

EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA E ATO POLÍTICO NO TEATRO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

André Oliveira

RESUMO: *Diatriba de amor de contra un hombre sentado* é um monólogo escrito por Gabriel García Márquez e apresenta o dia em que Graciela reflete sobre sua própria condição de mulher e esposa em uma constante experimentação da ideia filosófica que dá início ao seu discurso acerbo e, de certo modo, violento contra o marido. O texto da peça também possui toques de humor, aspectos trágicos e elementos típicos de superação da crise do drama no teatro burguês, mas a encenação realizada em Brasília, em 2016, precisou experimentar desconstruções formais com relação às indicações cênicas do autor, sobretudo porque foi observada que a diatribe dessa esposa extrapola os limites da ação cênica e se torna uma *performance* teatral que a personagem promove por estar consciente de que se encontra diante de uma plateia que a vê e a ouve. O presente artigo discute aspectos da literatura dramática a partir de questões relacionadas ao texto escrito para o teatro e o texto encenado no teatro, a fim de observar como essa obra colombiana se comporta no livro e na cena.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Teatro; Gabriel García Márquez; Diatriba de amor; Performance.

ABSTRACT: *Diatriba de amor de contra un hombre sentado* is a monologue written by Gabriel García Márquez and presents the day when Graciela reflects on her own condition as a woman and wife in a constant experimentation of the philosophical idea that gives rise to her acid and, in a certain way, violent speech against her husband. The text of the play has ingredients of humour, tragic aspects and typical elements of the overcoming of the crisis of the drama in bourgeois theatre, but the staging of the play in Brasília, in 2016, needed to experiment formal deconstructions in relation of the scenic orientations of the author, especially because it was noted that the diatribe of this wife extrapolates the limits of the scenic action and becomes a theatrical performance that the character promotes since she's aware of the audience that listens and watches her. This work discuss aspects of dramatic literature starts from questions related to the text written for the theater and the text staged in the theater in order to observe how this Colombian play behaves in the book and in the stage.

KEYWORDS: Literature; Theater; Gabriel García Márquez; Diatriba de amor; Performance.

EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA E ATO POLÍTICO NO TEATRO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

“Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!” (MÁRQUEZ, 1995, p. 11)¹. É com essa fala que Graciela se apresenta para o público em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Na sua única peça de teatro, Gabriel García Márquez põe em cena uma mulher da alta burguesia colombiana e seu marido. A ação se passa dentro do quarto do casal que está se preparando para sua festa de bodas de prata que acontecerá naquele mesmo dia. A esposa, no entanto, tem poucos motivos para comemorar, uma vez que esses vinte e cinco anos de casamento significaram para ela uma vida cheia de perdas ao lado do esposo. Assim, ao longo da ação, a personagem lembrará sua trajetória amorosa com o cônjuge de forma melancólica e amargurada e é aí onde reside sua diatribe. De fato, todo o monólogo de Graciela é uma crítica acerba, um discurso violento ou injurioso contra o homem a quem, apesar de todos os seus rancores, ela não pode dizer que não ama. E o marido permanecerá sentado e em silêncio, na poltrona, lendo o jornal durante todo o tempo. Há uma indicação cênica logo no início do texto que diz: “No extremo direito, sentado em uma poltrona inglesa, em traje escuro e com o rosto escondido atrás do jornal que finge ler, está o marido imóvel. É um manequim” (MÁRQUEZ, 1995, p. 10)².

Diatriba de amor contra un hombre sentado foi montada pela primeira vez no Brasil, sob minha direção e com orientação do Professor Dr. André Luís Gomes, da Universidade de Brasília, no formato de leitura cênica, em agosto de 2016, no teatro do Instituto Cervantes de Brasília, sob o título *Diatriba de amor*³. Nessa modalidade cênica, a atriz Juliana Zancanaro, da Cia YinsPiração, de Brasília, no papel de Graciela Jaraiz de la Vera, leu o texto da peça que se encontrava dividido em partes e distribuídos em diversos pontos do cenário e da plateia, enquanto seguia as marcas ensaiadas da direção. Com o intuito de realizar um deslocamento perceptual que possibilitasse a adaptação do texto para o palco, além de, que ousadia, extrapolar os níveis de significação propostos por García Márquez, procurei, com esse trabalho,

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

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

³ Neste trabalho, todas as vezes em que me referir ao texto da peça, escreverei *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, e quando me referir à leitura realizada sob minha direção, direi apenas *Diatriba de amor*.

responder a algumas questões relacionadas à *performance* teatral (e política) da protagonista da obra, uma vez que a compreendo como uma personagem consciente de que está diante de uma plateia que a vê e a ouve.

