



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-graduação em Literatura**

**ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA**

***DIATRIBE DE AMOR: REALISMO TRÁGICO NO TEATRO DE***  
**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**Orientador: Professor Dr. André Luís Gomes**  
**Coorientador: Professor Dr. Hugo Hernán Ramírez Sierra**

Brasília – DF

2021

**ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA**

***DIATRIBE DE AMOR: REALISMO TRÁGICO NO TEATRO DE  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) – do Instituto de Letras (IL), da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Práticas Sociais.

**Linha de pesquisa:** Literatura e outras artes.

**Orientador:** Prof. Dr. André Luís Gomes

**Coorientador:** Prof. Dr. Hugo Hernán Ramírez Sierra

Brasília – DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dA555d de Oliveira, André Luis  
DIATRIBE DE AMOR: REALISMO TRÁGICO NO TEATRO DE GABRIEL  
GARCÍA MÁRQUEZ / André Luis de Oliveira; orientador André  
Luis Gomes; co-orientador Hugo Hernán Ramírez Sierra. --  
Brasília, 2021.  
234 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Teatro. 2. Gabriel García Márquez. 3. Diatriba de amor  
contra un hombre sentado. 4. Tragédia. 5. Sátira. I. Gomes,  
André Luis, orient. II. Ramírez Sierra, Hugo Hernán, co  
orient. III. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura – POSLIT

*DIATRIBE DE AMOR: REALISMO TRÁGICO NO TEATRO DE GABRIEL GARCÍA  
MÁRQUEZ*

ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA À BANCA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA (PÓSLIT), DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS. LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E OUTRAS ARTES.

APROVADA POR:

---

ANDRÉ LUÍS GOMES, doutor, POSLIT (UnB)  
(ORIENTADOR)

---

ANA LAURA DOS REIS CORRÊA, doutora, POSLIT (UnB)  
(EXAMINADORA INTERNA)

---

PRISCILA SAEMI MATSUNAGA, doutora, PPGCL (UFRJ)  
(EXAMINADORA EXTERNA)

---

JUAN MANUEL ESPINOSA RESTREPO, doutor, (ICC)  
(EXAMINADOR EXTERNO)

---

LUCIANA BARRETO MACHADO REZENDE, doutora, TEL (UnB)  
(SUPLENTE)

BRASÍLIA – DF, 02 de Setembro de 2021

Ao Paulo e ao Ralph,  
*por supuesto.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. André Luís Gomes, prestimoso, dedicadíssimo, atuante e sempre muito atento às necessidades e às possibilidades de seu orientando. O agradecimento é por toda a parceria desde 2015 na disciplina de Literatura Brasileira – Teatro e, posteriormente, nos estágios no Quartas Dramáticas, na escrita da dissertação de mestrado e, agora, na construção desta tese. Que seja mais uma etapa da nossa longa jornada juntos.

Ao meu coorientador Professor Dr. Hugo Ramírez, por aceitar minha proposta de intercâmbio na *Universidad de los Andes*, o que me permitiu a proximidade com o idioma, o contato com leituras que não se encontram no Brasil e a experiência com realidades colombianas que antes eu pensava possíveis apenas na literatura de García Márquez.

À banca, pela leitura atenta do presente trabalho e pelas contribuições que virão a seguir: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa, Professora Doutora Priscila Saemi Matsunaga, Professor Doutor Juan Manuel Espinosa Restrepo e Professora Doutora Luciana Barreto Machado Rezende.

À Professora Dra. Ana Laura, pesquisadora admirável e amiga gigante, por sua imensa aptidão para estar sempre por perto, sempre disposta, sempre dizendo “sim” à vida e levando muito a sério quando alguém diz que tem um sonho a realizar. Tomo isso como um ensinamento.

Ao professor Hermenegildo Bastos (*in memoriam*), que um dia em aula, disse-me que sou “um impaciente”, assim como ele mesmo já fora. Tomei isso como um elogio. Continuar o meu trabalho é tentar honrar o dele.

À Professora Dra. Elga Laborde, pelo auxílio imensurável com a tradução da peça, que ainda contou com a discussão de amigos colombianos.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, sobretudo Roberto Medina, Bete Barros, Raíssa Gregori e Bárbara Figueira.

Aos companheiros do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica: especialmente Camila, Nina, Elisabeth, Nara, Guilhermes, Bruna, Carina e Bernard.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos por quase todo o período de doutorado, mesmo com todas as ameaças do governo federal e a efetiva extinção de milhares de bolsas a estudantes de pós-graduação no país, desde o golpe de 2016.

À Universidade de Brasília, onde fiz minha vida acadêmica, desde a graduação, e aos professores e às professoras que fizeram toda a diferença na minha vida.

À *Universidad de los Andes*, por me oferecer apenas o melhor que existiu em minha temporada na Colômbia.

Ao Alejandro Garcés e à Sofía Monsalve, por me receberem em sua casa em Bogotá, nos primeiros seis meses de intercâmbio.

À Cia YinsPiração, sobretudo nas pessoas de Juliana Zancanaro, Lúcio Campello, Filipe Lima, Tauã Franco, envolvidos diretamente na montagem da “Diatríbe de amor” de 2019, e claro, Luciana Martuchelli, minha diretora.

À Beatriz Schmidt, ao Adenilson Vasconcelos e à Thaís Costa compunham a equipe da montagem de “Diatríbe de amor”, em 2016.

E, por último, os mais importantes: ao Paulo e ao Ralph, minha família, a quem também ofereço este trabalho. O primeiro por ter visto em mim o que eu não via e por nunca deixar que me faltasse nada em meus estudos: nem esperança, confiança ou ousadia. O segundo é o cão (*in memoriam*) que me amou mesmo nas minhas imperfeições e que, espero, tenha nos deixado se sabendo muito amado.

Ao Romeu, meu jovem filhote canino que chegou há pouco. O futuro está naquela estrada ali em frente.

## RESUMO

O presente trabalho discute aspectos da literatura dramática no que se refere às origens do texto escrito para o teatro, os gêneros sério-cômico e as formas do monólogo e do teatro político do século XX, a partir da peça *Diatriba de amor de contra un hombre sentado*, escrita pelo autor colombiano Gabriel García Márquez que teve estreia em Buenos Aires em 1988. Ao reconhecer características do trágico e do satírico como métodos compositivos da peça que ora analiso e ao pensar na materialidade do gênero dramático, ou seja, um texto escrito para ser posto em cena ante uma plateia, verifico a representação de uma força *performativa*, revolucionária e, nesse caso específico, feminina contra a ordem burguesa vigente e a sociedade patriarcal e dividida em classes. Com vistas a uma maior contextualização, apresento minha tradução para o texto integral da obra e, em seguida, desenvolvo um estudo sobre os gêneros sério-cômicos, de onde nascem a diatribe e o monólogo; discuto o aspecto revolucionário das sátiras e das tragédias e estabeleço uma comparação entre a protagonista da peça, Graciela Jaraiz de la Vera, e a personagem Fernanda del Carpio, de *Cien años de soledad*, a fim de observar como o discurso alcança, pela forma do teatro, um sentido muito mais político que no romance. Para fundamentar essa leitura, utilizo os textos teóricos de Georg Friedrich Hegel, György Lukács, Raymond Williams, Mikhail Bakhtin, Peter Szondi, Patrice Pavis, Hans-Thyges Lehman e Anatol Rosenfeld, entre outros

Palavras-chave: Teatro; Gabriel García Márquez; Diatriba de amor; Tragédia; Sátira.



## ABSTRACT

This work discusses aspects of dramatic literature regarding to the origins of the text written for the stage, the serious-comic genres and the forms of monologue and political theater of the twentieth century. Starting from the play *Diatriba de amor de contra un hombre sentado*, written by the Colombian author Gabriel García Márquez and debuted in Buenos Aires, in 1988, I recognize tragic and satirical characteristics as compositional methods of the piece. Thinking about the materiality of the dramatic genre, which is, a text written to be staged in front of an audience, I verify the representation of a performative, revolutionary and, in this specific case, female force against the ruling bourgeois order and patriarchal society divided into classes. In order to ensure better contextualization, I present my translation to the full text of the play and then develop a study on the serious-comic genres, from which the diatribe and the monologue were born. So, I discuss the revolutionary aspect of satires and tragedies and establish a comparison between the protagonist of the play, Graciela Jaraiz de la Vera, and the character Fernanda del Carpio, from *Cien años de soledad*, in order to observe how the speech reaches, by the form of the theater, a sense much more political than in the novel. To support this reading, I use the theoretical texts of Georg Friedrich Hegel, György Lukács, Raymond Williams, Mikhail Bakhtin, Peter Szondi, Patrice Pavis, Hans-Thyies Lehmann and Anatol Rosenfeld, between others

Keywords: Theater; Gabriel García Márquez; Diatriba de amor; Tragedy; Satire.

## SUMÁRIO

Epígrafes.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
<b>CAPÍTULO 1 – DIATRIBE DE AMOR CONTRA UM HOMEM SENTADO</b>	
1.1 A TRADUÇÃO.....	16
1.2 POSFÁCIO DO TRADUTOR .....	49
<b>CAPÍTULO 2 – A DIATRIBE COMO GÊNERO</b>	
2.1 OS MONÓLOGOS E OS SOLILÓQUIOS.....	55
2.2 OS DIÁLOGOS SOCRÁTICOS.....	62
2.3 AS SÁTIRAS <i>MENIPEIAS</i> E A QUESTÃO DA SÁTIRA.....	66
<b>CAPÍTULO 3 – O TRÁGICO NO TEATRO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ</b>	
3.1 TRAGÉDIA ANTIGA E TRAGÉDIA MODERNA.....	86
3.2 RELIGIÃO, IDEOLOGIA E DINHEIRO.....	96
3.3 ORDEM, DESORDEM E QUEDA DO HERÓI.....	104
3.4 RECONHECIMENTO E TIPICIDADE.....	115
3.5 <i>PÁTHOS</i> E PERIPÉCIA.....	121
3.6 CORO E CATARSE.....	133
<b>CAPÍTULO 4 – A PERSONAGEM FEMININA E A EVOLUÇÃO</b>	
4.1 OUTRA FORMA, OUTRA MULHER.....	139
4.2 MÚSICA E DESUMANIZAÇÃO.....	147
4.3 DISCURSO AUTORAL E ATITUDE ANTITECNOLÓGICA.....	155
4.4 ÉPICO E ENCENAÇÃO.....	167
4.5 CONFLITO NO ROMANCE E NO DRAMA.....	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	217
ANEXOS.....	227

A Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História  
(ARISTÓTELES, 2014, p. 28)

Para se compreender bem o que segue,  
convém sublinhar que tanto o autor destas linhas, como o leitor,  
são sujeitos, portanto sujeitos ideológicos (proposição tautológica),  
isto é, que o autor como o leitor destas linhas vivem “espontaneamente” ou  
“naturalmente” na ideologia, no sentido em que dissemos  
que “o homem é por natureza um animal ideológico”  
(ALTHUSSER, 1980, p. 94)

## INTRODUÇÃO

Gabriel García Márquez conta que certa vez, caminhando por Barranquilla, escutou pela janela de uma casa, uma mulher que despejava uma cantilena<sup>1</sup>, uma reclamação infinita nos ouvidos do marido que, sentado em uma poltrona, dormia e despertava de tempos em tempos. Ao passar por ali novamente seis horas depois, o escritor que venceu o Nobel em 1982 viu que a cena seguia acontecendo e pensou que um dia deveria escrever sobre aquilo porque era algo maravilhoso. Acontecimento verídico ou não, o fato é que essa história realmente figura nas páginas de *Cien años de soledad* (1967), no episódio em que Fernanda del Carpio se irrita com a debilidade do marido, Aureliano Segundo, para prover mantimentos durante a grande chuva que assolou Macondo por vários dias. Ela despeja uma reclamação de muitos anos, que dura dias inteiros sem pausas e assume, no romance, uma linguagem sem parágrafo e quase em um só período por várias páginas, descrita pelo narrador em discurso indireto livre, enquanto enumera as ações e reivindicações dessa mulher ferida.

Talvez Gabriel García Márquez não tenha ficado satisfeito com o efeito que essa torrente incontida, rica e esplêndida alcançou no romance mais comentado de sua carreira, pois muitos anos depois, ele resolveu escrever para o teatro o monólogo *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994). No drama, a cantilena da personagem, que solta o verbo contra o marido imóvel enquanto ele não faz outra coisa além de ler o jornal, ganha outros matizes.

Descobri a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* nos meses finais da graduação, quando ainda estudava o gênero trágico como trabalho monográfico. Amante da literatura de García Márquez, ator e profundamente interessado no teatro, o texto surgiu como uma epifania para mim. Encontrei uma versão online, pois são muito poucas as edições disponíveis da obra, assim como são escassos os estudos críticos da mesma, como se notará nas poucas referências bibliográficas que tratam diretamente da peça. A primeira edição que consegui chegou de um sebo de Berlim, quase um ano depois da encomenda. A essa altura, o mestrado já corria por conta de

---

<sup>1</sup> No texto em Espanhol da peça, a palavra é “cantaleta” e significa uma reclamação desagradável e interminável. Ainda que “cantilena” não represente fielmente esse sentido, mantenho a opção por questões rítmicas, acompanhando a solução encontrada por Lara Colina (2018, p. 25);

outras pesquisas acerca do trágico no teatro antigo grego e nas peças modernistas de Nelson Rodrigues.

Tão logo recebi o texto da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* em 2016, comecei a tradução e convidei a atriz Juliana Zancanaro para uma montagem em formato de leitura cênica da obra a ocorrer dali a uns meses naquele mesmo ano. A ideia era aprender com o texto mesmo, já que traduzir é ler muitas vezes e de muitas maneiras. É deparar-se com o intraduzível, com problemas de ritmo e de sentido. É algumas vezes eleger uma redução para ganhar em fluidez. Como aquele que traduz me compreendo autor-continuador do estilo original. Realizar uma montagem da cênica da obra é, por outro lado, abrir-se para soluções de outra ordem, pois eventualmente se faz necessário destruir a concepção do autor para adaptar a apresentação às limitações impostas pela realidade do espaço cênico, do capital disponível para a empreitada, da quantidade de pessoas envolvidas no projeto, todas pensando e criando dentro de suas funcionalidades, tudo isso lidando com prazos e burocracias inúmeras.

O presente trabalho começa pela tradução do texto integral da peça nunca publicada em língua portuguesa e termina com um breve relato sobre a experiência da montagem cênica. Começar uma tese de doutorado com a publicação integral de um texto literário que traduzi, em lugar de legá-lo aos anexos finais, é privilegiar a arte, o teatro e a literatura, além de simplesmente facilitar a leitura dos demais capítulos na medida em que a obra provavelmente passará a ser conhecida a partir deste. Para a análise que se seguirá a este primeiro capítulo, utilizo as premissas hegelianas do “Curso de Estética” (2004, pp. 200-201) no que se refere a considerar a arte dramática em seu caráter universal e particular, dirigir minha atenção para a exposição cênica e suas necessidades, além de observar diversas formas de poesia dramática em sua efetividade histórica concreta.

Giorgio Agamben (2009, p. 58) diz que o contemporâneo é alguém intempestivo que procura captar o que está acontecendo no mundo à sua volta, porém, numa relação de desconexão com a realidade, como uma fera que “com um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostra o seu rosto demente” (AGAMBEN, 2009, p. 62). No mesmo sentido Peter Szondi (apud PASTA Jr., 2011, p. 13) estuda as idas e vindas históricas do teatro moderno considerando não ser possível ultrapassar o fim

a não ser recuando para o começo, para as raízes, para as motivações. Dessa forma, o crítico deve ser alguém consciente da própria debilidade para ver e captar a totalidade do real no seu próprio tempo, mas ainda assim, esforçar-se para saber de onde vem, a fim de projetar de maneira um pouco mais clara, para onde vai a humanidade. Tal esforço passa pela prioridade do objeto e essa é a ação da protagonista de García Márquez, a qual sobe ao palco com um lampejo de consciência que, aos poucos, ganha mais e mais corpo conforme ela recupera as pegadas dos últimos vinte e cinco anos dedicados a um marido presumido e infiel. Como crítico e artista, esse também sou eu, buscando no percurso do gênero diatribe a origem clássica da sátira *menipeia* e dos diálogos socráticos.

No capítulo dois, portanto, estabeleço um estudo teórico sobre a composição do humor e da experimentação filosófica que a personagem desenvolve sobre si mesma. A sátira *menipeia* é o gênero sério-cômico antigo que deu origem ao monólogo e ao solilóquio dramáticos. Por isso aproveito para comentar essa escolha formal também por parte do Gabriel García Márquez para sua peça teatral. Utilizo, como base, textos de Mikhail Bakhtin (2010a, 2010b), para o estudo das origens clássicas do gênero; de Hegel (2000) e Massaud Moisés (1974), para ponderações estéticas acerca das sátiras; de Patrice Pavis (1999) e Peter Szondi (2011) para definições e considerações contemporâneas acerca do monólogo e do solilóquio; além de Anatol Rosenfeld (2004) sobre as perspectivas modernas do Teatro Épico de Bertolt Brecht, cujo método didático e político é perfeitamente reconhecível em algumas passagens da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, como o uso da ironia e da paródia, além da aproximação com o fantástico e o grotesco. Muitos desses elementos já eram frequentes bem antes do advento dos gêneros sério-cômicos, no século II a.C. Ao considerar as relações do drama satírico com a tragédia grega e ao reconhecer características do trágico e do satírico como métodos compositivos da peça que ora analiso, verifico que ali se representa a primeira faísca da força revolucionária de homens e mulheres contra a ordem burguesa, que se alimenta das sucessivas contradições do sistema capitalista e da sociedade dividida em classes.

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* se passa dentro do quarto do casal que está se preparando para sua festa de bodas de prata a qual acontecerá naquele mesmo dia. No entanto, a esposa Graciela se dá conta de que os vinte e cinco anos de casamento significaram para ela uma vida com mais perdas que ganhos, apesar

do inegável progresso econômico que tiveram após o marido receber uma herança do pai. Aliás, talvez seja melhor dizer que as perdas no campo afetivo ocorreram justamente pela ascensão financeira do casal. O discurso violento dessa mulher burguesa contra o marido combina elementos trágicos e satíricos, os quais discutiremos em uma perspectiva dialética, procurando relacionar a forma (do drama realizado como monólogo em um único ato) e o conteúdo (político) da peça.

No capítulo 3 procuro estabelecer um diálogo entre diversas teorias que definem o trágico e sua possibilidade ou impossibilidade contemporânea. Partindo de Aristóteles (1988) e Hegel (2004), exploro brevemente leituras sobre o que é a tragédia e o que define o sentimento trágico, detendo-me mais profundamente nas considerações de György Lukács (2010, 2011a), Raymond Williams (2012) e Terry Eagleton (2013) sobre o sentido e a permanência do trágico na modernidade. As leituras teóricas serão aproveitadas em diálogo com a perspectiva histórica da Colômbia na segunda metade do século XX, a fim de responder à pergunta: “Por que Gabriel García Márquez, como escritor de seu tempo e de seu país, sentiu necessidade (consciente ou não) de escrever uma peça com características de tragédia?” O trágico aqui deverá ser discutido em relação com o papel da violência na peça e na História, bem como em outras obras do autor colombiano. Nesse sentido, apoio-me nos escritos de Angel Rama, para quem

A violência pode admitir variadas explicações causais. Mas, por outro lado, tende a canalizar-se de um só modo no plano concreto: será através das manifestações políticas. Por isso na obra de García Márquez a violência é concomitante à opressão política, ainda que uma e outra estejam interiormente tão desgastadas pela persistência: não se expressam com a força desmedida de sua primeira erupção, mas que se revestiram de um caráter – diríamos – institucional, até compor o tecido diário das vidas humanas. Os personagens se surpreendem quando adquirem bruscamente a autoconsciência dessa situação em que existem<sup>2</sup> (RAMA, 1969, [On-line])

É preciso, pois, reconhecer que Graciela é vítima de uma violência institucionalizada pela ausência e pela indiferença do marido, pelo desamor que se prolonga há tanto tempo que já entrou para a rotina do casal e se transformou em um hábito que, embora

---

<sup>2</sup> Em Espanhol: “La violencia puede admitir variadas explicaciones causales. Pero en cambio, tiende a canalizarse de un solo modo en el plano de lo concreto: será a través de las manifestaciones políticas. Por eso en la obra de García Márquez la violencia es concomitante de la opresión política, aunque una y otra están como interiormente gastadas por la persistencia: no se expresan con la fuerza desmesurada de su irrupción primera, sino que se han revestido de un carácter —diríamos— institucional, hasta componer el tejido diario de las vidas humanas. Los personajes se sorprenden cuando adquieren bruscamente la autoconciencia de esa situación en que existen”;

sofrido, lhes dá algum tipo de conforto. A personagem esteve apática nessa condição servil e colonizada até criar consciência do ambiente que a cerca e das condições em que vive e, enfim, dar início à sua diatribe. Esse é o momento em que o público a encontra quando se abre o livro ou a cortina do teatro: quando ela já reconhece sua condição nessa estrutura concreta que é o casamento infeliz. Mas o discurso magoado e febril da protagonista não se reduz à esfera individual e, justamente por seu caráter coletivo, transforma-se em uma crítica a todas as instituições que são Aparelhos Ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 1980), cujas principais manifestações na peça serão a Igreja e a Família.

Nesse sentido, a personagem parece acender a chama da revolução, cujo desenvolvimento só será possível se ela desmascarar as estruturas da sociedade em que está inserida e destruí-las. Não existe chance de conciliação ou de fuga, pois ambas possibilidades levariam ao mesmo fim: a permanência das classes e a hierarquização das mesmas entre dominantes e dominados. O sentido da revolução na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, é garantido, primeiro, pelo desfecho, onde se nota a necessidade de romper com as estruturas e promover o caos para restabelecer a ordem social e humana. Em segundo lugar, a revolução é sentida também pela forma do drama, onde o texto e a personagem entram em contato direto com o público no efêmero instante da apresentação. Consciente de que é uma mulher em busca de liberdade e uma personagem em frente a um público, Graciela elabora um discurso político contra toda a sociedade patriarcal e nos brinda com o momento único e catártico do estopim de uma revolta também única e sagrada contra tudo aquilo que merece sua indignação. A diatribe de Fernanda del Carpio em *Cien años de soledad* não alcança esse sentido justamente pela forma do romance não garantir a mesma impressão do teatro: de que o discurso da personagem está sendo proferido desde um palanque político, uma tribuna do povo.

O sentido da revolução é o tema do quarto e último capítulo do trabalho, onde me apoio em diversas referências da peça mesma, como a música, o tempo e o espaço para traçar um perfil da protagonista, além de observar as aplicações do drama segundo a perspectiva do teatro burguês (SZONDI, 2011), do teatro épico (ROSENFELD, 2004) e do teatro pós-moderno (LEHMMAN, 2007). Utilizo ainda ideias de Lukács (2011b, 2016) para questionar se a forma da *Diatriba de amor contra un*



*hombre sentado* busca revelar o fazer teatral ou se representa em chave realista uma personagem típica em situação também típica.

Nesse momento aproveito para comparar Graciela com outras personagens femininas de García Márquez. A principal delas é, obviamente, Fernanda del Carpio. O isolamento e a solidão de ambas, bem como a relação com a religiosidade e a diatribe que as duas iniciam contra seus maridos. A diferença fundamental entre a cena do romance e o motivo da peça de teatro é mesmo a forma literária e artística que permite à personagem do drama adquirir noção de que está sendo ouvida por uma audiência no momento mesmo em que fala. Sua *performance* teatral torna-se, então, um ato político que atende a uma urgência de emancipação feminina e de rompimento com as imposições sociais e históricas da classe burguesa. Dessa maneira, finalizo a tese retomando os estudos teóricos do capítulo 2, no que se refere à opção formal pelo monólogo e à relação com o conteúdo revolucionário da peça teatral em questão.

O quarto capítulo servirá, por fim, para apresentar como realizei, junto a meu grupo de teatro, uma montagem cênica da obra intitulada “Diatribe de amor”. Houve duas postas em cena, uma em 2016 na companhia de meu orientador acadêmico, no teatro do Instituto Cervantes de Brasília, e outra em 2019, com a Cia. YinsPiração, no teatro da Tao Filmes – Centro de Excelência Dramática e Artística. Estudar essa peça de teatro não poderia ser uma atividade restrita à leitura do texto. Levar o texto para os palcos é traduzi-lo para outro campo semiótico e, não apenas abrir minha interpretação da peça de García Márquez para os olhos de outras pessoas, como me abrir para os olhares da equipe a respeito da obra. Assim, reconheço o que a música, a iluminação, o ritmo e a interpretação da atriz acrescentam à dramaturgia de García Márquez.

## **CAPÍTULO 1 – DIATRIBE DE AMOR CONTRA UM HOMEM SENTADO**

### **1.1 A tradução**

**DIATRIBE DE AMOR CONTRA UM HOMEM SENTADO (1994)**

Gabriel García Márquez (1923 – 2014)

Tradução de André Luis de Oliveira (1984 -)

Esta obra estreou na Colômbia no *Teatro Nacional*, dia 23 de março de 1994, no **IV Festival Ibero-americano de Teatro**, com a coprodução do *Teatro Libre de Bogotá*, do *Teatro Nacional* e do *Instituto Colombiano de Cultura*.

A atriz foi

LAURA GARCÍA,

o desenho cenográfico esteve a cargo de

JUAN ANTONIO RODA,

a música foi composta por

JUAN LUIS RESTREPO,

e a dirigiu

RICARDO CAMACHO.

*Antes do terceiro chamado, ainda com a cortina baixa e as luzes da sala acendidas, ouve-se no fundo do palco o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o chão. 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.*

*Ao terminarem os estragos, sobe-se a cortina no palco escuro.*

*É de noite. Graciela risca um fósforo na escuridão para acender um cigarro, e a deflagração inicia a lenta iluminação do palco: é um quarto rico, com poucos móveis modernos e de bom gosto. Há um cabideiro, onde estão penduradas algumas das roupas que Graciela vai usar durante seu monólogo, e que permanecerá ali todo o tempo da ação.*

*O palco base é um espaço sóbrio, previsto para experimentar mudanças de lugar e de tempo segundo os estados de ânimo da única protagonista, a qual, enquanto fala, fará as mudanças necessárias para transformar o ambiente. Em alguns casos, um criado sigiloso, e nas sombras, entrará em cena para fazer certas mudanças.*

*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.*

*Nos diferentes cenários haverá copos e jarras d'água, assim como caixas de fósforo e maços de cigarros ou cigareiras. Graciela tomará água quando quiser, e acenderá os cigarros por impulsos irresistíveis, e os apagará quase em seguida nos cinzeiros próximos. Mais que um hábito é um tique que o diretor manejará segundo as conveniências dramáticas.*

*O drama se passa em uma cidade do Caribe com trinta e cinco graus à sombra e noventa por cento de umidade relativa, depois que Graciela e seu marido regressam de um jantar informal pouco antes do amanhecer de 3 de agosto de 1978. Ela usa um vestido simples de terra quente com joias cotidianas. Vê-se que está pálida e trêmula apesar da maquiagem*

*forte, mas mantém o domínio fácil de quem já está mais além do desespero.*

GRACIELA:

Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz!

*Joga a bolsa de mão em uma poltrona, recolhe do chão o jornal da tarde, dá uma folheada rápida e o atira junto à bolsa. Retira as joias e as coloca sobre a mesa de centro.*

Só um Deus homem podia me presentear com esta revelação para nossas bodas de prata. E eu ainda devo agradecer que tenha me dado tudo que era necessário para gozar minha estupidez, dia a dia, durante vinte e cinco anos mortais. Tudo, até um filho sedutor e folgazão, e tão filho da puta quanto o pai.

*Senta-se para fumar, retira os sapatos, mergulha em uma reflexão profunda, e em um tom baixo e tenso, de moscão monocórdico, retoma a sequência de reprovações intermináveis:*

O que esperava: que íamos cancelar de última hora a festa mais comentada do ano, para que eu ficasse como a vilã do conto e você se banhando em água de rosas? Ha, ha. A eterna vítima! Mas enquanto isso você se nega a me responder, se nega a discutir os problemas como as pessoas de bem, se nega a me olhar na cara.

*Longa espera.*

De acordo: também o silêncio é uma resposta. Então você já pode ficar aí até o final dos séculos, porque a mim, sim, você vai ouvir.

*Apaga o cigarro esfregando sem piedade no cinzeiro, e começa a tirar a roupa pouco a pouco sem interromper o monólogo.*

*Como o vestido é fechado nas costas, com uma longa fileira de botões, Graciela fará todo tipo de tentativas quase acrobáticas para desabotoá-lo sem pedir ajuda ao marido. Mas terminará por se render, agarrando com toda força os dois lados do vestido na altura da nuca, e fazendo a fileira de botões pular com um puxão enérgico. Ao final, tirará as meias, e ficará descalça e vestida apenas com a combinação de seda.*

À noite, estará aqui todo aquele que vale e pesa neste país. Quer dizer, todo mundo menos os pobres. Do jeito que você mesmo anunciou há vinte e cinco anos, quando jurou que ia consagrar cada minuto da sua vida preparando as bodas de prata do casamento mais feliz da terra.

Pois bem: aqui estamos. Se você não fingisse tanto interesse nesse jornal de ontem, em vez de ler o desta tarde, já poderia pagar a conta do monte de dinheiro que vão lhe custar suas vaidades de profeta.

*Volta a se sentar para ler o jornal vespertino perto da lâmpada.*

Mais de mil convidados nacionais e estrangeiros, quatro toneladas de caviar, sessenta bois artificiais importados do Japão, toda a produção nacional de perus e bebidas suficientes para resolver a penúria das casas populares. (*Interrompe ao se dar conta de que não é uma informação precisa*). É uma notícia de mau gosto, mas não completamente exagerada. (*Continua lendo pulando trechos*): Os turistas protestam porque nos hotéis só há lugar para os que mostram nosso convite. As rosas vermelhas, que tinham acabado há três dias, reapareceram esta manhã dez vezes mais caras. As autoridades previnem a população contra toda a classe de delinquentes comuns, políticos e oficiais, que estão chegando desde segunda-feira, atraídos por um falso anúncio de que haverá festividades públicas. Há mais de setenta detidos.

*Lê um pouco mais, e joga longe o jornal:*

Este país acabou!

(*Animando-se*). Então que venham todos, até meus homens de letras, que se rebaixaram a se vestir de pinguins só para me escoltar na minha noite de glória. E virá ela, claro, ela primeiro que todos. Que achava? Que iria me submeter à humilhação de não a convidar? Ha, ha! Se ela nos tem feito a honra em outros tantos aniversários, infelizes ou gloriosos, não vejo porque não estaria no mais memorável de todos: o último.

*É interrompida pelos sinos de uma igreja distante anunciando a missa. Faz silêncio para se recompor, mas não pode evitar o golpe da emoção.*

Aí está! Meu Deus: já vai amanhecer! Quarta-feira, três de agosto de 1978. Quem diria que vinte e cinco anos depois de casados, ainda haveria um três de agosto!

Num dia como hoje, a esta hora, saímos da capela de São Julião, o hospitaleiro. Você, com a camisa feita de sacos de farinha, que ainda tinha o feixe de espigas e a marca da fábrica impressos na parte de trás, e eu com um hábito de noviça que me emprestou uma amiga duas vezes mais gorda para que se notasse menos o meu estado. De toda forma, ouvi o que alguém disse quando passei: “Se demorassem um pouco mais, o menino poderia ser o padrinho”.

Foi tão estranho! O céu lilás com as primeiras luzes estava cheio de pássaros negros que grasnavam voando em círculos sobre nossas cabeças. Você disse, ainda que agora negue, que Júlio César jamais teria se casado debaixo de um agouro tão ruim, mas você, sim. E o estranho é que você conseguiu conjurar isso. Como dizer? (*Confusa*): Você conseguiu me fazer feliz sem ser: feliz sem amor. Difícil de entender, mas não importa: eu me entendo.

*Pela primeira vez, olha o marido girando a cabeça com um movimento quase imperceptível.*

(*Irônica*): O que espera? Que eu me jogue nos seus braços para agradecer o que tem feito por mim? Que lhe renda o tributo da minha gratidão eterna por haver me coberto de ouro e de glória?

*Faz um gesto obsceno com o punho fechado.*

Olha!

*Acende outro cigarro para se acalmar, enquanto:*

*No primeiro plano do cenário aparece um óvalo luminoso: o espelho da penteadeira.*

*Graciela se senta de frente para o público no banquinho da penteadeira com o rosto emoldurado dentro do óvalo de luz. Depois de um instante de reflexão, suspira:*

(*Nostálgica*): Nossa vida se foi, porra!

*Estica a pele do rosto com as mãos, e evoca com tristeza como era vinte e cinco anos antes. Levanta os seios: eram assim. Dirige à sua imagem uma frase sem voz, mas tão bem articulada que se pode entender pelo movimento dos lábios.*

*Aproxima-se do espelho para escutar a resposta inaudível da imagem, volta a olhar o marido para se assegurar de que ele não está ouvindo, e diz ao espelho outra frase sem voz. Quer sorrir, mas não pode: seus olhos estão úmidos de lágrimas.*

*Trata de secar as pálpebras com os dedos, mas borra o rosto com a maquiagem. Não pode suportar e reage com raiva:*

Porra!

*Começa a tirar a maquiagem ante o espelho, no começo com fúria por ter chorado, e depois em um processo lento e reflexivo, enquanto continua falando, mas agora não com o marido, senão com sua própria imagem.*

Se não fosse pelos amanheceres, seríamos jovens por toda a vida. Verdade: a gente envelhece ao amanhecer. Os anoiteceres são deprimentes, mas preparam para a aventura de cada noite (como diriam meus homens de letras). Os amanheceres não. Nas festas, quando sinto o silêncio da madrugada, sinto também uma angústia que não sossega no corpo. Tenho que ir embora! Rápido, com os olhos fechados para não ver as últimas estrelas. Porque, se o dia nos surpreende na rua com a roupa de festa, nos joga em cima uma tempestade de anos que não voltamos a tirar jamais. Por isso mesmo não gosto de fotografias: a gente volta a vê-las no ano seguinte, e já parecem tiradas do baú dos avós.

*Continua tirando a maquiagem.*

Eu teria quantos? Quase trinta anos, que por aqueles tempos eram muitos, demasiados. As crianças diziam: uma velhinha de uns trinta anos. Pois trinta anos eu tinha na primeira vez que fomos no trem noturno de Genebra a Roma. Jantamos à luz de velas, jogamos cartas com uns recém-casados suíços que tinham pressa de perder para ir para cama, e despertei feliz às seis, louca para conhecer os prodígios da água

da Villa d'Este. De repente tive a má sorte de me olhar no espelho. Que horror! Pelo menos cinco anos a mais. Não adianta máscara de pepino, nem cremes de placenta, nada, porque não é uma velhice da pele, mas algo irreparável que acontece na alma da gente. Merda!

Uma pena porque o trem é o único modo humano de viajar. O avião parece um milagre, mas vai tão rápido que a gente chega só com o corpo e anda dois ou três dias como uma sonâmbula, até chegar a alma atrasada.

*Interrompe-se, olha o marido, como se tivesse ouvido sua voz, e lhe diz com desprezo, articulando muito bem as sílabas.*

Não-es-tou-fa-lan-do-com-vo-cê.

*Então percebe, como se visse pela janela, que começou a amanhecer.*

Que maravilha: aí está! Nem a sombra do que eram nossos amanheceres de pobres, é claro. Mas seja como for, mesmo daqui, esse também vale cinco anos de vida. (*Volta para si*). Até com um marido embalsamado atrás do jornal.

*Segue contemplando o amanhecer um longo instante, fascinada, consciente de sacrificar cinco anos de sua vida por este prodígio, enquanto o dia vai iluminando o cenário. Ao fim, suspira:*

(*Nostálgica*): Que felizes nós éramos, meu Deus!

(*Ao marido*): Se você deve ser condenado por alguma coisa no Juízo Final, é por ter tido amor em casa e não saber reconhecê-lo. Daria muitos amanheceres como este para ainda estar na casinha sem nada do manguezal, respirando aquele cheiro de peixe bem fritinho e ouvindo a gritaria das negras que faziam amor ao meio dia com as portas escancaradas. Dormindo nós dois na mesma rede e com espaço de sobra para mais dois, com um forninho de carvão, que quase era melhor não ter por falta de uso, e uma latrina que transbordava em arrotos fedorentos com a maré cheia.

