
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O MUNDO ÀS AVESSAS DE FONSECA: GODARD E SHAKESPEARE REVISITADOS

Sabrina Maria de Amorim
(UNESP)

RESUMO: O conto “À maneira de Godard” pertence à obra *A confraria dos Espadas*, do escritor Rubem Fonseca. Trata-se de uma narrativa escrita como um texto teatral que permite uma série de questionamentos acerca da arte contemporânea, além de produzir uma leitura crítica do clássico de Shakespeare *Romeu e Julieta* usando a paródia. O texto também discute, em suas entrelinhas, o modo de construção de uma peça de teatro e, além disso, reflete a respeito do conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin, atualizando o debate referente ao “mundo às avessas”.

PALAVRAS-CHAVE: paródia, metatextualidade, contemporaneidade, carnavalização

“À maneira de Godard”, conto do escritor mineiro José Rubem Fonseca, pode ser interpretado à luz do recurso paródico, o qual é muito utilizado para questionar cânones e convenções literárias. Sabe-se, contudo, que este procedimento pode, também, revelar simplesmente uma intimidade entre o texto original e o texto segundo, conforme constatamos nos estudos de Linda Hutcheon (1985). Assim, consideramos que, ao inserir o texto shakespeariano num contexto da contemporaneidade, Fonseca acaba por “relembrar” o seu leitor da importância do clássico inglês na história da literatura universal.

A leitura do conto de Rubem Fonseca é exemplar para refletirmos sobre o quanto as narrativas do autor não se esgotam em histórias superficiais mas, pelo contrário, são um valioso material que possibilita problematizar o universo literário e, nesse caso específico, também o universo teatral. O conto/ peça em questão traz a história de um homem chamado Romeu e uma mulher de nome Julieta, duas personagens cultas, bem sucedidas na vida profissional, mas que enfrentam uma patologia: ambas não conseguem contemplar a genitália do sexo oposto.

Já no início do texto verificamos que há, implicitamente, uma reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea, onde os indivíduos sentem-se cada vez mais cindidos, oprimidos (vê-se, por exemplo, que o *stress* e a depressão foram considerados os maiores males do século), por doenças que dizem respeito não apenas ao físico como também ao psicológico. A condição pós-moderna, arrebatada pelas conseqüências do capitalismo tardio, é reveladora

de um caos; ela deixa evidente a dificuldade do indivíduo, em meio a tantas tecnologias e informações rápidas, superficiais e fragmentárias, de se enxergar e representar o mundo de maneira totalizadora e unitária.

O pós-modernismo que é, em si, um fenômeno contraditório, é referido não apenas nas angústias e no caos interior que toma conta das personagens Romeu e Julieta, mas também na própria estrutura da narrativa de Rubem Fonseca, que mistura conto com peça teatral. Essa mescla de formas é um fenômeno típico da contemporaneidade, confirmando a tendência que a arte pós-moderna possui de ser sempre uma soma de alternativas ou, como argumenta Maria Lucia Guelfi, o

hibridismo de gêneros e ecletismo de estilos acentuam o caráter artificial dos jogos de linguagem que dão forma às narrativas, o tema obsessivo da pós-modernidade. A coexistência de gêneros heterogêneos e a multiplicidade de discurso na mesma obra – histórico, literário, teológico-filosófico, popular – embaralham os limites entre ficção e não ficção, entre arte e vida, entre imaginação e razão (Guelfi, 1994: 190).

A combinação de elementos de diferentes naturezas (a narrativa e a dramaturgia) permite que se reflita sobre a condição da linguagem enquanto tal e as possibilidades que ela encerra em termos de construção textual. Ao permitir essa reflexão o texto acaba por confessar seu caráter ficcional, por isso podemos associar esse hibridismo de estilos, neste caso, como um colaborador para se pensar na prática metatextual, prática esta que consiste, em linhas gerais, na reflexão crítica sobre a literatura e sobre o exercício artístico inserida na própria escritura da narrativa.

O hibridismo também avança ao nível do conteúdo da narrativa, que mistura aspectos da alta cultura, como a referência ao clássico da literatura inglesa e universal, *Romeu e Julieta*, com um assunto de baixo nível para as artes literárias, como é a figuração do erotismo e da confrontação despudorada com as genitálias das personagens.

O texto inicia-se com a fala do Mestre-de-Cerimônias se apresentando ao público e alertando-o sobre o que os espectadores verão em cena nos próximos momentos. Suas palavras iniciais são:

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Eu sou o Mestre-de-Cerimônias e vou logo advertindo que vocês devem prestar muita atenção em tudo o que vai ser mostrado e dito aqui, do contrário terão a falsa impressão, em certos momentos, de que estão assistindo a ardilosos jogos de palavras, a estapafúrdios exercícios verbais, ou então cochilarão ou, mais lamentável ainda, sairão no meio do espetáculo (Fonseca, 1998: 73).