Mikhail Bakhtin, filósofo russo, apresenta a diatribe como “um gênero retórico interno dialogado, construído em forma de diálogo com um interlocutor ausente” (BAKHTIN, 2010, p. 137), cuja origem está associada à sátira menipeia e a outras formas de textos antigos denominados sério-cômicos com caráter de diálogo interno e externo além do enfoque na vida e no pensamento humano. Portanto, a diatribe encarna um gênero textual que surge como dialogização do processo individual de discurso e pensamento, e o “enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 137). Logo, a diatribe possui parentesco original com o solilóquio e, por extensão, com o monólogo. Segundo Patrice Pavis (1999, p. 247), os monólogos são discursos que uma personagem faz para si mesma, caracterizados pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala que, no entanto, podem ser considerados dialógicos porque “são, na verdade, apenas diálogos da personagem com uma parte de si mesma, com uma outra personagem de sua fantasia ou com o mundo tomado como testemunha” (PAVIS, 1999, p. 93). O principal traço dialógico desse tipo de discurso ocorreria quando a personagem avalia sua situação, dirigindo-se a um interlocutor imaginário ou exteriorizando um debate de consciência (PAVIS, 1999, p. 247), que é exatamente o que ocorre na peça de García Márquez.

Os gêneros sério-cômicos se destacam dos demais de sua época pela representação de uma cena atual sem o distanciamento épico ou trágico do herói – o contato, portanto, é imediato e familiar. Bakhtin listou diversos elementos formais comuns a esses gêneros, que podem ser encontrados na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Por exemplo, “Os heróis do diálogo socrático são ideológicos” (BAKHTIN, 2010, p. 126) e sempre ocorre uma experimentação da verdade, da ideia, simultânea a uma experimentação daquele que a representa no ato, no evento. No monólogo escrito por García Márquez, ocorre claramente uma experimentação da verdade, da ideia, simultânea a uma experimentação daquela que a representa no ato, no evento. É possível observar uma íntima associação da ideia que dá início à peça com a persona que a profere, em um movimento de experimentação ao vivo na cena. Para refletir sobre sua vida conjugal, Graciela passará o dia lembrando

jantares, viagens e encontros em que sofreu pequenas humilhações por conta do comportamento ora indiferente, ora manipulador de seu infiel marido, mas a cada fato que ela retoma do passado, há um profundo questionamento implícito sobre sua própria conduta ao longo dos últimos vinte e cinco anos. Afinal, se sempre esteve ciente das falhas morais do companheiro, por que, só agora, ela resolveu colocar ordem na casa?

“Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!”. Essa ideia surge em contraposição à noção romantizada e pueril de que o casamento é uma experiência positiva em todos os níveis. Graciela precisou da experiência concreta de um casamento longo e feliz para considerá-lo aquilo que mais se assemelha ao inferno. As ambiguidades são claras. A diatribe é um discurso violento, por definição do Dicionário da Real Academia Espanhola, mas nesse caso é uma injúria de amor.

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

Priscilla Meléndez (2001, p. 544) levanta ainda outras questões acerca das possibilidades interpretativas desse final quando Graciela “Sem raiva, sem

maldade, quase como uma travessura, põe fogo no jornal que o marido lê. Logo se afasta, dá-lhe as costas e chega ao fim do monólogo sem se dar conta de que o fogo se propagou e o esposo imóvel está sendo consumido pelas chamas”⁴ (MÁRQUEZ, 1995, p. 79). Sabendo que a rubrica da peça propõe que o marido seja representado por um manequim, o que significa esse quase irrealizável ato cênico que fecha o discurso da protagonista?

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

A ação da protagonista pode ser vista quase de forma sagrada, como um rito a partir do qual Graciela compensa as injustiças sofridas durante o casamento. O sacrifício do fogo surge, então, como expiação purificadora? O ato é vingança ou sacramento? E, sendo o segundo caso, quem é purificado: o marido ou a própria Graciela? O fogo também é simbólico no texto de García Márquez por ser o elemento que abre e fecha o espetáculo e, como lembra Marilena Chaui (2011, p. 19) representar o desejo, que converte em amante a coisa amada e tem o poder de transformar todas as coisas nele mesmo.

