
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ACORDES ADVERSOS: A HARMONIA DE “EU SOU A VIDA, EU NÃO SOU A MORTE”

Célia Patrícia Sampaio Bandeira (UFES/FAPES)

Resumo: Nossa proposta de leitura sobre a comédia: *Eu sou a vida, eu não sou a morte*, de Qorpo Santo concebe a harmonia de movimentos contrários e procura pela urdidura construída na densidade das vozes melódicas entrecruzadas no tempo e espaço. Buscamos, também, a configuração do que compreendemos como uma textura polifônico-harmônica na fusão de elementos aparentemente opostos a partir da ruptura que a peça provoca no modelo de leitura linear das vozes e do padrão rígido da partição do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Drama Moderno; Qorpo Santo; Literatura e Filosofia; Teatro Brasileiro.

1. A CORDA DO ARCO E A CORDA DA LIRA

Para evidenciar o caminho que conduziu e orientou nossa leitura da peça “Eu sou a vida, eu não sou a morte” de Qorpo Santo, principiamos pela sentença de Heráclito (1999: 71) em que se lê no fragmento 51: “Não compreendem, como concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira”.

Consideramos a harmonia de movimentos contrários no acolhimento da palavra tensão em sua origem grega: τροπος, para nos guiar na leitura desta obra dramática de Qorpo Santo. Τόνος, diz, tudo o que está estendido; que pode estender; corda; correia de uma máquina; tensão, tensão de molas; contenção de espírito; intensidade, vigor, energia; tom da voz, ritmo de um verso (Isidro 1998: 577). No fragmento de Heráclito esta palavra aparece no composto παλίντροπος; esticado para trás; lançado depois de estendido para trás, elástico (Isidro 1998: 423). Este sentido de esticar para trás e depois ser lançado se confirma na imagem criada pelos dois objetos citados posteriormente: a corda do arco e a corda da lira, pois ambos se utilizam deste movimento contrário para estender e distender, pôr tensão, dar intensidade ao tom da voz, transmitir energia pela corda tensa, formar o ritmo do verso no toque tenso das

cordas, nas cordas dos instrumentos e da voz, e para nós também no entrelaçamento das tramas tecidas pelas cordas do texto, o vigor das vozes que se entrecruzam.

É também a ação de forças opostas que juntas tensionam o risível e o terrível para produzir a harmonia desta “...comédia, que mais parece — Tragédia” segundo as palavras de Qorpo Santo ao fim da peça. Nosso percurso inicia-se exatamente pelo final, acolhendo o movimento de voltar-se para trás, transgredindo o tabu das direções, assumindo o risco de Orfeu: voltar de mãos vazias..., no empenho de seguir pegadas que tentam fazer da interpretação da *poiesis* um pensar o originário, pois esta é nossa via de leitura: um caminho fundado no caminho circular da obra de arte, que se faz no percurso do método do círculo hermenêutico, um caminho que é o mesmo ao partir e chegar, pois o ponto de partida já é o ponto de chegada. Este caminho nos parece o mais justo para a leitura de uma obra que não só transgride a noção do tempo linear — Qorpo Santo indica a Cena Primeira não no Ato Primeiro mas no Segundo Ato, quebrando uma certa noção de sucessão de eventos no tempo — como também rompe com a idéia de ação retilínea e com certa retidão de espaço e tempo; aliás, o termo linear, quando empregado na música, diz de sons sucessivos que formam melodias, por oposição àqueles simultâneos (acordes) que formam harmonias. A harmonia advém de uma combinação de elementos diferentes ligados por uma relação de pertinência, buscamos a harmonia neste movimento de ocultar desocultando: harmonia é o que aproxima e mantém unido, é empregada na música, na física e na filosofia. O prefixo *har* na composição dos verbos indo-europeus nociona a unificação dos contrários ou elementos conflituosos ordenados no todo. É neste sentido de reunião das diferenças que nos empenhamos em compreender “*Eu sou a vida, eu não sou a morte*”, em que a identidade surge aos ouvidos de quem ausculta o tudo do um — “Ouvindo não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um” (Heráclito 1999: 71).