*O óvalo se apaga e a sala se transforma num quarto pobre de uma periferia do Caribe, com pouquíssimos móveis, rústicos e deteriorados, que a própria Graciela vai colocando no lugar enquanto fala, e uma rede*



*grande de cores vivas que ela pendurará no momento certo. Ao fundo há uma janela aberta para o mar deslumbrante.*

*Há muitos arames para secar roupa, mas só estão penduradas duas camisas de homem. O único que permanece igual é o marido oculto detrás do jornal.*

*Quando Graciela se levanta da penteadeira vemos que está grávida de uns seis meses. Sem maquiagem, de combinação e com um trapo amarrado na cabeça, recuperou o aspecto juvenil e pobre dos primeiros tempos do amor.*

Me dá vontade de bater a cabeça contra as paredes, só de pensar que minha mãe será a única que não virá esta noite. A primeira que merecia estar. Ainda que fosse só por ter me alertado a tempo que a felicidade do esquecimento é a única que não se paga.

Teria sido outra a minha sorte se eu tivesse herdado sua virtude de ver as coisas antes que acontecessem, como se a vida fosse de vidro. Sobretudo a sua. Sabíamos que você era um renegado dos Jaraiz de la Vera, que havia se limpado com os títulos nobiliários dos seus avós e havia mandado para os ares os ouropéis dessa mansão e o brasão de ouro da sua família, e isso nos teria bastado para conhecer sua alma. Só minha mãe não se enganou. Desde quando eu te avistei de longe na quermesse de São Lázaro, com seus cachos dourados de Anjo da Guarda, quase antes de saber com certeza qual era você naquela bagunça de inválidos, me preveniu: “Esse rapaz tem duas caras: a que nos mostra, que já não é boa, e a outra, que deve ser pior”.

*Leva uma cesta de roupa úmida e pendura umas poucas peças nos varais.*

Eu não tinha nada, mas renunciei a tudo por você. (*Dá de ombros*). Bom: eu me entendo. Claro que você nunca viu isso como um sacrifício. Ah, vá! Nem mesmo ficou sabendo. Sabe por quê? Porque toda a sua vida tem sido inferior à sua própria sorte. Já eu não tenho quem me carregue a cruz, porque eu mesma me servi láudano com colherinhas de ouro.

Bastou que minha mãe me dissesse que você não era o homem da minha vida, para eu me desbaratar por você. As pessoas diziam que era um capricho natural em uma pobre criatura do bairro de Las Brisas, a pobre eu de então, já muito bem feita aos dezenove anos, claro, mas falando como se tropeçasse nos pés (*se imita*): *À boca de um beco, na bica do Belo, um bravo cadelo, berrava: baú, baú. Um bêbado de botas, de bolsa e rabicho, embirra com bicho.* Claro que, de certo modo, você era um precursor da moda de hoje com o cabelo até aqui (*indica até o pescoço*) e uma barba que sempre parecia de três dias, e umas sandálias de peregrino com os dedos de fora. E macrobiótico antes do tempo: nada de álcool, nada de fumo, nada de comer o que não estava plantado no jardim. Machista, isso sim, como todos os homens e quase todas as mulheres, e com um talento privilegiado para demonstrar o mal feito que estava o mundo. Com as mesmas razões cínicas com que agora você proclama heróis os estadistas de pacotilha que estão acabando com este país!

Se eu empaquei em você desde o começo foi só para contrariar minha mãe, que tinha deslocado os rins trabalhando como uma mula, primeiro para me fazer bacharel de letras com as freiras dos ricos, e depois doutora na Universidade, doutora em qualquer coisa, contanto que fosse. Mas quando você me conheceu, ela saía glorificando minhas graças nos mercados como se tivesse parido para me vender.

*Abre uma mesa de passar, aproxima um fogão para esquentar o ferro, e começa a passar uma das camisas secas do varal.*

Antes de me deitar, ela tirava tudo o que eu tinha posto para que não escapasse para me encontrar com você, tudo, menos a correntinha com a Virgem dos Remédios que me livrava de todo mal (menos de você, por acaso), me deixava igual quando nasci, abandonada e sem depilar nenhuma parte que era como se usava na época. A única coisa que ela não pensou foi o que me aconteceu: que uma noite, eu me atirei pela janela na água morta da baía, do jeito que estava, e fui te buscar nadando por debaixo da água. Que maravilha! Nada de sutiãs com o broche atrás, nada de cintos de castidade, nada de calcinhas de Madapolán com a abertura de renda, nada de nada, só pronta para você de uma vez, novinha, chafurdando no lodo podre como uma cadela da rua.

Ficamos quites: você repudiado por seus pais e eu pelos meus. Mas felizes pelo que não tínhamos. Ao contrário de agora, que nos sobra tudo, menos amor.

*No quarto vizinho, começa a se ouvir uma melodia nostálgica, tocada em sax com hesitações de um aprendiz. É a melodia de uma canção muito bonita, que deve ser criada expressamente para esta obra dentro do espírito e do gosto da época.*

*Graciela interrompe o monólogo e imita o sax com a voz, e logo começa a cantar a canção com a voz muito baixa, como tentando lembrar a letra. No final a canta completa e muito bem, como uma profissional.*

*Enquanto dura a canção, fecha a mesinha de passar, despendura a rede, e transforma o cenário de seus tempos de pobre no da época atual.*

*No fim da canção é outra vez pleno dia na sala do início.*

Bem: a mim não me importava ser pobre. Ao contrário, quem me dera estar lá, órfã e gaga, mas embalada pelos exercícios de saxofone de Amalia Florida, que Deus a tenha em seu santo reino. A pobre Amalia que consagrou a vida a aprender uma só peça no saxofone, sempre a mesma. (*Repete com voz de sax os primeiros compassos da canção que acabou de cantar. Ri feliz*): Às vezes, eu não aguentava mais e gritava: (Grita): “Amalia, por Deus, deixa esse cobre!”. E ela, muito séria, me gritava: (Grita): “Não seja bruta, menina. O sax não é um cobre”. E continuava ensaiando de dia e de noite a mesma canção.

O certo é que a felicidade não é como dizem, que só dura um instante e não se sabe que se teve senão quando já se acabou. A verdade é que dura enquanto dura o amor, porque com amor até morrer é bom.

*Acende um cigarro.*

E você ainda tem o descaramento de dizer que a velhice está me deixando ciumenta. Imagina! Só Deus sabe pelo que tenho passado para não dar ouvidos às fofocas das suas aventuras. Que o dia que você veio agonizando às cinco da manhã não foi porque tentaram te sequestrar (como você fez publicarem nos jornais), senão porque você ficou preso a noite toda com uma menor de idade numa casa estranha,

e você rasgou a própria roupa e pintou a cara com hematomas para que acreditassem na história. Que outra vez foi verdade que te assaltaram quando você estava no carro com Rosa San Román, que horror!, com Santa Rosinha San Román, ninguém menos, e não só deixaram os dois completamente nus, como você teve que pagar não sei quanto para que não o violassem na frente dela. Talvez por isso eu rio tanto quando me mandam cartas anônimas. Porque só me contam as cachorradas em que você se dá mal; e as que vai bem, só você conta, mas ninguém acredita.

Eu não ligo, porque sempre cumpri o que disse quando nos casamos: não me importa com quem você se deite por aí, com a condição de que não seja sempre a mesma. Mas não me venha agora dizendo que é sempre uma diferente, se por pouco ela não está cumprindo com você as mesmas bodas de prata que nós dois. Mais tempo do que ela tem de casada com o pateta do marido, de quem dizem que vai ao barbeiro uma vez por semana para que lhe serrem os chifres, e se orgulha em público de que seus filhos têm os mesmos olhos árabes dos Jaraiz de la Vera. Todos, menos a caçula com essa cabeleira de negra brava que ninguém sabe de onde veio, o que me faz pensar (graças a Deus) que já lhe fizeram provar um prato cheio do seu próprio veneno.

*Deslizam o jornal do dia por baixo da porta. Ela o recolhe e põe perto do marido.*

(*Irônica*): Aí tem o de hoje, para que você dê a esse aí o merecido descanso, que já deve estar apagado de tanto que você lê.

*Supõe-se que é interrompida por uma voz **inaudível** na porta. Escuta com atenção, e logo transmite instruções estritas para a festa:*

Nada disso, diga ao Gaspar que proceda como combinamos no ensaio de sábado, e que qualquer outra novidade de última hora que ele resolva como achar que deve, tudo bem?

*Pausa para escutar.*

Sim. E por favor, que não me incomodem mais. E ao senhor menos ainda. Nem por telefone. Digam que não sabem aonde fomos. Estaremos ocupados aqui até quem sabe quando. (*Falso sorriso*).

Obrigada, Brígida.

*Reflete:*

Que bruta eu sou! As revistas de fofoca vão publicar que passamos o dia todo celebrando as bodas de prata na cama. (*Dá de ombros*) Eu não estou nem aí, desde que não seja verdade! O que eu estava dizendo?

*Já fora da 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?

*Serve-se uma dose. Toma um pouco. Ao fim de uma reflexão, se dirige ao marido:*

Bem: mas agora tudo isso são águas passadas. Acabou! Sua segunda mamãe, a que esquentava suas meias antes de dormir para que você não morresse pelos pés, a que cortava suas unhas com tesourinhas de bordar, a que jogava talco boricado entre as suas pernas para que não inflamassem as assaduras de quantas putas dos pescadores você levava para os seus engenhos, a que suportava com tanta devoção seus vômitos de bêbado e os peidos de ressaca debaixo da manta, essa resolveu o que tinha que ter resolvido desde o primeiro dia: vou embora daqui!

*Acaba de tomar a dose.*

Pois, se você não sabe, dia 3 de agosto, completamos dois anos sem fazer amor. No anterior, quando fez um ano, você ligou de Los Angeles sem nenhum motivo, e eu entendi como um gesto de aniversário. Mas este ano, você estava aqui, leu até muito tarde na cama, e eu fiquei folheando revistas velhas, sem ler, dependente de algum sinal. Nada!

Não pensava em seduzi-lo, claro, mas me fazia falta falar. Ainda faz. Que no fim de dois anos de penitência, você me reconheça ao menos o direito de estar

ressentida porque na loucura da cama, você me chamou com o nome de outra. (Que, por certo, não era o dela, nem lembro qual). Sei muito bem que todo mundo tem outro em quem pensar nesse momento. Quem não? Eu mesma tenho, apesar de que nunca lhe fiz a honra de coroar. Mas eu sempre te quis demais para errar teu nome.

Ainda acho que o mais razoável era conversar na mesma noite em que aconteceu. Mas não, nesta casa não se fala dos problemas da cintura para baixo. São matéria proibida. Então, você dormiu contra a parede e me castigou com a abstinência. Até hoje. Dois anos e dezoito dias. Mas hoje eu paro de contar. Acabou!

### *Mudança*

Para falar a verdade, sempre temi de você uma reação tão primitiva. Desde que vim pela primeira vez a esta casa. (*Breve reflexão*). Bom, já está dito. O caso é que sua mãe me chamou sem que você soubesse, pouco depois que nasceu seu filho. A princípio me pareceu uma deslealdade, mas depois pensei que talvez fosse bom para você e que no fim seria melhor para o menino e isso me deu ânimos para vir. É difícil imaginar agora quanto valor me faltava para entrar nesta casa, caminhando pelos cantos porque eu achava que os tapetes não eram para pisar, que o baú do vestíbulo era mesmo de ouro, que os frisos e os capitais eram de ouro, que tudo dourado era de ouro. A coragem que eu precisei para me entender com ela, se você sempre a tinha pintado como uma sargentona que só obedecia a suas próprias leis.

*O cenário escurece quando ela começa a evocar a sogra. Só ficará uma órbita de luz muito intensa onde veremos a anciã aristocrata na cadeira de balanço, tal como Graciela irá descrevendo, com o leque de avestruz, servindo o chá, etc., mas com leves toques de irrealidade e, claro, em um plano distinto.*

Até a sepultura vou seguir vendo-a como naquela tarde entre as astromélias do terraço: mais empoeirada que uma japonesa maquiada na cadeira de vime, vestida de branco com o colar de pérolas de seis voltas, e com o leque de plumas de avestruz que ainda emprestamos todos os anos às rainhas da beleza. O primeiro que fez a muito atrevida foi me dizer que meu defeito de dicção não era por acaso, mas por preguiça. Me perguntou se eu queria uma xícara de chá, eu disse que não, imagina, se a única coisa que eu sabia de chá era que minha mãe me receitava isso desde

pequena para baixar a febre. Mas ela me serviu de todo modo. “Ai, minha filha”, me disse. “Te falta muito a aprender”. Me surpreendeu que era mais jovem do que se podia imaginar a avó do seu filho, direta e lânguida, e muito bonita, também, com aqueles cílios meio sonolentos que podiam abaná-la melhor que o leque. Me encantaram suas mãos melancólicas, como de parafina, que queriam falar sozinhas: idênticas as suas. Mas, me assustou a força da sua determinação.

Nunca havia conhecido um lugar tão calado. Havia um canário em alguma parte e cada vez que ele cantava se moviam as flores. De repente, enquanto falávamos, ouvimos uma tosse desgarrada de alguém que se afogava dentro da casa, e o silêncio se fez tão profundo que o mar parou, parou a tarde, parou o mundo, tudo, e eu senti que não havia ar para respirar. Sua mãe ficou com a xícara suspensa com a ponta dos dedos até que passou a tosse e disse muito devagar (*confidencial*): “É ele”. Mais tarde, quando eu saía da casa, alguém abriu uma janela por engano, e o vi sem querer. Era um fantasma deitado, esquelético e amarelo, sem um só fio de cabelo na cabeça, sem um dente na boca e com uns olhos imensos que já não eram deste mundo. Mas ainda naquele estado se notava tanto o peso de sua autoridade que havia bastado uma só palavra para te aniquilar.

Sua mãe estava certa de que não passaria do fim de semana. Por isso me chamou. Me falou de você, filho único, do neto destinado a ser também o único em uma família que parece condenada a ter um só filho em cada geração, até que nasça uma mulher e acabe com a estirpe.

Estava decidida a tudo, a legitimar nosso casamento, a falsificar as provas da minha origem, a nos entregar de uma vez o vasto patrimônio familiar e a estação de trem com tudo o que havia dentro, com a única condição de que você viesse suplicar o perdão oficial do seu pai moribundo. Eu estava explodindo por dentro para dizer: ha, ha. Mas me conformei em responder que te conhecia tanto, tanto, que ia pedir só para satisfazê-la, ainda que estivesse certa de que você não viria. Nem morto. Então, ela me disse com uma segurança que me deu raiva: “Ai, filha, você ainda está verde demais para conhecer um homem”. Eu insisti: “Não virá, senhora, acredite”. E ela insistiu: “Virá, você vai ver”.

*Acende um cigarro.*

Bom, pois sim: você veio.

E não foi por mim. É verdade que eu fiz a cantilena uma noite inteira para que assistisse ao enterro, certa de que não virias de modo algum. E até seria capaz de pensar agora que fiz o correto, de não haver sido por azar que você veio um e voltou outro. Que horror! Bastou um enterro de cruz alta para você esquecer a fome, as humilhações, seu enfrentamento com o mundo. Cortaram os seus cachinhos de anjo, barbearam com a navalha, pentearam para dançar tango, com gel e o cabelo repartido no meio, e te puseram um traje de pano inglês, com colete e relógio de bolso, e o anel com o escudo da família que você nunca mais tirou. E pior ainda: se não fosse por mim, teria aceitado que te chamassem de marquês, como seu pai e seu avô, ainda que ninguém saiba com certeza se o título existiu de verdade alguma vez. Que vergonha! Voltou idêntico a todos, ou, como você diz agora com a boca cheia: idêntico ao seu bisavô marquês. Até na constipação de concreto armado, você, que nunca tinha tido esse tipo de problema, pelo contrário: um pato!

O que eu podia fazer, com meu amor de louca, senão me empenhar com todas as forças para me fazer digna de você? Pois bem, estou aqui. Nesta cidade onde todo mundo é doutor, eu sou a única quatro vezes doutora. Quatro vezes o sonho da minha mãe. Além disso: francês em dois anos, inglês em outros dois, muito mal, é verdade, mas você mesmo me disse que o idioma universal não é o inglês, mas o inglês mal falado. E dois mestrados: um em letras clássicas com uma tese sobre os ciúmes em Catulo, e a melhor, *Summa Cum Laude*, em retórica e eloquência, depois de corrigir minha dicção com o método de Demóstenes, falando em hexâmetros técnicos até quatro horas seguidas com uma pedra dentro da boca (*Coloca o indicador na boca e diz*): *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*

Ao me mudar para esta casa, perdi a confiança das minhas amigas da escola, as únicas que tinha, e nunca tive por completo a das suas amigas daqui. Terminei numa eternidade de mulheres sozinhas, cuja única afinidade comigo é não saber com certeza onde estão os maridos. Mas era feliz porque não encontrava nada que desejar. Ia sem você aos concertos, ao cinema, aos bazares de caridade. Me refugiei nas tertúlias dos meus homens de letras que me consagram em seus versos sem a humilhação de me desejarem na cama. Imagina. O que tive que mudar para não ser



menos. Você resolveu fácil dizendo meio brincando meio de verdade que eu tinha levado a sério a titulação de marquês, que troquei seu amor pelo do seu filho, que a cama só me interessava para dormir, ou pior ainda, para fingir que dormia, que sempre estava com o sinal vermelho, como você diz, que me demorava no banho até que você caía no sono, sei lá, quando a verdade é que você sempre voltava da rua já com a chama apagada. Resultado: entre as verdes e as maduras o tempo passou sem nos darmos conta: zás! Vinte anos.

*Daqui em diante, talvez até a tormenta de neve, Graciela fará uma completa exibição de roupas enquanto trata de decidir qual usará para a festa. A quantidade, a duração e a maneira das mudanças frente a um espelho imaginário o diretor decidirá de acordo com seu critério, e sem se preocupar que sejam trajes de festa. Devem ser de épocas e estilos variados, próximos à época da ação, e mais de acordo com a conveniência dramática ou com o estado de ânimo de Graciela.*

Agora você tem a sem-vergonhice de dizer que a culpa é minha porque comecei a aprender Latim. Ah, vá! A culpa é minha, claro, mas não por nenhum latim nem por nenhum filho envolvido, mas por não colocar você no seu lugar desde o princípio. Sabe quem foi a primeira que me reprovou por isso? Sua mãe. Uma tarde, sem lhe ocorrer sequer que eu não sabia, me disse: “O que eu não entendo é que você tenha sido tão fraca que permitiu essa prostituta de vaudevil”. Não quis lhe dar o gosto da razão. Então eu perguntei: “Você tem certeza?”, ela me respondeu crispada: “Claro que não, dessas coisas ninguém tem certeza”. “Pois não creio que seja verdade”, eu disse. “E ainda que seja, meu dever é acreditar mais no meu marido do que nas pessoas”. Então ela me sorriu a primeira vez com um pouco de afeto, e me disse: “Cuidado, filha, você está confundindo orgulho com dignidade, e isso geralmente é fatal nestes assuntos”.

Eu conhecia esses rumores desde muito antes. Na verdade, desde a primeira vez em que vi sua querida na Pousada de Dom Sancho tive o pressentimento de que algo tinha acontecido entre vocês, ou algo estava acontecendo, ou ia acontecer. Achou que eu não lembrava? Pois sim: foi depois do concerto de Rubinstein no Teatro das Belas Artes. Guillen Pedraza a apresentou (ou pelo menos simulou que

apresentava) e eu te disse ao ouvido, para que os outros na mesa não nos ouvissem: “Tem uma cara de puta que não pode com ela”. Que tal o olho clínico? O velho Ruby, com quase oitenta anos e depois de todos os noturnos de Chopin com onze bises, bebeu quatro garrafas de champanha às duas da madrugada, e comeu uma omelete de salsicha com pimentão e cebola deste tamanho (*Indica com as mãos*). Esteve encantador com seus contos polacos, como sempre, mas você nem se deu conta porque parecia ter olhos também na bunda de tanto que olhava para trás. Era tão incômodo de ver que eu disse: “Fique tranquilo que ela já se foi”. Você não explodiu, claro, porque tem sempre a pólvora molhada, mas o seu pescoço de galo fino palpitava de raiva: sinal de que eu havia dado na medula óssea. Vou bem?

*Espera a resposta que não chega.*

Foi por puro acaso. Porque eu não sabia e não tinha por que saber quem era ela, nem que o barco já estava afundando com tudo o que lhe conseguiam os papéis de caridade nos teatros dos pobres. Boa atriz, isso sim, não tem quem negue. Mas daí a ser dona e senhora desta casa, ha, ha. No mais, eu queria ver a caganeira que vai te dar quando você tiver que apertar o cinto para honrá-la com seu nome. A nova senhora Jaraiz de la Vera, imagina! Tremendos sobrenomes para uma dentadura de vinte e quatro quilates que ri sozinha e quando quer, com aquelas tetonas que não há sutiã que sustente, e elegante como um andaime, com as roupas usadas que eu lhe dei em vez de jogar no lixo, só aumentadas com dobras de quatro e meio para que não arreentem no traseiro.

O resto, que você deu ao marido um dote de ouro de lei para que se casasse com ela, que lhe passa um salário de capataz de seus engenhos para que sustente a farsa, para que seja o pai dos seus filhos, ah vá, tudo isso é puro folclore local. Eu deveria saber, se eu ouço o mesmo de mim porque era eu e não você quem a levava à nossa mesa depois do teatro (sempre com um homem distinto, claro), e fui eu e não você quem se atreveu a convidá-la a esta casa a primeira vez, e fui eu e não você quem fez o casamento, e quem lhe completou a boda com maços de dinheiro. Pois bem: me equivoquei. Achei que era uma maneira inteligente de lhe tocar a consciência, mas o caso é que ela tem uma igual à sua (*bate algo duro com as juntas*): ferro maciço.

*Entra no banheiro sem interromper o monólogo que seguimos ouvindo dos bastidores.*

Durante anos suportei os papeizinhos anônimos que passavam por baixo das portas ou fixavam no para-brisa do automóvel, me fiz de louca com as indiscrições malvadas, com as indiretas nas visitas, com a ligação telefônica que fizeram de madrugada para dizer o endereço preciso de onde você estava com ela. No entanto, confesso que a primeira prova terminante que tive me tomou de surpresa, no domingo em que a convidamos para almoçar nos engenhos, faz menos de dois anos. Desde a primeira vez que eu fui, faz não sei quantos, tinha jurado não voltar mais: não suporto os fermentos de garapa nem o zumbido dos moscões azuis, e muito menos o servilismo dos seus peões que trabalham pela comida e são levados amarrados para votar. Porém mais uma vez me convenci com suas artes de ilusionista, e agora sei por que: foi uma ordem do destino.

*Ouve-se o ruído da água no toailete, e ela reaparece um instante depois.*

Tinha que ser! Porque desde que chegamos aos engenhos, no meio da gritaria dos peões e da multidão da moenda, tiveram que me tirar os cachorros de cima para que não me despedaçassem, porque nunca me haviam visto, enquanto com ela fizeram a maior festa, lambiam suas mãos e se meteram por entre as pernas com os rabos alvoroçados, até que no fim, tiveram que acorrentá-los para que não a enlouquecessem de amor.

*(Com toda a ironia):* E ainda assim me ficaram dúvidas. Sabe? Porque dá trabalho admitir que alguém tenha uma amante mais feia que a esposa.

*De repente furiosa*

O que você queria? Que eu me rebaixasse a te seguir pelas ruas? Que te fizesse vigiar pelos meus homens de letras? Que ficasse no seu ouvido como um papagaio molhado, eu, que se algo detesto nesse mundo são as mulheres faladeiras, que tiram do sério o marido com seu falatório de dias inteiros e noites completas? Ah vá! Isso é o que todos os homens queriam, todos, sem exceção. Adoram que os vigiem. Se o bispo os saúda e lhes deixa a mão perfumada de Madeiras do Oriente,

chegam radiantes em casa e põem uma palma no nariz, cheiram, e não dizem mais nada, para que a mulher imagine o pior e faça o ridículo de um escândalo sem causa.

*No fundo do cenário, ouve-se o saxofone triste de Amalia Florida. Primeiro muito baixo, mas crescente e logo tão intenso que interfere a voz.*

Adoram deixar nos bolsinhos números de telefone escritos ao contrário, sem nenhum nome, para que as esposas encontrem quando mandam lavar a roupa.

*Exasperada pelo sax, grita fora de si:*

Porra! Deixa eu falar!

*O sax se interrompe seco. Graciela fala para o quarto ao fundo.*

Deixa eu falar, Amalia Florida. Ou será que não vai se resignar nunca a descansar em paz?

*Faz uma pausa, ouvindo a resposta **inaudível** de Amalia Florida e responde.*

Que cantar outra vez? Nem pensar: isto não é um boteco.

*Escuta outra resposta da vizinha, e reage indignada:*

*(Para o público)* Viram que fresca? Que eu não fale tão alto porque lhe atrapalho o ensaio. *(Para a vizinha):* Não: Amalia Florida. Esta nunca foi a sua casa e a partir de amanhã também não será a minha. Então você vá à merda e me deixe conversar em paz com o meu marido.

*Comprova, depois de certo silêncio, que a música não vai continuar e suspira com sincera compaixão:*

Pobrezinha!

*Retoma o monólogo:*

Você adora os mistérios, desde que sejam inventados por você, claro. Mas, se são reais, não sabe onde pôr o corpo. Então entra em casa como um fugitivo e vai direto ao banheiro se encharcar de loção para que não se note a que você traz da rua,

não tem um minuto de paz, come nas nuvens, treme cada vez que toca o telefone. E não só você: todos os homens. Se um dia encontram a esposa com a cara fechada, porque algo nos despertou antes do tempo, ou porque também nós temos nosso segredo guardado, por que não? Então, basta que ela olhe no fundo dos seus olhos para que morram de terror.

*Olha o marido:*

Covardes!

Nunca aprendem que, quando uma mulher amanhece calada, sequer têm que olhar para ela. Você faz o contrário: fica com tanto medo que se torna amável como nunca. No entanto, nada os faz tão valentes quanto o ciúme. Porque o cúmulo do descarado é esse, que não existe ninguém mais ciumento que um marido infiel. Imagina. Passam a tarde com a outra e voltam para casa enlouquecidos para saber com quem falávamos ao telefone tal hora porque estava ocupado. E você mais que ninguém. Imagine, você, a quem eu nunca perguntei onde estava, nem para onde vai, nem a que horas volta, além de que você sai sem dizer nem estou indo, e ainda volta das suas intrigas fazendo perguntas com emboscadas, dizendo mentiras para tirar verdades e tratando de se inteirar casualmente sobre onde eu vou almoçar, com quem, a que hora, para saber aonde você pode ir com ela sem topar comigo.

Tinha que ver a tremedeira de malária que te deu quando você ouviu dizer que eu tinha feito amor com seis dos meus homens de letras ao mesmo tempo. Eu! Adestrada pelo meu esposo amantíssimo nas delícias da castidade! Você deve ter sentido a fúria da febre quando te meteram na cabeça que eu tinha me deitado com o Nano. Que horror! Todos os recursos da inteligência humana postos a serviço do ridículo.

*Pensa um momento, sorri com malícia e retoma em outro tom.*

Quer saber a verdade? Foi pior do que lhe contaram, pior ainda que seus fantasmas dementes.

*Pausa longa.*

Pois bem:

Não-dormi-com-ele!

Não porque me faltaram disposição e ânimo, mas porque também ele terminou igual a todos: covarde!

O erro foi meu desde o princípio, mas não tenho do que me arrepender. Se tivesse que fazer outra vez, faria. Foi na época em que estávamos entre a cruz e a espada (como dizia minha mãe), de verdade nas últimas, e um dia, em que não nos amanheceu nem para o leite do menino eu pus o vestido de florezinhas rosadas e fui ver o Nano sem conhecê-lo sequer, sem nem marcar hora. Assim que entrei no escritório, me lambuzou dos pés à cabeça com uma olhada de manteiga de porco que me deixou pelada. Que tipo! Bom, pensei eu, já começa bem. Então soltei toda a ladainha e, no fim lhe disse sem mais voltas que tivesse a coragem de lhe dar um emprego.

Nunca na minha vida eu tinha visto, nem creio que volte a ver, um homem tão bruto. Me respondeu de frente que por uma mulher como eu era capaz de comer um crocodilo (como se tivesse lido Shakespeare!), e me propôs que eu voltasse na próxima terça-feira, depois do horário do escritório, sozinha, e pelo elevador de serviço que na quarta de manhã você já teria seu emprego, ainda que tivesse que se matar à chumbo com seu pai. Me deu toda a classe de raciocínios. Que um homem como você entendia que o amor livre era um método civilizado de mover o mundo. Que quando eram rapazes, você e ele e toda a turma de meninos presunçosos da Bela Mar iam ao Parque dos Suspiros nos carros dos seus pais e trocavam as namoradas misturadas na escuridão, e todos encantados, elas e vocês.

Não deixei ele dizer mais. Na terça às seis da tarde, subi pelo elevador de serviço, raspei três vezes o vidro da porta com o anel, como me havia indicado, e abriu ele mesmo. (*Ri encantada*).

Estava cagado de medo!

Só faltou que se ajoelhasse para implorar meu perdão, que como lhe havia ocorrido semelhante infâmia, que ao contrário: que oxalá Deus lhe tivesse dado uma mulher igual a mim, capaz de se arrastar até a forca para ajudar o esposo. E depois de muita enrolação me disse que é claro que isso não queria dizer que se arrependera

de sua palavra, pois no dia seguinte você teria emprego de acordo com seus méritos e com as honras dos seus sobrenomes.

(*Sorri*). Ai, meu Deus, o que teve que ouvir o coitadinho! Até pensei que ele fosse ter uma cataplexia quando lhe disse que uma coisa era ser homem e outra bem diferente era humilhar uma mulher se negando a aceitar sua desonra, depois de fazê-la ir até lá arrastando a dignidade. Então falei, para acabar de rematá-lo, que seu dever era cumprir como homem, não só para pagar, mas também para cobrar. (*Inicia um rápido strip-tease atuando o que diz*): E com as mesmas, fui tirando meu vestido de florezinhas, minhas meias descosturadas no calcanhar, meu sutiã de recém-parida, e ao pobre não ocorreu nada além de me enrolar com a toalha da mesa de reuniões antes que eu acabasse em pelo. Agora, ambos fazemos cara de paisagem toda vez que o encontro por aí com meio corpo morto, feito um espantalho na cadeira de rodas, mas ele sabe que eu sei que ele sabe que eu sei, e não há remédio para apagar as más recordações. Mas aquela vez faz agora quanto tempo? Vinte e dois, vinte e três anos, que gosto me deu! Que gosto, porra!

De modo que foi assim, e não faz cinco anos que você veio pronto para falar do morto, porque ouviu a história atrasada e mal contada.

*Maliciosa:*

Por outro lado, você tinha que dar um tiro, de verdade mesmo, é em Floro Morales. Não por ele, que é todo um príncipe, mas por mim.

Você mesmo o buscou em Paris, quando me disse descuidado: “Quem está aqui é o pobre Floro Morales, sozinho, sem ninguém com quem sair”. Eu tratava de adivinhar o que você queria sem dizer de uma vez, e você seguia atravessado: “Adoraria convidá-lo ao concerto de sábado se não fosse porque temos esse jantar em Bruxelas com o povo de Rumpelmayer, que tanto te aborrece. Porque te aborrece, certo? Tanto como me parece que te aborrece Bruxelas”. Claro que me aborreciam Bruxelas e os homens de Rumpelmayer, da mesma forma que me aborrece você quando quer conseguir algo e não se atreve a dizer, e como sempre me aborrecerá jantar falando em outro idioma, com os dedos dos pés dormentes por medo de falar mal. Assim que não tive que fazer nenhum sacrifício para chegar onde você queria e

lhe disse que fosse sozinho a Bruxelas. “Diga que me esfriei com este tempo de rãs, e eu vou ao concerto com o pobre Floro, que muitos convites lhe devemos”. Vou bem?

Bom. Pois agora está claro: a que estava em Bruxelas era ela, viajando atrás de nós no avião seguinte. Você inventou o jantar para vê-la, porque sabia que eu não voltaria a Bruxelas depois da primeira vez, que foi horrível, e muito menos que jantaria, em francês com ninguém. De modo que me deixou nos braços de Floro Morales com a fantasia de sempre: “Já sabe que não há nenhum perigo: ele joga em outro time”.  
(Zombando): Ha, ha.

Era a primeira vez que estávamos em Paris e eu parecia uma pata manca, dependente de imitar o que você fazia, ou o que os outros faziam, para que não notassem meu jeito do interior. Mas com Floro Morales, não só passei um legítimo sábado de glória, como ele conseguiu me revelar muitas coisas que faltavam em você e que me mudaram a vida.

Não quero ser injusta. Sempre reconheci que ninguém me redimiou melhor que você. Nem meus quatro doutorados e meus dois mestrados. Quando nos mudamos para esta casa, eu não sabia distinguir entre os cinzeiros e as urnas funerárias. E você ia me ensinando o mundo com uma doçura que só parecia possível por amor, ainda que agora eu saiba que não era mais que vaidade.

E na música, que dizer: você me tirou crua dos acordeões *vallenatos*, dos merengues de Santo Domingo, dos ritmos de Porto Rico que trovejavam nas noites do manguzal, e me deu uma prova do veneno de Bach, de Beethoven, de Brahms, de Bartok e, claro, dos Beatles, os cinco bês sem os quais já não pude seguir vivendo. Me fez entender o que disse Debussy, que o mais difícil de tocar o piano é fazer com que esqueçam que ele tem martelos. Ou o que disse Stravinsky, que Vivaldi compôs o mesmo concerto quinhentas vezes.

Mas o que Floro Morales me ensinou em uma só noite foi algo que me fazia falta para aproveitar melhor o que você me havia ensinado: há que se desconfiar, desde o início, das coisas que nos fazem felizes. Há que se aprender a rir delas; se não, elas terminarão rindo de nós.



Já sei o que está pensando. O de sempre: que é um brega. (*Encolhe os ombros*): Bah! Eu também. (*Ri*). Sabe que me disse uma barbaridade? Que Mozart não existe, porque quando é ruim parece Haydn e quando é bom parece Beethoven.

Tudo isso, se prefere, são frivolidades de salão. Mas o que nunca esquecerei nele é a maneira de me acompanhar. Me fazia sentir que tudo o que eu dizia era o mais importante do mundo, me fazia sentir que qualquer coisa que eu fazia era uma lição para ele. E sobretudo, não tinha medo da ternura. A medida que passavam as horas, me convencia de como teria sido fácil a vida com ele. Mas fácil que com você, sem dúvida, ainda que, talvez, menos divertida.

*Enquanto conta vai ficando de noite.*

Foi uma noite mágica. Tanto que, por um momento, tive medo de que no dia seguinte, quando você voltasse de Bruxelas, eu me sentisse com você em uma ilha deserta.

Quando saímos do jantar depois do concerto, as ruas começaram a se cobrir de uma espuma luminosa. Demorei um instante para entender que estava nevando, porque era a primeira vez que eu via.

*Ao fundo, se acende o perfil iluminado de Paris e começa a nevar no cenário. Ela põe um radiante casaco de pele e um chapéu dos anos vinte.*

Ele tirou os sapatos, amarrou pelos cadarços e os pendurou no pescoço. “Vai te dar uma pneumonia”, eu disse. “Que nada”, ele me disse “A neve é quente”. Então, eu fiz o mesmo.

*Tira os sapatos, já em plena tormenta de neve.*

Que maravilha! (*Feliz*). Nevava sobre as cúpulas douradas, sobre os barcos iluminados que passavam cantando de baixo das pontes, nevava para ele e para mim em toda Paris, nevava para nós dois, sós, no mundo inteiro.

*Começa a cantar “La Complainte de la butte”, acompanhada por acordeões ao mesmo tempo em que dança debaixo da neve, louca de*

*felicidade, enquanto vai tirando a roupa de inverno e fica com seu humilde vestido do começo.*

*A neve se estende até a plateia. A música ocupa todo o âmbito do teatro.*

*As cordas com a roupa estendida para secar aparecem embaixo da neve.*

*Quando acaba de nevar, Graciela, vestida de pobre, se senta exausta em um banquinho, debaixo dos arames de roupa e assume um tom inconsolável. É a crua realidade.*

Estávamos chegando ao hotel, exaustos de gozar a neve, quando pensei de repente: ele vai me pedir que o convide para subir até o meu quarto. Que lhe ofereça uma bebida, que lhe mostre o álbum de fotos, sei lá, qualquer artimanha dessas que os homens inventam para subir até os quartos. E então pensei: este deve ser diferente. Não deve ser dos apressados, não deve ser dos que perguntam se foi bom e se viram para a parede e dormem em seguida. Que vá! Estou certa de que não era igual a ninguém. Além do mais, desde cedo me dei conta de que ele não jogava no outro time, que é o que vocês sempre dizem dos que são distintos. Ao contrário, é todo um homem. Tanto que não me propôs subir ao quarto. Se despediu na porta com um par de beijos calorosos nas bochechas, e nunca na minha vida me senti tão só como quando ele se foi. No dia seguinte, subiram com o café da manhã, uma cesta de rosas que não passava pela porta e um cartão que dizia apenas: “*Que lástima!*” Então eu entendi o que nunca quis entender: que há um momento na vida em que uma mulher casada pode dormir com outro sem ser infiel.