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

A única coisa que ela não pensou foi o que me aconteceu: uma noite, eu me atirei pela janela na água morta da baía, do jeito que eu estava, e fui te buscar nadando por debaixo da água. Que maravilha! Sem nada de sutiãs com o broche atrás, nada de cintos de castidade, nada de calcinhas de Madapolán com a abertura de renda, nada de nada, só

⁴ Em Espanhol: Sin rabia, sin maldad, casi comouna travesura, le prende fuego al periódico que lee el marido. Luego se aparta, le da la espalda, y llega al final del monólogo sin darse cuenta de que el fuego se ha propagado, y el esposo inmóvil está siendo consumido por las llamas.

pronta para você de uma vez, novinha, chafurdando no lodo podre como uma cadela da rua (MÁRQUEZ, 1995, p. 27)⁵

É notável o esforço de Graciela, a fim de chegar até o homem que ama para saciar seu desejo.

Benedictus Spinoza instituiu, para seu sistema filosófico, a importante noção do *conatus* como a essência atual de um Ser, aqui entendido como a parcela finita de uma Potência infinita, que é Deus. Na Parte II da *Ética*, ele diz que “Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (E, III; P6)⁶. A relação do *conatus* com o desejo é íntima e circular, pois os seres “agem, em tudo, em função de um fim, quer dizer, em função da coisa útil que apetecem” (E, I, *Apêndice*). Ou seja, não é nada além do desejo, da vontade ou do apetite de um ser o que o leva a agir, esforçar-se por algo.

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

na medida em que cada coisa se esforça, tanto quanto está em si, por conservar o seu ser, não podemos de forma alguma duvidar de que, se estivesse tanto em nosso poder vivermos segundo os preceitos da razão como conduzidos pelo desejo cego, todos se conduziriam pela razão e

⁵ Em Espanhol: Lo único que no se le había ocurrido fue lo que se me ocurrió: que una noche me tiré por la ventana en el agua muerta de la bahía, tal como estaba, y me fui a buscarte nadando por debajo del agua. ¡Qué maravilla!, sin nada de ajustadores con el broche por detrás, nada de refajos de castidad, nada de calzoncitos de madapolán con la jareta enredada, nada de nada, sino lista de una vez para ti, nuevecita, revolcándome en el lodo podrido como una perra de la calle.

⁶ Adoto as siglas e abreviaturas conforme Marilena Chaui. (E) para *Ética*, (TP) para *Tratado Político*. As partes serão indicadas por algarismos romanos. Definições, explicações, axiomas, enunciados de proposições, demonstrações, corolários, escólios, lemas, postulados e prefácios das partes serão indicadas por algarismos arábicos seguidas de abreviação (*def.* 1, *expl.*, *ax.* 1, *P4*, *dem.*, *cor.* 1, *schol.*, *lem.*, *post.*, *Praef.*). (TP) para *Tratado Político*, seguido do número do capítulo e do parágrafo após (#).

organizariam sabiamente a vida, o que não acontece minimamente, pois cada um é arrastado pelo seu prazer (TP, 2, #6)

Graciela é arrastada por seu desejo e arrasta a si mesma no lodo podre da baía com a intenção de saciar o apetite do corpo. Essa cena encarna o corpo como o lugar do nascimento das paixões, por ser objeto das percepções da alma⁷.

Caso tivesse sido conduzida pela razão⁸, a protagonista de García Márquez não teria desobedecido à mãe, cujas premonições já indicavam desde o início que o futuro da filha com o rapaz não seria feliz. Embora pareça contraditório, guiar-se pela razão, em uma obra de Gabriel García Márquez, pode significar agir de acordo com alguma sabedoria popular ou com a observância de uma crença religiosa, sendo o catolicismo o mais comum. Essa dimensão religiosa não está ausente na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Há a presença de dois oráculos encarnados nos pássaros negros que sobrevoam os noivos no dia do casamento, como um exemplo de mau agouro, além da própria mãe de Graciela, que, na sua juventude, alertou-a sobre os riscos de se envolver com um rapaz que “tem duas caras: a que nos mostra, que já não é boa, e a outra, que deve ser pior” (MÁRQUEZ, 1995, p. 24)⁹. A religiosidade de Graciela também surge quando ela se mostra um tanto culpada e ressentida por ter se casado grávida na igreja após se entregar ao então namorado como uma “cadela da rua”. A ação de se arrastar no lodo podre, atraída pelo corpo do outro, sujou-a para sempre.