2. O ACORDO DE ACORDES POLIFÔNICOS

A sucessão de sons, das vozes que transcorrem em uma linearidade melódica, entoadas em uníssono ou oitavadas, pode ser lida como um movimento proveniente de uma textura monofônica que confirma sempre a mesma melodia, idéia, palavra; uma repetição simples, neste caso não há construção de um acordo/acorde entre as várias vozes do drama, porque não há contraste. Sem contraste, as melodias das vozes se distribuem de maneira progressiva, sucessiva, em uma leitura sempre para frente, indicando um nexos lógico causal e linear; contudo, o movimento harmônico que apontamos neste drama qorposantense nos leva à compreensão da ruptura não só com um modelo linear das vozes assim como também com o padrão rígido da partição do tempo. Qorpo Santo nos mostra que esta peça não se deixa apreender por visões repartidas da realidade, mas vigora no real próprio que ela é enquanto obra de arte.

O tempo desta obra se realiza na harmonia que dá forma à sua produção. As personagens são vozes que se ligam em movimentos intermitentes e simultâneos. A

textura polifônica, para a qual apontamos como modelo da música, é aquela que a partir de um motivo gerador utiliza-se de procedimentos de retrogradação, inversão, transposição, distensão e contração do mesmo. O motivo gerador de “*Eu sou a vida, eu não sou a morte*”, contém em si a tensão e é tratado harmonicamente no drama. Na música, o procedimento harmônico pode ser gerado através dos aglomerados das vozes dos acordes que fazem sentido quando tocadas simultaneamente e assim formam cadências que nos proporcionam a sensação de movimentos de afastamento e aproximação em torno do centro de repouso; no drama, este procedimento aparece quando o autor utiliza-se do jogo polifônico das vozes e constrói um sentido captado por um tempo entrecruzado, denso, que volta e re-volta a leitura, torna e re-torna, torce para trás e para frente, de um lado para o outro, de um Ato ao outro Ato e vice-versa, produzindo uma leitura múltipla e simultânea, um acordo do encontro entre as vozes múltiplas das mesmas personagens, entre vozes contrárias: harmonia. Ao concebermos esta obra dramática harmonicamente, compreendemos sua urdidura construída pela densidade das vozes melódicas que se entrecruzam no tempo e espaço formando uma textura polifônico-harmônica.

Ressaltamos a musicalidade do drama que logo no início se evidencia com a canção de Linda-Lindo, que não consideramos como uma sucessão monofônica de sons, mas um dueto polifônico, pois o canto não soa em uma seqüência linear das vozes, isto é, a partir da escuta de uma única melodia que cessa a cada entrada da voz de um e de outro; o canto das vozes de Linda-Lindo é polifônico porque há um sentido dialógico, em um embate de perguntas e respostas, na mudança e permanência de elementos do canto, na forma das idéias, dos ritmos e do debate que se alterna em cada estrofe cantada, este é o movimento que dá forma à canção, alusivo à construção musical do ditirambo dionisíaco.

3. O ACORDO TRAGICÔMICO

Assim como os coristas de Dionísio as personagens de Qorpo Santo nos aparecem num coro circular de vozes antagônicas que se harmonizam na polifonia construída, a canção do par Linda-Lindo engendra a obra que reúne o anúncio do viver e prenúncio do morrer: um canto que reúne luz e treva, vida e morte. O drama tragicômico nos conduz à originalidade poética da obra de arte: a tensão, a contradição, o duplo, a verdade produzida, fingida, ficcionalizada; entendemos tal tragicomicidade não na fusão entre as formas trágicas e cômicas mas na “mundividência dionisíaca”, como nos diz Ronalds de Melo e Souza:

Nascido da hierogamia do imortal Zeus e da mortal Semele, Dioniso se distingue da idealidade dos deuses olímpicos porque o seu ser não se contrapõe ao não-ser, e a sua vida não subsiste, senão porque a morte existe. Ele aparece, nos mitos e ritos, como agente da expansão vital e, ao mesmo tempo, como paciente da contração mortal. Renascendo do sacrifício de sua vida para

sempre recomeçada. A sacrossanta essência do seu nascimento se consuma na consagração do seu falecimento (...) A representação do drama mesclado de alegria e dor constitui uma forma artística que se compatibiliza com a reversa harmonia da arte dionisíaca. (2005: 2-3)

Convocamos, portanto, Dionísio para presidir esta obra que abriga dois princípios fundamentais: força vital e visceral fatalidade, princípios que no título da peça se desdobram em um movimento de velar e desvelar a partir da afirmação “*eu sou a vida*” enlaçada com uma negação que reafirma a própria afirmação anterior: “*eu não sou a morte*”. Neste empenho, vertemo-nos para o acordo que afina impulso vital e mortal nesta peça em busca da convergência harmônica destes princípios como dois aspectos de um mesmo poder.

4. A CONSPIRAÇÃO TECIDA, A TRAMA CONSPIRADA

Deslocamo-nos, portanto, para uma via que se estabelece na confluência de um duplo e convocamos a peça ao percurso de uma metáfora que abriga seu todo potencial: é uma reunião, um conluio. A noção de conluio evoca uma ação de tramar, ação de passar os fios-palavras na urdidura desta dobra dramática; desvelando sua tessitura tragicômica: a ambivalência da tristeza e da alegria, a possibilidade do arrebatamento da morte, aqui prenunciada pela primeira fala da personagem Linda em tom de vaticínio: “Se não tiveres cuidado, / Algum Cão danado / Te há de matar; / Te há de estraçalhar” e o impulso alegre da vida em sua forma de Eros na resposta subsequente de Lindo: “Eu sou vida; Eu não sou morte! É esta minha sorte; É esta minha vida!”

Já se nos apresentam duas personagens: o duplo que se desdobra — Lindo e Linda que travam um combate dialógico durante todo o Ato Primeiro; uma outra personagem aparece no final do ato — o rapaz, apesar de ter sido mencionada na primeira fala de Linda: o *Cão danado que há de matar*, o Rapaz entra como um terceiro na relação desse par, também não é nomeado, mas substantivado designando a própria essência, a substância, aquilo que existe e não pode deixar de ser, e representa o poder, as instituições, como veremos adiante. A única personagem nomeada é Manuelinha, aparecendo apenas em uma fala do Segundo Ato, filha do casal Linda-Lindo traz em seu nome a marca da vida. Manuela, nome de origem hebraica “Immanuel”, significa Deus está conosco. Deus é e simboliza o Um, para qual tendem todas as manifestações, a Vida, na qual se realiza toda a vida (CHEVALIER & GHEERBRANT 1996: 332-3). Manuelinha se nos apresenta como fruto da unidade dual dos contrários que se complementam. O duplo também se presentifica na própria estrutura da peça: “Comédia em dois atos”. Desta estrutura geminada, a forma também se desdobra em verso e prosa, atingindo a unicidade da prosa-poética no decorrer dos dois atos.

O Ato Primeiro inaugura-se pelo canto de Linda em tom de ameaça, como um prenúncio, um canto oracular. Clément Rosset alude à profunda relação entre o pensa-

mento oracular e o duplo (ROSSET 1998: 39). O oráculo anuncia por antecipação um acontecimento a fim de que haja uma possibilidade de impedi-lo, mas o próprio ato de evitar o destino acaba por coincidir com sua realização. A tentativa de desviar-se do inelutável evidencia a fragilidade e a finitude humana e se apresenta na fala subsequente de Lindo: “Se desrespeitará / A vida minha? / A desse, asinha, / Ao ar voará!”. Linda é quem anuncia o limite, e insiste em estabelecê-lo, em pôr lindas, demarcar o fim, lindar: “Não te fies, meu Lindinho, / Dos que te fazem carinho/ Crê que te devoram / Os lobos; e não coram”. Lindo persiste na esquivo: “Sabei, ó Lindinha: / Os que me maltratam / A si se matam: / Tu ouve; Anjinha!?”.

