marselhesa.

O Inspetor não canta o hino da Primeira Internacional porque desde a década de 1920 ele acabou se transformando no hino da resistência ao capitalismo, e, posteriormente, ao fascismo. Entoar este hino significava efetivamente querer pôr fim ao modelo de Estado capitalista e/ou autoritário, substituindo-o por um modelo socialista, neste sentido, a Internacional transcendia a Marselhesa, que acabou simbolizando muito mais a vontade de reformar o que existia, sem transformar de forma radical a realidade imposta.

Esses podem ter sido os motivos que impediram o dramaturgo de mostrar o Inspetor exaltando o Hino da radical Internacional – simbolizada pela rosa. Sttau optou pela entoação da ‘renovadora’ Marselhesa.

No final da peça o Barão sofre um atentado e duas reações a este fato ocorrem simultaneamente: de um lado, estão todas as personagens da peça preocupadas e oferecendo suporte à vítima e, por outro, está o Inspetor vagueando em um plano como se fosse o culpado pelo ataque ao Barão. E o público fica intrigado com o fato de o Inspetor ser portador de uma arma. O dramaturgo planta essas pistas e outras que levam a crer que o Inspetor era o perigo que estava nos domínios do Barão e que diante desse perigo nada poderia proteger o Barão: nem a descendência, nem o título, nem tampouco o solar. Dessa forma, Sttau reafirma a susceptibilidade do poder do Barão, aspecto que ele insinuou diversas vezes durante a apresentação da personagem. Nesse sentido a própria noção de poder é questionada, pois, o homem em sua condição de mortal, possui poder parcial por mais que conquiste o mundo que lhe cerca.

Em trabalhos anteriores a *O Barão*, Monteiro já havia arriscado críticas mais severas à conjuntura política de Portugal, como, por exemplo, na peça *Felizmente há Luar!* e em *A guerra santa*. A sua tendência ao engajamento levou-o duas vezes à prisão, o que confirma sua grande força de expressão política opositiva.

V – CONCLUSÃO

O Barão de Sttau Monteiro dialoga com o conto homônimo de Branquinho da Fonseca, além de estabelecer relações com outras obras, a fim de formular e fortalecer os elementos que ele pretende estilizar no intertexto.

Assim, a intertextualidade funciona como meio de denúncia e questionamento do modelo social, o que sugerimos pela depuração dos dois textos.

De todos os mecanismos intertextuais identificados o mais representativo é o acréscimo de situação e supressão/acréscimo de situação, já que ambos adquirem papel primordial nas constatações apresentadas no capítulo anterior.

Nos acréscimos de situação, Monteiro realça as características apenas sugeridas na obra de Fonseca, ampliando os episódios, iluminando os acontecimentos implícitos no paradigma. Um dos acréscimos de situação mais importantes é o alargamento do significado da rosa, pois, a ênfase dada a esse elemento estende-se à caracterização das personalidades e das ideologias das personagens. A rosa é o norte ou sustentáculo de todos os eventos da peça.

Outro aspecto importante são as indicações cênicas. A rubrica em Sttau é o meio pelo qual o dramaturgo estabelece o diálogo com o modelo, relê a conjuntura política e social de Portugal, e explicita os acontecimentos de uma época em que toda e qualquer manifestação artística era mantida sob a mira da censura. Por conseguinte, Monteiro consegue fazer suas intervenções pessoais no conteúdo do texto e transmitir um recado para seu tempo.

BIBLIOGRAFIA

ABELARDO, Pedro. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. 3.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ALMEIDA, Fialho de. **A madona do campo santo**. In: A cidade do vício. 9.ed. Lisboa: Clássica Editora, 1959.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2004.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. 5.ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BETTHELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BLOCH, Marc Léopold Benjamin. **Apologia da história: ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**. In: Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BOLETIM CULTURAL FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. VI série, n.1. Lisboa, 1985.

CASANOVA, Ruy. Os Bailados Portugueses “Verde-Gaio”. **Panorama Revista Portuguesa de Arte e Turismo**. Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, Lisboa, v.1, n.1, p.18-19, jul.1941.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORRADIN, Flavia Maria. **Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos**. Cotia/SP: Íbis, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Branquinho da Fonseca e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa**, dissertação de livre docência apresentada à Universidade de São Paulo, 1976.

FERREIRA, António Manuel. **Arte Maior: Os contos de Branquinho da Fonseca**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

FONSECA, Branquinho da. **As mãos frias**. Lisboa: Tip.Leandro, 1965, p.31-37.

_____. **O Barão**. 3.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1984.

GRAÇA, Fernando Lopes. S. Carlos: Espectáculo de bailados pelo “Verde-Gaio”. **Seara Nova**, Lisboa, n. 855, p.324-325, jan. 1944.

GENETTE, Gerard. **Palimpsests. Literature in the second degree**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. “**Poétique**” revista de teoria e análise literárias – **Intertextualidades**, Coimbra: Almedina, n.27, p.05-49, 1979.

JESUS, Maria Saraiva de. **O Barão de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica**. Aveiro: Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2000.

- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KOWZAN, T. **O signo no teatro**. In: INGARDEN, R. et al. O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes e outros. Porto alegre: Ed. Globo, 1972.
- MATTOSO, José. **História de Portugal**. O Estado Novo. Lisboa: Editorial Estampa, s/d. v. 7.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa I. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. **O conto português**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MONTEIRO, Sttau. **Auto da barca do motor fora da borda**. Lisboa: Ática, 1970.
- _____. **Duas peças em um acto: A guerra santa. A estátua**. 2.ed Lisboa: Ática, 1974.
- _____. **Felizmente há luar**. 12.ed. Lisboa: Ática, 1980.
- _____. **O Barão**. Lisboa: Ática, 1964.
- _____. **O Barão**. A peça. [S.l.:s.n], 1968. 1 folder.
- MOURÃO-FERREIRA, David. **Para uma leitura de “O Barão”**. In: O Barão de Branquinho da Fonseca. 6.ed. Lisboa: Portugália, 1969.
- NASCIMENTO, Milton Meira do. Rousseau: da servidão à liberdade. In: WEFFORT, Francisco C. **Os clássicos da política**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006. p.189-241.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo. Ática, 1988.
- PASCHKES, Maria Luísa de Almeida. **A ditadura salazarista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAULO, Heloisa. “Vida e arte do povo português”: uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo, **Revista de história das idéias**: Instituto de história e teoria das idéias, Coimbra: Universidade de Coimbra, v.16, p.105-134, 1994.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A análise dos espetáculos.** Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.81-101.

PRADO, Raquel Seixas de Almeida. **A jornada e a clausura: figuras do indivíduo no romance filosófico,** dissertação de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias a rubrica como poética da cena.** São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RODRIGUES FILHO, José Maria. **“O Barão”, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo,** dissertação de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo.** Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a nova Heloísa.** São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1994.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.

SARAIVA, José António. **Do Estado Novo à Segunda Republica.** Venda Nova-Amadora: Bertrand, 1974.

SASPORTES, José. **Trajectória da dança teatral em Portugal.** Venda Nova-Amadora: Bertrand, 1979.

SENA, Jorge de. Sobre o romance e a novela, com referencia especial à literatura inglesa. In: _____. **Sobre o romance**: Inglês, Norte-Americano e outros. Lisboa: Edições 70, 1986, p.63-77.

SERÔDIO, Maria Helena. **Dramaturgia**. In: Literatura Portuguesa no século XX. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.