Para Spinoza, (*E*, III; P9), a essência da mente é constituída de ideias adequadas e de ideias inadequadas, sendo que as primeiras são próprias das ações da mente e representam as vontades de um Ser, enquanto as segundas, próprias das ações do corpo, representam os apetites e as paixões, ou seja, as paixões dependem exclusivamente das ideias inadequadas (*E*, III; P3). As ideias inadequadas são mutiladas e confusas e, por isso, provocam tristeza e sofrimento. O *conatus*, fruto de uma ideia inadequada, embora menos explícito, também pode ser reconhecido outras vezes na vida de Graciela, como ela própria lembra. Houve uma ocasião, logo nos primeiros anos, quando

⁷ Victor Delbos (2002, pp. 130—131) utiliza-se do *Breve tratado* e da *Ética* de Spinoza para explicar como a paixão e a potência de agir se ligam diretamente à ideia que um ser faz do objeto que lhe acende o desejo.

⁸ Graciela só é movida pela razão, praticamente livre de paixão, quando resolve revisitar seu passado e observar as condições reais de sua vida de casada.

⁹ Em Espanhol: tiene dos caras: la que nos muestra a nosotras, que ya no es buena, y la otra, que debe ser peor.

ainda eram pobres, em que a jovem esposa tentou conseguir um emprego para o marido se entregando para o dono de um escritório, conforme as condições deste. Também quando ela se encaminhou para a mansão da sogra e, por orientações desta convenceu o esposo a fazer as pazes com o pai moribundo. Isso foi, inclusive, o que lhes deu direito ao testamento do patriarca, mas também significou a ruína ética do marido.

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

Conforme Victor Delbos (2002, p. 129), no sistema espinosano, o *conatus* é uma lei que vale para todo ser, não somente para a alma, mas também para o corpo, uma vez que este também tende a conservar-se, sendo as modificações da alma correlativas às modificações do corpo. Justamente, o *conatus* mais importante de toda a narrativa de Graciela, seu maior esforço para preservar-se em si mesma, parece ocorrer no momento presente de sua vida (e da apresentação teatral), vinte e cinco anos depois de arrastar-se no lodo podre para entregar-se ao futuro marido, e se desenvolverá no quarto do casal (e no palco) quando ela, de corpo e alma modificados, aos poucos, reconhecerá que “Nada se parece tanto com o inferno como um matrimônio feliz!” e que o maior obstáculo para sua liberdade é o próprio marido.

A rubrica do texto de García Márquez pede que a situação inicial se dê com “o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o solo. Não é uma destruição caótica, mas sim bem sistemática e de certo modo alegre, porém não há dúvida de que o motivo é uma raiva inconsolável” (MÁRQUEZ, 1995, p. 9)¹⁰. A partir daí, Graciela Jaraiz de la Vera deverá riscar um fósforo que vai romper com o breu da sala e revelar aos poucos o espaço

¹⁰ Em Espanhol: el estropicio de una vajilla que está siendo despedazada contra el suelo. No es una destrucción caótica, sino más bien sistemática y en cierto modo jubilosa, pero no hay duda de que el motivo es una rabia inconsolable.

cênico de “um quarto rico, com poucos móveis modernos e de bom gosto” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 9-10)¹¹. Em uma primeira leitura do texto, pode-se inferir que a protagonista do monólogo é a responsável pela destruição da vasilha, sobretudo quando se entende, na narrativa, que ela é quem está com raiva. No entanto, mais adiante, Graciela entrega a real motivação de iniciar sua diatribe:

Quem te entende? [...]