Esse diálogo com o espectador, o fato de o Mestre-de-Cerimônias chamar a atenção do público para o funcionamento da peça, a caracteriza como um metateatro. Também é função do Mestre-de-Cerimônias descrever o cenário, o que ele faz nos seguintes termos: “este é o quarto de Romeu, um quarto despojado onde vemos apenas uma cama, duas cadeiras

e uma mesinha com um telefone, além de vários livros espalhados pelo chão” (Fonseca, 1998: 73).

Antes, ainda, de passar a palavra às personagens que logo iniciarão no palco uma conversa, o Mestre-de-Cerimônias remete-se a um diálogo entre Sócrates e Protarco presente no *Fileto*, de Platão, no qual se discute que o prazer não é o primeiro dos bens, mas, sim, o belo, a simetria, o perfeito. A sabedoria, a ciência e as artes também viriam antes do prazer. No decorrer da paródia de Rubem Fonseca, após a apresentação de cenas eróticas, esses conceitos serão desvalorizados em prol dos prazeres sexuais.

Feita esta primeira introdução entra em cena Romeu e seu interlocutor Wilson. Romeu conta como foi seu primeiro e desagradável encontro com a estudiosa Julieta em um seminário de pesquisa: uma série de palavras grosseiras e de desaforos despejados. É Wilson quem, ironicamente, chama a atenção para o nome das duas personagens dizendo: “Romeu e Julieta, muita coincidência...” (Fonseca, 1998: 77), ou seja, Wilson deixa para o leitor/ espectador fazer a associação com o clássico de Shakespeare. Entretanto, diferentemente da canônica história de amor entre o casal do texto inglês, o Romeu e a Julieta de Rubem Fonseca se odeiam, não suportam sequer trocar algumas palavras sem se agredirem.

Romeu continua contando ao amigo Wilson como Julieta apareceu em sua vida. Após discutir ferozmente com a pesquisadora durante o seminário, Romeu pega um táxi e vai para sua casa, ficando três ou quatro dias trancado no quarto. O fato de Romeu ficar exatamente neste cômodo da casa poderia sugerir alguma atmosfera sentimental ou remeter, mesmo que sutilmente, a um clima romântico, caso os leitores/ espectadores acreditassem que Julieta apareceria em seu quarto para que eles se entendessem e tivessem, finalmente, uma bonita estória de amor.

Pelo contrário, o clima daquele quarto torna-se ainda mais pesado quando, ao invés de surgir uma cotovia na janela, como na peça shakespeariana, aparece uma coruja, sinal de mau agouro, anunciando a chegada de Julieta, a quem Romeu observa com receio por temer que ela tenha em mãos uma tesoura para assassiná-lo. Na seqüência, Romeu não titubeia ao derramar sobre Julieta não os exagerados elogios e juras de amor da peça original, mas uma série de ofensas repulsivas, tais como: “você é o vibrião da cólera, um rato preto infestado de pulgas errantes, você é a xistossomose, o mal de Chagas” (Fonseca, 1998: 80), ressaltando, portanto, o tom paródico e dessacralizador do texto de Fonseca.

Após alguns instantes entra em cena novamente o Mestre-de-Cerimônias, que faz algumas observações sobre como deve ser realizado um bom espetáculo de teatro:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS

Permitam que saia daqui desta cadeira para fazer uma pequena observação. Nós estamos num teatro, e se no teatro as palavras são importantes, o movimento também o é. Ninguém agüentaria apenas ler estas palavras, seria um texto muito chato, e daqui a pouco ficará ainda mais aborrecido. Como estamos num teatro, uma cama vai aparecer, Romeu vai se deitar nela, Julieta entrará em cena, e tudo o que Romeu disser vai ser visto por vocês. Pode entrar, Julieta. Pronto, eis Julieta. Vocês a imaginavam assim? Desapareça, Wilson. Creio que podemos começar nossa cena, que antes era apenas narrada por Romeu (Fonseca, 1998: 83).

Vê-se que, fazendo uso do metateatro, Rubem Fonseca abre espaço em sua ficção para a discussão do fenômeno teatral, evidenciando quais os rumos a serem seguidos para a realização de uma boa apresentação e, principalmente, para não entediar o público. Sempre que julga necessário o Mestre-de-Cerimônias aparece e coordena a apresentação dos atores em cena e chega, inclusive, a definir para o público presente a sua própria função dentro do teatro, como nota-se na seguinte seqüência:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS

Agora, depois que as luzes se apagaram e acenderam e volto a estar sozinho em cena, quero dizer que continuo sem entender aonde vamos chegar. Sou um M.C., não exatamente um membro do coro da tragédia grega, com sua função de explicar a trama e ajudar o espectador a purgar suas emoções de medo e piedade através de sua participação na tragédia. Minha função é mais a de um contra-regra, um funcionário encarregado de indicar a entrada e a saída dos atores, dirigir o funcionamento dos maquinismos. Um mês depois do último diálogo que tiveram, Wilson e Romeu conversam sobre Julieta (...) (Fonseca, 1998: 88-9).