O canto de Linda profetiza uma conspiração contra Lindo. Anteriormente convocamos a peça à noção de reunião, conluio, tessitura tramada; e se nos afigura que, por outro lado, conluio nos traz a idéia de trama como aliança, acordo que se arma para prejudicar alguém, como uma conspiração. O canto se encerra e cede lugar ao diálogo mas o embate entre as vozes prossegue: alternam-se tons de concórdia amorosa e disputa divergente, em que as personagens se designam também por duplos: Lindo se apresenta como portador de “dois grãos corações” sentindo bater “pancadas de ambos os lados; isto é, do esquerdo e do direito” ao que Linda retruca possuir “duas cabeças por fora dos largos seios”.

É no entremeio destas duas falas que perpassa a menção a uma conspiração: Linda - “Eu não digo (à parte) que este figo me foi enviado por cão danado? Quer me fazer crer que tem dois corações. (A ele:) Amiguinho, ainda não sabes de uma cousa. Queres saber?” temos aí mais uma referência a cão danado, a mitologia grega associa o cão à morte, aos infernos (Cérbero, o cão de Hades). Na primeira didascália Linda não se dirige à Lindo, conspira à parte com o leitor/espectador, a palavra parte pode designar (HOUAISS 2001): “fração de um todo repartido; quinhão”; “área determinada; lado, banda”; mas também “papel a desempenhar; responsabilidade, função, obrigação”; cabe à Linda desempenhar a parte de anunciar a trama como é ela mesma uma parte desta aliança (parte: “cada um dos que firmam um contrato mútuo”; “grupo de pessoas partidárias da mesma causa; facção”); ao mesmo tempo em que ela dá parte (comunicação escrita ou verbal; aviso, participação) do golpe mortal que Lindo está fadado a sofrer; ou no arranjo de vozes múltiplas e simultâneas a que submetemos nossa leitura, a palavra parte na música designa cada um dos elementos estruturais de uma composição, Linda é parte: uma das vozes desta composição polifônica.

Se suprimirmos o que Linda compartilha com o leitor/espectador, temos o que Lindo ouviu: “Eu não digo(...) Amiguinho, ainda não sabes de uma cousa. Queres saber?” ao que este pergunta: “O que é; o que é, então!?” e ela responde enigmaticamente: “Ora o que há de ser!” O que há de ser é a morte da qual ninguém escapa, a morte de Lindo se consumará com o golpe do rapaz, o cão danado; não se pode iludir a morte, enganar a Cérbero — guardião do portal entre vivos e mortos — apenas dois conseguiram realizar esta façanha: Hércules que o dominou com sua força e Orfeu que o encantou e o fez adormecer com a lira.

5. O ACORDO DIABÓLICO: A REVERSA HARMONIA

Na belicosa tensão do diálogo multívoco fazem-se recíprocas evocações ao diabo, é aí que o diabo nos aparece de permeio, conduzido à presença da interlocução, nos trechos:

Lindo - “Tu és o diabo! (...) És tripa que nunca se enche, por mais que dentro se lhe bote”

Linda - “Pois te digo: és o diabo em figura de homem!...”

Linda - “Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio...”