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

Perde as estribeiras pela primeira vez a já muito avançada idade de quarenta e oito anos, sem nenhum motivo aparente, e faz em pedaços a vasilha fina. Se fez para me assustar, saiu pela culatra. Para mim, foi como um relâmpago de libertação no meio do estouro, com a esperança de que aquela explosão de cólera nos abrisse a brecha para uma nova intimidade (MÁRQUEZ, 1995, pp. 68-69)¹²

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

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

Graciela está, de corpo e alma, sob jurisdição do marido, segundo critérios que Spinoza (TP, 2, #10) estabelece. Para o filósofo, é possível ter alguém sob sua jurisdição, por exemplo, quando se incute o medo ou, mediante benefícios, é possível fazer com que a pessoa prefira satisfazer as vontades de seu senhor do que as suas próprias. Graciela ascendeu socialmente a partir do casamento e passou os últimos vinte e cinco anos anulando-se, a fim de se tornar aquilo

¹¹ Em Espanhol: un dormitorio de ricos, con pocos muebles modernos y de buen gusto.

¹² Em Espanhol: ¿Quién te entiende? [...]
[Graciela] Hace el ademán de lanzar un plato contra el muro, y vuelve a oírse el estrepito de vajilla rota del principio, que continuará como fondo hasta el final del párrafo.
 Pierdes los estribos por primera vez a la muyavanzada edad de cuarenta y ocho años, sin ningún motivo aparente, y vuelves añicos la vajilla regia. Si lo hiciste por asustarme te salió al revés. Para mí fue como un relámpago de liberación en medio del estrépito, con la esperanza de que aquella explosión de cólera nos abriera la brecha para una nueva intimidad.

que o marido e a sociedade patriarcal consideram uma boa esposa¹³. Mas, ante o impulso colérico do marido ao quebrar a vasilha, a personagem reage e reflete sobre sua própria condição de prisioneira, sobre a alienação de seus desejos e vontades, sobre certo servilismo voluntário a que se submeteu ao longo de vinte e cinco anos.

Tanto Patrice Pavis (1999, p. 247) quanto Peter Szondi (2011, p. 43) aproximam a forma do monólogo mais da lírica que do drama. Esse tom poético da peça de García Márquez, garantido pelo monólogo, promove a lenta construção de uma longa metáfora sobre a violência que nunca se torna explícita, mas possui notas de uma triste crueldade, na medida em que percebemos que Graciela se manteve infeliz sob a tutela do marido durante mais de duas décadas. A imagem é de uma repressão que surge principalmente através de distorções operadas na realidade e no conjunto social por uma violência silenciosa e institucionalizada ao ponto de ser percebida como uma condição natural da existência. Na peça, a falta de intercâmbio verbal acaba por reforçar a impossibilidade de uma comunicação genuína entre Graciela e seu marido, representando uma negação à mútua compreensão e à resolução do conflito. O fato de o marido não responder às acusações de sua esposa é formalmente moderno, mas tematicamente trágico porque converge inevitavelmente para a morte da relação dos dois.

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

Graciela está no tempo presente, sem dúvida, mas ao logo de toda a ação, o passado é que será tematizado. Os diversos momentos de sua trajetória com o marido são lembrados sem ordem aparente, um procedimento

¹³ Por outro lado, a personagem também dedicou boa parte do seu tempo a estudar, chegando a concluir quatro doutorados e dois mestrados, sendo um destes em Letras clássicas, com uma tese sobre ciúmes na obra do poeta romano Caio Valério Catulo, e o outro com louvor em Retórica e eloquência. Conforme explica Víctor Delbos (2002, p. 155), conhecimento claro é considerado por Spinoza como a virtude absoluta da alma que eleva nossa potência ao máximo e livra o ser da servidão humana.

comum em outros escritos de García Márquez. Segundo Cesare Segre¹⁴ “Essas acelerações e inversões no transcurso do tempo têm a função [...] de indicar, desde o começo de um ciclo vital, a sua conclusão”. O efeito é fazer com que o presente já seja percebido na perspectiva de um passado que se propaga até o futuro.

Para Peter Szondi (2011, p. 149), filósofo e estudioso de teatro, o resgate de uma recordação no momento presente da cena tem o efeito de não mais colocar a personagem como vítima impotente de seu próprio passado porque, de certo modo, ele não é totalmente passado, mas a continuidade de uma vivência subjetiva que permanece se manifestando na vida. Passado e presente, inclusive, misturam-se com o intuito de criar toda uma tensão voltada para o futuro. De fato, nas primeiras linhas de sua fala, Graciela anuncia que esta será a última vez em que celebrará o aniversário de casamento e ratifica a ideia ao longo de todo o texto como uma lenta preparação que culmina no rompante final.