*Quase imperceptível, começa no quarto vizinho o exercício de saxofone. O mesmo de sempre. Graciela vai emergindo do torpor conforme aumenta o volume da música. Suspira:*

Ai, Amalia Florida, não tem ninguém como você para me castigar sempre com a realidade!

*O sax interrompe seco. Graciela se levanta decidida.*

Mas agora acabou. Vá à merda o passado!

*Arranca a tapas a roupa seca dos arames e vai jogando fora do cenário. Vai-se fazendo dia. Por último tira o banquinho até que fica só o espaço atual, a pleno dia, e com um grande retrato a óleo do primeiro marquês na parede do fundo.*

*O marido continua lendo o jornal.*

Não quero mais saber de nobrezas inventadas, nem de falsos retratos de bisavôs falsos pintados por falsos Velázquez, nem de carretas de votos comprados para políticos matreiros. Durante anos me consolei com a ilusão de uma casa de repouso de frente para o mar, para eu ir viver com meus homens de letras longe de tanto horror. Mas agora não: seria uma forma de continuar o passado, e já não quero saber mais nada deste mundo nem deste tempo, nem nada mais de nada que me permita recordá-los. Nem sequer do meu filho, que é o seu. Ouviu? E menos dele que dos outros.

*Mudança.*

Na segunda-feira, eu liguei com o pretexto de perguntar em que voo ele chegava, porque não resistia mais as ânsias de contar o meu estado. Havia uma mensagem na secretária eletrônica dizendo que ele estava em outro número. Liguei aí, às sete da manhã, e atendeu alguém que, pela voz, se reconhecia que era uma loira nua. Me disse que sim, que seu filho estava dormindo com ela, mas que havia dado ordem de não o despertar até às nove. Eu disse que era da parte de sua mãe, e me respondeu de maus modos que não podia ser, porque seu filho era órfão de pai e mãe.

*Olha o relógio de pulso e se apressa:*

Ai! Já estamos em cima da hora.

*Sai correndo. Ouve-se o som do chuveiro. Graciela levanta a voz para retomar o monólogo no banho e, em um tom mais casual:*

*(Sobe o tom).* Bom. Liguei ao meio-dia e perguntei porque ele se sentia órfão, e me explicou com todas as letras que se sentia como se você e eu estivéssemos mortos desde sempre. Assim, de muito bom tom, e sem desejos de ofender. Sabe

Deus o que quis dizer! Depois, também por acaso, me disse que olha mamãe, que pena, mas não posso estar nas suas bodas de prata porque tenho que ir a Chicago, para o casamento de Agatha. Eu perguntei quem era Agatha, e ele me disse que era a sua namorada que havia me atendido ao telefone pela manhã, que ia se casar com outro por dois ou três anos porque tinham um compromisso anterior.

*Cessa o chuveiro. Graciela entra de roupão de banho acabando de secar o cabelo com um secador elétrico e começa a pôr o vestido definitivo para a festa.*

Entretanto, eram tantas minhas ânsias que por fim lhe contei: que depois de uma análise séria e emocionada, não de agora, mas de vários anos, havia resolvido ir para viver sozinha. Expliquei os motivos o melhor que pude para que compreendesse que quando duas pessoas se separam pode ser que ambas tenham razão. Sentia que ele estava me ouvindo apressado, mas não me interrompeu até que eu chegasse ao final e então me disse: “Me parece muito bem, mãe: deixe-me o telefone da sua casa nova, para eu ligar quando voltar de Chicago”.

*Reaparece o óvalo luminoso do espelho no primeiro plano. Quando acaba de se vestir, Graciela leva um porta-joias à penteadeira imaginária e se senta para se maquiar no banquinho que ela mesma põe em frente ao espelho. Então não se dirige mais ao marido, mas a sua própria imagem.*

*Enquanto se maquia, um empregado de uniforme, na penumbra, entra quase na ponta dos pés e começa a pôr cestas de rosas no quarto. Daqui em diante, até o final, entrará várias vezes com adornos florais que terminarão por ocupar o fundo do cenário.*

*Em um dado momento, o âmbito do teatro irá se saturando de uma crescente fragrância de rosas.*

Se ao menos você tivesse o consolo de ter terminado com uma infâmia histórica. Mas nem isso. O único esforço que você fez para acabar com esta fortuna é se levantar todos os dias às dez da manhã. Mas também disso não se fala, é claro. Ou-tro-te-ma-pro-i-bi-do.

Quem te entende? Passa a vida tirando o corpo da realidade (*o imita*), “esquece, meu amor, não maltrate seu dia”, “tome seu chazinho de boldo e sonhe com os anjos”. E, de repente, zás!

*Faz um gesto de lançar um prato contra a parede e novamente se ouve 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. Mas já vimos que não. Foi só o final esplêndido de uma farsa bem sustentada durante anos: um estilhaço de vidros.

*Esvazia o porta-joias na mesa: é uma coleção deslumbrante e variada como o tesouro de um pirata. Escolhe um colar de diamantes, com seus brincos e pulseiras, e os coloca ante o espelho.*

Estes são como minha escova de dentes: pessoais e intransferíveis. Um prêmio à resistência física.

*Aprecia em suas mãos as melhores peças.*

E estas são do patrimônio familiar. A tiara em prata e ouro, pérolas e brilhantes que a primeira marquesa estreou para sua boda, aos dezoito anos. (*Prova*). Ninguém voltou a usar desde então, porque só a filha mais velha de cada geração pode usá-la para se casar, e não nasceu mais nenhuma. (*Outra*). Pulseira de onze esmeraldas (*põe no pescoço*) que se pode usar também como gargantilha. (*Outra*). Anel de compromisso: uma safira com dois diamantes do *Vieux Brésil*. (*Prova*). Eu pude usá-lo, mas não nos demos tempo para estar comprometidos. (*Outra*). E este é o cordão de pérolas de seis voltas que sua mãe não tirou até morrer. (*Tira tudo, suspirando*). Enfim: o saldo de um império de trapaceiros.

*O espelho desaparece. Graciela joga todas as joias com as duas mãos dentro do porta-joias e entra no banheiro dizendo:*

Se eu soubesse que vão rematá-las num leilão público para uma boa obra, tudo bem! Mas deixá-las aqui para que as use qualquer sirigaita de dois por cinco sem ao menos ter suado? Que vá!

*Ao fim de um breve silêncio, ouve-se o barulho da descarga. Graciela entra com o porta-joias vazio, que joga sem consideração na lata de lixo.*

Tranquilo. Isso não vai te deixar mais arruinado do que já está.

E eu, a partir de agora, não te custarei nem mais um centavo. Vou como vim, com uma mão na frente e outra atrás, e sem cães que me ladrem. Mas que esta bastarda não vá se encher com a ilusão de que eu vou por causa dela. Imagina. Por essa porcaria de mulher! Melhor seria agradecê-la por ter me resgatado de uma ilusão abominável para tomar consciência do meu destino servil. Eu vou por mim e por mais ninguém, cansada de uma sorte mesquinha que me deu tudo, menos amor.

*Serve-se uma dose e bebe a pequenos goles.*

Não era isso o que eu estava buscando quando fugi contigo, nem o que estava esperando durante tantos e tantos anos nesta casa estranha e que vou seguir buscando até o último suspiro, onde estiver e como estiver, ainda que o céu me caia em cima. Se o casamento não pode me dar mais que honra e segurança, à merda: haverá outros modos.

*Os casais de convidados vestidos a rigor começam a entrar por ambos os lados e pouco a pouco irão ocupando a penumbra do fundo entre as cestas de rosas. São como sombras estáticas cujos rostos não se veem. Assim permanecerão até o final.*

Viu como eu supero bem os desastres irreparáveis da intimidade. Bem: eu os enfrentaria de novo, e até com grande alegria, só para te ajudar a envelhecer. Mas, de tanto suportá-los, não aguento mais os minúsculos incômodos da felicidade cotidiana. Não aguento mais não saber a que horas se come porque nunca se sabe a que horas que você chega. Não aguento mais que o peixe volte a morrer duas vezes no forno e que os convidados rolem bêbados pelos tapetes esperando que você chegue. (Se chega). Não aguento mais que, quando chega, você seja tão sedutor que me tratam como se fosse eu que chega tarde, ou pior, a que não te deixa chegar e

você não precisa mais do que sentar ao piano ou iniciar suas sortes no baralho para que todos caiam em êxtase aos seus pés, e até os leões de mármore do saguão se põem a cantar em coro as mesmas canções de toda a vida, que *o vinho que Asunción tem não é branco nem tinto, nem tem cor*, a noite toda, uma vez e outra vez, até que não fique uma gota de vinho nos jarros.

(*Cansada*): Acabou!

*Em crescendo veemente:*

Não aguento mais que você vá por toda parte soltando mentiras com duas corcundas maiores que as de um camelo e que depois se vire sempre para mim perguntando “Não foi assim, meu amor?”. E eu tenho que dizer sem falta, como o coroinha na missa tocando o sino: “Sim, meu amor”. Não aguento mais políticos criminosos em nossa mesa. Não aguento mais difamações de imbecis contra meus homens de letras. Não aguento mais a piada daquele que pede no botequim um uísque sem água e lhe respondem que será sem soda porque água não tem. Não aguento mais o desastre da cozinha quando você insiste em preparar a receita do galo hindu. Não aguento mais o inventário matutino das suas desgraças porque você não encontra a camisa que quer, quando há duzentas iguais no guarda-roupa, recém passadas e com cheirinho de lavanda. Não aguento mais o tanque de oxigênio de emergência às três da madrugada cada vez que você toma uma dose a mais e desperta com o pesadelo de sempre de que lhe falta ar para respirar. Não aguento mais reclamações porque você não encontra os óculos que está usando, nem porque acabou o papel higiênico com cheiro de rosas, nem o rastro de roupa por toda a casa: a gravata no vestíbulo, o paletó na sala, a camisa na sala de jantar, os sapatos na cozinha, as cuecas em qualquer parte, e todas as luzes acesas por onde você vai passando, e o susto do dilúvio ao acordar porque de noite você se esqueceu de fechar as torneiras da banheira, e a televisão falando sozinha, e você, como se nada acontecesse enquanto o mundo vem abaixo, anestesiado detrás desse jornal que repassa e volta a repassar de um lado a outro, como se estivesse escrito em árabe. Não te aguento mais travestido de mulher, com a cara pintada e a voz de retardada mental cantando a mesma cantiga de sempre:

*Pega um leque de mão e faz a caricatura da canção.*

*Yo tengo,  
yo tengo para hacer cría, una po,  
una pollita en mi casa,  
cantandó,  
cantando no más lo pasa, y no pó,  
y no pone todavía. Etcétera.*

*Joga o leque com raiva e pega a caixa de fósforos mais próxima para acender um cigarro, mas está vazia. Sem interromper o monólogo, seguirá abrindo outras de muitas caixas que estão dispostas em lugares diversos do cenário, mas todas vazias. Joga com força uma contra o chão.*

*(Gritando): Não aguento mais que você seja tão simpático, porra!*

*Faz uma pausa, ofegante e, quando recobra a respiração, retoma em um tom mais sereno:*

Você vai completar meio século de vida e ainda não descobriu que apesar das viagens à lua, apesar das seis suítes para solo de violoncelo, apesar de tantas glórias da alma, os seres humanos seguimos sendo iguais aos cães. Sou consciente de como me olham os homens (e algumas mulheres, é claro), de como me elegem à distância e abrem caminho no meio da multidão e vêm até mim e me cumprimentam com um beijo que a todo mundo parece convencional, mas que nem sempre é. Que vá! A maioria faz isso só para me cheirar, como os cachorros da rua, e as mulheres temos um instinto para soltar a uns um cheiro que diz que não, e para soltar a outros um cheiro que diz sim. Entre as pessoas que conhecemos, até entre os amigos mais íntimos, cada mulher sabe quem são os homens que sim, e eles também sabem. É uma comunidade unida por um pacto confidencial do qual nunca se fala, e talvez não se falará nunca, mas que aqui está, sempre alerta, sempre disponível, porque vai que...

*Acelerada:*

De maneira que chegado o dia, não há de faltar um homem que me ame de sobra para me despertar com amor quando eu fingir que durmo, para que derrube a



porta do banheiro quando eu o estiver fazendo esperar demais, para que não se assuste em ser vampiro em uma ou outra lua, e que seja capaz de ser onde for e como for e não apenas na cama como os mortos. Um homem que não deixe de fazer comigo porque imagina que não quero, mas que me obrigue a querer fazer ainda que eu não queira, a todo o momento e em qualquer lugar, como seja e por onde seja, debaixo das pontes, nas escadas de incêndio, no banheiro do avião enquanto o mundo dorme no meio do Atlântico, e que ainda nas trevas exteriores ou nos finais mais cegos saiba sempre que sou eu a que está com ele, e que sou eu e nenhuma outra a única que fui feita sob medida para fazê-lo feliz e para ser feliz com ele até a puta morte.

*Desesperada de não encontrar fósforos nas caixas, aproxima-se pela primeira vez do marido, como se fosse um móvel a mais, e tira-lhe um isqueiro do bolso do paletó. Depois de acender o cigarro, diz:*

E se eu não o encontro, não importa. Prefiro a liberdade de estar procurando para sempre do que o horror de saber que não existe outro a quem eu possa querer como só quis um nesta vida. Sabe quem? (*Grita perto dele*):

Você, seu merda.

*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.*

Você: o pobre diabo com quem eu fugi nua desde antes de nascer, o que eu vigiava a respiração enquanto dormia para estar segura de que estava vivo e era meu, o que eu conferia cada polegada da pele de recém-nascido para cuidar que não lhe faltasse nada: nenhuma ruga a mais, nenhum poro a menos, nem nada que pudesse perturbar o repouso do que era meu.

*A grande orquestra começa o primeiro mambo da noite com volume crescente, e Graciela vai elevando a voz para ser ouvida.*

Porque eu o inventei para mim, tal como sonhei sua própria imagem e semelhança desde muito antes de conhecê-lo, para ter você para mim desde sempre,

purificado e redimido nas chamas do amor maior e mais dedicado que jamais existiu neste inferno. (Enrouquece): Porra!

*Aos músicos invisíveis:*

Deixa eu falaaaaar!

*É a última coisa que se escuta. O mambo aumenta até um volume impossível, sufoca a voz, apaga-a do mundo, e Graciela segue articulando frases inaudíveis contra os músicos, gesticulando ameaças inaudíveis contra os convidados sem rosto na penumbra, insubordinada contra a vida, contra tudo, enquanto o marido imperturbável acaba de se transformar em cinzas.*

CORTINA

México, D.F., novembro de 1987

## 1.2 Posfácio do tradutor

“... tradução é uma reparação”  
(SPIVAK, 2005, p. 45)

É preciso começar dizendo que o presente capítulo merecia um título mais honesto. Fazendo minhas as palavras de Eric Nepomuceno<sup>3</sup>, a bem da verdade, não sou tradutor, sou uma pessoa que traduz. Premiada diversas vezes por seus trabalhos de tradução do Espanhol para o Português, uma lista de cerca de oitenta títulos incluindo obras de Juan Rulfo, Eduardo Galeano e o próprio García Márquez, se Nepomuceno é capaz de tamanha modéstia, é porque o ofício do tradutor envolve formação, teorias, filosofias, técnicas e métodos que Eric e eu não possuímos. Traduzo, porém, a *Diatrise de amor contra um homem sentado* por três motivos que se relacionam entre si.

O primeiro é bastante simples: traduzo por exigência do doutorado. Sendo esta obra meu objeto de pesquisa, espera-se que eu apresente algumas citações no idioma original e também uma versão traduzida dos mesmos trechos. Ciente de que precisava me apropriar do texto, não economizei esforços e propus, ainda no projeto, traduzir a peça inteira. Aí está. Como diz Spivak (2005, p. 56), “a tradução é o mais íntimo ato de leitura”. Traduzir foi meu melhor exercício para conhecer a fundo o monólogo dessa personagem, pois me obrigou a ler e reler a peça muitas vezes, enfim, estudá-la em seus pormenores poéticos e linguísticos, já que a língua e a fala, enquanto enunciação, são elementos centrais para que se ouça a voz de Graciela.

O segundo motivo também é imediato e não lhe cabem adornos: traduzo porque a obra, até então, é inédita no Brasil. E trata-se de um García Márquez. A mim me parece que o apelo editorial é inegável: sete anos após o falecimento do escritor colombiano, vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1982, um dos maiores nomes do *boom* latino-americano, surge pela primeira vez uma obra nunca antes publicada no país. Já antevejo as manchetes de jornal, uma agenda de lançamentos, entrevistas, convites, feiras de livros e passeios a barco. A mão livre do mercado, porém, é sempre imprevisível, e aparentemente editoras e agências literárias não

---

<sup>3</sup> Entrevista a Leopoldo Rosa para a CNN Brasil. Ver referências bibliográficas;

possuem o mesmo interesse que eu e o público brasileiro, imagino, temos no lançamento em larga escala dessa peça no formato livro.

O terceiro e último motivo é menos interessado: traduzo porque a palavra tem força e a protagonista da única peça teatral escrita por Gabriel García Márquez é uma personagem que precisa falar. A palavra, para Graciela Jaraiz de la Vera, é um meio de reparação por vinte e cinco anos em que se viu silenciada pelo marido. Ela é uma das poucas protagonistas femininas de Gabo, mas sem dúvida forte e memorável como Úrsula, Fermina e tantas outras. É a dona da letra e da voz nesse texto que vai traduzido assim mesmo, como parte, a parte mais importante, de uma tese de doutorado. A publicação integral de uma obra para compor um trabalho acadêmico é possível por trâmites bem menos burocráticos e se faz muito mais democrática. Assim dou a conhecer esse drama no primeiro capítulo da tese.

Tive ainda o impulso de montar a peça com a companhia de teatro da qual faço parte, a Cia. YinsPiração, de Brasília. Este processo de trabalho, uma tradução intersemiótica, como gosto de pensar, ocorreu nos anos de 2016 e 2019, com equipes distintas, mas mantendo sempre a mesma atriz, Juliana Zancanaro, a única Graciela que consigo imaginar para os palcos brasileiros. Alguns detalhes da produção se encontram no capítulo 4, mas cabe aqui uma ou outra palavra sobre como a montagem, os ensaios e a voz de Juliana alteraram muito do que eu vinha planejando para o texto de destino.

A etimologia da palavra ‘tradução’ - do latim, *trans* + *ducere*, isto é, “levar através de” – comporta a noção de que traduzir é, de maneira geral, passar o texto de uma língua à outra. O tradutor, ou a pessoa que traduz, é aquele que leva, o responsável por permitir o contato entre duas culturas a partir da transposição de um enunciado de uma língua à outra. Mário Laranjeira salienta o fato de que cada língua mantém as especificidades da cultura da qual faz parte, o que significa que as diferenças culturais constituem certas barreiras à tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 18-19). Claro que não são intransponíveis porque o material levado de uma língua à outra não visa à identificação absoluta, mas à equivalência<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Talvez coubesse aqui um ou outro comentário acerca de traduções domesticadas e traduções estrangeirizadoras, porém considero que estenderia muito o tema. Sugiro a leitura do artigo *Tradução & Identidade*, de Lauro Amorim, publicado no livro *Tradução & Perspectivas teóricas e práticas*, ou ainda *Brutal modernidade em uma certa Venezuela*, apresentação que escrevi com Paulo Lannes

Em sua proposta para uma poética do traduzir, Meschonnic afirma que a atividade tradutória passou a ser considerada do ponto de vista do discurso, e não apenas da língua em si, somente no século XX, quando se descobriu “a oralidade da literatura, não somente no teatro” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV). Preocupado com a oralidade enquanto discurso, o autor considera que “a unidade da linguagem não é a palavra, e não pode, pois, ser o sentido, seu sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). A unidade da linguagem seria o discurso e, para Meschonnic, o discurso literário se encontra no ritmo, na sintaxe oral do texto, uma vez que “a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII). Dessa maneira, a oralidade é a marca característica de uma escrita. O ritmo, a organização do movimento da palavra, é o que opera sentido no discurso e, dessa maneira, o objetivo da tradução não seria mais o sentido, pura e simplesmente, mas o modo de significar: o ritmo do texto.

Acompanhando as ideias de Meschonnic, o primeiro momento deste trabalho de tradução, ainda no ano de 2015, foi uma caça a bons equivalentes em português para as palavras do idioma de origem, que ainda mantivessem um ritmo semelhante ao do texto de partida. De alguma forma, isso foi alcançado sempre que a tradução encontrava palavras com o mesmo número de sílabas, ou com a posição da sílaba tônica idêntica à do original, ou ainda quando boa parte dos fonemas eram mantidos, melhor ainda se ocupavam as posições silábicas originais, enfim, toda uma sorte de manobras sonoras, a fim de tentar recuperar o máximo da percepção auditiva do texto de origem que resultaram um pouco despropositadas no fim das contas. Primeiro porque essa estratégia fonético-linguística muitas vezes não servia para alcançar a força expressiva que eu reconhecia no texto de partida. Outras vezes, representava um erro de tradução manter o ritmo dos falsos cognatos, por exemplo, onde se resolve, por uma questão sonora, manter “vasos e jarras” em vez de “copos e jarras”<sup>5</sup>.

---

para minha tradução de *Dona Bárbara*, romance venezuelano de Rómulo Gallegos reeditado no Brasil em 2020. As referências completas constam no fim deste trabalho.

<sup>5</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 10) Refere-se a uma indicação cênica, ou seja, uma contextualização dos objetos e cenários para o leitor ou diretor da peça, que o público espectador não acessa ou escuta. A troca de “vasos” por “copos” não seria perceptível para ninguém e não provocaria estranhamento algum, mas continuaria sendo uma imprecisão de tradução;

Ainda assim, é dentro dessa perspectiva de tradução pelo ritmo que o texto teatral ganhará tonalidades especiais.

Conforme Reis (2003), no “bloco dos textos literários, nos quais o modo de significar é mais importante do que o sentido, insere-se o texto teatral, cuja tradução deve, além disso, levar em conta o seu futuro cênico e sua inscrição no corpo e na voz do ator” (REIS, 2003, p. 11). O drama é uma escrita que, desde sua gênese, é pensada para ser enunciada oralmente, ou seja, para caber na dicção de alguém que irá compartilhá-la com um público durante a representação de uma ação. Um público que age também graças à sua participação no evento cênico, o que nos remete à ideia do texto teatral inserido em um sistema literário que envolve: autor – obra – companhia de montagem – público.

Gabriel García Márquez claramente orienta o processo de montagem de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* nas suas indicações cênicas: “um tique que o *diretor* manejará segundo as conveniências dramáticas”; “decidirá o *diretor* de acordo com seu critério (MÁRQUEZ, 1995, pp. 11 e 42, grifos meus). É notório o quanto o autor colombiano visava à encenação e se preocupava com as ‘conveniências dramáticas’ de seu texto.

Em virtude de o texto teatral se tratar da fixação de “uma língua oral por sua passagem à escrita, em seguida de transpor a escrita para a oralidade literarizada e declamada” (CASANOVA, 2002, p. 279), existem, pelo menos, dois tipos de recepção do texto teatral: tal como o lemos no livro e tal como o percebemos na encenação. Para Pavis (2015, p. 187), o texto lido é ativado no ato de sua recepção de maneira individual e silenciosa, mas quando é “representado e pronunciado pelo ator já está servido por uma cena e signos prosódicos, visuais, gestuais dos quais já não se pode mais fazer abstração”. O texto enunciado no teatro já se encontra envolvido por diversas camadas de significação, como a vocalização e as ações físicas do ator/ atriz, entre diversos recursos técnicos, que contextualizam a expressão cênica e podem limitar ou expandir a imaginação do espectador.

Segundo Magaldi (2006, p. 22), o “texto [teatral] deve ser escrito para a eficácia do espetáculo”. E essa mesma lógica da escrita (criação) deve ser utilizada na tradução (recriação) teatral. Ou seja, deve-se traduzir um texto dramático tendo em vista que ele será levado ao palco para a recepção do espectador. Para Reis (2003, p. 28), ao traduzir o texto, “o tradutor deve encontrar soluções que levem em conta a

encenação, a palavra enquanto gesto, a poética da linguagem e todos os seus elementos de teatralidade”. À essa ideia, Sérgio Viotti (1968, pp 9-10) acrescenta que

traduzir, literalmente, pela simples função de traduzir, cria, em geral, principalmente no teatro, uma linguagem absurda que, se não choca o espectador incauto, faz com que os atores entrem em pânico. Muitas vezes é impossível dizer determinada frase dentro de uma forma natural, lógica, cotidiana e, acima de tudo, nossa (VIOTTI, 1968, p. 9-10)

Os primeiros ensaios de *Diatriba de amor* com a atriz Juliana Zancanaro indicaram que o ritmo da tradução não deveria ser alcançado por conveniências fonéticas similares às do idioma de partida, mas levando-se em consideração a fluidez do discurso a ser enunciado na encenação, o que apoiaria o andamento do espetáculo e concorreria para “conquistar” o público, além de, na perspectiva de Reis (REIS, 2003, p. 15), “recriar a impressão estética, o mesmo efeito criado pelo poeta”<sup>6</sup>.

O discurso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é marcado esteticamente pela assinatura de García Márquez, onde encontramos oxímoros, simultaneidade de cenas, fragmentação do tempo, sabedoria popular, religiosidade, culturas conservadoras e estagnadas, carnavalização, paródia, exagero, um certo tom exótico, mas não depreciativo ou europeizante, além de uma remissão às raízes, ou volta às origens com tom utópico e a repetição do tema da morte sempre que o autor se presta a narrar os últimos momentos de algo, no caso, o casamento desse casal burguês. No discurso violento de Graciela, contra uma pessoa que lhe é bastante íntima, figuram palavrões e expressões regionais típicas do Caribe colombiano. A oralidade, nesse caso, não é apenas sinônimo de língua falada, mas um primado do ritmo da enunciação e compõe uma semântica particular: o monólogo de Graciela apresenta o discurso da obra.

---

<sup>6</sup> García Márquez muitas vezes combina um espanhol *cartagenero* em desuso com um vocabulário mais atual e bastante popular. A solução encontrada no primeiro caso foi a de utilizar uma linguagem mais rebuscada – o que não está em contradição com a personagem que tem dois mestrados e quatro doutorados em língua e retórica, mesmo que ela esteja em um ambiente informal e íntimo. No segundo caso, a familiaridade do casal é linguisticamente marcada pelo uso do pronome “tú”, o qual, se traduzido diretamente para o português, remeteria à fala corrente de regiões específicas do Brasil. Optou-se pelo pronome mais comumente usado para se dirigir à segunda pessoa na fala do brasileiro (‘você’), o que me levou a outro problema, pois “você” conjuga os verbos com a terceira pessoa do singular. O texto fica mais fluente na encenação, mas não com efeito rítmico semelhante ao original. Para manter o primado do modo de significar e da teatralidade da encenação sobre as questões linguísticas, foi necessário cometer certas agramaticalidades em algumas falas, pois o mais frequente no Português do Brasil, mesmo para a população culta, é misturar as pessoas gramaticais sem discriminação, ou seja, fala-se ‘você’ e ‘te’ ou ‘tu’ e ‘se’ na mesma frase e referindo-se ao mesmo interlocutor;

Para discutir os aspectos desse discurso e seus modos de significar, é necessário pensar nas especificidades das formas diatribe, tragédia, monólogo e teatro. A isso passo agora.



## CAPÍTULO 2 - A DIATRIBE COMO GÊNERO

“Nada se parece tanto com o inferno como  
um casamento feliz!”  
(MÁRQUEZ, 1995, p. 11)<sup>7</sup>

É com essa fala que Graciela Jaraiz de la Vera 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 inteiramente dentro do quarto do casal que está se preparando para sua festa de bodas de prata a acontecer 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. Aí reside sua diatribe e, de fato, todo o monólogo de Graciela é uma crítica acerba, conforme definição do *Diccionario Real de la Academia Española* (on-line), um discurso violento ou injurioso contra o homem a quem, apesar de todos os seus rancores, ela não pode dizer que não ama. Ao longo da ação, portanto, a personagem lembra sua trajetória amorosa com o cônjuge de forma melancólica e amargurada, mas sem receber nenhuma resposta direta do seu parceiro, pois 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)<sup>8</sup>. Dessa forma, ele permanecerá sentado e em silêncio, na poltrona, lendo o jornal e obrigando Graciela a proferir seus protestos para um interlocutor impossível.

### 2.1 Os monólogos e os solilóquios

Em seu “Dicionário de Teatro”, Patrice Pavis (1999) define o monólogo como o discurso que uma personagem faz para si mesma e que diversas vezes surge como um recurso antidramático por seu caráter estático, às vezes tedioso, que

<sup>7</sup> Em Espanhol: “¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz!”. Todas as traduções não referenciadas são minhas;

<sup>8</sup> Em Espanhol: “En el extremo derecho, sentado em un sillón inglés, en traje oscuro y con la cara oculta detrás del periódico que finge leer, está el marido inmóvil. Es un maniquí”;

eventualmente incorre em inverossimilhança “pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico” (PAVIS, 1999, p. 247). O autor considera que, no teatro contemporâneo, o monólogo perde força de representação porque revela muito do jogo teatral e cria uma atmosfera de artificialidade e inverossimilhança da situação encenada, justamente por se aproximar muito do gênero lírico. De fato, a não ser em situações muito específicas (sonho, sonambulismo, embriaguez, loucura), uma pessoa não costuma falar para si mesma em voz alta. No entanto, o teatro contemporâneo, ou pós-dramático, como o intitula Hans Thies-Lehmann (2007, p. 18), costuma investir em uma cena extra cotidiana ou hiper-realista que visa destacar o fazer teatral para borrar os limites entre arte e vida, ou seja, o teatro atualmente evidencia a própria ficcionalidade para perguntar a artistas e espectadores quais os impactos da vida na arte e vice versa. Dessa maneira, mesmo os monólogos que ocorrem como “à parte” em peças com diálogos e vários personagens podem ser considerados dialógicos porque jogam com a responsividade do público, além de que “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 do discurso ocorre “quando o herói avalia sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário (Hamlet, Macbeth) ou exterioriza um debate de consciência” (PAVIS, 1999, p. 247).

Anatol Rosenfeld, crítico de teatro alemão que, fugindo da perseguição nazista, se mudou para o Brasil em 1934, defende, em “O teatro épico”, que o monólogo moderno, por exemplo em Tchekhov, representa o tempo do vazio, da monotonia cinzenta do tédio, um tempo em que os personagens estão imersos em um deserto de possibilidades e, por isso, “vivem no passado saudosos ou no futuro sonhado, mas nunca na atualidade do presente” (ROSENFELD, 2004, p. 92). O monólogo moderno, então, chama a atenção pela falta de comunicabilidade entre personagens que se afogam em existencialismo e falam de si para si, sem se dirigirem propriamente ao outro, mesmo quando este outro está em cena. Essa circunstância, como veremos, não é exatamente o caso da *Diatriba de amor contra um homem sentado*.

A peça de García Márquez é contemporânea, mas não experimental a ponto de deformar o gênero dramático, isto é, a ponto de perder a capacidade de representar

a vida de modo sensível. Embora, chegue realmente a evidenciar o fazer teatral explorando a relação da personagem com o público, parece que “obedece e amplia, ao mesmo tempo, as leis do seu próprio gênero” (LUKÁCS, 2010, p. 16). Além disso, mesmo ecoando outros monólogos femininos que tratam de relacionamentos duradouros frustrados, já sem comunicação, e alicerçados na pura rotina, como “Antes do café da manhã” (1916), de Eugene O’Neill, ou até mesmo uma mais vanguardista, como “Dias felizes” (1961), de Samuel Beckett, a *Diatriba de amor contra um homem sentado* não tem muito de teatro burguês. Primeiro porque Graciela não está entediada, ou, pelo menos, no dia em que ocorre o drama, não está experimentando aquele tédio burguês que paralisa a alma e embarga a ação. De fato, esse era seu cenário anterior, já que em muitos momentos a personagem conta que viveu descontente pelos longos vinte e cinco anos que antecederam o momento atual. Ao dar início à sua diatribe, no entanto, o tédio que a debilitava se desfaz e cede espaço à reflexão da personagem sobre a própria vida, a partir da qual ela experimentará diversas mudanças de humor, como quem troca de vestidos em meio a uma crescente epifania.

Segundo, porque apesar de embasar seu discurso em episódios do passado e, pela análise deles, projetar o futuro, é o tempo atual que mais importa para a protagonista do drama, pois é no agora que ela agirá para recompor sua existência.

Em terceiro lugar, é certo que a incomunicabilidade é latente na obra e, além do mais, garante parte da tensão, pois leva leitores e espectadores a se perguntarem se o marido está indiferente, irritado, infeliz, etc. A falta de intercâmbio verbal acaba por reforçar a impossibilidade de uma comunicação genuína entre o casal, representando uma negação à mútua compreensão e à resolução do conflito. O fato de o marido, em nenhum momento, responder ao discurso duro de sua esposa é formalmente moderno, mas tematicamente trágico porque converge inevitavelmente para a morte da relação dos dois. Entretanto, o desacordo se dá muito mais pela falta de retorno dele do que pelo ensimesmamento dela.

Além disso, a dona da palavra nesta obra constantemente muda de interlocutor, dirigindo-se, às vezes ao marido, outras vezes à plateia, outras ainda à sogra que ela traz para a cena em duas ocasiões, ou seja, definitivamente ela não está submersa em um tédio existencialista e subjetivista, mas frequentemente encontrando opções dialógicas de elaborar seu discurso e socializá-lo entre os que se

fazem presentes tanto no palco como na plateia. Isso acontece no teatro pela relação especial que a palavra possui com a realidade: o texto dramático é escrito para o espetáculo, ou seja, é orientado para ser enunciado oralmente por alguém ante um público durante a encenação. Patrice Pavis (1999, p. 405) até considera a definição de texto teatral muito problemática na contemporaneidade, “pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”. Mas Gabriel García Márquez se mostra um dramaturgo preocupado em possibilitar que a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* seja mesmo encenada, e isso fica latente em diversas rubricas da obra, ainda que a cena final apresente claras dificuldades de realização no palco.

A esse aspecto da encenação do texto dramático, Sábado Magaldi (2006) acrescenta que a participação da audiência no evento cênico materializa a ideia do texto como participante de um sistema literário/ teatral: “Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual *participa* o público” (MAGALDI, 2006, p. 16, grifo meu) em contato direto com a obra no efêmero momento de sua realização. O fato de Graciela dirigir seu monólogo à figura do marido, representado no palco pelo manequim, recupera verossimilhança ao discurso da protagonista, ao mesmo tempo em que conduz a uma atmosfera apartada da realidade convencional, além de indicar a ausência do cônjuge que, pela própria condição de imobilidade do objeto, obviamente não responde ou se move ao longo da ação. Embora não possua intercâmbio verbal, a peça de Gabriel García Márquez é extremamente dialógica também porque a personalidade e o comportamento do marido são retratados apenas pelas palavras da personagem central, único sujeito da enunciação. Presente e mudo no palco (e no texto), o marido obriga a plateia o tempo inteiro a responder ativamente ao que ouve dizer sobre ele e ao que interpreta de sua atitude estática.

No volume 4, dos “Cursos de Estética”, Hegel defende o monólogo como uma das formas do modo dramático de exteriorização da subjetividade ao lado das efusões do coro e do diálogo. Enquanto o canto coral expressa os modos de pensar e os sentimentos universais, que ora se aproxima dos enunciados épicos, ora dos movimentos da lírica, nos monólogos, diferentemente,

é o interior singular que se torna por si mesmo objetivo em uma situação determinada da ação. Por conseguinte, eles têm particularmente sua posição autenticamente dramática nos momentos em que o ânimo se concentra em si mesmo de modo simples,

a partir dos acontecimentos anteriores, dá conta de sua diferença diante de outros de sua própria cisão, ou também conduz com vagar resoluções maduras ou repentinas de uma última decisão (HEGEL, 2004, p. 214)

No drama de García Márquez, Graciela está concentrada em si mesma a partir de acontecimentos anteriores de sua vida de casada, sempre em relação com a ação presente da diatribe, o que conduzirá para o necessário desfecho da obra, a resolução “madura ou repentina” de atear fogo no marido.