O mundo grego é para nós o lugar de onde brota o conceito, para isso buscamos o sentido originário da palavra diabo: διαβ em compostos significa ‘separando, dividindo, por um lado e outro, aqui e ali’ (ISIDRO 1998: 127), por todos os lados e o radical βαλλο’: ‘lançar, arremessar, atirar com arma de fogo, guerrear formando o substantivo διά-βολέ: desavença, inimizade; aversão, repugnância; medo, temor; acusação; calúnia; e o adjetivo διά-βολος: que desune (inspirando ódio, inveja, etc.); como substantivo é a calúnia, maledicência, ou o caluniador e por fim o próprio diabo’ (HECKLER, BACK & MASSING 1984: 471-5).

Entendemos as evocações diabólicas entre Lindo e Linda não no sentido que a tradição judeu-cristã nos legou, mas pelo que nos diz originariamente este composto: a ação de lançar por todos os lados dividindo, a polêmica, o que desune e leva à guerra, o combate em que se lançam juntos o bélico e o belo também participantes do radical βάλλο; o vínculo gerado pela “reversa harmonia”, a harmonia discordante que mantém a união estreita e íntima entre as partes das vozes desta polifonia.

Voltemos à fala de Linda: “Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio...” e à rubrica “(A correr em volta dela)”, persistindo no empenho de um pensamento originário, depreendemos por estas indicações que as ações desempenhadas por Lindo são alusivas à figura do sátiro e que este se confunde com o próprio Dionísio. O mito narra que o sátiro Sileno, filho de Pã e de uma ninfa, foi o preceptor de Dionísio e é representado com uma cabeça calva, com chifres, e como está sempre ébrio mantém-se a custo sobre o burro em que aparece montado. O cortejo de Dionísio contava com Sileno, as Bacantes, sátiros, ninfas, pastores e pastoras e mesmo o deus Pã, passava dando gritos, fazendo ressoar instrumentos musicais ruidosos (COMMELIN s/d: 65). A cristianização da cultura greco-romana converteu todos estes deuses e sátiros: Pã, Dionísio (Baco) e Sileno em imagens diabólicas, da discórdia, do mal encarnado, reduzindo a compreensão da mitologia. As “diabruras” performatizadas por Lindo levam Linda a associá-lo ao demônio, Lindo está possuído pelo *daimon*. Esta força do *daimon* opera uma metamorfose em Lindo que passa a ser para Linda o “ente mais extraordinário que meus olhos têm visto (...), que meu cora-

ção têm amado”. Transportado para um estado divino, Lindo é o entusiasmado que assume a forma do sátiro em um duplo encantamento, no canto divergente harmônico e na magia da força criadora dos Deuses, e só assim o drama pode se desenvolver. Encontramos em Nietzsche a relação entre o estado de encantamento dionisíaco e o sátiro: “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimização apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.” (NIETZSCHE 1992: 60)

6. O ACORDO DA OBRA DE ARTE: O DIONISÍACO E O APOLÍNEO

Chegamos ao ponto de aproximação em que gostaríamos de nos deter: que é o pensamento de Nietzsche acerca da obra de arte. Para isso, retomemos o caminho de onde partimos — o título da peça: *Eu sou a vida, eu não sou a morte*. Esta sentença contém a afirmação da vida na sabedoria trágica: “não ser a morte” não é o não-ser da vida; apesar do desfecho mortal, o que se afirma no drama é a vida, é ser a vida entusiasmada, não ser a morte. A morte não é o contrário da vida, mas um aspecto da vida, é parte da vida, não há uma oposição necessária, a morte já está anunciada desde o início tragicômico do drama na mesma sentença que encerra o duplo na representação de um drama dionisíaco: o deus nascido duas vezes, aquele cujo “ser não se contrapõe ao não ser”.

Se Dionísio guarda o vital e mortal, sem exclusão de um ou outro, assume os dois como constituidores de seu ser; quem pode de fato contrapor-se à existência do dionisíaco no drama é o deus oposto: Apolo.