Szondi (2011, p. 91) considera ainda que, no drama moderno, o momento da tensão dirigida ao futuro, do ser humano antecipar-se a si mesmo, ocorre sempre na relação com o outro, entretanto

a crescente solidão e isolamento decerto agudiza os antagonismos humanos, mas anula, ao mesmo tempo, a urgência em superá-los [...] Acresce-se a isso que, em geral, o isolamento dos homens traz consigo a *abstração e intelectualização de seus conflitos*, de modo que as oposições acirradas entre os homens isolados, por força da objetividade produzida pela intelectualização, já se encontram num determinado sentido sempre superadas (SZONDI, 2011, pp. 91-92)

A peça de ato único, como é o caso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, fortalece essa perspectiva temática, pois formalmente já se ancora na situação inicial como antecessora de uma catástrofe iminente. Ainda conforme Szondi (2011, p. 93), peças em um ato representam o drama do ser que não é livre, o que fortalece, em termos formais, a leitura de que a peça de García Márquez discute os limites da liberdade.

Condensado nessa forma teatral, o drama apresenta a tensão de um momento em que nada mais pode acontecer. Nesse sentido, podemos compreender que o tempo também é tematizado na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, pois está preenchido apenas pela reflexão sobre vida e morte, prisão e liberdade.

¹⁴ O autor é citado por Cesare Acutis na introdução do roteiro cinematográfico “O sequestro”, de Gabriel García Márquez.

A retrospectiva de Graciela sobre sua própria trajetória, distanciada temporal e (quase) emocionalmente dos fatos vividos aproxima a peça de Gabriel García Márquez do teatro épico. Como forma dramática, a estética política de Brecht se caracteriza, segundo Szondi (2011, p. 116), por diversos aspectos entre os quais: colocar o ser humano como objeto de investigação, por ser um ser mutável e modificador; narrar a ação, em lugar de encarná-la, como Graciela faz em diversas memórias; e, aquela que considero a mais relevante neste momento, despertar a atividade do espectador de modo que ele se posicione com relação ao que vê e ouve.

Hans-Thyes Lehmann explica que o teatro é político muito mais pela forma do que pela temática e uma das maneiras de fazer a política entrar na arte é pela interrupção, pela pausa ou pela cesura, pois representam “um choque que faz com que a realidade se torne, de repente uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2003, p. 11). A interrupção ocorre na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* diversas vezes, sendo os exemplos mais claros disso quando soam os acordes desafinados de Amalia Florida, uma antiga vizinha “que consagrou sua vida a aprender uma só peça no saxofone, sempre a mesma” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 28-29)¹⁵. Os compassos da canção, às vezes, conduzem Graciela a uma memória do passado, outras vezes a trazem de volta ao presente. A cada interrupção, temas como amor, fidelidade, política, desejo e sociedade ganham o palco.

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

Uma relação como essa é como uma situação política. Tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. Mas isso não se passa a partir de uma ideia, de uma ideologia, a partir de um conceito. Isso se passa a partir de uma experiência artística, uma experiência que é possibilitada a partir da configuração específica que você tem lá, a partir de como o espectador

¹⁵ Em Espanhol: que consagró su vida a aprenderse una sola pieza en el saxofón, siempre la misma.

está envolvido nessa situação, e que é uma situação que está relacionada com a forma como você recebeu isso (LEHMANN, 2003, p. 13)

Há um momento na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* em que a Graciela explicitamente se dirige ao público, num movimento de distanciamento próprio do teatro político brechtiano:

Já fora do personagem, pergunta ao público:

Alguém lembra o que eu estava dizendo?

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

Muito obrigada, mas, afinal de contas, é meu marido e essa discussão é só dele e minha e ninguém tem que se meter. Desculpem, sim? (MÁRQUEZ, 1995, pp. 32-33)¹⁶

Mas é possível ainda criar outras situações em que a personagem interage com as testemunhas de sua história, assumindo maior consciência de sua própria *performance*. Na *Diatriba de amor*, a opção para a abertura do espetáculo manteve a indicação cênica do estrondo da vasilha com a luz apagada. Mas, em vez de acender um fósforo no palco, cuja deflagração iria iluminar aos poucos o quarto do casal, Graciela surgiu do meio da plateia ressaltando a imagem de que ela está vendo sua situação de fora e com distanciamento.