Tanto Patrice Pavis (1999, p. 247) quanto Peter Szondi (2011, p. 43) aproximam a forma do monólogo mais da lírica que do drama. De certo modo, isso é acertado, mas não enxergo a questão como um defeito da forma dramática, pois o drama deve conter elementos líricos e épicos. Segundo Hegel, o lado lírico, a subjetividade, encontra terreno fértil no drama moderno porque se entrega a si mesma e sempre quer se conservar consigo mesma, porém

a expectoração do próprio coração, se deve permanecer dramática, não deve ser mera ocupação com sentimentos vagos, com recordações e considerações, e sim conservar-se numa referência constante com a ação e ter como resultado e acompanhar os diferentes momentos da mesma (HEGEL, 2004, p. 212)

Se por um lado o drama depende da execução efetiva de uma façanha, por outro, não é o fazer real que constitui a questão central da forma, mas sim a exposição de uma paixão interior (HEGEL, 2004, p. 209). Sobre isso, Hegel se refere aos caracteres agentes e a seu *pathos*, sua resolução racional ante os fatos da vida, sua reação recíproca e sua mediação na luta e no destino. Em oposição ao *pathos* subjetivo, encontra-se o *pathos* objetivo como elemento épico, sendo que o dramático propriamente dito, “é a expressão dos indivíduos na luta de seus interesses e na cisão de seus caracteres e paixões” (HEGEL, 2004, p. 212).

Do ponto de visto enunciativo, a *Diatribe de amor contra un hombre sentado* parece responder a uma modalidade específica de monólogo: o solilóquio. Segundo Pavis, o solilóquio “refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior” (PAVIS, 1999, p. 366), ou seja, o que seria inaudível para a audiência. Essa técnica revela ao espectador o inconsciente da personagem e dota o texto e a ação de dimensões épicas e líricas. Conforme a norma dramática, o solilóquio é conduzido por um princípio, o “momento de busca de si do herói, diálogo entre duas exigências morais ou psicológicas que o sujeito é obrigado

a formular em voz alta” (PAVIS, 1999, p. 367). Esse é o momento de Graciela. Ao desenvolver sua diatribe, a personagem dialoga consigo mesma experienciando uma progressiva tomada de consciência sobre o papel que vem interpretando na vida como mulher, esposa e mãe. É esse aspecto humano da personagem que parece eleger um gênero dramático sério-cômico para figurar a obra de arte.

Carlos Nelson Coutinho apresenta o livro “Marxismo e Teoria da Literatura”, de György Lukács, ressaltando a importância que o filósofo húngaro atribuía ao exame dos gêneros literários, por ser precisamente nesta análise onde se manifesta mais claramente a tensão entre forma e conteúdo, mas não só isso. Lukács via “a assimilação crítica da herança dos clássicos como condição necessária da superação do relativismo contido nas teorias pseudomarxistas e irracionistas que defendem, para a contemporaneidade, uma arte ‘radicalmente nova” (COUTINHO apud LUKÁCS, 2010, p. 9). O estudo da forma, portanto, é primordial para avaliar os conteúdos, a assimilação e a recepção destes por parte do público, porém, é em atitude dialética que devemos observar também como o aspecto humano define a forma em que a obra de arte em questão se apresentará.

#### Segundo Mikhail Bakhtin

O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 2010a, p. 121)

Ao discutir as características estilísticas do romance – forma que o interessava no momento -, o autor russo se debruçou sobre os gêneros literários antigos precursores diretos da narração. A diatribe será apresentada como “um gênero retórico interno dialogado, construído em forma de diálogo com um interlocutor ausente” (BAKHTIN, 2010a, p. 137), cuja origem está associada à sátira *menipeia* e a outros gêneros antigos denominados sério-cômicos com caráter de diálogo interno e externo além do enfoque na vida e no pensamento humano. A diatribe encarna, assim, um gênero que surge como dialogização do processo individual de discurso e pensamento e “o enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio” (BAKHTIN, 2010a, p. 137). Logo, o gênero diatribe possui parentesco original com o solilóquio e, por extensão, com o monólogo, além do simpósio, o que implica que não seja uma coincidência a escolha de García Márquez para o monólogo como forma dramática

de seu texto teatral, intitulado “diatribe”. Esses gêneros que se compõem como diálogo interno e questionamento filosófico com vistas à formulação de uma ideia de si pertencem à tradição do sério-cômico e se destacam dos demais de sua época pela representação de uma atualidade sem o distanciamento épico ou trágico do herói – o contato, portanto, é imediato e familiar. Decorrente disso, vem a não fundamentação desses textos na lenda, no passado absoluto, mas no cotidiano, na experiência concreta e na fantasia livre (BAKHTIN, 2010a, pp. 122-123). György Lukács compreende que a permanência desse aspecto na evolução da sátira, da antiguidade até o século XX<sup>9</sup>, permitiu a evidência dos limites da estética burguesa de modo nítido e brutal.

E isso se dá porque, na questão da forma da sátira, a relação com o conteúdo de classe se expressa *mais imediatamente* do que na maioria dos problemas formais na literatura. A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. [...] É por isso que, quando do tratamento teórico da maior parte das outras formas literárias, nas quais a relação entre o conteúdo de classe e a forma é *mediatizada* de modo complexo, é relativamente mais fácil contornar ou esvaziar seu sentido desta mediação e realizar a reconciliação do conteúdo de classe por meio de uma “forma pura” (LUKÁCS, 2011, p. 168)

A matéria da sátira é a vida social e, dessa maneira, a dialética entre essência e aparência não apenas será visivelmente discutida, como a base desse método compositivo, cujo domínio se estende por muitas formas (do pequeno poema ao largo romance), será justamente a “oposição imediata entre essência e fenômeno” (LUKÁCS, 2011, p. 171). Essa oposição imediata é todo o motivo da *Diatribe de amor contra un hombre sentado*, cujo título já se fundamenta no oxímoro, na contradição intencional entre a locução adjetiva (de amor) e o discurso violento que ela caracteriza. O substantivo, porém, também é atributo da ação da personagem e lhe garante significado.

Nos gêneros sério-cômicos, há ainda pluralidade de estilos e variedade de vozes, ou seja, é uma espécie de renúncia à unidade estilística dos gêneros elevados para dar lugar à politonalidade da narração, à fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Bakhtin (2010a) listou aspectos diversos dos diálogos socráticos e das sátiras *menipeias* que podem ser encontrados na *Diatribe de amor contra un hombre sentado*, ainda que, formalmente, não se trate de uma obra do gênero romanesco,

---

<sup>9</sup> O autor faleceu em 1971;

mas do dramático. De todo modo, nesse momento, Bakhtin estará lidando, como ele mesmo anuncia, não só com o romance, mas com as “próprias fontes da literatura europeia” (BAKHTIN, 2010a, p. 120). Por outro lado, as afinidades da peça de García Márquez com a narração também não são poucas e serão discutidas neste trabalho no momento conveniente.

## 2.2 O diálogo socrático

Segundo Bakhtin (2010a, p. 122), todos os gêneros sério-cômicos possuem um forte elemento retórico que se transforma essencialmente pela relação com o folclore carnavalesco. O diálogo socrático não chega a ser um gênero retórico. É quase memorialístico das palestras de Sócrates. Com o tempo, “o tratamento artístico livre da matéria”, diz Bakhtin (2010a, p. 124-125), afastou o gênero da memória e conservou nele “apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa”. A peça de Gabo, apelido do autor colombiano, tem esse caráter de memória, obviamente não tenciona recordar as palestras proferidas por Sócrates, mas é pela memória que Graciela listará jantares, viagens e encontros em que sofreu pequenas humilhações por conta do comportamento ora indiferente, ora manipulador de seu marido infiel.

É típica dos diálogos socráticos, a natureza dialógica da verdade e o pensamento humano sobre ela em contraposição ao monologismo “que se pretende *dono de uma verdade acabada*” (BAKHTIN, 2010a, p.125). O nascimento da verdade ocorre com o diálogo e com a multiplicidade de pontos de vista. Como já foi dito, a peça só apresenta a voz e o ponto de vista de Graciela, a qual pode ser considerada até dogmática. Uma vez que o dialogismo não é tão aparente, resta decidir se confiamos na história que a personagem conta ou se a tomamos como uma “narradora” não confiável. Cabe observar, ainda, que a ausência de intercâmbio verbal, não exclui a possibilidade de um texto dialogizado, conforme também já foi discutido brevemente. Ubersfeld comenta que

a palavra teatral é, mesmo no monólogo, essencialmente dialogada. O diálogo teatral é mais a emergência verbal de uma situação de fala que comporta dois elementos em confronto, do que uma série de camadas textuais com dois ou mais sujeitos da enunciação (UBERSFELD, 2013, p. 178)



Portanto, o diálogo teatral não se configura como a simples alternância de falas entre personagens, mas como “o desenvolvimento, a formalização de duas posições discursivas em confronto” (UBERSFELD, 2013, p. 184). Sendo assim, há muito diálogo na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, como a própria Graciela observa:

Mas enquanto isso você se nega a me responder, se nega a discutir os problemas como as pessoas de bem, se nega a me olhar na cara.

*Longa espera.*

De acordo: também o silêncio é uma resposta. Então você já pode ficar aí até o final dos séculos, porque a mim, sim, você vai ouvir<sup>10</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 12-13)

O confronto é evidente pelas cobranças de Graciela por uma conversa clara e aberta, mas, além disso, por sua expectativa em ser ouvida e em receber uma resposta do marido. A citação, por sinal, remete-nos a outro procedimento fundamental do diálogo socrático, conforme Bakhtin (2010a, p. 126): a anácrise, isto é, a provocação da palavra do outro a partir também da palavra, não pelas situações do enredo como ocorre nas sátiras menipeias. Graciela pede para o marido largar o jornal e se pronunciar em diversos momentos da peça: “e você, como se nada acontecesse enquanto o mundo vem abaixo, anestesiado detrás desse jornal que repassa e volta a repassar de um lado a outro, como se estivesse escrito em árabe”<sup>11</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p.75), mas ele jamais expressa sua opinião, nem mesmo em autodefesa.

Nos diálogos socráticos, a anácrise costuma provocar uma síncri-se, outro elemento fundamental do sério-cômico, também decorrente da natureza dialógica da verdade. A síncri-se, isto é, a confrontação de pontos de vista (BAKHTIN, 2010a, p. 126), não ocorre na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, uma vez que não se conhece o ponto de vista do marido, bem como de nenhuma personagem que Graciela traz ao palco por pura menção, como Amalia Florida, a mãe, a sogra, Floro Morales,

---

<sup>10</sup> Em Espanhol: “Pero mientras tanto te niegas a contestarme, te niegas a discutir los problemas como la gente de bien, te niegas a mirarme a la cara.

*Larga espera.*

De acuerdo: también el silencio es una respuesta. Así que ya puedes quedarte ahí hasta el final de los siglos, porque a mí sí que me vas a oír”;

<sup>11</sup> Em Espanhol: “... y tú como si nada mientras el mundo se viene abajo, anestesiado detrás de ese periódico que repasa y vuelves a repasar al derecho y al revés, como si estuviera escrito em algarabía”;

Nano ou a amante do marido. Todo esse elenco de figuras que servem à protagonista para construir sua argumentação contra o marido é trazido ao palco apenas por sua própria memória, assim, mesmo quando falam, fazem-no pelo filtro da interpretação de Graciela.

Segundo Bakhtin, “Os heróis do diálogo socrático são *ideológicos*” (BAKHTIN, 2010a, p. 126) e sempre ocorre uma experimentação ideológica da verdade, da ideia, simultânea a uma experimentação daquele que a representa no ato, no evento. No monólogo de Gabo, Graciela é a heroína que, ao formular uma ideia sobre si mesma e sobre os demais a sua volta, figura uma revolta ética e submete essa revolta a uma análise de natureza memorialística e filosófica. Dessa forma, é possível para o leitor/espectador conhecer sua personalidade que se concentra na argumentação e no modo de abordar e solucionar o problema. Lukács (2010, p. 187) discute a fisionomia intelectual das personagens artísticas na literatura a partir justamente de um diálogo socrático, “O Banquete”, de Platão. Para o filósofo, os seres humanos “são individualizados através de sua posição concreta, pessoal e decisiva em face de problemas abstratos; também aqui a fisionomia intelectual é o instrumento fundamental para definir uma personalidade em toda sua vivacidade” (LUKÁCS, 2010, p. 188). Graciela expõe em voz alta sua recente concepção de mundo e é possível observar uma íntima associação da ideia com a pessoa que a profere, ou seja, a protagonista do drama.

Um dos problemas centrais da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é que o tempo da ação é praticamente o tempo que a personagem, antes apática, servil e colonizada, leva até formar uma consciência mais clara do ambiente que a cerca. Ela diz que “depois de uma análise séria e emocionada, não de agora, mas de vários anos, havia resolvido ir para viver sozinha”<sup>12</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 67). A diatribe de Graciela não é um rompante irrefletido, mas fruto de uma análise que já passou por uma fase séria e emocionada, mas só é verbalizada no momento mesmo em que o público a encontra, quando se abre o livro ou a cortina do teatro. Este instante único na vida é importante para Graciela e para o leitor/espectador perceberem que ela está, ao mesmo tempo, experimentando uma ideia e a si própria por meio da palavra.

---

<sup>12</sup> Em Espanhol: “después de un análisis serio y desgarrador, no de ahora sino de varios años, había resuelto irme vivir sola;

Segundo Foucault, o discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1996, p. 10). Em outras palavras, o discurso é, ao mesmo tempo, o meio pelo que se luta e o objetivo mesmo da luta. Tomando por base essa ideia de Foucault, e me apropriando de seus argumentos apenas no que é necessário para os limites deste trabalho, pode-se chegar à seguinte definição:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 1996, p. 49)

Graciela toma consciência de si, em um processo lento e apaixonado de vários anos, mas é quando começa a proferir as palavras de sua diatribe que a verdade toma forma diante dos seus olhos. Para Foucault (1996, p. 26), a figura do autor ocupa lugar central na coerência do discurso, que vai da responsabilização à referência do saber. As características relacionadas ao nome do autor têm por função delimitar, classificar e organizar o universo dos discursos.

Ubersfeld (2005, p. 159) entende o discurso no teatro como fruto de uma dupla articulação.

É discurso de um emissor-autor, e então pode ser pensado como totalidade textual (articulada) [...]; ele é também e inseparavelmente discurso de um emissor-personagem e, nesse sentido, é discurso não somente articulado, mas fragmentado, cujo sujeito da enunciação é a “personagem”, com todas as incertezas que pairam sobre a personagem

Assim, o discurso da *Diatriba de amor contra un hombre* sentado é formulado em duas instâncias, pois surge nas palavras da personagem-criatura, mas também pertence a seu autor-criador. Para Bakhtin, essa relação entre autor-criador e personagem é relevante também para se compreender o conceito de polifonia no romance. Obviamente que não se deve confundir a *persona* Graciela com a *pessoa* García Márquez, da mesma forma que não se confundem as figuras do autor/ escritor com o narrador de uma obra literária. O que distingue essas instâncias, além da vida e das opiniões de cada um, é a situação de comunicação em que o enunciado vem à tona, ou seja, o contexto de enunciação. Se normalmente já não é recomendável buscar o sentido de um enunciado apenas em seu componente linguístico, para o teatro é decisivo analisar a situação total em que esse enunciado toma corpo. Para Bakhtin

(2010a, p. 126), no diálogo socrático, a situação do enredo paralelamente à anácrise, também pode provocar a palavra. Dessa forma, pode-se acrescentar que a situação de Graciela, seus vinte e cinco anos vividos ao lado do marido indiferente, assim como a iminente comemoração de aniversário, entre outras questões das quais ainda tratarei, provocam a palavra e determinam o caráter especial de seu discurso violento.

### 2.3 As sátiras *menipeias* e a questão da sátira

No processo de desintegração dos diálogos socráticos, enquanto gênero literário, formaram-se outros gêneros dialógicos, conforme Bakhtin (2010a). Entre eles, a sátira *menipeia*, cuja denominação se deve ao filósofo Menipo de Gádara (século II a. C.), o qual deu forma clássica ao gênero. Nenhuma de suas obras chegou aos nossos dias, de modo que o maior representante da sátira *menipeia* deve ser mesmo o romano, Luciano de Samósata (século II d. C). Ou seja, trata-se de um gênero que se consolidou em uma “época de preparação e formação de uma nova religião: o cristianismo” (BAKHTIN, 2010a, p. 136), do qual surgiram outros gêneros relacionados com o diálogo socrático, incluindo a diatribe.

Entre as particularidades das sátiras *menipeias*, encontra-se, sobretudo, o elemento cômico. Para Bakhtin (2010b), o princípio cômico dos gêneros antigos é extraído do folclore, ou seja, tem vinculação com o riso popular e possui um significado especial.

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo para que se torne cômico; todo cômico é próximo, toda obra cômica trabalha na zona da aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto (BAKHTIN, 2010b, p. 413)

Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, quando Graciela direciona suas linhas para o marido ou para o público, como alguém que espera uma resposta do primeiro, ou algum tipo de cumplicidade do segundo, gera silêncios e situações cômicas, como a sequência:

*Interrompe-se, olha o marido, como se tivesse ouvido sua voz, e lhe diz com desprezo, articulando muito bem as sílabas.*

Não-es-tou-fa-lan-do-com-vo-cê<sup>13</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 21)

Para Lukács, o cômico, próprio da sátira, provoca um riso que aos poucos “é sucedido por frouxo tartamudeio” (LUKÁCS, 2011, p. 175). Assim, conforme a plateia percebe que Graciela está completamente só no mundo, o risível passa – ou deveria passar – a ser visto como digno de piedade. Como já foi dito, Lukács não se refere às sátiras menipeias, porque considera a sátira não só como um gênero, mas como um método compositivo que atravessa diversas formas literárias.

A sátira, segundo Massaud Moisés (1974, p. 469), é uma crítica às instituições ou pessoas, “na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos”, que se avizinha à comédia ao ponto de “a comédia grega primitiva ostentar traços de sátira (denominados *diatribe*)” (MOISÉS, 1974, p. 470, grifo do autor). Moisés, porém, discorda que a cultura grega tenha estruturado sátiras reais, atribuindo sua criação aos romanos. No volume 2, dos “Cursos de Estética”, Hegel (2000, p. 246) também localiza a sátira apenas na Antiguidade Latina, por ser este o solo da dissolução prosaica do ideal, diferente da Grécia. Ambos desconsideram a existência e importância dos dramas satíricos nos festivais de teatro atenienses do século VI a. C., provavelmente por concordarem que “o elemento satírico prende-se, no caso do teatro grego<sup>14</sup>, ao ser mitológico Sático (do grego Sátyros), enquanto na [comédia] latina *satura* ou *satira* a relação está com os vernáculos *satis* e *satur*” (SILVA, on-line), isto é, **satisfação e saturação**.

Hegel toma a sátira como uma forma artística desprovida de beleza e que não produz poesia verdadeira, porque leva um espírito pensante, ou seja, um sujeito ético e sábio,

a uma oposição hostil contra a corrupção de seu presente. O que não foi solucionado nesta oposição, em que o interior e o exterior permanecem em firme desarmonia, constitui o elemento prosaico da relação ente ambos os lados. Um espírito nobre, um ânimo virtuoso, para o qual permanece negada a realização de sua consciência em um mundo do vício e da tolice, volta-se com indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida contra a existência que se encontra à sua frente, troça do mundo e se

<sup>13</sup> Em Espanhol: “Se interrumpe, mira al marido, como si hubiera oído su voz, y le dice con desprecio, articulando muy bien las sílabas. <<No-es-to-y-ha-blan-do-con-ti-go.>>”;

<sup>14</sup> No volume IV dos “Cursos de Estética”, Hegel (2004, p. 243) define o drama satírico como o gênero que abriga uma ação principal, não trágica, porém séria, onde o coro de sátiros, sim, será tratado de maneira cômica. O Drama Satírico será bem trabalhado por Albin Lesky, ao discutir as origens da tragédia grega. Ver referências;

zanga com ele que contradiz diretamente sua ideia abstrata de virtude e verdade (HEGEL 2000, p. 245)

Dessa forma, para Hegel, a sátira é uma forma de arte que surge da oposição que irrompe entre a subjetividade finita e a exterioridade degenerada e que procura em parte aliviar o “espírito de um aborrecimento virtuoso sobre o mundo circundante” (HEGEL, 2000, p. 246) com declamações vazias. Interessadas apenas em tornar risível o virtuoso, para Hegel, as sátiras não são mais possíveis em seu tempo. Com isso, a crítica hegeliana revela duas coisas, como ressalta Lukács (2011, pp. 164-165): primeiro, a constatação de que o nascimento da sátira se dá por condições históricas concretas; e segundo, o contexto histórico do entresséculo XVIII-XIX – de ascensão e otimismo burgueses – interfere na produção intelectual até mesmo de filósofos não apologetas do capitalismo, como é o caso de Hegel. Para Lukács (2011, p, 166), ainda em suas expressões mais avançadas, a estética burguesa

tinha necessariamente de se chocar em suas tentativas de apreender teoricamente a questão da sátira. Neste terreno, tais limites são o idealismo filosófico e o interesse de classe de uma burguesia que, para realizar seus objetivos classistas, renuncia de modo cada vez mais claro e decidido a todo meio revolucionário e, por isso, remaneja seu próprio passado de acordo com essa exigência

Da mesma forma, como comento adiante, o período histórico da decadência burguesa influenciará, a seu modo, outras concepções filosóficas.

Moisés (1974, p. 470) não faz uma reflexão, como Hegel, visto que apenas delimita o verbete “sátira”, mas de alguma forma concorda com Lukács de que a sátira nasce na Antiguidade e posteriormente se impregna em diversas formas literárias, como o teatro e a épica, depois a cantiga de escárnio e maldizer na Idade Média, e a partir do século XVI, o conto, a novela, o romance e as narrativas filosóficas e de costumes. Mesmo o Romantismo, “apesar de seu pendor para os derramamentos sentimentais, permitiu o desabrochar de obras satíricas” (MOISÉS, 1974, p. 470). Dessa forma, a sátira permanece viva até os dias de hoje, guardando alguns elementos formais originários, mas tendendo a envelhecer no conteúdo, a não ser que “a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano” (MOISÉS, 1974, p. 470). Nesse aspecto da permanência temática, Lukács parece acertar em cheio que a expressão artística da sátira tende a ser abertamente combativa aos conteúdos de classe que Hegel não conseguiu enxergar no início do século XIX, quando a crítica

burguesa desprezou a produção satírica moderna de Voltaire e Molière, por exemplo. E mesmo com relação à forma, a sátira sempre vai surgir dentro de um contexto específico da história, o qual será figurado com humor e enfrentamento sempre passíveis de serem atualizados.

Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, alguns recursos cômicos que compõem o aspecto satírico são: a repetição constante de determinadas cenas, como a anácrise, que já foi comentada; a ação da personagem de pedir ao espectro da vizinha, Amalia Florida, “que Deus a tenha em seu santo reino”<sup>15</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 28), que pare de tocar o mesmo exercício de saxofone; a linguagem íntima em que figuram grosserias e assuntos relativos ao baixo corpóreo; as situações constrangedoras por que a protagonista passou em sua jornada conjugal, como receber a amante do marido em sua própria casa. Uma citação, um tanto longa, a propósito, parece organizar a maioria desses exemplos. Trata-se de Graciela falando sobre os maridos de modo geral que, justamente por serem infiéis, são também aqueles que mais querem provocar os ciúmes das esposas:

*No fundo do cenário, ouve-se o saxofone triste de Amalia Florida. Primeiro muito baixo, mas crescente e logo tão intenso que interfere a voz.*

Adoram deixar nos bolsinhos números de telefone escritos ao contrário, sem nenhum nome, para que as esposas encontrem quando mandam lavar a roupa.

*Exasperada pelo sax, grita fora de si:*

Porra! Deixa eu falar!

*O sax se interrompe seco. Graciela fala para o quarto ao fundo.*

Deixa eu falar, Amalia Florida. Ou será que não vai se resignar nunca a descansar em paz?

*Faz uma pausa, ouvindo a resposta **inaudível** de Amalia Florida e responde.*

Que cantar outra vez? Nem pensar: isto não é um boteco.

*Escuta outra resposta da vizinha e reage indignada:*

*(Para o público)* Viram que fresca? Que eu não fale tão alto porque lhe atrapalho o ensaio. *(Para a vizinha)*: Não: Amalia Florida. Esta nunca foi sua a casa e a partir de amanhã também não será a minha. Então você vá à merda e me deixe conversar em paz com o meu marido (MÁRQUEZ, 1995, p. 48-50, grifo do autor)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Em Espanhol: “a quien Dios tenga en su santo reino”;

<sup>16</sup> Em Espanhol: “*En el fondo del escenario se oye el saxofón triste de Amalia Florida. Primero muy bajo, pero creciente, y luego tan intenso que interfiere la voz.*”

É notória a liberdade de invenção nas cenas com Amalia Florida: um fantasma? Uma memória? Uma sombra do passado? De qualquer modo, alguém que surge na cena para provocar uma interrupção. Surge interessante perceber que o espectador nunca tem acesso às respostas das personagens que interagem com Graciela. A protagonista domina o discurso de tal forma que as falas de Amalia e dos empregados da casa, quando consultam a patroa de fora da cena, são sempre *inaudíveis* – e a rubrica reforça isso com o grifo.

Essa “excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (BAKHTIN, 2010a, p. 130) é fundamental nas sátiras menipeias. Na peça garciamarqueana, tal liberdade nas relações entre enredo ficcional e realidade está presente também nas menções a personagens reais em situações inventadas pelo autor-criador. Surgem músicos e artistas, que na peça, são amigos do casal como, por exemplo, o pianista polonês Arthur Rubinstein:

Pois sim: foi depois do concerto de Rubinstein no Teatro das Belas Artes. Guillen Pedraza a apresentou (ou pelo menos simulou que apresentava) e eu te disse ao ouvido, para que os outros na mesa não nos ouvissem: “Tem uma cara de puta que não pode com ela”. Que tal o olho clínico? O velho Ruby, com quase oitenta anos e depois de todos os noturnos de Chopin com onze bises, bebeu quatro garrafas de champanha às duas da madrugada, e comeu uma omelete de salsicha com pimentão e cebola deste tamanho (*Indica com as mãos*). Esteve encantador com seus contos polacos, como sempre, mas você nem se deu conta porque parecia ter olhos também na bunda de tanto que olhava para trás (MÁRQUEZ, 1995, p. 44)<sup>17</sup>

---

Les encanta dejar en los bolsillos números de teléfonos escritos al revés, sin ningún nombre, para que las esposas los encuentren cuando mandan a lavar la ropa.

*Exasperada por el saxo, grita fuera de sí:*

¡Carajo! ¡Déjame hablar!

*El saxo se interrumpe en seco. Graciela habla hacia la habitación del fondo:*

Déjame hablar, Amalia Florida. ¿O es que no te vas a resignar nunca a descansar en paz?

*Hace una pausa, oyendo la respuesta **inaudible** de Amalia Florida, y replica.*

Escucha otra réplica de la vecina, y reacciona indignada:

(Al público): ¿Han visto qué fresca? Que no hable tan alto porque le estorba para ensayar. (A la vecina): No: Amalia Florida. Ésta no ha sido nunca tu casa, y desde mañana tampoco será la mía. Así que lárgate al carajo y déjame conversar en paz con mi marido”;

<sup>17</sup> Em Espanhol: “Pues sí: fue después del concierto de Rubinstein en el Teatro de las Bellas Artes. Nos la presentó Guillén Pedraza (o al menos me hizo la pantomima) y yo te dije al oído, para que no oyeran los otros de la mesa: ‘Tiene una cara de puta que no puede con ella’ ¿Qué tal el ojo clínico? El viejo Ruby, con casi ochenta años y después de todos los nocturnos de Chopin con once bises, bebió de cuatro botellas de champaña a las dos de la madrugada, y se comió una tortilla de chorizos con pimientos y cebolla, de este tamaño. (Lo indica con las manos.) Estuvo encantador con sus cuentos polacos, como siempre, pero tú ni cuenta te diste, porque no tenías silla para tus nalgas tratando de mirar para atrás”;



Como se vê, não existe compromisso em retratar exclusivamente personagens fictícios ou somente acontecimentos verídicos na peça. Isso implica uma tensão entre o real e o literário, tão comum ao longo da obra de García Márquez; em uma situação estranha ou inesperada, em certa zombaria por parte do autor-criador. Segundo Rosenfeld, no teatro épico,

A combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira. Entre os recursos satíricos usados encontra-se também o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico [...] No grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda ou da obra de Kafka (ROSENFELD, 2004, p. 158)

O elemento didático a que se refere o crítico configura um recurso do teatro brechtiano que propõe colocar o espectador como um observador desperto em face de algo que, ao analisar a cena e conceber esse mundo que se apresenta, se posiciona com relação a ele (ROSENFELD, 2004, p. 149). O grotesco de cunho burlesco normalmente satiriza as classes dominantes nas obras de Brecht, mas tem uma origem mais antiga. Segundo Silva (on-line), já se percebe a reunião do grotesco e do sério no drama satírico grego. Na sátira menipeia “a paródia, a caricatura, a careta e a macaquice [são] ingredientes do grotesco”. Esse recurso estético será mais bem explorado na Idade Média, conforme observações de Victor Hugo (2012): o grotesco como oposição ao sublime; e estudos de Mikhail Bakhtin (1993): sobre o papel do corpo grotesco (exagero de dimensões e exploração do baixo corpóreo) na obra de Rabelais. Na *Diatriba de amor contra um homem sentado*, além disso, o grotesco, permite a associação satírica entre o humor e o fantástico que, por vezes, salta aos olhos e tem em Franz Kafka uma grande referência<sup>18</sup>.

Para Bakhtin, o aspecto 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, 2010a, p. 130). Isso se realiza muito claramente na peça de García Márquez nos inúmeros aforismos, que surgem como ideia filosófica, mas talvez o mais significativo seja justamente o que abre o monólogo de Graciela. Começa com o

---

<sup>18</sup> Os biógrafos e os críticos são unânimes em reconhecer que Gabriel García Márquez se apoia em suas leituras de *A Metamorfose*, de Kafka, para escrever obras como *Ojos de perro azul* (1974), onde o elemento fantástico é comum a quase todos os contos;

estrondo de uma vasilha que é jogada no chão e não se trata de “uma destruição caótica, mas sim bem sistemática e de certo modo alegre, porém não há dúvida de que o motivo é uma raiva inconsolável”<sup>19</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 9). Em seguida a primeira frase é dita pela personagem logo após riscar um fósforo no palco escuro. A esse momento de iluminação, segue-se toda a diatribe em que ela procurará recuperar fatos concretos que comprovem a ideia expressa na enunciação: “Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz!”.

Os aforismos são uma constante em toda a produção de Gabriel García Márquez. Conforme Moisés (1974, p. 14), o aforismo é uma “proposição concisa encerrando um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerado norma ou verdade dogmática”. O aforismo – que é também um oxímoro – da primeira fala de Graciela é uma

construção de tipo proverbial ou generalizadora, que apresenta como verdade permanente uma realidade que é esporádica, ou somente suposta. Quer dizer, como acontece com os provérbios tradicionais, uma relação inverificável se impõe como necessária. García Márquez utiliza sabiamente esta estrutura, para dar a ilusão de um mundo em que tudo o que acontece, acontece porque não pode ser de outra maneira<sup>20</sup> (CAMPRA, 1995, p. 612)

Um mundo criado, onde tudo o que acontece é absolutamente necessário, nos remete imediatamente à forma da tragédia. Na “Poética”, Aristóteles (2014, p. 29) já dizia que

O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte

Os sentimentos próprios da catarse são muito mais facilmente suscitados quando os fatos se processam por uma relação de causalidade entre si. A *mimese* é mais surpreendente se o enredo apresenta vínculo causal entre as ações, as situações e os sentimentos. Se os fatos narrados ou encenados são acidentais, isto é, se ocorrem

---

<sup>19</sup> Em Espanhol: “una destrucción caótica, sino más bien sistemática y en cierto modo jubilosa, pero no hay duda de que el motivo es una rabia inconsolable”;

<sup>20</sup> Em Espanhol: “construcción de tipo proverbial o generalizador, que presenta como verdad permanente una realidad que es esporádica, o sólo supuesta. Es decir, como sucede con los proverbios tradicionales, una relación inverificable se impone como necesaria. García Márquez utiliza sabiamente esta estructura, para dar la ilusión de un mundo en el que todo lo que sucede, sucede porque no puede ser de otra manera”;

como fruto de mero acaso ou sorte, mesmo assim deve parecer que acontecem de propósito. Caso contrário, não são suficientes para atar os fios da totalidade.

Assim mesmo, não é contraditório pensar no trágico e no satírico como métodos compositivos que se relacionam intimamente, inclusive na mesma peça teatral, justamente por suas forças revolucionárias. Conforme Lukács (2011, p. 188), o ponto de partida ideológico indispensável da sátira é um ódio, um desprezo e uma indignação contra tudo aquilo que merece ser odiado, desprezado e causar indignação. Ou seja, a sátira parte de uma “raiva inconsolável”, que pode ser traduzida no rompimento de uma vasilha contra o solo. E contra o que seria essa raiva? No sentido que nos coloca o autor húngaro, ela seria o ódio sagrado contra as dominações e as injustiças históricas, a indignação revolucionária que desapareceu com o caráter também revolucionário da burguesia e condenou as massas operárias e camponesas a uma longa e insípida existência.

Para experimentar a ideia que abre a obra, o autor-criador colocará sua personagem em diversas situações de caráter realístico nas primeiras páginas, mas tendendo gradualmente para o fantástico – não confundir com o Realismo Maravilhoso<sup>21</sup> -, do meio para o final, chegando a ocorrer uma tormenta de neve dentro do quarto do casal. Em determinado momento, a noção espacial parece se diluir com outros ambientes da casa: a indicação cênica pede que surja um mordomo com vasos de flores que, sem pedir licença, coloca-os no palco; em seguida, os convidados também vão entrando no quarto do casal e se posicionando no fundo da cena, como se estivessem no salão de festas. Mesmo a cena final, quando Graciela incendeia o jornal (e o marido), pode ser vista como um produto da imaginação, do sonho ou do delírio da personagem e não necessariamente como um evento ocorrido no plano real, ainda que esses limites estejam um tanto opacos na obra<sup>22</sup>. Segundo György Lukács,

---

<sup>21</sup> Usa-se o termo em oposição a Realismo Mágico, mais difundido, ou ainda Real Maravilhoso, concebido por Alejo Carpentier. A opção está de acordo com a argumentação da Professora Dra. Irlemar Chiampi (2015), quem distingue ainda o Maravilhoso do Fantástico - ver referências. A discussão é vastíssima e ultrapassa os limites de minha intenção com o presente trabalho, uma vez que se nota na obra de Gabriel García Márquez um certo esgotamento do Maravilhoso nas décadas de 80-90, tendendo ele mesmo cada vez mais para o Realismo que figurava nos primeiros romances, como *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *La mala hora* (1962). Pode-se dizer que a última obra do autor que realmente explora o Maravilhoso seja *El otoño del patriarca* (1975);

<sup>22</sup> A concepção do fantástico como uma hesitação vem de Tzvetan Todorov (2003). Ver referências;

a sátira é terreno fértil para o fantástico, o absurdo e o grotesco justamente porque precisa divergir da realidade, afim de evidenciar as contradições entre o real e o ideal, os conflitos entre os anseios humanos e as peripécias da vida concreta. A sátira se afasta deliberadamente do real e “exagera sua figuração no sentido do fantástico, do grotesco e até mesmo, por vezes, do fantasmagórico” (LUKÁCS, 2011, p. 172). O autor húngaro explica que esse distanciamento consciente da vida cotidiana desloca os sentidos do leitor ao evidenciar a essência oculta por trás de certa aparência. A figuração satírica tem, por função, “tornar ideologicamente *conscientes* os pressupostos ‘espontaneamente naturais’ da sátira e representá-los *de modo a que ganhe um impacto sensível o que foi ideologicamente clarificado*” (LUKÁCS, 2011, p. 174, grifos do autor). Escapando do realismo, a sátira não chega a cair na evasão subjetiva da realidade para produzir uma apologia ao capitalismo e ao determinismo social, mas liga acaso, possibilidade e necessidade, ou seja, fenômeno e essência, de modo diverso ao que se configura na vida real, a fim de criar um mundo que se evidencia, pela forma, no impacto sensível do figurado e, pelo conteúdo, na exatidão entre as categorias.