Quem põe fim à existência de Lindo é o Rapaz, que simboliza para nós o princípio apolíneo, a ordenação, a regra instituída. Da união de Lindo e Linda, surge o princípio dionisíaco. Estes dois princípios postos em disputa geram este teatro, lugar em que os Deuses Apolo e Dionísio são vistos. Da relação entre Lindo e Linda, que representa a quebra de uma regra moral, de uma convenção social advém o risco do aniquilamento, do golpe da morte, este golpe é dado pelo Rapaz que na peça representa as instituições, conforme deflagram suas falas que conclamam “os Governos”, “os Estados”, “a honra, o brio, a dignidade e o interesse das Famílias”, “a integridade Nacional”. A civilização retida na imagem do solista apolíneo, entra em combate contra o desregramento, a violação a que se entrega Linda unindo-se a Lindo, permitindo que seja deflorada por outro homem, que não é seu legítimo marido, mas sua legítima contraparte, seu cúmplice no coro das ninfas bacantes que entoam motivos melódicos complementares e contrastantes na polifonia musical de Dionísio. A canção polifônica da multidão contra o solo da regra instituída.

Ao clamarmos por Dionísio também se nos apresenta Apolo, interpõem-se desordem e ordem, embriaguez e lucidez que formam, para Nietzsche, os dois princípios gerativos do teatro grego como co-produtores, como forças elementares que estão

no embate da produção de toda obra de arte; nascida da congregação de dois rituais primitivos.

Somos convidados a habitar a dimensão poética da obra de arte, movimento que só somos capazes de executar a partir do chamado da obra: como um retorno ao ritual de embriaguez dionisíaco congregado ao culto apolíneo resplendente.

Esta obra corposantense com a qual comprometemos nossa leitura está ela mesma empenhada, como obra de arte que é, numa conspiração. Se a obra de arte conspira, se ela está orientada num sentido de conspiração, o que ela provoca pode ser compreendido como um golpe: político, social, antropológico, filosófico, psicológico, científico e histórico; observável por todas estas disciplinas, mas que não se limita a campos determinados de saberes, pois funciona como um golpe dado nestas mesmas disciplinas. A arte não é uma trama da história, porém trama a história da arte. Conspira a história sem ser a história, ela é histórica. Essa idéia de conluio vem de encontro à caracterização da arte como: arte pura. Como se houvesse um estado de pureza na arte e pudéssemos isolá-la do mundo material, sendo um objeto imaterial de um mundo simbólico e ideal. O que provocamos com o conluio é justamente romper com um estado de pureza e convocar a arte à contaminação de todos os saberes. Porque ela se dá no mundo e só pode ser compreendida nessa relação da percepção de mundo e na compreensão da percepção com o mundo. O ser-no-mundo, tramado por este, imerso na trama de ação do acionamento e desacionamento, da realização e não realização. É uma forma de enunciação que está comprometida com a presença das coisas no mundo, com a palavra que fala e mostra no dizer a coisa e nos faz aproximá-la de seu ser, isto é, ela se mostra no seu dizer de coisa-palavra, que é enquanto se enuncia a presença de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean, GHENNRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Ediouro, s/d.

HECKLER, E., S. Back & E. Massing. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

QORPO SANTO. *Teatro completo*. Guilhermino César, org. Rio de Janeiro: SNT/Funarte, 1980.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SOUZA, R. M. *O Romance tragicômico de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf>. Acesso em: 13/10/2007.

ADVERSE CHORDS: THE HARMONY OF “EU SOU A VIDA, EU NÃO SOU A MORTE”

ABSTRACT: Our reading purposal upon a Qorpo Santo's comedy: *Eu sou a vida, eu não sou a morte*, conceives harmony resulting from opposites moviments and searches for the warp built into melodic voices' density crossed over time and space. We also seek for the configuration of what we understand as a poliphonic-harmonic texture into the fusion of elements that seems *opposite* considering that this drama breaks a linear reading model of voices and cronologycal time pattern.

KEYWORDS: Modern Drama; Qorpo Santo; Literature and Philosophy, Brazilian Drama.

Recebido em 25 de setembro de 2008; aprovado em 28 de outubro de 2008.