De volta à cena, Romeu conta a Wilson que havia até se mudado de apartamento para não encontrar mais Julieta, contudo, ela conseguiu ir novamente ao seu encontro. Julieta ficou sabendo por meio de sua irmã Maria da Penha que certa vez Romeu a viu nua e teve horror ao ver sua genitália, chegando até a desmaiar. Compartilhando da mesma patologia que Romeu, Julieta resolve procurá-lo para tentarem, juntos, uma cura para o problema. A solução para os dois é encontrada através de um jogo, chamado “Jogo da Arte e Ciência do Partejar”, que consiste em pronunciar uma seqüência discursiva qualquer juntamente com alguns eróticos movimentos desinibidores que não podem ser interrompidos.

É com a ajuda das palavras que Romeu e Julieta conseguem se curar, e só então entregam-se definitivamente ao amor. A peça termina, ironicamente, de maneira romântica; as personagens, que antes se odiavam, agora chamam um ao outro de “meu amor”. O fim trágico dos amantes de Shakespeare não ocorre; pelo contrário, o fim da estória de Fonseca, apesar de tudo, é a união feliz entre Romeu e Julieta. Ressalta-se que as palavras amorosas que sempre são pronunciadas pelos casais apaixonados foram substituídas por palavras corriqueiras, relacionadas, por exemplo, ao vocabulário de seus trabalhos.

Assim, também se sugere nessa passagem que, na sociedade atual, em que as mulheres infiltraram-se definitivamente no mercado de trabalho, competindo quase que em condições de igualdade com os homens, o espaço para os excessos de sentimentalismo está cada vez mais restrito: o número de mulheres que se dedicam exclusivamente às tarefas domésticas, tarefas estas que incluem o cuidado do marido e dos filhos, está diminuindo, e o lado profissional vem tomando um lugar de destaque na vida delas, como sempre tomou na vida dos homens.

A mensagem final, contudo, é transmitida pelo Mestre-de-Cerimônias, que evidencia que o relacionamento carnal, o qual está sendo tratado com cada vez menos pudor, seja na literatura, na mídia, nas casas de família, enfim, na sociedade como um todo, tem seus méritos e não deve ser tratado com desdém:

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Não importa que os prazeres que definimos como isentos de dor, a que chamamos os prazeres puros da própria alma, e que acompanham, uns o conhecimento, outros as sensações, como diz Sócrates, venham em quinto lugar, depois da medida e do propósito, da simetria e do belo, da inteligência e da sabedoria, da ciência e das artes. Pois o belo muda, o saber muda, a inteligência muda, a medida muda. Mas o desejo é inalterável. Voltem para suas casas e joguem o Jogo da Arte e Ciência do Partejar (Fonseca, 1998: 119-120).

A vitória é, pois, do erotismo, dos prazeres carnavais; o inferior se enaltece nesta peça/ conto de Rubem Fonseca. Essa alternância de valores, proposta pelo escritor, nos lembra o conceito bakhtiniano de carnavalização. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o conceito de François Rabelais* (1987), o teórico estuda a cultura popular na obra de Rabelais, principalmente a sua obra cômica, e, na “Introdução” do livro, expõe a sua concepção de “mundo carnavalizado”, a qual tem sido muito útil a diversos críticos literários atuais.

O conceito reporta-se à expressão temporária de diversas formas e manifestações do riso que se opunham à cultura oficial, e séria, do mundo feudal. Dentre elas, destacam-se as festas carnavalescas nas praças públicas, os ritos cômicos, as paródias, as obras cômicas orais e escritas, o vocabulário familiar, composto por insultos, juramentos, calão, entre outras. Os festejos carnavalescos eram uma espécie de “segunda vida” do povo, e eram a própria quebra de hierarquias, tabus e regras propagados no universo medieval, de modo que instauravam uma nova visão de mundo baseada no “avesso”. Tais festas mostravam, como afirma Bakhtin, uma

visão de mundo, do homem, e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso crava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (Bakhtin, 1987: 4-5 – grifos do autor).

Bakhtin também viu na obra de Rabelais o que ele chamou de “princípio da vida material e corporal”, ou seja, a exibição de imagens do corpo, da satisfação das necessidades naturais, da vida sexual, assim como da bebida e da comida. Imagens estas que, apesar de não possuírem um valor pejorativo, eram sempre “exageradas e hipertrofiadas” e se encaixaram no que Bakhtin (1987: 17) chamou de *realismo grotesco*: “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

No conto de Rubem Fonseca também se nota, em certo sentido, uma forma de rebaixamento do que é elevado, valorizando, ao contrário, aquilo que é próprio do corpo, da matéria. Propõe-se, pois, uma inversão de valores que é próxima dos conceitos bakhtinianos de “realismo grotesco” e “carnavalização”. Tal inversão se dá de maneira bastante eficaz por meio da realização de uma paródia, de um texto que transforma o texto modelo e dá novo sentido ao texto original.