Segundo o professor Hermenegildo Bastos (on-line), o concreto real possui caráter extensivo, enquanto o da arte precisa ser intensivo, isto é, a obra de arte deve unir coerentemente os movimentos da vida, que nem sempre são claros na vida, e apresentar “ao receptor uma totalidade intensiva, um ‘corte de vida’ artisticamente conformado que é capaz de provocar a evocação estética de um ‘mundo’ e com ele a de completude”. Analisando o capítulo sobre causalidade, acaso e necessidade na *Estética* de Lukács, Bastos observa que o casual deve ser incorporado também à necessidade de modo a evitar que o necessário se dogmatize, tornando-se uma hiper determinação fetichizada.

É de forma cômica que o acaso ajuda Graciela a descobrir quem é a amante do marido.

confesso que a primeira prova terminante que tive me tomou de surpresa, no domingo em que a convidamos para almoçar nos engenhos, faz menos de dois anos [...], no meio da gritaria dos peões e da multidão da moenda, tiveram que me tirar os cachorros de cima para que não me despedaçassem, porque nunca me haviam visto, enquanto com ela fizeram a maior festa, lambiam suas mãos e se meteram por entre as pernas com os rabos alvoroçados, até que no fim, tiveram que acorrentá-los para que não a enlouquecessem de amor.

(*Com toda a ironia*): E ainda assim me ficaram dúvidas. Sabe?<sup>23</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 46-47)

A cena é patética, no sentido do *pathos* grego, pois está carregada de paixão, sentimento, sofrimento. Moisés (1974, p. 390), define o *pathos* como “Qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza”. Conforme o “E-Dicionário de Termos Literários”<sup>24</sup>, no que diz respeito à Retórica, ou seja, a arte de persuadir pelo discurso, o *pathos* também é o componente emocional que produz comoção no público, para que este aceite mais facilmente a proposição do orador. Nesse caso, pela impressão favorável que deseja transmitir de si, Graciela pode estar jogando com o convencimento afetivo e a convicção intelectual da audiência para suscitar uma ação ética por parte do público. Contudo, o *pathos* aqui não deixa de associar-se ainda ao ridículo da cena. Por puro acaso, a personagem é obrigada a reconhecer que o marido é infiel, mas prefere a “patologia”, o sofrimento e a humilhação, quando escolhe seguir alheia à realidade descortinada diante dos olhos.

A cena de Graciela com os cachorros conecta um acaso a outros acontecimentos relacionados à infidelidade do marido, como “os papeizinhos anônimos que passavam por baixo das portas ou fixavam no para-brisa do automóvel”, “as indiscrições malvadas”, “as indiretas nas visitas”, “a ligação telefônica que fizeram de madrugada”<sup>25</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 46); e, dessa forma, o evento perde sua casualidade e ganha contornos de necessidade para que a protagonista do drama cumpra seu destino. Além disso, é um acontecimento típico, perfeitamente possível na vida real, e Lukács pergunta:

Onde reside o poder satírico destes eventos reais? No fato de que, por ocasião de um caso particularmente nítido e gritante, uma *possibilidade* particularmente característica de uma determinada sociedade *realiza-se* com súbita veemência em decorrência,

---

<sup>23</sup> Em Espanhol: “confieso que la primera prueba terminante que tuve me tomó de sorpresa, el domingo que la invitamos a almorzar en los trapiches, hace menos de dos años [...], en medio de la bullaranga de los peones y el tropel de la molienda, tuvieron que quitarme los perros de encima para que no me despedazaran, porque nunca me habían visto, y en cambio a ella le hicieron la fiesta grande, le lamían las manos, se le metieron por entre las piernas con las colas alborotadas, hasta que al fin tuvieron que encadenarlos para que no la volvieran loca de amor.  
(*Con toda la ironía*): Y aun así me quedaron dudas. ¿Sabes?”;

<sup>24</sup> O vocábulo foi publicado por João Adalberto Campato Júnior;

<sup>25</sup> Em Espanhol: “los papelitos anónimos que me metían por debajo de las puertas o en el parabrisas del automóvil”; las indiscreciones malvadas”; “las indirectas en las visitas”; “la llamada fantasma que me hicieron una madrugada”;

certamente, de uma série complexa de causas, mas que não se manifestam no interior do próprio efeito. O efeito satírico do evento real se apoia no fato de que consideramos o estado social, o sistema, a classe, etc. em questão como *caracterizados pelo fato de que neles é possível em geral algo deste gênero* (LUKÁCS, 2011, p. 173)

É perfeitamente possível à classe burguesa enfrentar-se com o patético de sua própria essência e eleger a aparência enganadora que lhe garante um sentido mínimo de humanidade e dignidade. É ridículo porque é um projeto falido de classe dominante. Na obra, o autor Gabriel García Márquez tece, na voz de sua personagem, largos comentários sobre o estilo de vida burguesa a que Graciela ascendeu, afim de satirizar a classe com eventos que vão para além do cotidiano e do verossímil, que podem parecer absurdos, mas que são perfeitamente possíveis nessa sociedade específica. É interessante porque o evento com os cães dos engenhos é fruto do acaso, o que não significa destino ou determinação, mas uma peripécia, uma reviravolta que suspende as mediações, provoca uma divergência, um afastamento do real e que serve explicitamente para reforçar o real mesmo e desmascarar um sistema, porque surge da necessidade de ser, unicamente por essa forma – a do acaso –, que se expressa a essência do sistema em que Graciela se encontra.

Nessa situação, o acaso representa uma possibilidade de verdade e serve como reflexo típico das contradições dialéticas do conteúdo. Mas a sátira pode, perfeitamente, figurar eventos ainda mais afastados da causalidade concreta, que sejam completamente fantásticos ou grotescos.

O fantástico e o grotesco efetivamente poéticos produzem seus efeitos precisamente porque a força de impacto sensível do fenômeno revela imediatamente a essência que o funda e vice-versa: no detalhe grotesco, “inverossímil”, expressa-se imediatamente a profunda verdade das relações em sua totalidade (LUKÁCS, 2011, p. 177)

Essas representações de situações extraordinárias dialogam com uma particularidade muito importante da *menipeia*, segundo Bakhtin (2010a, p. 131), que seria “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)”. É realmente de um naturalismo simbólico a cena em que Graciela conta como escapou da vigilância rígida da mãe para fugir de casa e se encontrar com o jovem por quem se apaixonou há mais de vinte e cinco anos.

Antes de me deitar, ela me tirava tudo o que eu tinha posto para que eu não escapasse para me encontrar com você, tudo, menos a correntinha com a Virgem dos Remédios que me livrava de todo mal (menos de você, por acaso), me deixava igual a quando nasci, abandonada e sem depilar nenhuma parte que era como se usava na época. A

única coisa que ela não pensou foi o que me aconteceu: que uma noite, eu me atirei pela janela na água morta da baía, do jeito que estava, e fui te buscar nadando por debaixo da água. Que maravilha! Nada de sutiãs com o broche atrás, nada de cintos de castidade, nada de calcinhas de Madapolán com a abertura de renda, nada de nada, só pronta para você de uma vez, novinha, chafurdando no lodo podre como uma cadela da rua<sup>26</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 26-27)

A cena, que narra esse momento em que o místico-religioso e o profano se misturam com o submundo do lodo podre da baía, pode remeter a um naturalismo vulgar, para os mais conservadores, mas na *menipeia*, assim como na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, “a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida” (BAKHTIN, 2010a, p. 131). Vêm também dessa característica de união entre o fantástico, o grotesco e o filosófico, as relações entre mundos diversos que são representados em diálogo.

Na peça de García Márquez, Graciela é letrada, mas seu discurso é bastante coloquial porque ela está em um ambiente caseiro e falando, a maior parte do tempo, para alguém com quem possui bastante intimidade. Os embates de gênero masculino e feminino também são comuns ao longo da obra, como exemplo de mundos distintos em constante relação complementar ou contraditória. Há ainda diversos momentos em que ela compara seu passado simples na “casinha sem nada do manguezal”<sup>27</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 22) com a desilusão que vem se prolongando há duas décadas e meia na mansão herdada do sogro, onde ela vive com o marido, os empregados e os exageros da vida abastada: “Mais de mil convidados nacionais e estrangeiros, quatro toneladas de caviar, sessenta bois artificiais importados do Japão, toda a produção nacional de perus e bebidas suficientes para resolver a penúria das casas populares”<sup>28</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 14). O exagero festivo é recorrente na obra de Gabriel García Márquez. Há, inclusive, uma passagem parecida, em *Crónica de una*

---

<sup>26</sup> Em Espanhol: “Antes de acostarme me quitaba todo cuanto llevaba puesto para que no me escapara a encontrarme contigo, todo, salvo la cadenita con la Virgen de los Remedios que me libraba de todo mal (menos de ti, por si acaso), me dejaba igual que me parió, íngrima y sin afeitar por ninguna parte, como se usaba entonces. 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”;

<sup>27</sup> Em Espanhol: “casita perdularia de la marisma”;

<sup>28</sup> Em Espanhol: “Más de mil invitados nacionales y extranjeros, cuatro quintales de caviar, sesenta bueyes artificiales importados del Japón, toda la producción nacional de pavos, y alcoholes suficientes para resolver la penuria de la vivienda popular”;

*muerte anunciada* (MÁRQUEZ, 2014b, p. 25), em que Santiago Nasar e Cristo Bedoya contabilizam os gastos do casamento de Ángela Vicario e Bayardo San Roman: quarenta perus, onze porcos, quatro vitelas, duzentas e cinco caixas de álcoois e duzentas garrafas de rum. Lá, o sentido é claro: estabelecer uma ideia de desperdício, “além de impressionar pela aparência, já que Ángela é devolvida [para seus pais] horas depois [do casamento]” (SIERRA & OLIVEIRA, 2019, p. 253). De certo modo, na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, também o exagero é puro desperdício, afinal, a comemoração das bodas de prata não vai acontecer. A diferença é que, no romance, o povoado inteiro foi convidado para a festa que durou três dias. Na peça teatral, só vai ao evento “todo aquele que vale e pesa neste país. Quer dizer, todo mundo menos os pobres”<sup>29</sup> (MÁRQUEZ, 1995, 14).

Ao analisar a carnavalização no contexto de Rabelais, Mikhail Bakhtin (1993) explica detalhadamente os seguintes elementos: o vocabulário da praça pública, onde ecoam grosserias e obscenidades; o espaço da festa e a hora do banquete – propício para grandes discussões filosóficas -, normalmente o banquete é exagerado em quantidade e duração; a imagem grotesca do corpo – hiperbolizado também, devido à comilança; e, por fim, o baixo material e corporal, ou seja, o sexo e os excrementos. A esse conjunto de fatores, Bakhtin (1993, p. 17) dá o nome de realismo grotesco:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

Todos esses elementos aparecem de uma forma ou de outra na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Já se comentou de passagem que Graciela utiliza de linguagem coloquial para expressar sua diatribe. Como era de se esperar de um discurso violento, ainda mais contra quem se tem intimidade, as palavras de baixo calão e os rompantes de ira são frequentes, além das ofensas à amante do marido. A festa e o banquete surgem com o mesmo excesso rabelaiseano na leitura da notícia de jornal em que a personagem lista o exagero absurdo dos preparativos. A experimentação filosófica de uma ideia fica por conta do dialogismo que atravessa a peça inteira, como estou tentando comprovar. A imagem grotesca do corpo parece

---

<sup>29</sup> Em Espanhol: “todo el que vale y pesa en este país. Es decir, todo el mundo menos los pobres”;



ficar por conta do estranhamento causado pelo fato de o marido ser representado por um manequim, o que será melhor discutido no capítulo 4. Já o baixo material corpóreo é um assunto interdito na peça – “nesta casa não se fala dos problemas da cintura para baixo. São matéria proibida” (MÁRQUEZ, 1995, p. 35)<sup>30</sup> –, mas a protagonista encontra oportunidades de trazer à tona que o casal já está há dois anos sem fazer amor. Parece interessante ainda comentar que Graciela tem, conforme conta, outras duas oportunidades de se relacionar sexualmente, ambas frustradas pelos pretensos parceiros. O prazer sexual é proibição, e ela busca uma liberação através desse ato, que não se realiza.

É comum, na *menipeia*, por conta mesmo do universalismo filosófico, a representação de “uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncries dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno” (BAKHTIN, 2010a, p. 132). Essa configuração surge claramente enquanto ambientação das *menipeias* antigas. Já no drama de García Márquez, ela pode ser reconhecida de outra forma, mas também em três planos. Primeiro, a realidade do quarto de Graciela, o espaço concreto onde ela desenvolve sua diatribe contra o marido e onde ocorre o fantástico, o sonho ou o delírio. O segundo é o plano da memória, no qual a personagem recorda momentos bons e ruins que teve durante a vida de casada. O terceiro plano é o palco do teatro, como compreendo a realidade da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, muito apoiado na leitura de Priscilla Meléndez (2001), para quem Graciela, gradativamente assume consciência de que além de *persona*, é personagem de uma *performance* assistida. A Terra é a realidade: o espaço concreto (quarto e palco/palanque) que se confunde com a fantasia mais absurda, a fim de evidenciar o detalhe real. Já as memórias ocupam o lugar do paraíso (Olimpo), mas também dos mundos subterrâneos, uma vez que “Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz!”.

Em *O teatro épico*, Rosenfeld (2004, p. 88) comenta que

A memória encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso. Ademais, o sujeito atual tende a objetivar o sujeito passado, estabelecendo-se, deste modo, a típica oposição sujeito-objeto da Épica

---

<sup>30</sup> Em Espanhol: “en esta casa no se habla de problemas de la cintura para abajo. Son materia prohibida”;

O autor refere-se a um momento muito específico da história do teatro em que os dramas burgueses buscavam uma representação naturalística e cronológica dos eventos, sem câmbios de espaço, recuos ou avanços no tempo. A memória, como vimos, é um recurso que também busca o dialogismo pela argumentação que convoca o público a ver o passado da personagem e a tirar suas próprias conclusões sobre o presente. No entanto, a oposição sujeito-objeto é bastante precisa para a análise da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, pois Graciela é o sujeito que observa e objetiva seu eu-passado para enfrentar o seu eu-presente e encontrar novas possibilidades para o eu-futuro. Tal diálogo pode ter caráter puramente filosófico ou ainda conservar o elemento cômico, paralelo ao trágico, que é o que acontece na peça de García Márquez, justamente pela duplicidade que existe entre a Graciela de agora e a de antes, além de entre essas duas e a Graciela do porvir.

Essencial, na obra, é que o público (leitor e espectador) tenha clara noção, pelo distanciamento temporal, “de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela” (ROSENFELD, 2004, p. 172). Nesse sentido, a memória de Graciela lhe serve para uma profunda experimentação filosófica, que na imediatez pode ser vista apenas como a experiência individual de uma mulher burguesa encerrada no espaço privado de seu quarto, mas que também deve ser lida e vista como um diálogo acerca de oposições sociais concretas e coletivas. A sátira surge na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* para se opor a um mundo decadente com o qual não se apresenta nenhuma possibilidade de conciliação. Ainda segundo Rosenfeld (2004, p. 163),

Mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente. Até a dor, a alegria, etc., revestem-se de um ‘gestus’ sobrepessoal visto se dirigirem, em certa medida, a outros seres humanos

Assim, com sua decisão de falar tudo o que pensa sobre os maus modos do marido nos vinte e cinco anos de casamento, surge uma sátira cuja crítica “é transfigurada numa revolta *ética* abstrata do indivíduo contra sua época ‘degenerada’ e a ‘justificação’ dessa revolta é submetida a uma análise de natureza filosófica” (LUKÁCS, 2011, p. 167). Isso também se observa nas falas irônicas de Graciela contra os gastos exagerados para a festa de bodas de prata. O incômodo de ter ascendido

socialmente, uma vez que isso facilitou sua submissão ao marido; de ter viajado com ele por paisagens sedutoras e participado de jantares e eventos exuberantes dos quais o único legado é um profundo vazio essencial; e o gesto de despejar todas as joias adquiridas na privada, são exemplos desse sentimento que “nasce da indignação, do desprezo e de um ódio tornado [sic] clarividentes graças à paixão, à reflexão e à compreensão do real” (LUKÁCS, 2011, p. 181). Não é um ódio desumanizador do outro, mas humanizador de si mesma, conforme Frantz Fanon (2005, p. 53): “a ‘coisa’ colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual se liberta”. Um ódio sagrado vivido pela classe revolucionária que “foi sempre um veículo eficaz para uma revolução real, que pretenda extirpar pela raiz a velha ordem” (LUKÁCS, 2011, p. 182). A velha ordem na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é, além daquele hábito brutal que adormeceu Graciela por vinte e cinco anos, também a ordem dos Jaraiz de la Vera de ter, por geração, um único filho homem que será, também por hábito, o herdeiro das riquezas, das propriedades, dos vícios, dos maus costumes do pai.

A certa altura Graciela comenta que o marido conseguiu fazê-la “feliz sem ser: feliz sem amor”. E completa: “Difícil de entender, mas não importa: eu me entendo” (MÁRQUEZ, 1995, p. 17). A aparente contradição revela que a personagem, no começo do drama, ainda não sedimentou sua própria história, está no início de uma percepção e apenas começando a articular verbalmente suas frustrações após anos de entorpecimento que ela reconhece “porque eu mesma me servi láudano com colherinhas de ouro”<sup>31</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 25). O láudano é uma mistura de ópio com álcool usado em elixires e calmantes. Segundo Sklarz & Garattoni (on-line), os opiáceos “variam na potência, mas têm os mesmos efeitos: anulam qualquer tipo de dor física, provocam uma curiosa mistura de relaxamento e euforia e são extremamente viciantes”. O láudano de que Graciela se serve é apenas uma figura de linguagem para explicar a condição que a personagem agora pretende superar, enquanto profere seu discurso. Segundo Fanon (2005, p. 68), “A imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr termo à história da colonização”. A descolonização é também um processo histórico e, para

---

<sup>31</sup> Em Espanhol: “porque yo misma me serví mi láudano con cucharitas de oro”;

tal, Graciela precisa revisitar diversos pontos da própria história, o próprio adormecimento, ou o próprio aburguesamento, a fim de se apropriar de si mesma.

A crítica à classe burguesa, na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, vem de dentro, pois tanto Gabriel García Márquez (emissor-autor) quanto Graciela Jaraiz de la Vera (emissor-personagem) são burgueses, mas com o detalhe de que suas origens estão em outra classe. Ambos ascenderam socialmente, e talvez seja dessa origem e desse contraste que surja a crítica ácida a certos vícios e abusos burgueses que autor e personagem, ao dividirem o discurso da peça, fazem com a intenção de fixar seus próprios interesses. Conforme Lukács,

O autor satírico combate sempre uma situação social, uma tendência de evolução social; mais concretamente, ainda que nem sempre os próprios autores estejam conscientes disso, ele combate uma classe, uma sociedade de classes. O combate, como vimos, deve ser dirigido contra vícios essenciais, contra os abusos essenciais de uma dada ordem social, se é que a sátira pretende realmente atingir um nível elevado e figurar efetivamente, no fenômeno satiricamente representado, a essência desta classe e desta sociedade (LUKÁCS, 2011, p. 180)

Esse é o conteúdo típico da sátira, e é singular que o combate venha de dentro, ou seja, da própria burguesia, pois esta luta de classes pela transformação da sociedade será travada após alguns representantes da classe a ser vencida se convencerem da necessidade de reformulação social. Para ser convencida, a classe burguesa precisa reconhecer que sua própria situação é insustentável, mas isso depende de situações históricas e objetivas. A tendência geral que se observa, porém, é a de um primeiro movimento de insatisfação generalizada seguido de relativa mudança estrutural que não chegam a recuperar uma ordem ante a exploração essencial do mundo capitalista. Essa questão será tratada com mais detalhes quando for trabalhado o problema da decadência ideológica da burguesia pós-1848.

Apoiando-se nessas modalidades de tratamento artístico, a sátira se conduzirá ao que Bakhtin (2010a, p. 132) chama de “fantástico experimental”, isto é, uma característica típica da *menipeia* a partir da qual se observam os fenômenos da vida sob um ângulo geral e privilegiado. Isso, por sinal, é todo o argumento da peça de Gabo. Afastada temporalmente, distanciada dos eventos e emocionalmente mais consciente sobre sua própria trajetória conjugal, suas escolhas e seus caminhos, Graciela fará um levantamento dos fatos mais importantes dos últimos vinte e cinco anos e experimentará, assim, “inusitados estados psicológico-morais anormais” (BAKHTIN, (2010a, p. 133): intuição, devaneio incontido, sonhos extraordinários,

cenar de escândalo, paixões limítrofes com a loucura. Um comportamento muitas vezes excêntrico que contribui para a representação do diálogo humano de um ser com sua própria consciência. Há excentricidade também na descrição que a protagonista faz da sogra:

mais empoeirada que uma japonesa maquiada na cadeira de vime, vestida de branco com o colar de pérolas de seis voltas, e com o leque de plumas de avestruz que ainda emprestamos todos os anos às rainhas da beleza. [...] Me surpreendeu que era mais jovem do que se podia imaginar a avó de seu filho, direta e lânguida, e muito bonita, também, com aqueles cílios meio sonolentos que podiam abaná-la melhor que o leque<sup>32</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 36-37)

A rubrica, inclusive, sugere que a cena tenha “leves toques de irrealidade”, o que nos devolve para a ambientação do fantástico. Cabe observar ainda que, no teatro, o comportamento excêntrico pode ser dado ainda pelo contexto escolhido para a representação ou pelas ações físicas da atriz dirigidas para entrar em discordância com o sentido mais direto do texto, entre inúmeras outras possibilidades de acrescentar camadas de significação à obra pela montagem em cena. Essa excentricidade também é paródica pelo estranhamento que provoca.

Anatol Rosenfeld elenca alguns recursos do Teatro Épico de Brecht que, não por acaso, já são recursos dos gêneros sério-cômicos antigos: a ironia, como distanciamento inclusive no sentido de dizer algo para significar outra coisa; e a paródia, que é uma falsa cobertura, um choque entre conteúdo e forma que revela uma retórica vazia e que provoca uma reação de estranhamento justamente pela inadequação entre fundo e forma. Ambos são processos cômicos que, pelo atrito, promovem na plateia “um momento de incompreensão seguido de um choque de iluminação” (ROSENFELD, 2004, p. 157). O efeito cômico associado ao elemento didático brechtiano conduz à sátira, como é conhecida hoje, sobretudo quando representa o comportamento afetado das classes altas.

Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, não é diferente. A paródia também ocorre com a variedade estilística da narração quando a personagem imita o discurso de sua mãe:

---

<sup>32</sup> Em Espanhol: “más empolvada que una japonesa en el mecedor de mimbre, vestida de hilo blanco con el collar de perlas de seis vueltas, y con el abanico de plumas de avestruz que todavía les prestamos todos los años a las reinas de la belleza [...] Me sorprendió que era más joven de lo que una podía imaginarse a la abuela de su hijo, derecha y lânguida, y muy bella, además, con aquellas pestañas de medio sueño que podían abanicarla mejor que el abanico”;

Só minha mãe não se enganou. Desde quando eu te avistei de longe na quermesse de São Lázaro, com seus cachos dourados de Anjo da Guarda, quase antes de saber com certeza quem era você naquela bagunça de inválidos, me preveniu: 'Esse rapaz tem duas caras: a que nos mostra, que já não é boa, e a outra, que deve ser pior'<sup>33</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 24)

De sua sogra:

Me perguntou se eu queria uma xícara de chá, eu disse que não, imagina, se a única coisa que eu sabia de chá era que minha mãe me receitava isso desde pequena para baixar a febre. Mas ela me serviu de todo modo. 'Ai, minha filha', me disse. 'Te falta muito a aprender'<sup>34</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 36-37)

De seu marido:

Não aguento mais que você vá por toda parte soltando mentiras com duas corcundas maiores que as de um camelo e que depois se vire sempre para mim perguntando 'Não foi assim, meu amor?'. E eu tenho que dizer sem falta, como o coroinha na missa tocando o sino: 'Sim, meu amor'<sup>35</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 74)

E de seu filho:

Sentia que ele estava me ouvindo apressado, mas não me interrompeu até que eu chegasse ao final e então me disse: 'Me parece muito bem, mãe: deixe-me o telefone da sua casa nova, para eu ligar quando voltar de Chicago'<sup>36</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 67)

Bakhtin (2010a, p. 135) também não deixa de comentar que a paródia e a objetificação de outros gêneros intercalados é uma sólida característica da *menipeia*, o que lhe reforça a multiplicidade de estilos e dota a sua palavra com um novo enfoque na matéria literária.

O filósofo russo considera a *menipeia* "uma espécie de gênero 'jornalístico' da Antiguidade" onde "o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da *menipeia*" (BAKHTIN, 2010a, p. 135). Gabriel

---

<sup>33</sup> Em Espanhol: "Sólo mi madre no se engañó. Desde que te señalé de lejos en la verbena de San Lázaro, con tus rizos dorados de Ángel de la Guarda, casi antes de saber a ciencia cierta cuál eras tú entre la pelotera de inválidos, me previno: «Ese muchacho tiene dos caras: la que nos muestra a nosotras, que ya no es buena, y la otra, que debe ser peor»";

<sup>34</sup> Em Espanhol: "Me preguntó si quería una taza de té, y le dije que no, figúrate, si lo único que yo sabía del té era que mi madre me lo recetaba de niña para bajar la fiebre. Pero ella me lo sirvió de todos modos. «Ay, hija mía», me dijo. «Te falta mucho por aprender»";

<sup>35</sup> Em Espanhol: "No aguento más que vayas por todas parte [sic] soltando mentiras con dos jorobas más grandes que las de un camello, y que después te vuelvas siempre a preguntarme «¿No es cierto mi amor?» Y yo tengo que decir sin falta como el acólito en la misa, tocando la campana: «Sí, mi amor»";

<sup>36</sup> Em Espanhol: "Sentía que me estaba oyendo de prisa, pero no me interrumpió hasta que llegué al final, y entonces me dijo: «Me parece muy bien, madre: déjame el teléfono de tu nueva casa, para llamarte cuando regrese de Chicago»";

García Márquez escrevia para o jornal colombiano *El Espectador* e muitos de seus textos ali publicados possuem esse caráter associado ao lírico e ao literário e deram origem a romances como *Relatos de un naufrago* (1970), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *Del amor y otros demónios* (1994) e *Noticia de um sequestro* (1996), para citar apenas alguns. Sua vinculação com a leitura crítica e poética do cotidiano permitiu-lhe inserir, nos seus textos, o inusitado no real, o elevado no grotesco, e levar as imagens da vida profana e vulgar aos limites do fantástico.

Como último comentário sobre as sátiras *menipeias*, gostaria de ressaltar seus constantes “contrastes agudos e jogos de oxímoros” (BAKHTIN, 2010a, p. 134). O oxímoro, como já se disse, é um paradoxo que pretende realçar um sentido pelo contraste e, no texto dramático de García Márquez, isso já se apresenta no título. Dorde García aponta essa ambiguidade:

Ainda que pareça paradoxal, é uma diatribe de amor, como diz o título: este ato de fala não poderia se emitir se existisse indiferença na relação que Graciela tem com seu marido. Para que se enuncie a diatribe de uma esposa ‘contra’ seu marido, deve existir uma relação de amor-ódio para com o último<sup>37</sup> (GARCÍA, 2015, p. 3)

A diatribe, isto é, o discurso violento de Graciela, não deixa de conter amor, é uma mágoa doída justamente pelo sentimento que ainda carrega.

Os contrastes se aprofundam na peça com os embates entre o feminino e o masculino, o novo e o velho, o pobre e o rico, o trágico e o satírico, o factual e o ficcional, o real e o maravilhoso, fantástico, ideal. Uma união harmônica de estilos e elementos que parecem tão díspares, mas se constituem e se convertem na corriqueira desavença de casal que serve de argumento para a *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. No texto de Gabriel García Márquez, a atualidade viva é o objeto de representação. Não há a distância épica ou trágica da heroína, mas se observa um outro tipo de nobreza, que se assemelha ao das tragédias, como comentarei adiante, mas as personagens são inacabadas, cotidianas, realistas e estão criticando a vida, que, por consequência, também é inacabada. A base está na experiência consciente e na fantasia livre.

---

<sup>37</sup> Em Espanhol: “Aunque parezca paradójico, es una diatriba de amor, como reza el mismo título: este acto de habla no podría emitirse si existiera indiferencia en la relación que tiene Graciela con su marido. Para que se enuncie la diatriba de una esposa ‘contra’ su pareja debe existir una relación de amor-odio hacia esta última”;

## Capítulo 3 – O REALISMO TRÁGICO

“Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”<sup>38</sup>  
(TOLSTÓI, 2005, p.17)

### 3.1 Tragédia antiga e tragédia moderna

Em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2017, p. 14), discuto uma tradição de muitos anos que propõe a Grécia como o berço do gênero dramático já instituído como o conhecemos hoje. O teatro surgiu em Atenas entre os anos de 536 a 533 a.C.. As representações dramáticas ocorriam em data estipulada pelo governo, nos santuários de Dionísio, por ocasião da festa em homenagem ao deus, presidida por um sacerdote e organizada pelos magistrados da cidade como um concurso. Cada um dos três tragediógrafos que disputavam a competição devia apresentar quatro peças, sendo três tragédias e um drama satírico.

Albin Lesky (1996, p. 66) registra que o nome tragédia significa tanto “canto pelo bode como prêmio” quanto “canto do bode”. Desfavorável à primeira interpretação, que considera as origens rurais da tragédia relacionando-a a algumas competições em que o vitorioso levava um bode para casa, o autor defende que a tragédia deriva do “canto do bode”, entoado em versos ditirâmbicos por coreutas disfarçados de sátiros na encenação. Os sátiros são seres metade animais, providos de rabos e com o corpo peludo, que configuram as “forças do crescimento e do devir e, como tal, são de suma importância para o homem. Imitá-los na dança mímica, usar suas máscaras, equivale a garantir-se as forças benéficas que em si encerram” (LESKY, 1996, p. 69). A relação que Lesky procura fazer é com as origens ritualísticas do gênero trágico, e do teatro como um todo, no culto a Dionísio. Aristóteles já reconhecia na evolução histórica da tragédia grega o progressivo “abandono de fábulas [enredos] curtas e da linguagem cômica, que trazia de sua origem satírica” (ARISTÓTELES, 2014, p. 23) e Albin Lesky (1996), em consonância com suas palavras, busca a gênese da tragédia nos aspectos e contextos de produção dos dramas satíricos, que eram apresentados nos mesmos concursos dionisíacos e

---

<sup>38</sup> Sentença que abre o romance “Anna Kariênina”. Ver referências;



escritos pelos mesmos tragediógrafos – são de Sófocles e Eurípides os dramas satíricos que chegaram aos nossos dias.

O coro de sátiros é o elemento cênico que diferencia esse tipo de drama das comédias e das tragédias. Nas comédias, o conteúdo é criado ficcionalmente, sem relação com a tradição mitológica. Segundo Silva (on-line),

o Drama Satírico reúne o grotesco e o sério, mas ele é essencialmente uma tragédia sem tensão, descontraída... É que sua temática é a mesma da tragédia, mas travestida de malícia, coisa peculiar aos Sátiros, antigos companheiros do deus do teatro, Baco

Baco é como Dionísio é conhecido na mitologia romana. O drama satírico, portanto, explora um enredo de passado heroico, ou seja, a temática é semelhante à das tragédias, mas com tratamento cômico. Embora os antigos colocassem os gêneros sério-cômicos em oposição à tragédia (BAKHTIN, 2010a, p. 121), o que desejamos aqui é ressaltar o vínculo histórico e social que existe entre o gênero trágico e o método composicional satírico, ou seja, reafirmar que os gêneros discursivos possuem mais semelhanças que distinções.

Aristóteles, um dos primeiros críticos literários do Ocidente, assim define as tragédias de seu tempo:

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2014, p. 24)

Nessa definição, o filósofo grego diferencia, primeiro, o gênero dramático do épico, este sim narrativo por excelência, e em seguida, distingue a tragédia da comédia, por não ser a segunda uma representação de ação grave, ou nobre. A linguagem exornada qualifica a tragédia como poesia que possui ritmo, métrica, canto, partes bem definidas e entradas pontuais do coro. Aristóteles ainda comentará a necessidade formal das unidades de tempo – não podendo o drama se estender muito além de uma revolução do sol – e espaço – implícita uma vez que Aristóteles não menciona (HEGEL, 2004, p. 206) – e considerará gravemente a importância da recepção por parte da audiência, uma vez que é o público quem deve se identificar com a tragédia encenada e experimentar a piedade e o terror, como emoções próprias da contemplação da cena (*katharsis*).

A peça de teatro de Gabriel García Márquez encaixa-se bem em alguns critérios aristotélicos, uma vez que a ação possui unidades de espaço e tempo bem

marcadas: ocorre inteiramente no quarto do casal e com duração aproximada de um dia. Em 3 de agosto de 1978, Graciela reviverá momentos de sua trajetória conjugal para fazer um levantamento dos fatos mais importantes de sua vida, experimentando diversos estados psicológico-morais: um comportamento muitas vezes excêntrico que contribui para a representação do diálogo humano de um ser com sua própria consciência. Tal diálogo pode ter caráter puramente filosófico ou conservar o elemento cômico paralelo ao trágico, como acontece ao longo do drama em questão.

Considerando outros elementos formais que Aristóteles reconheceu nas tragédias de seu tempo, percebemos na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* um conflito estabelecido pelo diálogo, ainda que a escolha formal seja pelo monólogo, entre poucos personagens que ganham uma cena, na qual o que se imita não são as pessoas, mas

uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações (ARISTÓTELES, 2014, p. 25)

Hegel (2004, pp. 206-208) retoma o argumento aristotélico ao comentar as unidades de tempo e de lugar, afirmando que mesmo os tragediógrafos clássicos não seguiram o preceito à risca. Para Hegel, a arte dramática não deve ser refém de regras tão estritas, ainda que recomende, por uma questão de clareza, que não ocorram mudanças aleatórias de espaço, nem saltos muitos distantes e frequentes de tempo. No fim, o que decide essa estruturação formal do drama é sempre a necessidade poética. A única lei realmente inviolável é a unidade de ação. Sobre isso, Hegel (2004, p. 208) diz:

Toda ação deve em geral já ter uma finalidade *determinada* que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais universal se condensa e se limita imediatamente em aparição particular. Segundo este lado, portanto, a unidade deveria ser procurada na realização de uma finalidade em si mesma e determinada e, sob circunstâncias e relações particulares, conduzida concretamente ao alvo

Como se vê, Aristóteles e, conseqüentemente, Hegel põem centralidade na ação humana, mesmo que na Grécia Antiga, as religiões familiar e coletiva não se separassem das instituições e das decisões, de tão conectadas que estavam com os eventos públicos: o próprio ato religioso era também um ato político, militar e social e

toda a *polis* era moral e politicamente conduzida pelas crenças que os antigos tinham sobre a vida, a morte e a vida após a morte (OLIVEIRA, 2017, p. 25). Fixados mais nesse aspecto místico da religião grega do que nas palavras aristotélicas ou mesmo no material literário disponível, muitos filósofos, intelectuais de diversas áreas humanas, políticas e econômicas, e intérpretes da realidade histórica e artística, desde o século XIX até os dias de hoje – portanto pós-hegelianos –, compreendem o ser humano como um impotente ante certo caráter abstrato do curso da vida: o chamado destino trágico.

Hegel dedica algumas páginas de seus “Cursos de Estética” aos princípios da tragédia, a qual, como qualquer gênero, possui determinações universais, cuja particularização sempre depende dos estágios históricos do desenvolvimento (2004, p. 235). O conteúdo verídico do agir trágico é assumido pelos indivíduos, apenas por constar no “círculo das potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano” (2004, p. 235). Como exemplos de conteúdos legítimos, Hegel menciona: o amor dos cônjuges, dos pais, dos filhos, dos irmãos, a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador e a existência da igreja, não como uma piedade resignadora ou decreto divino, mas como intervenção ativa na vida dos caracteres. Os personagens trágicos devem ser tão vigorosos quanto os conteúdos e os fins da ação, sem a totalidade dispersada do épico, mas “inteiramente aquilo que podem e devem ser de acordo com o seu conceito”: uma potência que embora segundo sua individualidade, “se ligou a algum lado particular daquele conteúdo consistente da vida e por ele quer responder” (HEGEL, 2004, p. 236). É nessa dialética que os heróis trágicos se elevam acima das contingências individuais e se tornam representantes vivos das esferas substanciais da vida, grandes e firmes criaturas, a exemplo das estátuas e imagens de deuses (2004, p. 236). É também dialeticamente que o agir individual deseja alcançar um objetivo e, necessariamente, instiga o *páthos* oposto contra si, suscitando conflitos inegáveis. O trágico originário consiste em que ambos os lados possuem legitimidade no interior dessa colisão e, em contraste, são capazes de impor o conteúdo verdadeiro e positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e violação de outra potência, e porque ambas possuem legitimidade, suas eticidades caem igualmente em culpa (2004, pp. 236-237). Ainda conforme Hegel, tão legítimos e necessários quanto a finalidade e o caráter ou a colisão trágica, é a solução trágica da discórdia, por meio da qual “a eterna justiça se exerce nos fins e nos

indivíduos, de tal modo que ela produz a substância e a unidade éticas por meio do declínio da individualidade que perturba tal repouso” (2004, p. 236). Dessa maneira, pensando em termos de ordem e desordem, Hegel propõe que o declínio costuma ser do indivíduo trágico que provoca a desordem ou desarmonia onde o fluxo da vida seguia normalmente.