Em diversos momentos foram criadas mudanças de interlocutor, isto é, quando a personagem dirige a fala a alguém diferente daquela que a rubrica indica. Nesse sentido, desobedecemos a rubrica do texto que pede que Graciela diga ao marido que ele é “Machista” (MÁRQUEZ, 1995, p. 26). A recepção a essa fala é completamente diferente se a personagem muda o foco de interlocução e a diz olhando nos olhos dos espectadores, pois os convida a pensarem sobre suas próprias condutas. Nesse sentido, a diatribe de Graciela deixa de ser apenas um discurso violento contra o esposo, ou uma viagem rumo à própria intimidade, e passa a ser um ato político.

Conforme Priscila Meléndez,

¹⁶ Em Espanhol: *Ya fuera del personaje, pregunta al público:*

¿Alguien recuerda qué estaba diciendo?

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

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

o que resulta particularmente original em *Diatriba de amor* é ver como a construção de Graciela – protagonista única – parece representar uma ruptura com o próprio espaço onde esta é criada e desenvolvida. Isto é, trata-se de uma personagem dramática que ironicamente rompe com o tradicional espaço teatral que ocupa, sendo esta ruptura o que nos levaria a interpretar o monólogo, não como mera diatribe contra um marido indiferente, mas como um consciente ato de *performance* (MELÉNDEZ, 2001, p. 541)¹⁷

Para Meléndez, um dos aspectos mais importantes da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é “a tensão entre a textualidade e a teatralidade da peça ante o nível performativo desta” (MELÉNDEZ, 2001, p. 542)¹⁸. Isso ocorre porque foi escrita sob uma concepção tradicional de texto teatral já que apresenta personagens em ação, unidade de espaço e tempo e toda a estrutura típica desse gênero: rubricas, falas e indicações cênicas técnicas para iluminação e trilha sonora, sendo inegavelmente um texto escrito com o intuito de ser encenado. Por outro lado, o elemento performativo presente no discurso de Graciela “tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/ performer ante o autor, e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita” (MELÉNDEZ, 2001, p. 542)¹⁹.

Na concepção de *Diatriba de amor*, essas tensões ficam ainda mais evidentes uma vez que o formato do espetáculo foi o de leitura cênica, o que implicou que a atriz deveria ler as falas enquanto se movimentava pelo palco. O texto foi aproveitado de diversas formas no palco, sendo evidenciado propositalmente, em alguns momentos, ou disfarçado, em outras ocasiões, nos elementos de cena, no cenário, nos figurinos, etc. Essa opção cênica também estabelece uma ruptura com a representação tradicional. Segundo Lehmann, “o conceito de representação está ligado indissociavelmente à ideia de uma verdade” (2003, p. 17) e, no teatro pós-dramático, usar o texto, no lugar de qualquer outro artifício que o faria desaparecer, é novamente uma estratégia

¹⁷ Em Espanhol: lo que resulta particularmente original en *Diatriba de amor* es ver como la construcción de Graciela—protagonista única—parece representar una ruptura con el propio espacio en donde ésta es creada y desarrollada. Es decir, se trata de un personaje dramático que irónicamente rompe con el tradicional espacio teatral que ocupa, siendo esta ruptura lo que nos llevaría a interpretar el monólogo, no como mera diatriba contra um marido indiferente, sino como un consciente acto de performance.

¹⁸ Em Espanhol: entonces que la tensión entre la textualidad y teatralidad de la pieza frente al nivel performativo de ésta

¹⁹ Em Espanhol: intenta rebelarse contra la visión cerrada del texto, procura quebrar las distinciones tradicionales entre arte y vida, defiende la primacía del actor/performer frente al autor, y desea privilegiar la voz humana por sobre la palabra escrita

de interrupção. O que resulta da experiência da leitura cênica é um entrelaçar de texto e cena que provoca as percepções do espectador nos níveis do discurso performativo graças à ambiguidade, ou antes complementariedade, dessas formas de fazer artístico: o teatro e a literatura.

REFERÊNCIAS

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

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

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

Dicionário Real da Academia Espanhola. Disponível em www.rae.es. Acesso em 28 de julho de 2017.

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

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

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

MELÉNDZ, Priscilla. **La retórica del performance em Diatriba de amor contra un hombre sentado de garcía márquez**. Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, Núm. 196, Julio-Setiembre 2001, 539-555.

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

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

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

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