O procedimento paródico, que pode ser entendido como um desdobramento da prática metatextual, é constante na poética da contemporaneidade; muitas são as obras que problematizam em seu interior a representação narrativa. Conforme argumenta Guelfi, a escrita pós-moderna

é uma estética da auto-reflexividade, uma forma de ficção que investiga o próprio processo de significação ou produção de sentido. Parodiando as convenções literárias – como enredo, uso de metáfora, onisciência do narrador – os ficcionistas enfatizam o papel desses procedimentos na fabricação do sentido (Guelfi, 1994: 198).

Para ampliar o sentido da paródia nesse texto de Rubem Fonseca temos que lembrar ainda quem foi Godard, já que a peça foi escrita de acordo com o estilo dele, e no porquê de Shakespeare ter sido escolhido para ser revisitado. Com relação ao dramaturgo inglês, além de ele ser autor de uma peça teatral canonizada – *Romeu e Julieta* – (e Fonseca prima pela reavaliação da tradição artística e cultural), Shakespeare representa ainda um marco da modernidade. Ele subverteu os elementos da tragédia clássica, como as três unidades, renovando o teatro de sua época. Assim, faz todo o sentido apropriar-se de alguém tão “ousado” quando se quer criar uma arte que vai além do lugar-comum e da convenção.

Já no que diz respeito a Godard, trata-se do cineasta francês Jean-Luc Godard, que revolucionou o cinema rompendo com muitos convencionalismos tradicionais, como aconteceu logo com seu filme de estreia *À Bout de Souffle* (Acossado, 1959). Sua carreira foi marcada por avanços, de modo que o cineasta foi considerado um perfeito vanguardista, chegando até mesmo a revisar ironicamente os gêneros clássicos em filmes como *Une Femme Est une Femme* (Uma mulher é uma mulher, 1961), *Vivres et Vie* (1962), *Les Carabines* (Tempo de guerra, 1963), *Pierrot le Fou* (1965), entre outros.

Esse espírito inovador era exatamente o que Fonseca buscava em suas produções, negando regras e revendo a tradição. Godard também ficou conhecido por subverter o estilo do cinema americano, fazendo de suas criações uma mistura de gêneros, incorporando pedaços de literatura, história em quadrinhos, música de alto padrão e artes plásticas. Da mesma forma, Rubem Fonseca misturou estilos, criando um conto em formato de peça teatral, e deixou-nos evidente que suas produções têm, mesmo que implicitamente, em meio a erotismo e linguagem popular, um caráter avaliativo do universo artístico e literário.

O mundo às avessas de Fonseca que, nesse momento, nos mostra Shakespeare e Godard, é aquele que subverte, que transforma as formas de escrita tradicionais dando uma nova feição ao texto literário. Sem camuflar a linguagem e utilizando a paródia e a metatextualidade, o autor traz à cena, como atores principais, tudo aquilo que pelos séculos de tradição artística e cultural foi digno de desprezo: o corpo, o terreno, os prazeres, fazendo com que, à luz da idéia de carnavalização, tais imagens ocupem um lugar de destaque numa obra de ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. 1987. “Apresentação do problema (Introdução)”. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, p. 1-50.

Biografia do cineasta. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT896426-1655-2,00.html> Acesso em 01 de março de 2006.

- FONSECA, R. 1998. *A confraria dos Espadas*. São Paulo: Cia das Letras.
- GUELFY, M. L. F. 1994. “A obra tem, para você, uma dimensão metafísica?” *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas na ficção*. 1994. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- HUTCHEON, L. 1985. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Perfil de Jean-Luc Godard, o último grande contestador do cinema. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT896426-1655-1,00.html> Acesso em 01 de março de 2006.

THE WRONG WAY ROUND OF FONSECA:
GODARD AND SHAKESPEARE REVIEWED

ABSTRACT: The short story “À maneira de Godard” belongs to the book *A confraria dos Espadas*, by the writer Rubem Fonseca. It is a matter of a narrative written like a theatrical text that permits several questions about the contemporary art, apart from to produce a critical reading of the classic of Shakespeare Romeo and Juliet using the parody. The text also discusses, reading between its lines, the way of construction of a play and, besides, it reflects about the conception of carnavalização, by Mikhail Bakhtin, updating the debate regarding the “wrong way round”.

KEY-WORDS: parody, metatextualidade, carnavalização, contemporary period

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.