Segundo Lukács, há todo um quadro de discussão política sobre a tragédia, em cujo núcleo das suas tendências decadentes está a “inclinação em substituir a representação objetiva da colisão histórica pela tomada de consciência subjetiva, por parte do herói, da necessidade trágica do próprio fim” (LUKÁCS, 2010, p. 94). Essa leitura evadida da realidade, que Lukács critica duramente, vai de encontro também ao próprio Aristóteles, que no texto mais antigo acerca da forma literária no ocidente já considerava que o trágico resulta de uma sucessão histórica e que a ação humana pode, sim, levar à felicidade. Hegel (2004, p. 244) fala de “Eumênides”<sup>39</sup> e “Filoctetes”<sup>40</sup>, como exemplos de tragédias antigas em que os indivíduos não são sacrificados, mas conservam sua vida, inclusive com alguma chance de sintonia entre as partes. A decadência ideológica, porém, parece ter muitos adeptos e, como consequência, boa parte da crítica ainda julga a tragédia grega sob a perspectiva da representação de um embate insolúvel entre forças opostas que conduzem a um desfecho pessimista: a inevitável derrota, morte ou destruição do herói. Segundo Lukács,

A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando com um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à “culpa trágica”, quer mistificando o conceito da necessidade sob a forma de “destino” (LUKÁCS, 2011, p. 252)

A inevitabilidade do destino trágico é, portanto, uma leitura burguesa datada, mas duradoura, sobre o gênero tragédia que funciona no sentido de, entre outras coisas, desencorajar a ação humana ante o conflito configurado pela divisão da sociedade em classes.

---

<sup>39</sup> Tragédia escrita por Ésquilo;

<sup>40</sup> Tragédia escrita por Sófocles;

Crer que a vida está regida por uma sorte de destino é compreender que não há sentido em esperar ou desejar algo. Esse é o mundo burguês da decadência ideológica que “tem início quando a burguesia já domina o poder político e a luta de classes entre ela e proletariado se coloca no centro do cenário histórico” (LUKÁCS, 2010, p. 51). A decadência ideológica é marcada pela ascensão de ideias reacionárias na Filosofia, Economia e Política que terminam por asfixiar as Revoluções de 1848, configurando o retrocesso da classe burguesa a qual, antes revolucionária, passa a ser extremamente conservadora por compreender que todas as armas que havia forjado contra a aristocracia se voltavam agora contra ela própria e poderiam significar o seu fim<sup>41</sup>. A tendência geral da reviravolta político-ideológica, após esse momento histórico é de uma apologia ao capitalismo a partir de evasão da realidade, com explicações retóricas, místicas e fatalistas para acontecimentos concretos, e um profundo desprezo pelos fatos que verdadeiramente testemunham as forças motrizes da história. Em resumo, uma larga teoria humana, que envolve também o conceito e a recepção da tragédia, a serviço de “justificar todos os horrores da sociedade de classes como uma trágica necessidade” (LUKÁCS, 2011, p. 255).

No prefácio a “Marx e Engels como historiadores da literatura”, o professor Hermenegildo Bastos (LUKÁCS, 2016, p. 15) recompõe em traços gerais a evolução da concepção de tragédia na obra de György Lukács. Do jovem de “A alma e as formas”, que considerava a tragédia como a impossibilidade de uma vida autêntica no mundo inautêntico, ao Lukács adulto, da “Estética” e da “Ontologia”, para quem a tragédia está na urgência de alcançar a totalidade humana plena e na impossibilidade atual de fazê-lo. De alguma forma, o filósofo húngaro sempre concebeu a tragédia como um descompasso entre o sujeito e seu momento histórico. Em outra oportunidade, Bastos acrescenta que, nos “Prolegômenos”, Lukács, a exemplo de Hegel

se refere à tragédia como gênero literário inventado pelos gregos e sempre renovado no curso de milênios. [...] O anseio humano por uma generidade autêntica choca-se

---

<sup>41</sup> György Lukács estabelece um largo estudo desse momento histórico no capítulo “Marx e o problema da decadência ideológica”, entretanto estabelece de início que “é naturalmente impossível tratar dessa crítica de um modo completo, ainda que aproximativo, ou mesmo através de uma simples enumeração. Para isso, seria necessária uma história da ideologia burguesa do século XIX, guiada pelos resultados da investigação marxista” (2010, p. 52). Desse modo, minha intenção aqui também não é mais do que apenas contextualizar parte da crítica burguesa sobre a literatura antiga e moderna;

com a inexecutabilidade atual de sua realização. A tragédia é, assim, uma antítese irresolúvel no mundo capitalista. As contradições entre o desenvolvimento da generidade e o preço que alguns indivíduos devem pagar por ele – eis a tragédia, mas agora uma tragédia histórica (BASTOS, on-line)

A concepção fatalista da tragédia é um dos aspectos mais combatidos também por Brecht, pois, sobretudo na modernidade, é fato que o homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O objetivo principal do teatro épico é a ‘desmistificação’ das forças que conduzem à situação trágica e “a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2004, p. 150). O mundo moderno não comporta mais o entendimento de que qualquer tragédia seja provocada por forças ocultas e imateriais, senão por homens e mulheres reais que atuam no sentido de manter a história e os campos de poder estáveis e inabalados, assim como nenhuma ordem será restabelecida por mistérios surpreendentes do acaso, senão por homens e mulheres comprometidos com a luta contra injustiças fundamentais.

Conforme Bastos (in: LUKÁCS, 2016, p. 15), o Lukács maduro relaciona a ideia de tragédia com a personagem tipo, ou seja, aquela que encarna perfeitamente a dialética entre o destino singular e a essência universal. Algo com que Hegel concorda nos “Cursos de Estética” ao tratar da potência individual que se liga a algum lado do conteúdo consistente da vida. Para configurar uma personagem tipo, deve-se fazer com que ela fuja do médio, seja única e rica em mediações históricas determinantes. As mediações fazem a história caminhar no sentido da humanização da personagem, mesmo que o progresso sempre tenha um aspecto contraditório. Dessa forma, a personagem não é tipo, mas se torna tipo. E é, entre outros, pelo recurso do reconhecimento, elemento trágico aristotélico, que ocorre a tipicização da personagem.

Nas tragédias gregas, os seres representados em ação são deuses, semideuses ou membros da nobreza. O trágico moderno não costuma representar seres divinos porque está relacionado à experiência cotidiana e à transformação de um sistema, não mais ao mito. No teatro de García Márquez, a personagem, embora não tenha origem em berço de ouro, emergiu à alta sociedade colombiana pela instituição do casamento: o marido é burguês, mas se considera nobre por ter adquirido o marquesado do bisavô, junto com a herança material recebida. Ainda que

Graciela levante a possibilidade de o título ser um atributo falso, é inegável que a ação envolve uma família no poder que possui importância e renome geral. Além disso, a indicação cênica que descreve a aparição da sogra, diz que “veremos a anciã *aristocrata* na cadeira de balanço, tal como Graciela irá descrevendo, com o leque de avestruz, servindo o chá, etc., mas com leves toques de irrealidade e, claro, em um plano distinto”<sup>42</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 36, grifo meu). A sátira realça o ridículo de se autodeclarar um ilustre fidalgo, de onde podemos concluir certa mania de grandeza por parte da família, e está presente também nos modos aristocratas e artificiosos da matriarca. Mas a sátira também denuncia um “mundo de cinismo e de hipocrisia” onde “o idealismo burguês fracassa tão tragicomicamente quanto os ideais cavalheirescos nas tragicômicas aventuras do Cavaleiro da Triste Figura” (LUKÁCS, 2010, p. 98). Apesar de não compactuar com as atitudes de um marido sem nobreza alguma, Graciela vive neste mundo que está em franca decadência.

Parte da crítica da protagonista ao marido se alimenta de um rechaço à herança recebida por ele e que possibilitou a ascensão econômica dos dois. Junto com dinheiro e propriedades, o esposo voltou igual a todos os antepassados, com suas afetações e problemas digestivos. O filho do casal, adúltero e dado a aceitar relacionamentos de aparência, também é “sedutor e folgazão e tão filho da puta quanto o pai”<sup>43</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 12). Parece uma maldição familiar que cada geração dos Jaraiz de la Vera só tenha um único filho homem, até que surja uma menina que dará fim ao sobrenome. Tudo indica que se trata de uma herança de masculinidade tóxica que acompanha o clã e submete suas esposas há aproximadamente cem anos, ou seja, quatro gerações, pelo menos desde o bisavô marquês. Mas essa impressão de “maldição familiar” é inevitável, fruto de uma determinação cósmica, de um oráculo divino, é também um recurso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* para reforçar o parentesco que a peça guarda com os gêneros antigos. No sentido mais concreto do texto, essa herança não passa de uma cultura, um aprendizado caricatural transmitido de pai para filho. Um dado interessante na fala de Graciela é

---

<sup>42</sup> Em Espanhol: “veremos a la anciana aristócrata en el mecedor vienés, tal como Graciela la irá describiendo, con el abanico de avestruz, sirviendo el té, etc., pero con leves toques de irrealidad y, por supuesto, en un plano distinto”;

<sup>43</sup> Em Espanhol: “seductor y holgazán, y tan hijo de puta como su padre”;

colocar a preguiça como característica do marido e de seu descendente. A improdutividade que atravessa gerações é típica de personagens masculinos nas obras de Gabriel García Márquez. Em *Cien años de soledad* (1967), por exemplo, os Buendía costumam repetir os mesmos nomes e vícios de comportamentos dos pais até o ponto de nunca conseguirem escapar da solidão aparentemente inerente à família. Graciela e o marido também não ascendem da miséria econômica para a classe alta por meio do trabalho, mas por uma herança paterna e patriarcal que inclui repetir as mesmas ações dos Jaraiz de la Vera.

Outra nobreza da protagonista é referente ao seu caráter. Graciela afirma que nunca foi infiel no casamento, apesar das inegáveis traições do marido, as quais ela vai elencando ao longo do seu discurso. A personagem também não concorda com a maneira corrupta com que ele conduz seus negócios e denuncia trabalho escravo e esquemas de compra de votos em, pelo menos, dois momentos da diatribe. O primeiro quando lembra o dia em que visitou, a contragosto, os engenhos de açúcar que são o sustento da família:

Desde a primeira vez que eu fui, faz não sei quantos [anos], tinha jurado não voltar mais: não suporto os fermentos de garapa nem o zumbido dos moscões azuis, e muito menos o servilismo dos seus peões que trabalham pela comida e são levados amarrados para votar<sup>44</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 47)

O segundo momento, já perto do fim, quando ela parece demonstrar mais claramente que participou desse ambiente corrupto sem consciência e, por isso, até então sem contestações: “Não quero mais saber de nobrezas inventadas, nem de falsos retratos de bisavôs falsos pintados por falsos Velázquez, nem de carretas de votos comprados para políticos matreiros”<sup>45</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 64). A diatribe de Graciela ofereceu-lhe a oportunidade de retomar a lucidez e desvencilhar-se de uma ingênua imaturidade. Ou talvez seja o caso de pensar na recuperação paulatina de uma coerência interna, pois a personagem se mostra tantas vezes dona de tal moral que

---

<sup>44</sup> Em Espanhol: “Desde la primera vez que fui, hace no sé cuántos, me había jurado no volver jamás: no soporto los fermentos del guarapo ni el zumbido de los moscardones azules, y mucho menos el servilismo que les permites a tus peones para que te trabajen por la comida y los lleven a votar amarrados”;

<sup>45</sup> Em Espanhol: “No quiero saber nada más de heráldicas inventadas, ni de falsos retratos de bisabuelos falsos pintados por falsos Velázquez, ni de carretadas de votos comprados para políticos matreiros”;



“suas ações rompem a casca da família burguesa, desmascaram sua profunda hipocrisia e evidenciam tragicamente suas contradições sociais e humanas” (LUKÁCS, 2010, p. 97). Essas contradições são internas também à protagonista, pois ela assume a postura de esposa devotada, mas confessa que trairia, em troca de Nano conseguir um emprego para o marido, ou se tivesse concretizado o romance passageiro com Floro Morales, em uma situação tão sublime que facilmente seria compreendida como “um momento na vida em que uma mulher casada pode dormir com outro sem ser infiel”<sup>46</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 63). Graciela só não trai porque Nano muda de ideia com relação à proposta que lhe havia feito, e porque Floro não se oferece para subir ao quarto de hotel onde está hospedada sozinha, ou seja, os motivos que a mantém fiel ao marido são alheios à sua própria vontade. A “nobreza moral” de Graciela é, portanto, discutível, está muito mais no nível da aparência e explora as contradições de uma personagem contemporânea e não-linear, muito diferente de uma Antígona ou uma Electra.

Conforme as professoras Lígia Costa e Maria Luiza Remédios (1988), “Reconhecendo o estado de calamidade que o sustenta, o herói simboliza em si a tragédia viva, desejando desafiar, desvairado, os possíveis perigos e viver a destruição” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 47). Essa ética, que muitas vezes é também a ruína das personagens, surge na obra trágica moderna com um colorido completamente distinto do que ocorria nos momentos anteriores, pois alcançamos no nosso século outra condição histórica. Anatol Rosenfeld (2008) comenta um dos aspectos mais polêmicos no que se refere à permanência do trágico na modernidade, que é justamente a mudança de perspectiva do herói grego para o protagonista burguês.

Segundo os cânones tradicionais, o privilégio de ser herói de tragédia era reservado a reis, príncipes etc. O burguês, como herói trágico, implicava profundas transformações; sua presença impunha mais realismo e menor estilização, o uso de prosa, teor mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza de distâncias míticas (ROSENFELD, 2008, p. 61)

Terry Eagleton (2013) e Raymond Williams (2002) também explicam que as transformações na compreensão da formação do homem, ao longo dos séculos,

---

<sup>46</sup> Em Espanhol: “un momento de la vida en que una mujer casada puede acostarse con otro sin ser infiel”;

levaram a uma forçosa mudança na configuração do herói trágico e da experiência trágica na modernidade, que passa a ser compreendida em função do evento relacionado a instituições e convenções sociais. O herói moderno, portanto, precisa ser representado com realismo pela classe burguesa, e sua ética deve ser constantemente questionada. Isso obriga a compreensão de que o trágico moderno vem emoldurado por aspectos que extravasam, e muito, a leitura aristotélica e que sua análise não pode se prender apenas aos critérios antigos de delimitação da forma dramática. A *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, por exemplo, não pode ser considerada uma tragédia no sentido rigoroso da definição formal clássica, ainda que possua, em sua estrutura, elementos de caráter trágico.

### 3.2 Religião, ideologia e dinheiro

A discussão sobre a permanência do trágico na contemporaneidade está mais baseada em concepções romantizadas do passado, na concepção da Grécia como berço da civilização ocidental e em visões preconceituosas e reacionárias sobre a arte moderna, configurando uma falsa polêmica involucrada por uma retórica pretensamente científica, ainda que desvie de questões verdadeiramente estruturais da nossa formação social. Segundo Magaldi (2006),

Há quem negue a possibilidade da tragédia, no mundo moderno, porque a partir do cristianismo se desenvolve a ideia do livre-arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. Como acreditar hoje em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano? Os dramaturgos atraídos pelo gênero trágico procuraram deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior (MAGALDI, 2006, p. 20)

Realmente os avanços da ciência no mundo moderno tornaram questionável a fé inabalada na vontade divina. A questão religiosa era tão relevante para os gregos que está intimamente relacionada com a estrutura social, política e econômica da *pólis* como um todo. De um culto doméstico bastante tradicional e diversificado, surgiu uma religião que

favoreceu a mitologia, aproveitada pela literatura, ontem e hoje. Politeísta, a religião olímpica era constituída por deuses, semideuses e heróis, submetidos à *moira* e à *ananké*. Por conseguinte, adeptos de uma religião olímpica, os gregos possuíam uma concepção relativa ao destino (*moira*) e à necessidade (*ananké*) (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 8)

Essa dimensão religiosa, tão importante para a compreensão clássica das tragédias antigas, não surge de modo evidente na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Isso não quer dizer que não esteja presente. É possível perceber referências de vinculação da personagem ao catolicismo na linguagem que usa, na menção à Virgem dos Remédios, no fato de haver conhecido o atual marido na quermesse de São Lázaro e na sugestão de culpa por ter se entregado a ele antes do casamento. Por conta disso, Graciela casou grávida e às pressas para que ninguém reparasse em seu estado. Também se infere alguma culpa católica por estar a personagem obrigada a admitir, após vinte e cinco anos, que o matrimônio foi uma farsa.

Por outro lado, assumindo certo sincretismo religioso, Graciela ainda associa sua crença cristã à sabedoria popular. Há pelo menos dois oráculos encarnados na obra: os pássaros negros que sobrevoaram os noivos no dia do casamento como sinal de mau agouro, e a mãe de Graciela, que, na sua juventude, alertou a filha sobre os riscos de ela 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”<sup>47</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 24). A personagem demonstra um caráter supersticioso por acreditar nessa previsão. Nós, leitores/espectadores da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, não somos obrigados a reconhecer que uma profecia realmente se cumpriu porque, ao mesmo tempo, Graciela prova com argumentos e diversos exemplos que foram as *práxis*, dela e do marido, que conduziram ambos por um casamento trágico.

Ainda que exista uma dimensão mística nas tragédias, e uma dose de casualidade na vida em si, Hegel (2004, p. 203) aponta que o indivíduo dramático é o único responsável por seus próprios atos, e a vontade particular é o *páthos* impulsionador da ação. Raymond Williams (2002) e György Lukács (2011) concordam que o sentido trágico moderno não arrasta um fardo religioso, pelo contrário, é sempre um imperativo cultural e histórico, que Marx não colocava de forma alguma em paralelo com a religião<sup>48</sup> como explicação para os acontecimentos.

Para Marx, “A religião, como fenômeno social, poderia ser explicada por meio da categoria preponderantemente antropológica de *alienação* e, posteriormente à

---

<sup>47</sup> Em Espanhol: “tiene dos caras: la que nos muestra a nosotras, que ya no es buena, y la otra, que debe ser peor”;

<sup>48</sup> Conforme Lukács (2011, p. 257);

*Ideologia Alemã*, pela categoria preponderantemente epistemológica de *ideologia*” (NORONHA, 2017, p. 86). O debate marxiano sobre a religião remete a Hegel e Feurbach<sup>49</sup>, mas para os limites deste trabalho, considero suficiente discutir apenas que, na introdução à “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”, Marx toma o homem religioso como um ser que não conhece a própria realidade e, conseqüentemente, a si mesmo, pois tem sua visão encoberta pela alienação religiosa.

Este é o fundamento da crítica irreligiosa: o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o autossentimento do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o *homem* não é um ser abstrato, acorçado fora do mundo. O homem é o *mundo do homem*, o Estado, a sociedade. Esse Estado e essa sociedade produzem a religião, uma *consciência invertida do mundo*, porque eles são um *mundo invertido* (MARX, 2010a, 145)

A religião não é uma projeção da essência do homem e não será analisada por Marx em seu caráter transcendente. A religião é criação do homem e sua raiz está nas relações sociais do ser humano no momento histórico de sua criação. Lukács (1965b, p. 474) faz coro a essa ideia ao compreender que

Toda atividade do homem e cada uma de suas recepções de fenômenos tem lugar em um contexto social e está portanto objetivamente vinculada com o destino da espécie, com a evolução da humanidade, seja essa vinculação direta ou indiretamente próxima ou mediada<sup>50</sup>

Entenda-se “destino da espécie” não como um curso natural e predeterminado da vida, mas como a compreensão geral dos rumos da História, depois que os fatos já estão dados. Sendo criação do homem e estando vinculado a um contexto social específico, conclui-se que para os gregos, o culto religioso tinha na cidade antiga um caráter distinto do que o cristianismo incorporaria na Idade Média. Althusser (1980, p. 58) evidencia o papel da Igreja como um Aparelho Ideológico de Estado dominante,

que concentrava não só as funções religiosas, mas também escolares, e uma boa parte das funções de informação e de ‘cultura’. Não é por acaso que toda a luta ideológica do século XVI ao século XVIII, a partir do primeiro impulso dado pela Reforma, se concentra numa luta anticlerical e antirreligiosa; não é por acaso, é em função da própria posição dominante do Aparelho Ideológico de Estado religioso

---

<sup>49</sup> Sobre esse tema, a dissertação de mestrado de Vitor César Zille Noronha é bastante esclarecedora e está disponível on-line. Ver referencias;

<sup>50</sup> Em Espanhol: “Toda actividad del hombre y cada una de sus recepciones de fenómenos tiene lugar en un contexto social y está por tanto objetivamente vinculada con el destino de la especie, con la evolución de la humanidad, sea esa vinculación directa o indirectamente próxima o mediada”;

Com o advento do capitalismo e do Estado Moderno, a Igreja desempenharia papel outra vez distinto. Marx (2010a, p. 145) continua:

A religião é a teoria geral deste mundo, seu compêndio enciclopédico, sua lógica em forma popular, seu *point d'honneur* espiritualista, seu entusiasmo, sua sanção moral, seu complemento solene, sua base geral de consolação e de justificação. Ela é a *realização fantástica* da essência humana, porque a essência humana não possui uma realidade verdadeira. Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, contra aquele mundo cujo aroma espiritual é a religião

Ao mesmo tempo em que age como corretivo moral, “ponto de honra”, a religião eleva fatores da realidade social a uma dimensão a-histórica e universal: é uma teoria geral e falsa sobre a realidade (NORONHA, 2017, p. 104). Não é possível transformar a realidade racionalmente, se a impressão que se tem sobre ela for majoritariamente irracional. Frantz Fanon (2005, p. 85) destaca ainda o papel apaziguador da religião colonizadora ao apresentar um verdadeiro exército de “Todos os santos que ofereceram a outra face, que perdoaram as ofensas, que receberam sem estremecer os escarros e os insultos”. A religião é alienação e ideologia porque oferece felicidade ilusória, e temporal para uma dura realidade, que exige ilusões. Para dismantelar o mundo que se apresenta, é preciso desfazer a aparência mística que o recobre.

A crítica da religião desengana o homem a fim de que ele pense, aja, configure a sua realidade como um homem desenganado, que chegou à razão, a fim de que ele gire em torno de si mesmo, em torno de seu verdadeiro sol. A religião é apenas o sol ilusório que gira em volta do homem enquanto ele não gira em torno de si mesmo (MARX, 2010a, p. 146)

Sobre essa questão, uma outra assertiva de Fanon (2005, p. 72) também pode ser reveladora:

O colonizado consegue, através da religião, não levar em conta o colono. Pelo fatalismo, toda iniciativa é retirada do opressor, pois a causa dos males, da miséria, do destino, depende de Deus. O indivíduo aceita assim a dissolução decidida por Deus, agacha-se diante do colono e diante do destino e, por uma espécie de reequilíbrio interior, chega a uma serenidade de pedra

É essa firme e resignada serenidade que precisa ser rompida, porque, além de tudo, a religião esculpe no sujeito uma concepção absolutamente individualizante. Apesar de toda uma retórica da caridade e do amor ao próximo,

a aspiração do sujeito à salvação se orienta necessariamente para conseguir a salvação precisamente para si, para sua própria pessoa privada. Verdade que toda religião conhece santos que dedicaram sua vida à salvação do próximo, mas inclusive nestes casos, em nível supremo, é ineliminável a orientação de toda atividade vital à

salvação da própria alma, pois sem essa preocupação não pode nem nascer nem se manter no indivíduo a relação religiosa fundamental<sup>51</sup> (LUKÁCS, 1965b, p. 477)

O sucesso de uma religião depende primariamente da profundidade e da firmeza com que os homens estão convencidos de que somente por tais vias – de dogmas e ritos – esses homens privados conseguirão a salvação no mundo pós-morte. Algumas ainda garantem a salvação neste mundo mesmo, mas sempre aludem ao além.

A *tarefa imediata da filosofia*, que está a serviço da história, é, depois de desmascarada a forma sagrada da autoalienação [*Selbstentfremdung*] humana, desmascarar a autoalienação nas suas *formas não sagradas*. A crítica do céu transforma-se, assim, na crítica da terra, a *crítica da religião*, na *crítica do direito*, a *crítica da teologia*, na *crítica da política* (MARX, 2010a, p. 146)

É neste mesmo texto, curto e denso, que Karl Marx (2010a, p. 151) apresenta uma de suas falas mais famosas: “Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem”. Também a personagem do teatro de Gabriel García Márquez precisa tomar as coisas pela raiz, romper sua serenidade de pedra e desvencilhar-se criticamente da autoalienação. Por isso não é uma escolha exclusivamente formal que ela racionalize sobre seu percurso histórico individual.

A narração épica do passado surge na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* a fim de representar o ser humano que se apropria de si mesmo, da própria história, a fim de tomar uma atitude e reconfigurar sua realidade. Desse modo, a postura reflexiva da protagonista é mais próxima da análise filosófica e humanizadora e cada vez mais distante da religiosa e divinizante. Nesse percurso memorialístico, Graciela precisa se desenganar para se voltar para si mesma. Mas como já se disse, a dimensão religiosa está figurada de modo bastante marginal na peça de García Márquez. Provavelmente porque o dinheiro e a propriedade é que são as verdadeiras divindades visíveis nesse contexto – os deuses a que homens e mulheres rendem culto. No mundo capitalista, até o sagrado está coisificado.

Desde os “Manuscritos econômicos filosóficos”, de 1844, Marx já delinea a teoria do fetichismo, que surge principalmente como culto ao capital. “Na religião do

---

<sup>51</sup> Em Espanhol: “la aspiración del sujeto a la salvación se orienta necesariamente a conseguir la salvación precisamente para sí, para su propia persona privada. Ciertamente que toda religión conoce santos que han dedicado su vida a la salvación del prójimo, pero incluso en estos casos, en este nivel supremo, es ineliminable la orientación de toda la actividad vital a la salvación de la propia alma, pues sin esa preocupación no puede ni nacer ni mantenerse en el individuo la relación religiosa fundamental”;

capitalismo, o dinheiro é o deus que constitui o homem de todas as coisas, não o contrário” (NORONHA, 2017, p. 131). O dinheiro é o “feitiço” que domina as relações sociais. Em “O Capital”, de 1867, o dinheiro é a forma abstrata de riqueza que não passa de uma manifestação do capital, enquanto este é a abstração da abstração da riqueza.

Na sua obra madura, Marx associará religião à fetichização, analisando a forma como tomamos o produto do trabalho humano e o transformamos em mercadoria, que possui valor objetivo<sup>52</sup>. A mercadoria é comparada com a religião, uma vez que deus é criação do homem, isto é, deus também é produto do trabalho humano. A crença no valor da mercadoria e a crença em deuses são comparáveis porque nossa consciência, a maneira como acreditamos nas coisas, é igualmente determinada por fatores externos (sociais, políticos, econômicos, históricos). Assim, como outro ópio do povo, o capital também é um infame que corrompe com força cega “que lança o homem na miséria, que avilta e destrói, sem que este homem possa dar-se conta do processo que causa tudo isto – eis a origem da religiosidade contemporânea” (LUKÁCS, 2011, p. 253). Como já se disse, é a herança recebida pelo marido de Graciela que o torna um grande devoto do vil metal. Mas há que se considerar, a essa altura, o aspecto formal da indicação cênica que coloca o marido não como um ator, mas um manequim. O objeto imóvel marca visualmente a auto-coisificação do homem burguês que se define pelo que possui ou pelo que aparenta possuir.

De modo geral, conforme Noronha (2017, p. 166), há na obra de Karl Marx cinco aspectos críticos da questão religiosa: à igreja ou às igrejas, enquanto instituições históricas; ao cristianismo, que eventualmente opera concretamente no sentido de legitimar o mundo burguês; à religião mágica, como perspectiva que despersonaliza a ação do homem e desconsidera a realidade material e histórica; à religião enquanto totalidade, não somente enquanto fenômeno, mas enquanto essência; e, por fim, ao fetichismo, deus físico-metafísico que domina as relações sociais na sociedade capitalista. Mas o caráter da religião também é tomado por Marx de modo dialético. “A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos” (MARX,

---

<sup>52</sup> A teoria da fetichização é considerada a irmã-siamesa da teoria do valor, porém excede os limites dessa discussão. Sobre isso, também sugiro a exposição minuciosa de Vitor Noronha (2017);

2010, p. 145). Dessa forma, o caráter do capital também há de ser dialético, embora ambos remetam à alienação. Graciela, apesar de usufruir de todos os recursos financeiros promovidos pela herança recebida, como viver em uma grande e confortável casa, frequentar jantares e concertos de músicas, viajar à Europa e adquirir roupas e joias, quer recuperar um tempo antigo em que era jovem e recém-casada, pobre e feliz.

(Nostálgica): Que felizes éramos, meu Deus! [...]

Daria muitos amanheceres como este para ainda estar na casinha sem nada do manguezal, respirando aquele cheiro de peixe bem fritinho e ouvindo a gritaria das negras que faziam amor ao meio dia com as portas escancaradas. Dormindo nós dois na mesma rede e com espaço de sobra para mais dois, com um forninho de carvão, que quase era melhor não ter por falta de uso, e uma latrina que transbordava em arrotos fedorentos com a maré cheia<sup>53</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 22)

A indicação cênica não deixa margem para outra interpretação: Graciela deve falar sobre o passado pobre de modo nostálgico. Nesse caso, a memória não é um recurso concreto de revisão histórica que lhe permite tomar as rédeas da própria vida por proporcionar alguma experimentação filosófica e tomada de consciência. A nostalgia é um reacionarismo que enfeita e romantiza a pobreza.

Graciela aos poucos não se conforma com o mundo que se lhe descortina diante dos olhos. Ela não quer manter as coisas como estão, mas nesse momento ainda não vislumbra uma saída em direção ao futuro e insinua que (o impossível) seria melhor: voltar a um passado em que, com o verniz ideal, tudo parece mais bonito. Mas quem vê beleza na miséria, afinal? A nostalgia é conservadora, mas é típica da personagem burguesa e religiosa que foi educada para emoldurar o sacrifício e a privação. A postura de Graciela é coerente com a classe a que ascendeu e está demarcada pelos limites de um ponto de vista decadente provocado pela angústia da revolução.

Antes de prosseguir, vale a pena uma breve comparação com a novela “A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada” (1972), também de

---

<sup>53</sup> Em Espanhol: “(Nostálgica): ¡Qué felices éramos, Dios mío! [...]

Daría muchos amaneceres como éste por estar todavía en la casita perdularia de la marisma, respirando aquel olor de pescado frito bien freído y oyendo la gritería de las negras que hacían el amor a medio día con las puertas desvernancadas. Durmiendo los dos en la misma hamaca y con espacio de sobra para otros dos, con una hornilla de carbón que casi era mejor no tenerla por falta de uso, y un excusado que se desbordaba en eruptos pestilentes con el mar de leva”;



García Márquez. Uma história de violência e exploração sexual de uma menor de idade que tem uma dívida financeira com a própria avó. A questão capital nesse conto é tão cruel e devastadora que nem a paródia aos contos de fadas europeus consegue manejar qualquer tipo de ludicidade. O episódio também aparece em “Cem anos de solidão” como uma das famosas intertextualidades autorreferenciais do escritor colombiano. A novela é o último texto de uma coletânea de contos que encerra a fase Macondo (na qual Gabo ambienta suas histórias nos povoados do interior da Colômbia e a estrutura varia entre o realismo e o realismo maravilhoso) e dá início à fase Caribe, (a partir da qual as histórias se voltam para o litoral), onde podemos situar a *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Cândida Erêndira morava com a avó em uma casa grande e servia à idosa de todas as formas imagináveis. Um dia, exausta de tanto trabalhar, ela acaba adormecendo e um acidente com um candelabro incendeia a casa. Paupérrima, a menina é obrigada pela avó a se deitar com centenas de homens para juntar o suficiente para cobrir a dívida.

De certa forma, Cândida Erêndira se assemelha à Graciela porque as duas personagens ensaiam e atuam sua própria liberação. São histórias que falam do exercício do poder pelas relações familiares, do despertar do ser e da criação de uma consciência individual que resiste à dominação machista, tanto da avó quanto do marido. No entanto, Cândida jamais romantiza o passado, ainda que lhe pareça menos cruel que o presente. De fato, diferente de Graciela, a personagem da novela não conheceu as vantagens do dinheiro, não teve oportunidade de viver um período de vida abastada para comparar com o presente indigno. Assim, ela não vislumbra outra saída senão um futuro diverso. No fim da história, Cândida, a donzela em perigo, arma o assassinato da avó, toma para si o jaleco de ouro dela e sai em disparada rumo a um futuro incerto, porém livre e com a garantia material de ter com o que sobreviver. Enquanto Graciela lança as joias dos Jaraiz de la Vera no vaso sanitário.

O gesto que a própria Graciela interpreta como “Vou como vim, com uma mão na frente e outra atrás, e sem cães que me ladrem”<sup>54</sup> (MÁRQUEZ, 1992, p. 71) denota que ela não mais está relacionada com essa vida, com essa família e com essa história. A personagem não só não trabalhou para comprar as joias, pois as herdou

---

<sup>54</sup> Em Espanhol: “Me voy como vine, con una mano alante y otra atrás, y sin perros que me ladren”;

como esposa, como agora está pronta para outra vida, sem carregar nenhum peso do passado. Já Cândida Erêndira se vê merecedora do dinheiro que sua avó ganhou com o esforço do corpo da neta. Há de se argumentar, com alguma razão, que também esse gesto de Graciela é reacionário, pois ela não teria como se sustentar sem o dinheiro do marido, mas pode-se depreender da história que a personagem passou vinte e cinco anos se educando, concluiu curso superior e pós-graduações (as vantagens do dinheiro), o que lhe já lhe dá uma possibilidade de sobrevivência pelo trabalho, mesmo que nunca o tenha exercido.

Acrescente-se ainda um último comentário sobre essa questão. Pode-se entender que Graciela racionaliza sobre dois momentos do passado: primeiro, quando ainda era pobre e, por fim, ao terminar como representante da classe alta do Caribe. Se considero que a personagem idealiza “a casinha sem nada do manguezal”, mas analisa corretamente a vida burguesa, é porque ela escolhe qualificar aquele momento de miséria como “a felicidade”, enquanto sua vida na casa dos Jaraiz de la Vera possui outro parâmetro de qualificação: “o inferno” ou “um casamento feliz”. Para o bem ou para o mal, a monotonia da felicidade que o dinheiro proporciona é desmerecida, enquanto a dinâmica da carência material é valorizada. Conforme Marx (apud LUKÁCS, 2010, p. 70) a autoalienação é compartilhada entre a classe possuidora e a classe operária. Sobre o passado abastado, Graciela apenas elenca momentos que são chave para a compreensão de que sua vida, não apenas foi, mas ainda parece um inferno.

### **3.3 Ordem, desordem e queda do herói**

Esta era a vida dos primeiros anos do casamento: uma casinha sem nada em um bairro pobre do Caribe, onde o manguezal está tão próximo que a latrina transborda fedorenta com a maré cheia, e os esposos recém-casados dividem a rede para dormir. Falta comida e, por isso, quase não se usa o forninho de carvão. Um dia, Graciela comentará, “não nos amanheceu nem para o leite do menino”<sup>55</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 53). Ainda que o passado pobre seja idealizado por Graciela, em termos

---

<sup>55</sup> Em Espanhol: “no nos amaneció ni para la leche del niño”;

aristotélicos<sup>56</sup>, é necessário notar que uma desordem foi promovida nessa rotina pelo recebimento da herança que provocou a ascensão financeira do casal.

Na montagem da peça que realizamos em 2019, no teatro da Tao Filmes – Centro de Excelência Dramática e Artística, em Brasília, e sobre a qual comento mais no capítulo 4<sup>57</sup>, Graciela segura um terço e reza com uma pequena bíblia na mão após a morte do sogro. Essa cena, além de ressaltar o caráter religioso da personagem, representa o sacramento para uma nova celebração (ao capital) e relembra que o funeral do sogro também é o enterro da personalidade rebelde do marido, que deixou a luta contra os poderosos para se conciliar com a burguesia. Enquanto dizia suas falas, a atriz atravessava o fundo do palco, de uma ponta à outra, vestindo luto fechado.

Bastou um enterro de cruz alta para você esquecer a fome, as humilhações, seu enfrentamento com o mundo. Cortaram os seus cachinhos de anjo, barbaram com a navalha, pentearam para dançar tango, com gel de cabelo repartido no meio, e te puseram um traje de pano inglês, com colete e relógio de bolso, e o anel com o escudo da família que você nunca mais tirou<sup>58</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 39-40)

A desordem provocada pela herança não pode ser restabelecida por nenhuma ação de Graciela, conforme a personagem se dá conta ao longo de sua diatribe, porque os anos já devoraram sua juventude e o dinheiro já corrompeu o marido. Uma desordem que se estabelece e se mantém por vinte e cinco anos de convivência pode ser considerada a nova ordem? Penso que sim, e Graciela vai promover o caos contra o hábito de viver uma vida mediana para recriar a felicidade perdida em algum ponto do passado.

Para Raymond Williams (2002, p. 78), nas obras que denominamos tragédias, o que há de mais importante é a dramatização de uma desordem específica e violenta, bem como a sua resolução, que normalmente se dá com a morte do herói, pois mantê-lo vivo significaria prolongar seu infortúnio particular e perpetuar a desordem em sua

---

<sup>56</sup> Na parte XIII da “Poética”, Aristóteles fala da composição da fábula;

<sup>57</sup> No percurso deste trabalho, houve ainda uma primeira montagem no teatro do Instituto Cervantes de Brasília, em 2016;

<sup>58</sup> Em Espanhol: “Te bastó un solo entierro de cruz alta para olvidar el hambre, las humillaciones, tu pleito con el mundo. Te trasquilaron los bucles de ángel, te afeitaron a navaja, te peinaron para bailar el tango, con gomina y la raya en el medio, y te pusieron un vestido de paño inglés, con chaleco y leontina, y el anillo con el escudo de la familia que no te volviste a quitar”;

vida. As professoras Costa e Remédios (1988) explicam que o “herói trágico prefere o desastre às contradições internas, às lealdades divididas e a uma vida de compromisso humilhante” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 34). Só a morte é vista na tragédia como a ação verdadeiramente irreparável. Tais desfechos, por demais pessimistas, diga-se de passagem, existem, como é fácil comprovar, mas estão muito longe de ser uma regra. É um tanto categórico afirmar que a morte é necessária para operar o efeito catártico na audiência, porque nem mesmo as tragédias gregas antigas, nem as shakespearianas, terminam necessariamente com a destruição do herói<sup>59</sup>. Hegel (2004, p. 208) vai além. No seu momento histórico de otimismo burguês, ainda considera que a ação possui uma solução porque a luta dos fins encontra um equilíbrio.

Há, no entanto, muitas formas de a personagem reconhecer que está em franca ruína. Raymond Williams afirma que, na contemporaneidade, “O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico” (WILLIAMS, 2002, p. 82). Costa & Remédios (1988, p. 38) associam a solidão ao desaparecimento do caráter espiritual na tragédia moderna porque “pressupõe um mundo abandonado por Deus [...] O herói agora está só”. A solidão é tema profícuo, de grande potencial poético e central em grande parte dos textos narrativos de Gabriel García Márquez, e para a protagonista da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não é diferente. Graciela se sente profundamente só, conforme ela mesma deixa claro no monólogo: “Mas era feliz porque não encontrava nada o que desejar. Ia sem você aos concertos, ao cinema, aos bazares de caridade”<sup>60</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 41). Novamente a felicidade associada ao hábito e à alienação. Esse isolamento existencial encontra outros exemplos ao longo do texto, como a mãe que não foi ao casamento e o filho que também não comparecerá às bodas de prata. Além disso, vez ou outra, Graciela responde à voz de algum

---

<sup>59</sup> Em “Alceste”, de Eurípides, por exemplo, não só não há morte no desfecho, como há ressurreição da esposa que se ofereceu em sacrifício no lugar do marido. O final dessa tragédia chega a ser feliz com a restituição da “melhor das mulheres” ao lar e ao leito conjugal. Toda as sagas de Electra, Orestes e Ifigênia também são exemplos de atuação do herói que não terminam com sua aniquilação ou derrota. Em Shakespeare, sim, a queda será uma constante – apenas Otelo não morre, mas é certo que está completamente aniquilado ao final;

<sup>60</sup> Em Espanhol: “Pero era feliz porque no encontraba nada que desear. Me iba sin ti a los conciertos, al cine, a los bazares de caridad”;

empregado que está fora do quarto, e que é inaudível para o público. Existe também a figura de Amalia Florida, uma jovem vizinha do passado que repetia sempre o mesmo exercício de saxofone. Um fantasma que não chega a fazer companhia à Graciela, mas a leva a refletir sobre a irritação de ouvir diariamente a mesma música e o vazio de não ouvir música alguma.

E não é apenas emocionalmente que a personagem está sozinha, mas também de maneira concreta, no palco, pois o texto pede que o marido não seja um ator em cena. O recurso do manequim, então, representa ricamente o distanciamento do cônjuge que não tem voz, não dialoga, não responde, não reage, pelo contrário, permanece imóvel e assim expressa e reafirma seu afastamento tanto na cena quanto na vida da protagonista. A ausência do objeto amado torna-se ainda mais amarga porque descortina-se diante dos olhos do leitor/ espectador como a mais perfeita prova de abandono, pois ele está ali e ao mesmo tempo não está. Conforme Barthes,

A frustração teria como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e entretanto este não me preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente). [...] A Ausência é a figura da privação; simultaneamente, desejo e necessito. O desejo se esfacela na necessidade: nisso consiste o fato obsedante do sentimento amoroso (BARTHES, 2003, pp. 39-40)

Por si só, o isolamento de Graciela é digno de “compaixão e medo”. Mas Nicole Loraux (1988) ainda aprofunda a questão do abandono e da solidão da mulher casada em outros níveis.

Em sua análise da presença feminina na tragédia grega, a autora observa que o casamento era o destino inevitável, um sacrifício trágico bastante cotidiano. Diz-se de diversas personagens, como Antígona e Ifigênia<sup>61</sup>, que, ao morrerem virgens, encontrariam o leito nupcial no Hades, ou seja, nos mundos subterrâneos, como era a crença comum da época. Já para as esposas não é incomum encontrarem o fim da vida pelas próprias mãos. Jocasta e Eurídice, por exemplo, são suicidas, cujas vidas tiveram de se realizar nas instituições do casamento e da maternidade, isto é, sempre dependentes da figura masculina. Esposas trágicas põem termo a suas existências normalmente nos aposentos nupciais estendendo as relações entre matrimônio, sexo e auto execução. Assim, a instituição do casamento representa minimamente duas

---

<sup>61</sup> Ifigênia, na verdade, é poupada do sacrifício no último momento pela deusa Ártemis, mas é irônico que tenha saído de casa por ordem do pai Agamêmnon com a promessa de que se casaria com Aquiles. Seu cortejo nupcial se transforma em cortejo fúnebre (LORAUX, 1988, p. 72);

mortes para a mulher: a primeira da jovem solteira que renasceria na vida de esposa – ou morreria virgem para, de qualquer maneira, conhecer o casamento com Hades – e a segunda, da mulher que deixaria de ser apenas esposa para ser também a mãe. Lembremos de Jocasta que, em Sófocles, enforca-se ao descobrir que havia se casado com o próprio filho e sente o insuportável peso de ser esposa e mãe da mesma pessoa. Em Eurípides, ela sobrevive à dor de saber-se incestuosa, mas não a de ver os filhos homens mortos em batalha<sup>62</sup>.

Graciela não é a mãe do próprio esposo, mas de certo modo é como se sente em diversas situações em que ele se mostra absolutamente inábil como um homem adulto:

Sua segunda mamãe, a que esquentava suas meias antes de dormir para que você não morresse pelos pés, a que cortava suas unhas com tesourinhas de bordar, a que jogava talco boricado entre as suas pernas para que não inflamassem as assaduras de quantas putas dos pescadores você levava para os seus engenhos, a que suportava com tanta devoção seus vômitos de bêbado e os peidos de ressaca debaixo da manta, essa resolveu o que tinha que ter resolvido desde o primeiro dia: vou embora daqui!<sup>63</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 33)

O desagrado de Graciela é bastante significativo porque ela se sente como a mulher que precisa terminar de criar o companheiro. Na sequência, ela confessará que, além da dependência infantil do marido, não resta nem mesmo a intimidade da relação sexual para que o casamento se configure. Graciela é mulher, mãe e esposa, entretanto não é mais a parceira sexual.

O caso de Jocasta em Sófocles nos interessa nesse momento porque é quando a mulher/ mãe ainda é também a esposa que, em silêncio, encaminha-se para o quarto do casal e, presa ao teto pelo pescoço, lança o corpo no vazio:

prendendo sua corda ao teto do aposento conjugal, Jocasta e Fedra atraem a atenção para o madeiramento simbólico da casa. Essa viga da cumeeira, conhecida na *Odisséia* como *mêlathron*, é chamada de *têramna* por Eurípides; ela pode designar metonimicamente o palácio pensado em sua dimensão de verticalidade. Mais ainda: [...] parece realmente que essa viga tem muito a ver com o marido, cuja alta estatura

---

<sup>62</sup> Trata-se da liberdade poética com que Sófocles e Eurípides representam o mito, respectivamente em “Édipo Rei” e “As Fenícias”;

<sup>63</sup> Em Espanhol: Tu mamá de repuesto, la que te calentaba las medias antes de dormir para que no te fueras a morir por los pies, la que te cortaba las uñas con tijeritas de bordar, la que te echaba talco boricado en las entrepiernas para que no se te enconaran las escaldaduras de cuanta coya de guardarraya te llevabas a tus trapiches, la que soportaba con tanta devoción tus vômitos de borracho y tus pedos de amanecido debajo de la manta, ésa resolvió lo que tenía que haber resuelto desde el primer día: ¡me voy para el carajo!;

ela domina e protege. Ocasão talvez de lembrar que, em seu discurso mentiroso, Clitemnestra chamava Agamêmnon de “coluna que é o sustentáculo do alto teto” (*Agamêmnon*, 897-898). No momento de saltar no vácuo, é a presença ausente do homem que a mulher encontra pela última vez em cada ponto do *thálamos* (LORAU, 1988, p. 53)

Se o quarto do casal é espaço da intimidade, da transformação e da libertação trágica das mulheres que morrem pelos homens ou para os homens, não deve ser mera coincidência que, em *Cien años de soledad*, Aureliano Segundo revolva toda a terra do quintal atrás do pote de moedas de ouro que Úrsula havia enterrado, provocando assim uma rachadura nas estruturas da casa que vai da varanda até o quarto de Fernanda del Carpio, sua esposa. A ambição do marido provoca uma fenda irreparável no quarto do casal. Obviamente também não é por acaso que a diatribe de Graciela ocorra justamente nesse espaço de intimidade dentro da casa, o mesmo que ela incendiará ao final junto com o corpo imóvel do marido. Com isso, pensando com Hegel (2004, p. 208), é possível concluir que a ação possui uma solução ao mesmo tempo subjetiva e objetiva: primeiro porque a luta dos fins encontra um equilíbrio, mesmo que o marido não se pronuncie – o que pode ser entendido como falta de interesse na resolução do conflito –, segundo porque Graciela introduziu todo o seu ser e querer no empreendimento a ser realizado: a interrupção do casamento de aparências que lhe tira uma possibilidade real de felicidade.

A protagonista de *Diatribe de amor contra un hombre sentado* também pode ser alçada à condição de heroína trágica duplamente sacrificada. Primeiro por causa do lento e gradual apagamento que sofreu ao longo de sua vida conjugal (subjetivo e interno) e depois pelo abandono inescapável ao qual o marido a conduziu e através do qual ela perdeu a sua unidade com o mundo (objetivo e externo). Sua ruína é representada pela solidão que viveu em suas próprias expectativas e na privação das conexões humanas mais íntimas. “Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz!”. Segundo Ángel Rama (1969, on-line), sobre a obra de García Márquez, “O inferno é o presente sempre repetido; é como o conhecido verso dantesco, a perda da esperança, vale dizer, da possibilidade de mudança, de variação”<sup>64</sup>. O inferno de Graciela foi viver sob a aparência da felicidade, foi a

---

<sup>64</sup> Em Espanhol: “El infierno es el presente siempre repetido; es, como en el trillado verso dantesco, la pérdida de la esperanza, vale decir, de la posibilidad de cambio, de variación”;

autoalienação comum à classe possuidora e à classe operária, segundo Marx, com a diferença de que

nesta autoalienação, a primeira [classe] se sente à vontade, sente-se fortalecida, pois sabe que a alienação é uma potência sua e desfruta nela a aparência de uma existência humana; já a segunda, ao contrário, sente-se aniquilada na alienação, descobrindo nela a própria impotência e a realidade de uma existência inumana. Para usar uma expressão hegeliana, ela é, na abjeção, a revolta contra esta abjeção: uma revolta para a qual é impelida necessariamente pela contradição de sua natureza humana com sua condição de vida, que é a negação aberta, decisiva e total desta natureza (MARX apud LUKÁCS, 2010, p. 70)

Graciela não trabalha e, por isso, não pode ser considerada classe operária. Pode ser reconhecida como pertencente à classe possuidora ainda que não se identifique com os ambientes e comportamentos próprios dessa comunidade, ainda que tampouco identifique qualquer tipo de humanidade nesses mesmos ambientes e comportamentos. A personagem não está confortável nesse estilo de vida e não se sente à vontade ou fortalecida entre os amigos e bajuladores do marido porque percebe que possui apenas a aparência de uma existência humana nesses espaços. Sua experiência particular se aproxima mais da aniquilação, da impotência e da desintegração da vida desumanizada pela aparência e pela auto alienação.

Althusser (1980) levanta algumas questões que podem ser associadas a essa posição que Graciela ocupa na sociedade – nem classe operária, nem perfeitamente identificada com a burguesia. Em “Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado”, o filósofo marxista estruturalista de origem francesa comenta as formas dialéticas de o Estado assegurar as forças de trabalho.

A tradição marxista é peremptória: o Estado é explicitamente concebido [...] como aparelho repressivo. O Estado é uma “máquina” de repressão que permite às classes dominantes (no século XIX à classe burguesa e à “classe” dos proprietários de terras) assegurar a sua dominação sobre a classe operária para a submeter ao processo de extorsão da mais-valia (quer dizer, à exploração capitalista) (ALTHUSSER, 1980, p. 31)

Como exemplos de Aparelhos Repressivos do Estado, temos o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as prisões, entre outros, o que indica que o Estado em questão também funciona pela violência. Existem ainda os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), que funcionam de modo prevalente pela ideologia, os quais Althusser (1980, p. 43-44) lista: o sistema das diferentes Igrejas, das escolas públicas e particulares, a família, o Direito, a Política, os sindicatos, a imprensa, a cultura (Letras, Belas Artes).



No teatro de Gabriel García Márquez, com exceção do Direito, todos os AIE são trabalhados, ainda que marginalmente. Já se comentou o papel da religião na obra e se discutiu a presença da família ao longo deste trabalho. O sistema político é mencionado muito brevemente em duas ocasiões, de que também já se falou: quando Graciela censura o marido por obrigar os operários dos engenhos a votar de acordo com as conveniências do patrão. Nesse mesmo momento, a personagem fala ainda do “servilismo dos peões que trabalham pela comida”, da onde se infere a ausência de sindicato, uma vez que o burguês está livre para adotar um regime de trabalho escravo para seus funcionários. A imprensa se destaca no objeto que o marido segura durante a diatribe de Graciela. Ainda no início da peça, ela chega a ler no jornal o que chama de “uma notícia de mau gosto, mas não completamente exagerada”<sup>65</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 15) sobre as festividades de suas bodas de prata. É uma espécie de coluna social, onde a vida privada dos poderosos ganha valor de interesse público. A cultura erudita foi talvez o maior refúgio alienante da personagem, que chegou ao cúmulo de fazer quatro doutorados e dois mestrados, para não parecer menor que o marido – ou apenas porque dispunha de muito tempo livre. Também a música clássica é frequentemente mencionada na obra, chegando a personagem a listar nomes de compositores conhecidos.

Essas breves observações nos servem para identificar que a *Diatribe de amor contra un hombre sentado* não se isenta de nomear os aparelhos que permitem à classe dominante deter “o poder de Estado (de uma forma franca ou, na maioria das vezes, por meio de Alianças de classe ou de frações de classes)” (ALTHUSSER, 1980, p. 48), o que significa que essa mesma classe dominante é ativa nos Aparelhos ideológicos de Estado. Se, na Idade Média, a Igreja representava o AIE dominante, a Revolução francesa se encarregou de substituí-la, sobretudo, na forma da Escola-Família (ALTHUSSER, 1980, pp. 59 e 68). Para Marx, a Ideologia se constitui por um “sistema de ideias, de representações, que domina o espírito de um homem ou grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69). Para Althusser, a ideologia “representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1980, p. 77) e possui uma existência material. Disso surge que um pequeno grupo

---

<sup>65</sup> Em Espanhol: “una noticia de mala ley, pero no demasiado exagerada”;

social, de imaginação ativa, costuma assentar sua dominação e sua exploração sobre o povo, de imaginação passiva, em uma representação falsa do mundo que inventaram para subjugar e dominar a imaginação. A Igreja e a Escola são Aparelhos Ideológicos fundamentais nesse aspecto e representam materialmente como uma ideologia sempre existe em uma prática institucional.

Ainda adotando Althusser (1980, pp. 85-86), perguntamos: o que se passa em Graciela que vive na ideologia, em uma determinada representação do mundo, cuja deformação imaginária depende, em última instância, da relação imaginária dela, enquanto indivíduo, com as relações de produção e de classe, ou seja, as relações reais de existência? Graciela crê em Deus, vai à Igreja, assiste às missas, reza o terço, submete-se ao que naturalmente toma como a “justiça divina”. Enquanto sujeito, dotada de uma consciência e crendo em uma ideia, que aceita livremente, ainda que sem reflexão, ela age segundo os ritos e se inscreve nas práticas materiais do aparelho ideológico em questão: a Igreja. A ideologia *reconhece* que as ideias de um indivíduo existem nos seus atos, por exemplo, Graciela é religiosa, mas não se manteve virgem até o casamento, porém, buscou manter as aparências e se casar antes que sua gestação ficasse visível. Casada ela é fiel ao marido, portanto, procura se inscrever novamente no sistema religioso. Se, por vezes, emprega uma pureza de linguagem e de moral cristã, outras vezes desvirtua essa ética fundamentada na experiência real, por exemplo, quando diz que todos têm o nome de outra pessoa para chamar durante a relação sexual com o cônjuge. Como já se disse, as contradições internas da personagem são bastante evidentes.

Da mesma forma, Graciela é burguesa apenas na posição social que ocupa, isto é, na aparência. Obviamente ela usufrui das vantagens do dinheiro e compartilha o poder real e simbólico do marido, por alienação, mas não age como alguém que se entretém da classe explorada, a saber, os trabalhadores escravizados dos engenhos da família. Entenda-se, Graciela é genuinamente religiosa? Não. Assim como não é perfeitamente burguesa, apenas procurou desempenhar a cartilha da família burguesa, articulando para si mesma um ritual de *reconhecimento* ideológico com algumas práticas desse AIE. Ser fiel ao marido, por exemplo, é uma prática desse sistema que lhe oferecia alguma “evidência”, que lhe induzia à “verdade”, e também poderia lhe impor ao “erro” de outras reflexões ideológicas. A família burguesa é o principal AIE da alienação de Graciela, e são justamente os ritos desse sistema

ideológico que a personagem descreverá durante todo o drama garciamarqueano. Esses ritos revelarão as ideias com as quais a protagonista do monólogo não está de acordo, o que não significa que estava em desacordo porque ela se *reconhece* nessas práticas. É como se nos vinte e cinco anos de casada, Graciela agisse enquanto era agida pelo sistema família. Conforme, Althusser (1980, p. 91) só existe prática através e sob uma ideologia e só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos.

É notável que, mesmo com abandono, traições e isolamento, o pior de tudo, para a protagonista do drama de García Márquez, foi viver tantos anos no ambiente familiar sem se dar conta da própria situação, sem condições de elaborar a experiência no momento mesmo em que a vivenciava para criar também meios de se desviar do sofrimento antes de completar vinte e cinco anos borrada como ser humano.

Assumindo o risco de me deixar seduzir longamente pela abstração, imagino uma cena que não é mencionada na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, mas que no limite da questão, não chega a ser uma extrapolação interpretativa. Pois convido também o leitor ou a leitora a imaginar comigo que no dia do casamento, o Padre e o Juiz declararam o casal “marido e mulher”. É quase irônico que Graciela seja declarada mulher, algo que ela sempre foi, no rito católico que inicia a família, por alguém que é o padre, ou seja, que não entende nada de mulher. O marido deixa de ser homem para ser uma categoria social, mas ela não deixa de ser algo porque continua sendo “apenas” mulher. Mas não apenas mulher como categoria, ela passa a ser a mulher dele, sua propriedade. E deve, pelo rito, se *reconhecer* nesse papel de sujeito social. Althusser (1980, p. 106-108) procura demonstrar, a partir da ideologia religiosa, porém ressaltando que a mesma demonstração serve para a ideologia moral, jurídica, política, etc, que a ideologia busca transformar os indivíduos em sujeitos, chamando-os por uma identidade pessoal, e interpelando-os de tal forma que eles podem, ou não, reconhecerem-se no apelo e “ocupam de facto o lugar que ela [a ideologia] lhes atribui no mundo, uma residência fixa”. Pelo casamento, Graciela se *reconhece* mulher e *reconhece* neste rito um destino, ou uma condenação, porque respeita as leis do aparelho ideológico família. Assim, a mulher é dominada por um fenômeno estranho que a capacita enquanto sujeito porque existe outro sujeito, o marido. Da mesma forma que se diz que os homens foram criados à imagem de Deus, entende-se a mulher criada, no rito do casamento, à imagem do marido, e “tudo se

passa em família (a Sagrada Família: a Família é por essência sagrada)” (ALTHUSSER, 1980, p. 111). O sujeito se reconhece na célula familiar e aí tem a garantia absoluta de que tudo está bem assim.

Venho grifando a palavra “reconhecer” porque se trata de uma categoria aristotélica. No entanto, o reconhecimento trágico é o avesso da alienação: “O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita” (ARISTÓTELES, 2014, p. 30). No curso de extensão “A poesia e a história”<sup>66</sup>, o professor Hermenegildo Bastos ressaltou que é pelo recurso do reconhecimento que ocorre a tipificação da personagem. No romance, a personagem se torna típica através de experiências típicas. No teatro, por sua ação concentrada, a personagem já precisa ser típica desde o início do drama (LUKÁCS, 2011b, p. 174). Ora, Graciela anuncia desde a primeira fala que a família está em franca dissolução: “Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz!”. Conforme Lukács (2011b, p. 121), tal movimento é extremo e, por isso mesmo, típico, pois forma “um sistema totalmente fechado, que, em sua dialética, esgota todos os possíveis posicionamentos humanos acerca desse conflito”. O inferno figurado em um casamento feliz é, enfim, o entendimento de uma viva contradição interna à classe burguesa. Consciente dessa contradição, agora só depende de Graciela se

deixará que esta contradição adormeça, por efeito de narcóticos ideológicos que sua classe continuamente lhe ministra, ou se ela permanecerá viva nele [indivíduo] e o conduzirá a romper inteira ou, pelo menos, parcialmente os véus enganadores da ideologia burguesa (LUKÁCS, 2010, pp. 70-71)

Como já sabemos, a personagem escolhe a segunda via, a da revolta na abjeção, a da reconstrução do próprio ser pela ruptura violenta com a alienação própria da sua classe. Esse é seu momento histórico no dia da ação e é de grande força moral e intelectual para Graciela que gradualmente vai configurando a tomada de consciência da queda da família. Nesse ponto, a vida privada de Graciela se relaciona com a exploração das classes trabalhadoras, tanto que ela as menciona em sua diatribe, quase se compadecendo delas. Isso ocorre pela crítica à família porque “Só do ponto de vista das classes, isto é, da luta de classes, é que podemos dar conta das

---

<sup>66</sup> Realizado na Universidade de Brasília entre 24 e 28 de junho de 2019;

ideologias existentes numa formação social (ALTHUSSER, 1980, p 119). Os Aparelhos Ideológicos do Estado representam a forma na qual a ideologia dominante deve necessariamente realizar-se, mas também representam a forma na qual a classe dominada deve necessariamente se medir e contra o que se levantará, pois são os AIE que lhes indicam suas condições de existência, práticas, experiências de luta, etc.

### **3.4 Peripécia, reconhecimento e tipicidade**

Ao dar início à sua diatribe, a personagem desperta do silêncio e da opressão para a qual agora não enxerga outra saída. Seu discurso é fruto de uma revolta consciente sobre a solidão e o isolamento que a condenaram a ser mera espectadora da própria vida. Segundo Lukács esse fenômeno se torna um importante fato social em épocas de crise revolucionária (LUKÁCS, 2010, p. 71), mas não ocorre automaticamente, senão após um trabalho que leve em conta o mundo externo e interno do ser.

Para que se realize este objetivo, é indispensável romper com a espontaneidade. E isto porque somente através desta ruptura é possível atingir a consciência das forças que operam na sociedade, de sua direção e de suas leis, da possibilidade de influir sobre elas; e este conhecimento pode se tornar o patrimônio espiritual dos que lutam para melhorar a realidade (LUKÁCS, 2010, p. 111)

A espontaneidade a que se refere György Lukács é uma afirmação leniniana sobre a luta dos operários nas quais as reações de caráter primitivo, diante de situações imediatas, enxergariam apenas o aspecto mais evidente da conjuntura sem pôr a luz do conhecimento teórico da totalidade nelas, o que resultaria em uma análise mais adequada. Abandonar a espontaneidade é restabelecer o vínculo humano com o mundo externo e o conhecimento científico, ou seja, seria a conexão entre o mundo interno e a subjetividade de Graciela à sua crítica ao mundo capitalista. Apesar de seus quatro doutorados e dois mestrados, ainda é muito cedo para afirmar que a personagem superará o imediatismo de sua experiência particular. É possível que isso venha a se realizar pelas especificidades do gênero dramático e da forma do monólogo, em comparação com o romance, conforme comento no próximo capítulo, mas de qualquer maneira, só o aprofundamento no caráter superficial da espontaneidade retiraria a personagem do burocratismo da luta e a transformaria em

tribuno do povo, isto é, conforme Lenin (apud LUKÁCS, 2010, p. 106), a que saberia reagir contra qualquer manifestação de arbítrio e opressão.

O sentido mesmo do texto dramático de Gabriel García Márquez é pôr em cena uma mulher que percebe que o regime no qual está inserida não é natural ou positivo e que esta ordem/ desordem precisa ser rompida imediatamente. É necessário extinguir o hábito de viver com um marido que dá ao inferno a aparência de um casamento feliz. O crítico Ángel Rama (1969, on-line) considera que, em García Márquez,

a sensação de tempo parado, de vidas encerradas em círculos rígidos de quase impossível transformação, não responde somente a sua temática preferida – os pequenos povoados colombianos abandonados pela história sepultados em uma triturante eternidade que os torna imagens do inferno – senão conjuntamente aos recursos literários, ao sistema formal que ele forjou para expressar o mundo

Em *El amor en los tiempos del cólera*, o narrador sentencia algo que se aproxima da frase inicial da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*: “Coisa bem diferente teria sido a vida para ambos, se tivessem sabido a tempo que era mais fácil contornar as grandes catástrofes matrimoniais do que as misérias minúsculas de cada dia”<sup>67</sup> (MÁRQUEZ, 2014c, p. 45-46). O inferno de Graciela é crer que as pequenas felicidades cotidianas se somam para gerar um casamento feliz. Seu inferno é ver a vida se repetindo sem avanço. O hábito alienante da família burguesa deve ser tomado como uma violência institucional porque se insere no cotidiano de Graciela, se infiltra nos dias repetitivos, nos pequenos gestos de abandono e desfaçatez do marido, na paralisia e nas covardias que ela jamais havia questionado. Além disso, ela conta como o marido a silenciava enquanto aparentemente a protegia: “Passa a vida tirando o corpo da realidade (*o imita*), “esquece, meu amor, não maltrate seu dia”, “tome seu chazinho de boldo e sonhe com os anjos”<sup>68</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 68-69). O entorpecimento é explícito no remediar tudo (tirar o corpo da realidade) e no chazinho calmante que levaria a personagem a esquecer os problemas da vida, até que ela mesma reconhece nesses pequenos ritos cotidianos a necessidade de se

<sup>67</sup> Em Espanhol: “Otra cosa bien distinta habría sido la vida para ambos, de haber sabido a tiempo que era más fácil sortear las grandes catástrofes matrimoniales que las miserias minúsculas de cada día”;

<sup>68</sup> Em Espanhol: “Te pasas la vida sacándole el cuerpo de la realidad (*lo imita*), ‘olvidalo mi amor, no te maltrates el día’, ‘tómate tu agüita de boldo y sueña con los ángeles’”;

autocensurar, por exemplo, na maneira como deve se comportar no jantar requintado em Paris.

Para Lukács (2010, pp. 118-119), a intensificação do hábito é um processo típico da sociedade segmentada em classes que cria um efeito conservador, de obscurecimento e socialmente paralisante, já que impede uma revolta duradoura contra a injustiça e a desumanidade.

No capitalismo, o funcionamento normal da sociedade requer que todos os homens se habituem aos postos que lhes são conferidos pela espontaneidade da divisão do trabalho; que se habituem aos deveres que espontaneamente derivam destes postos assumidos dentro da divisão social do trabalho; que se habituem ao fato de que o andamento normal do processo social geral desenvolve-se independentemente de sua vontade e de seus desejos e de que eles só podem contemplá-los como espectadores, diante de coisas já feitas, já que não está em seu poder determinar-lhes a direção (LUKÁCS, 2010, p. 118)

Embriaguez, insensibilidade, auto dilaceração e vitimismo adormecedor são os sinais mais extremos da criação do hábito. Graciela viveu nesse estado por cerca de vinte e cinco anos e esse é o sentido trágico da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Entretanto, a peça de García Márquez não apresenta a vida humana sob a perspectiva do destino imutável, de “algo organizado onde não se pode intervir sob pena de instalação do caos” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 8). Pelo contrário, Graciela se *reconhece* pela primeira vez plena de energia e força. E se *reconhece* desde a primeira frase da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, pois o sentido de seu discurso é revelar para o público o momento de sua revelação: sou humana! Sua ação humana é pura oposição ao hábito burguês, pois lhe permite uma virada radical: do absenteísmo acrítico à criação de uma grave sensibilidade diante dos problemas da vida. No texto trágico garciamarqueano, a centralidade na ação e na potência do ser retira a imposição mística sobre os fatos.

Até o momento, evitei discutir a questão mística da tragédia como uma herança familiar porque, como é óbvio, trata-se uma concepção determinista. Optei por conectar os meandros da dissolução do lar em suas faces mais concretas porque vem a cargo de um momento histórico da burguesia<sup>69</sup>. Raymond Williams (2002) também não acredita que a tragédia contemporânea esteja vinculada à existência de uma

---

<sup>69</sup> Em níveis menos materialistas, discuto alguns pontos a respeito das heranças familiares na dissertação de mestrado “Da tragédia ao trágico: relações fraternas” (2017). Ver referências;

herança familiar maldita ou de um destino inevitavelmente decadente, porque essa perspectiva, construída socialmente com a decadência ideológica burguesa, leva a crer que uma tragédia possa acontecer por mero acidente e não como resultado de uma engrenagem social que envolve “experiências, convenções e instituições” (WILLIAMS, 2002, p. 70). Um dos aspectos a serem discutidos pelo autor, no livro “Tragédia moderna”, é a questão da ordem e do acidente também como construções sociais que negam o sentido trágico aos eventos, algumas vezes porque não seriam trágicos em si, e outras vezes por não receberem dos envolvidos uma reação “conveniente” ou previamente convencionada. Ambos são posicionamentos éticos e políticos que isolam o fato de sua estrutura social e criam uma falsa polêmica. O certo é que cada época possui sua própria maneira de vivenciar o evento trágico, não existindo uma única possibilidade de reação para ele. Diz Williams que

quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda – dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável [...] em situações nas quais o sofrimento se faz sentir, nas quais ele abrange o outro, estamos claramente, no âmbito das possíveis dimensões da tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 71)

É significativo que a crítica social, histórica e filosófica organize os tipos de sofrimento numa escala hierárquica a partir da qual uns podem ser considerados trágicos, enquanto outros são percebidos como um simples infortúnio. Mais do que uma percepção científica sobre o mundo – ou formal sobre a arte -, o fato se deve a um costume de classe.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Na *Diatriba de amor contra um homem sentado*, a personagem feminina revive, no texto e no palco, todas as feridas e perdas de sua vida conjugal e reage a cada uma delas com lamento, ironia, melancolia, ira, violência, dor. Seu sofrimento se revela em cada uma dessas formas de sentir o peso dos anos vividos à míngua num matrimônio que há muito tempo fracassou. Se em cada uma dessas variantes não percebemos um padecimento profundo, uma verdadeira ruína pessoal, talvez a questão seja mesmo refletir sobre uma maneira peculiar de banalização do sofrimento alheio,



observável menos no objeto estético representado no palco, do que na reação ética da plateia ante o evento encenado. Obviamente que a recepção depende da forma que a obra artística assume, e isso desde a Antiguidade quando o mesmo conteúdo poderia ter o tratamento sério (da tragédia) ou cômico (do drama satírico).

O texto de Gabo não termina com a morte da personagem principal, mas é preciso perguntar como Graciela está quando finaliza seu discurso. Dilacerada ou renovada pela ação catártica? Como heroína trágica, ela não encontra a morte física no desfecho da peça, mas seu marido, de certa forma, sim. Diz a rubrica: “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”<sup>70</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 79). O fogo nos permite a comparação com Medeia, a feiticeira que envenena uma túnica com a qual presenteia sua rival, a filha do rei Creonte de Corinto. Ao vestir a roupa, Creusa é “envolvida por um fogo misterioso, o mesmo aconteceu a seu pai, que viera socorrê-la. Também o palácio foi invadido pelo fogo” (GRIMAL, 2005, p. 294). Medeia ainda mata os próprios filhos e abandona o esposo Jasão para sofrer as dores de, assim como ela, perder absolutamente tudo o que tinha. Medeia é a mediadora do castigo trágico imposto a Jasão e sua prometida. Graciela não castiga a amante do marido, o que seria dar continuidade à rivalidade feminina de tempos imemoriais, apenas se livra das joias da família para que a opositora não possa usá-las, mas se levanta contra o verdadeiro agente de sua infelicidade. O fogo, como lembra Marilena Chaui (2011, p. 19), é o maior símbolo do desejo que arde, que converte em amante a coisa amada e tem o poder de transformar todas as coisas nele mesmo.

A ação de incendiar o cônjuge se manifesta de maneira quase sagrada porque, antes desse rito, a personagem já havia sofrido a violência do abandono no casamento ao longo de vinte e cinco anos. Nas sociedades sacrificiais, de acordo com as professoras Costa & Remédios (1988, p. 49), quando uma vítima não sacrificável sofre violência, gera-se a necessidade de vingá-la, e disso também decorre o sentimento

---

<sup>70</sup> Em Espanhol: “Sin rabia, sin maldad, casi como una travesura, le prende fuego al periódico que lee el marido. Luego se aparta, le da la espalda, y llega al final del monólogo sin darse cuenta de que el fuego se ha propagado, y el esposo inmóvil está siendo consumido por las llamas”;

trágico. Desse modo, cabe perguntar se na peça de García Márquez, o segundo sacrifício, o do fogo, seria também expiação purificadora ou apenas vingança? E, sendo o primeiro caso, quem é purificado no fim das contas? O marido, a própria Graciela ou ainda a plateia que presencia sua diatribe e é convocada a se posicionar? “Marx e Engels determinam de modo preciso quais são os momentos espirituais, morais, sociais que permitem a alguns dos conflitos possíveis elevarem-se ao nível trágico [...], ou seja, o conflito social, a verificação, a função socialmente catártica (revolucionária) da catástrofe trágica” (LUKÁCS, 2011, p. 258-259). Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o conflito trágico é o absenteísmo de Graciela sobre o próprio destino, portanto anterior à ação, a qual já começaria *in media res*; a verificação (ou reconhecimento) é a tomada de consciência sobre a violência silenciosa que vem sofrendo há vinte e cinco anos e a progressiva elaboração do seu discurso, bem como da ação a ser tomada para libertar-se; tudo indica que a função catártica da catástrofe seja mesmo o último gesto de Graciela na obra.

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld, citando a Schelling, diz que “a tragédia grega ‘glorificava a liberdade humana, admitindo que os heróis lutassem contra a supremacia do destino... provando pela perda da liberdade precisamente esta liberdade...” (ROSENFELD, 2004, pp. 79-80). O desfecho da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, então, é trágico ao também glorificar o último gesto de Graciela por sua humana liberdade. Para Hegel (2004), a solução da discórdia colidente que deu origem a uma tragédia qualquer é o momento em que o substancial verídico de cada caractere chega à efetividade. Não é somente a luta das particularidades, mas a reconciliação, na qual as finalidades e os indivíduos se exercem em plena concordância. O que fica suprimida é somente a particularidade unilateral,

que não conseguiu se adaptar a esta harmonia e que na tragédia de seu agir, quando não pode abandonar a si mesma e seu propósito, se vê entregue, segundo toda a sua totalidade, ao declínio ou pelo menos se vê forçada a resignar, quando disso é capaz, diante da realização de sua finalidade (HEGEL, 2004, p. 238)

A citação explica o declínio do marido e tudo o que ele representa, enquanto particularidade que não se adapta harmonicamente à nova ordem, posto que a nova ordem necessita, para se estabelecer, de seu extermínio enquanto classe social.

A esposa ferida incendeia o marido impenetrável e atrincheirado atrás do jornal que finge ler. A função básica de todo o enredo da peça é tornar os fatos inteligíveis

a partir da catarse, da purificação dos acontecimentos. Por sua carga dramática, o momento ápice da ação inspira temor ou pena na plateia, mas não só o desfecho, todas as partes da tragédia levarão à catarse. Só existe a fabula, a peripécia, o reconhecimento, o *páthos* para chegar a esse momento da obra de prazer cognitivo que faz o leitor/ espectador reconhecer a essência na singularidade da personagem. Entre o singular e o universal, está o particular (o tipo). O particular é um processo ético, está sempre em movimento, é um devir, um vir a ser. Pela catarse, nos tornamos sempre eticamente melhores, mas nunca chegamos ao ponto final deste processo, o qual não é, claro, unidirecional, podendo o indivíduo regredir em alguns momentos<sup>71</sup>.

Para dar fim à autoridade do marido sobre sua vida, como heroína trágica, Graciela incendeia o cônjuge e, a partir desse rito, dá mate ao seu ódio sagrado. O fogo é o gesto ético de Graciela que confirma que a personagem não vê nenhuma possibilidade de conciliação com o mundo burguês decadente representado pelo esposo e pelo quarto luxuoso do casal. O sentido particular da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* se amplia e se atualiza justamente por causa do resgate de gêneros antigos sem abandonar a representação formal do presente.

### 3.5 *Páthos* e peripécia

A peça de Gabriel García Márquez está situada na contemporaneidade em um momento do desenvolvimento do capitalismo e da divisão da sociedade em classes que se alarga com um conflito histórico-social específico da sociedade colombiana. Costa & Remédios (1988) afirmam que o aparecimento das tragédias, ao longo da história da humanidade, sempre ocorre em uma época de conflito. Dessa forma, “a tragédia grega se interliga à crise religiosa (Atenas, século V), e o apogeu da tragédia clássica (Europa, século XVII) se interliga ao declínio da aristocracia” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 66). Portanto, em tempos de crise, é comum que escritores percebam a necessidade de retomar o gênero trágico, e “cada época e cada autor introduzem modificações substanciais no gênero, permanecendo, entretanto, na estrutura básica da tragédia, certas características comuns” (COSTA & REMÉDIOS,

---

<sup>71</sup> Ideias trabalhadas pelo Professor Hermenegildo Bastos, no curso “A poesia e a história”, em junho de 2019;

1988, p. 67). Rosenfeld (2004, p. 32) cita Lukács dizendo que as formas dos gêneros literários não são arbitrárias, mas discorda que eles surjam (ou ressurjam) para atender a uma demanda específica da sociedade, considerando melhor dizer que o uso dos gêneros é que se adapta a uma situação histórico-social. Talvez melhor ainda seria reconhecer a relação entre gênero literário e sociedade de maneira perfeitamente dialética, como faz Antonio Candido (2006, p. 83), ou seja, o gênero não surge (ou ressurge) sem um imperativo intrínseco à conjuntura social e precisa, na mesma medida, adaptar-se a essa estrutura para eficazmente representá-la em sua complexa totalidade. Carlos Nelson Coutinho retoma essa ideia na apresentação que escreveu para “Marxismo e Teoria da Literatura”, de György Lukács (2010, p. 9), ressaltando que o autor húngaro não faz sociologia da literatura porque se sustenta justamente no exame dos gêneros literários, onde percebe com mais clareza “a unidade dialética entre forma e conteúdo, entre leis estéticas universais e realidade histórico-social”. De fato, uma análise a-histórica, que só teoricamente poderia ser aplicada a qualquer período, não se pauta na realidade objetiva. Uma análise marxista sempre depende de pôr o objeto em uma coordenada história e social, a fim inclusive de reconhecer que não existe um gênero trágico universal.

Entre 1930 e 1946, a Colômbia foi governada pelos liberais após meio século de conservadores no poder. Conforme Trujillo (2010, p. 59), foi um governo de moderadas reformas política e tímidos avanços em alguns campos, como a possibilidade de as mulheres administrarem bens imóveis mesmo depois de casadas, mas “O estouro da Guerra Civil espanhola, o auge do comunismo e a consolidação da extrema direita na Europa alertaram os inimigos do Governo acerca do que podia acontecer no país se não se freasse a tempo a obra destruidora de López”<sup>72</sup> (TRUJILLO, 2010, p. 78). O Governo, no caso, é o do liberal Alfonso López Pumarejo (1934-1938 e 1942-1945) e a obra destruidora ficou conhecida como *Revolución en Marcha*. A imprensa completamente politizada teve papel determinante no sentido de servir à causa do partido com o qual mais se identificava. Além disso, cada tendência partidária possuía seu próprio jornal impresso. Para todos os opositores, a *Revolución*

---

<sup>72</sup> Em Espanhol: “El estallido de la Guerra Civil española, el auge del comunismo y la consolidación de la extrema derecha en Europa alertaron a los enemigos del Gobierno acerca de lo que podía pasar en el país si no se frenaba a tiempo la obra destructora de López”;

*en Marcha* tinha o propósito de “subverter os fundamentos mais sagrados da sociedade. A família, em primeiro lugar, ameaçada pelos projetos sobre casamento civil e divórcio”<sup>73</sup> (TRUJILLO, 2010, p. 79). Convém, antes de prosseguir, evocar novamente Althusser (1980), para quem a família é um dos Aparelhos Ideológicos do Estado, talvez dos mais representativos, porque aciona a intimidade e os afetos em busca de maior identificação do sujeito com um ambiente social.

Em *García Márquez: el viaje a la semilla – la biografía*, Dasso Saldívar apresenta a história de vida do escritor colombiano. Para o que nos interessa neste estudo, reproduzimos aqui apenas o episódio do assassinato de Jorge Eliecer Gaitán, em 9 de abril de 1948. O jovem era um líder apoiado pela população, porém inspirava nos opositores um profundo temor de que o comunismo triunfasse na Colômbia e que a reforma agrária pusesse em risco a propriedade privada. “No momento em que foi assassinado, já ninguém duvidava que Gaitán seria o presidente do próximo quadriênio 1950-1954”<sup>74</sup> (SALDÍVAR, 1997, p. 191). Sua morte, então, foi seguida por uma onda de violência na capital do país, que teve início a poucas quadras da pensão onde García Márquez vivia na época, mas em curto prazo, alcançou distintas regiões da Colômbia. O *Bogotazo* foi marcado pela reação imediata das massas órfãs de toda direção e que pareciam prestes a acender as fagulhas da revolução: os edifícios públicos e os comércios do centro foram invadidos, saqueados e incendiados, os mortos se avolumaram nas ruas, as forças policiais e as instituições públicas não conseguiram constranger a população inflamada que, durante dias, seguiu provocando o caos. Segundo Saldívar,

O Bogotazo que não deu origem à chamada Violência mas sim a fomentou profundamente (resultando em um saldo de mais de trezentos mil mortos e consolidando a violência como um dos elementos estruturais da sociedade colombiana), foi um dos dois ou três momentos mais graves de toda a história nacional, mas para García Márquez e a literatura foi um feito providencial, porque o devolveu ao Caribe, e o reencontro com sua terra não só lhe permitiu recuperar sua vida afetiva, emocional e espiritual, como lhe permitiu o descobrimento ou redescobrimto dos

---

<sup>73</sup> Em Espanhol: “trastrucar los fundamentos más sagrados de la sociedad. La familia, en primer lugar, amenazada por los proyectos sobre matrimonio civil y divorcio”;

<sup>74</sup> Em Espanhol: “En el momento en que fue asesinado, ya nadie dudaba de que Gaitán sería el presidente del próximo cuatrienio 1950-1954”;

grandes temas de sua obra, começando pela violência mesmo<sup>75</sup> (SALDÍVAR, 1997, p. 196)

O conflito, conhecido como “a Violência”, não chegou a receber “o nome de ‘guerra civil’ nem de ‘revolução’ como alguns contemporâneos o chamavam”<sup>76</sup> (TRUJILLO, 2010, p. 89).

A fim de evitar que os verdadeiros protagonistas do conflito permaneçam habilmente ocultos sob a imagem da fatalidade histórica que reside na expressão abstrata “a Violência”, o historiador Eric Hobsbawn chama o período de “guerra civil”. De acordo com ele, a insurreição de 1948 mostrou aos conservadores colombianos o perigo de sua posição, e em um afã de reagir, eles o fizeram “por meio de um ataque sistemático às regiões liberais do país, combinado com a conversão deliberada do aparato estatal, em especial a polícia e o Exército, em arma de defesa dos interessados conservadores” (HOBSBAWN, 2017, p. 77). Esse regime de reação conservadora das elites de direita avançou até uma ditadura semifascista, que foi interrompida em 1953, quando

as forças militares, sob o comando de Rojas Pinilla, assumiram o governo a fim de acabar com uma situação intolerável [...]. A guerra civil terminou com uma anistia, e a vida política foi ao menos formalmente restabelecida, embora apenas como uma espécie de apêndice do regime militar (HOBSBAWN, 2017, p. 78)

Apesar dos avanços sociais proporcionados por grandes obras de infraestrutura, início do processo de despolitização da Polícia, instituição do serviço de televisão no país e reconhecimento do direito ao voto das mulheres, o governo de Gustavo Rojas Pinilla foi marcado também por muitas ações antidemocráticas. Conforme Althusser (1980, p. 56),

Não só o aparelho de Estado contribui largamente para se reproduzir a ele próprio (existem no Estado capitalista dinastias de homens políticos, dinastias de militares, etc.), mas também e sobretudo, o aparelho de Estado assegura pela repressão (da

---

<sup>75</sup> Em Espanhol: “El Bogotazo que no dio origen a la llamada Violencia pero sí la atizó a fondo (arrojando un saldo de más de trescientos mil muertos y consolidando la violencia como un de los elementos estructurales de la sociedad colombiana), fue uno de los dos o tres momentos más graves de toda la historia nacional, pero para García Márquez y la literatura fue un hecho providencial, porque lo devolvió al Caribe, y el reencuentro con su tierra no sólo lo permitió recuperar su vida afectiva, emocional y espiritual, sino que lo permitió el descubrimiento o redescubrimiento de los grandes temas de su obra, empezando por la misma violencia”;

<sup>76</sup> Em Espanhol: “el nombre de ‘guerra civil’ ni de ‘revolución’ como algunos contemporâneos lo llamaban”;

mais brutal força física às simples ordens e interditos administrativos, à censura aberta ou tácita, etc.), as condições políticas do exercício dos Aparelhos Ideológicos de Estado

Ter sempre em conta que os AIE são instituições sociais concretas que servem às classes dominantes no sentido de assegurar a reprodução das forças de produção e amenizar o choque das lutas de classes.

Segundo Adolfo Cruz, o “golpe de estado [na Colômbia] foi anunciado, consentido e propiciado por parte da elite civil. Não obstante, uma vez no poder, Rojas começou a afastar-se da liderança tradicional e dos partidos, e converteu seu governo em uma ditadura de carácter mais pessoal que até mesmo militar”<sup>77</sup> (CRUZ, 2010, p. 33). Um dos principais alvos dessa ditadura foi a imprensa. Gabriel García Márquez, então jornalista do *El espectador* em 1955, havia publicado uma série de reportagens a respeito de Luiz Alejandro Velasco, marinheiro que passara dez dias à deriva no mar do Caribe, após o naufrágio da embarcação em que viajava. As histórias posteriormente levadas a livro e publicadas sob o título *Relato de un naufrago* denunciavam um esquema de contrabando de eletrodomésticos organizado entre a marinha colombiana e os Estados Unidos da América. Antecipando-se a uma possível reação por parte de Pinilla, o jornal enviou García Márquez para a Europa, onde ele passou a atuar como correspondente internacional. Gabo continuou trabalhando para o *El Espectador* somente até dezembro daquele ano, quando o jornal foi fechado assim como quase toda a imprensa democrática local por conta de antigas desavenças com os interesses do governo de Rojas Pinilla. Na montagem da peça que realizamos, o jornal que o marido segura é um exemplar de *El Espectador*, do dia 8 de março de 2019, com uma mulher idosa na capa.

Como observa Ricardo Trujillo (2010, p. 74-75), a *Revolución en Marcha* de Alfonso López Pumarejo acabou se revelando uma “*revolución a medias*” no campo, por assim dizer, feminista. As mulheres puderam ingressar na universidade e algumas cláusulas discriminatórias foram excluídas das relações conjugais. O Código Penal de 1936 equiparou homens e mulheres quanto à responsabilidade em delitos, mas também permitiu que as sanções fossem muito mais drásticas para elas, incluindo em casos de concubinato ou adultério. Em questões políticas, as mulheres seguiram

---

<sup>77</sup> Em Espanhol: “... golpe de estado fue anunciado, consentido y propiciado por parte de la élite civil. No obstante, una vez en el poder, Rojas empezó a alejarse de la dirigencia tradicional y de los partidos, y convirtió a su gobierno en una dictadura de carácter más personal que incluso militar”;

sendo excluídas. Jorge Eliécer Gaitán, no entanto, estava entre os representantes “do liberalismo ‘progressista’, do socialismo e do comunismo, [que] eram favoráveis ao reconhecimento pleno de seus direitos como cidadã”<sup>78</sup> (TRUJILLO, 2010, p. 75).

A emancipação feminina estampada na capa de *El Espectador*, na montagem que realizamos, tem a função de antecipar o destino de Graciela – que em breve estará livre –, mas o título do periódico diz respeito ao marido, espectador da vida, e também serve de provocação ao público que, pela catarse esperada, não deverá terminar como um espectador passivo da cena. Além disso, a presença do exemplar remete à redação do jornal em que Gabo trabalhou e que, no período de escrita de sua peça de teatro, sofreu atentado à bomba e assassinato de jornalista por parte dos grupos comandados por Pablo Escobar<sup>79</sup>.

Ainda que alguns autores se reservem o direito de não chamar o governo de Rojas Pinilla (1953-1957) de ditadura, é latente que não se possa afirmar que se tratava de democracia. Conforme Trujillo (2010, p. 111),

A tradição eleitoral tem sido, pois, uma constante na história política, uma característica “civilista” que nem sempre é devidamente valorada pelos colombianos. Entretanto, a continuidade de governos civis eleitos pelo voto popular não garante, de maneira incondicional, o bom funcionamento da democracia<sup>80</sup>

García Márquez também faz coro à ideia de que, nas democracias, as eleições são apenas um alibi: “Um bom exemplo é a Colômbia. Basta que haja eleições pontuais para legitimar a democracia, pois o que importa é o ritual, sem preocupar-se muito com seus vícios: o clientelismo, a corrupção, a fraude, o comércio de votos” (MÁRQUEZ, 2011, p. 77). A assertiva proferida no Panamá, em 1995, portanto pouco depois da estreia da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* pelo Teatro Libre de

---

<sup>78</sup> Em Espanhol: “del liberalismo ‘progresista’, del socialismo y del comunismo, [que] eran favorables al reconocimiento pleno de sus derechos como ciudadana”;

<sup>79</sup> Em 2 de setembro de 1989, um caminhão bomba explodiu próximo à sede do jornal em Bogotá, deixando 73 feridos. A redação de *El Espectador* foi destruída, mas em um esforço conjunto, no dia seguinte veio a público uma edição com a manchete “¡Seguimos adelante!”. Em 9 de outubro do mesmo ano, a jornalista Martha Luz López foi morta quando chegava a sua casa em um bairro de Medellín. Ver referências;

<sup>80</sup> Em Espanhol: “La tradición electoral ha sido, pues, una constante en la historia política, un rasgo “civilista” que no siempre es debidamente valorado por los colombianos. Sin embargo, la continuidad de gobiernos civiles elegidos por el voto popular no garantiza, de manera incondicional, el buen funcionamiento de la democracia”;



Bogotá, consta de um discurso intitulado “A América Latina existe”. Também na peça, como já ressaltai, a questão da compra de votos é mencionada pela protagonista.

A breve experiência golpista de Rojas Pinilla não deu conta de eliminar a polarização do bipartidarismo na Colômbia, conforme prometia. A solução foi a criação da Frente Nacional, em dezembro de 1957. A partir de “umas eleições que inauguraram o direito ao voto da mulher, colombianos e colombianas aprovaram esmagadoramente o retorno da democracia nos termos estabelecidos pelas elites do bipartidarismo”<sup>81</sup> (TRUJILLO, 2010, p. 118). A Frente Nacional não passava de uma organização dentro de cada partido que podia apresentar candidatos para as eleições – apenas os conservadores e os liberais –, que em um arranjo se alternavam no poder. Um pacto das oligarquias que legitimou o poder das elites e esvaziou todo o sentido do jogo democrático. No entanto, representou também uma trégua que, temporariamente, reduziu a Violência colombiana e apaziguou os ânimos da população, a qual passou a viver sob a aparência de regime democrático e progressista. Em suma, “um casamento feliz”.

A *Diatriba de amor contra un hombre sentado* começa com a indicação cênica de que “O drama se passa em uma cidade do Caribe com trinta e cinco graus à sombra e noventa por cento de umidade relativa, depois que Graciela e seu marido regressam de um jantar informal pouco antes do amanhecer de 3 de agosto de 1978”<sup>82</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 11). A certa altura do texto, a própria Graciela lamenta: “Quarta-feira, três de agosto de 1978. Quem diria que vinte e cinco anos depois de casados, ainda haveria um três de agosto!”<sup>83</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 16). A data, por fim, é motivo para mais um comentário da protagonista: “Pois, se você não sabe, dia 3 de agosto, completamos dois anos sem fazer amor”<sup>84</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 34). O esforço para

---

<sup>81</sup> Em Espanhol: “unas elecciones que inauguraron el derecho al voto de la mujer, colombianos y colombianas aprobaron abrumadoramente el retorno a la democracia en los términos planteados por las élites del bipartidismo”;

<sup>82</sup> Em Espanhol: “El drama transcurre en una ciudad del Caribe con treinta y cinco grados a la sombra y noventa por ciento de humedad relativa, después que Graciela y su marido regresan de una cena informal poco antes del amanecer del 3 de agosto de 1978”;

<sup>83</sup> Em Espanhol: “Miércoles tres de agosto de 1978 ¡Quién nos iba a decir que veinticinco años después de casados iba a haber todavía un tres de agosto!”;

<sup>84</sup> Em Espanhol: “Por si no lo sabes, el 3 de agosto cumplimos dos años de no hacer el amor”;

sublinhar esse marco temporal de modo tão preciso, inclusive na voz da personagem, para que o tempo da ação fique claro não só para o leitor do texto, que tem acesso às rubricas, mas também para o espectador da montagem cênica, levou-me inicialmente a acreditar que a comemoração das bodas de prata de Graciela, com a memória dos vinte e cinco anos de casada, serviam de metáfora também para os 25 anos antes de 1978, ou seja, 1953 com o início da ditadura de Rojas Pinilla e tudo que a ela se seguiu. A partir daquele ano, o povo colombiano se viu em um “casamento” feliz, mas que aos poucos foi se assemelhando ao inferno porque, de certo modo satisfeita, sem sofrer violências expressas, a população não se insurgia contra o governo ditador ou os que posteriormente se disfarçavam de democracia.

Nesse ponto da pesquisa, já não parece mais conveniente compreender Graciela como uma metáfora para o que quer que seja. A personagem incorpora uma essência humana em sua trajetória individual, mas isso não é o mesmo que servir de metáfora para o destino de um povo, porque a metáfora é uma abstração capaz de

estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto (CANDIDO, 2006b, p. 136)

Tomar Graciela como uma metáfora é sacá-la das mediações históricas decisivas que a situam dentro de uma estrutura autoritária, patriarcal e desumanizadora, representadas por seu casamento, a fim de que ela se torne um grande símbolo. A personagem encarna o singular e o universal, sem tender ora para um ou para outro, e por se mostrar humana desde o início, apresenta tipicidade, não podendo por isso ser metáfora.

A metáfora é mais lírica que épica. Ancorado em Hegel (2000), creio que já foram suficientemente discutidos os aspectos líricos (subjetivos) e épicos (objetivos no drama<sup>85</sup>. Ainda assim,

o drama não se desfaz em um interior lírico, em oposição ao exterior, e sim expõe um interior e a sua realização exterior. Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos (HEGEL, 2004, p. 202)

---

<sup>85</sup> Ver capítulo 2;

A questão merece ser reforçada aqui porque a própria forma do monólogo e o resgate da história pregressa podem sugerir uma impressão de subjetividade exacerbada por ser a exteriorização do interior da personagem. Mas no caso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o monólogo não sobrepõe o *páthos* subjetivo ao *páthos* objetivo. Conforme Lukács (2011b, p. 147),

O herói dramático faz continuamente o balanço de sua vida, o balanço das diferentes etapas de seu caminho para a tragédia. Em sua expressão, portanto, também deve haver uma tendência à universalização, uma efetivação linguística, ideada, emocional dessa tendência. Mas – e isso é essencial – essa universalização não pode nunca se afastar da pessoa concreta, da situação concreta; ela tem de ser, em todos os sentidos, a universalização das ideias, sentimentos etc. *precisamente desse homem nessa precisa situação* (grifos do autor)

O monólogo de Graciela está revestido por diversas mediações concretas: o tempo histórico, o espaço físico do quarto, a menção a outros personagens e outros tempos e espaços, mas principalmente, o marido presente em cena. Assim, ela direciona o discurso a ele, em vez de mergulhar em si mesma ou falar todo o tempo com a plateia, e isso dota seu ato de tangibilidade.

Por que, então, Graciela só começa sua diatribe contra o marido vinte e cinco anos depois de casados? Essa pergunta se parece com outra que faz Eric Hobsbawn a respeito do *Bogotazo*:

É óbvio que a Colômbia, assim como a maioria dos países latino-americanos, com a possível exceção de Argentina e do Uruguai, contém a matéria-prima para uma revolução social, tanto do campesinato como da população urbana pobre. Como em outros países da América Latina, o problema não é descobrir material inflamável, mas explicar por que ainda não explodiu em chamas, ou – como no caso da Colômbia – por que, depois de ter se inflamado espontaneamente, voltou a ser uma massa fumegante, mostrando apenas um bruxuleio ocasional (HOBSBAWN, 2017, p. 76)

Fanon também usa a metáfora do fogo para falar da insatisfação dos povos colonizados quando reparam que a independência não trouxe nenhuma mudança imediata a seus países: “O observador atento se dá conta da existência de uma espécie de descontentamento latente, como as brasas, que, depois da extinção de um incêndio, continuam a inflamar-se” (FANON, 2005, p. 93). Ainda que não esteja mais inclinado a pensar Graciela como uma metáfora para o apático povo colombiano, habituado a um período longo de opressão velada ou pouco evidente como um “casamento feliz”, a hipótese para responder à pergunta de Hobsbawn continua sendo a de que Gabriel García Márquez escreveu uma obra em que a revolução na Colômbia, finalmente, reencontra seu momento catártico.

A diatribe de Graciela, seu discurso violento e suas ações contra o marido adquirem conotação de combate aberto, político e revolucionário contra as forças que se organizam para manter as contradições de toda a sociedade de classes. Nesse momento histórico, é como se García Márquez estivesse iluminando o próximo passo para a transformação da sociedade colombiana<sup>86</sup>, ao mesmo tempo em que deixa algo em aberto, sem abstrair demasiadamente sua personagem, mas sem divisar diretamente, como um sociólogo, o caminho a seguir.

Nesse contexto, se a hipótese se confirma, é possível que Graciela realmente figure, enquanto personagem, a partir de seu destino individual, o destino típico de uma classe, de uma geração, de toda uma época. Pois ela superaria o imediatismo até elevar-se à clara consciência de conjunto. Seria movida por um amor profundo ao povo oprimido, tanto que animaria cada pensamento seu com o *páthos* da revolta, do incitamento à liberdade, como diz Lukács (2010, p. 110). Não chego a afirmar que a personagem expressa amor profundo pelo povo oprimido. Sabemos que existe uma crítica social nos breves e quase inocentes comentários que Graciela tece sobre intrigas eleitorais, uso de força e inibição dos trabalhadores escravizados por parte do patrão e de partidos políticos, a distribuição ilegal de benefícios e privilégios, etc. Mas parece claro que esta mulher não tem como se ligar aos camponeses por sua condição de burguesa. Seria inverossímil e romântico, inclusive, posto que em nenhum momento ela se envolve com qualquer luta. Seu *páthos*, portanto, é interno e Graciela precisa voltar-se contra o principal Aparelho Ideológico que a mantinha alienada: a família. E tudo bem que ela concentre sua revolta na experiência pessoal, já que sua diatribe não se resume a monólogo existencial. Segundo Lukács (2011, p. 210),

O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa

---

<sup>86</sup> Observar que em obras como *Ninguém escreve ao coronel* (1961) o autor já faz alusão à resistência silenciosa e paciente das classes populares. Assim como em *O general em seu labirinto* (1989), do mesmo período da *Diatribe de amor contra un hombre sentado*, Gabo coloca um Simón Bolívar no fim da vida para reforçar o esfacelamento da utopia que se configurava no realismo maravilhoso da “fase Macondo”;

O *páthos* não é apenas a paixão porque é, ao mesmo tempo, “uma potência da alma, legítima em si, um conteúdo essencial de racionalidade” (LUKÁCS, 2011, p. 208). Essa paixão que Graciela encarna em cena resulta de uma tomada de consciência, um breve despertar para a independência individual como princípio de liberdade. Se creio que Graciela “vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim” e, por isso, torna-se uma rebelde “contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa”, não é necessário transformá-la em símbolo ou metáfora para que sua dor seja representativa de qualquer povo oprimido. Isso é construído na *Diatriba de amor contra un hombre* sentado pela forma realista da tragédia.

Mesmo que a personagem esteja isolada e encerrada no ambiente privado, não são apenas seus problemas individuais que ganham corpo em cena porque a figuração da alienação do ser à ideologia da classe dominante permite ver que, “no âmbito privado, manifestam-se concretamente as grandes forças históricas da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 209). O saldo final da obra é que a protagonista ganha tanto relevo quanto a luta em si e ambas, a realidade e Graciela, terminam elevadas.

Gabriel García Márquez logra elevar sua personagem porque a obriga a percorrer todo o caminho do reconhecimento de sua condição, ao *páthos* da injustiça e à tipicidade, que se nota desde o início do drama, mas está exemplificada aqui na cena com os cachorros dos engenhos. Comentei essa passagem no capítulo anterior pelo ponto de vista da sátira, mas também ela é representativa do *páthos* de Graciela pela questão do reconhecimento. Aristóteles (2014, p. 30) toma o reconhecimento como a passagem da ignorância para a compreensão, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão *destinados* à felicidade ou infelicidade. A noção de destino aqui não é a contemporânea, determinista, mas a que identifica na trajetória completa da personagem (início, meio e fim) que seu destino se completa nos limites da obra de arte. Segundo Bastos (on-line),

Todos esses elementos se encontram na vida. Por isso a forma artística do trágico só se realiza mediante a concentração artística, sensível, da trama ideal contida na realidade. Tal forma contém o elemento da necessidade, que eleva o caso singular acima do plano da mera casualidade. Por efeito disso, o conflito e a experiência, objetos da representação, ganham um significado social, tornando-se típicos, podendo assim suscitar no espectador a catarse trágica, isto é, a experiência de que, na representação, está representado seu próprio destino social

A cena com os cachorros pode ser compreendida como uma casualidade necessária, pois a obra literária realista realiza a unidade entre tudo que é acidental e necessário (BASTOS, in LUKÁCS, 2016, p. 15). A construção de Graciela como personagem tipo – o que está diretamente ligado à concepção madura de Lukács sobre a tragédia –, sua profunda relação com o chão social onde foi inserida e a sua crescente ampliação de visão a respeito das pessoas que a cercam e das relações que constroem, permite que o efeito dessa casualidade com os cães tenha a impressão de necessidade. A necessidade na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é que Graciela cumpra seu destino, isto é, que descubra que o marido a trata como um objeto decorativo, um acessório que assegura a ele um status social. Nesse casamento, é necessário que a personagem remonte o cenário de sua vida, a fim de agir para transformá-la, livrando-se do abandono e humanizando a si mesma. Segundo Lukács (1965, p. 106), “Cada passo, cada momento do ascenso ou do descenso da linha de sua vida, fazem manifestar-se sempre mais profundos os fatores sociais e psicológicos desse processo necessário”<sup>87</sup>.

Em sua progressiva construção, a protagonista de García Márquez não é produto apenas da própria subjetividade, mas de uma elaboração objetiva e concreta sobre seu lugar no mundo. Por isso ela não entra em cena desiludida e inativa, mas como uma personagem tipo, conforme Lukács, que converge,

em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva” (LUKÁCS, 2011, p. 106)

Segundo o professor Hermenegildo Bastos<sup>88</sup>, a particularidade, ou tipicidade, está no conteúdo e na forma, e não somente nas personagens, mas também em situações. O particular é o processo histórico no qual determinada singularidade e determinada universalidade estão em jogo. A cena com os cachorros dos engenhos é uma situação típica na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, não só porque é quando Graciela reconhece, de modo patético, que o marido é infiel, mas porque, na tragédia, os melhores reconhecimentos são os que vêm de uma peripécia, “decorrente das

---

<sup>87</sup> O autor se refere aqui ao destino necessário da personagem Lucien, no romance “Ilusões perdidas”, de Balzac;

<sup>88</sup> Curso “A poesia e a História”, UnB, junho de 2019;

ações mesmas, produzindo-se a surpresa por meio de sucessos plausíveis” (ARISTÓTELES, 2014, p. 36-37). É pelo recurso do reconhecimento que ocorre a tipicização da personagem e, como já se disse, é perfeitamente plausível que Graciela enfrente a situação que se lhe apresenta escolhendo negá-la. Dessa forma, ela não somente é típica em si mesma, como reforça essa tipicidade ao longo da ação, porque em situações determinantes, o público também reconhecerá sua humanidade.

Ao proferir sua diatribe, a personagem reconhece, e permite que reconheçamos a tipicidade da cena dos cachorros. Mas ela mesma se reconhece desde a primeira frase da peça, pois seu momento histórico na obra é o de revelar para o público sua própria revelação: sou humana! Não mulher, como se diz no rito cristão do matrimônio, muito menos a mulher de alguém. Desde o início da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, Graciela se reconhece, não como parte de uma estrutura (família), mas como o ser humano que se apropria do próprio destino.

Na sua reflexão subjetiva, Graciela poderia fechar-se sobre si mesma e recusar radicalmente o mundo exterior e capitalista, mas tal gesto, ainda que pudesse ser confundido com um ato revolucionário, seria menos hostil que amigável com o objeto que ela condena (LUKÁCS, 2010, p. 276). Esse é o paradoxo trágico da personagem, pois pensar exclusivamente em si e permanecer limitando-se interna e externamente, não significaria liberdade de modo algum, ainda que fosse fruto de uma escolha. Recusar qualquer compromisso com o mundo capitalista é se comprometer também com a luta incessante contra as injustiças provenientes dele das quais Graciela vem sendo vítima há pelo menos vinte e cinco anos.

### **3.6 Coro e catarse**

Está claro que a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não encarna a tragédia propriamente dita na descrição aristotélica de cinco séculos antes de Cristo, ou do fim do século XVI e início do XVII. Porém, o sentimento trágico está presente ao longo do texto de García Márquez enquanto apresentação de um conflito aparentemente sem saída que assola a heroína. Dessa forma, alguns elementos estruturais da tragédia se mantêm, enquanto outros não. Observamos a extinção dos cinco atos clássicos, com todas as suas partes e entradas bem definidas pela intervenção do coro. Este inclusive também desaparece enquanto opinião pública que

comenta e se posiciona acerca do drama principal. Porém, existe um momento na peça que merece um comentário adicional e diz respeito à entrada dos convidados da festa já perto do fim no monólogo.

*Os casais de convidados vestidos a rigor começam a entrar por ambos os lados e pouco a pouco irão ocupando a penumbra do fundo entre as cestas de rosas. São como sombras estáticas cujos rostos não se veem. Assim permanecerão até o final*<sup>89</sup>  
(MÁRQUEZ, 1995, p. 72)

Essa pequena alusão à entrada de um coletivo de pessoas no quarto do casal não chega a diminuir a solidão de Graciela em cena e tampouco cumpre papel de coro, propriamente dito, o qual, na tradição, desempenha função lírico-musical para marcar a mudança de atos e avaliar a ação em diversos momentos. O coro é considerado o ponto de partida da representação nas tragédias antigas e, segundo Rosenfeld (2008, p. 53), “representa o núcleo ritual do teatro grego”. Nesse sentido, a entrada dos convidados prepara o ambiente para a cena final, em que o fogo mimetiza o ritual de purificação, o sacrifício trágico. Os pares de convidados não formam o coro tradicional, mas não deixam de salientar o caráter social da diatribe individual de Graciela. Nesse momento, é como se invadissem a intimidade do casal e sua vida privada passasse a ser objeto da opinião pública, no entanto, os convidados se mantêm como sombras tão estáticas quanto o marido<sup>90</sup>. Mais uma alusão à inércia da classe burguesa e à indecisão de Graciela para agir? Mais um exemplo do funcionamento normal da sociedade capitalista ancorada na criação de hábitos que geram uma sensação de debilidade ante o processo social, o qual, aparentemente, “desenvolve-se independentemente de sua vontade e de seus desejos”? Um processo social o qual eles “só podem contemplar como espectadores, diante de coisas já feitas, já que não está em seu poder determinar-lhes a direção” (LUKÁCS, 2010, p. 118)? Seria mais uma reflexão sobre a alienação respaldada pelo conforto da classe à qual Graciela

---

<sup>89</sup> Em Espanhol: “Las parejas de invitados vestidos de etiqueta empiezan a entrar por ambos lados, y poco a poco irán ocupando la penumbra del fondo entre las canastas de rosas. Son como sombras estáticas cuyas caras no se ven. Así permanecerán hasta el final”;

<sup>90</sup> Em entrevista concedida a mim em 2018, o diretor Ricardo Camacho, do Teatro Libre, responsável pela encenação colombiana da peça nos anos 90, afirma que usou pares de manequins para solucionar essa exigência da rubrica. Interessante que o resultado visual aproxime ainda mais os convidados espectadores da figura do marido, que também é um manequim. Nas montagens realizadas em Brasília, por mim, não foi possível usar qualquer recurso que sugerisse a presença de outras pessoas no quarto do casal. De modo que a cena foi cortada da versão encenada;



ascendeu? A mesma classe que jamais a recebeu como uma verdadeira integrante dos seus e que assistiu imperturbável enquanto ela vivia vinte e cinco anos de uma violência simbólica e tão silenciosa quanto eles?

Essa última pergunta gera ainda uma reflexão na discussão sempre relevante sobre a possibilidade do trágico na contemporaneidade. Há quem defenda que a imensa violência que vivenciamos no mundo real elimina a necessidade de reelaboração estética dessa mesma violência pelo drama, pois a catarse resultaria em mera redundância. Conforme Williams (2010, p. 221), parte dessa perspectiva está associada ao advento do cinema e da TV, os quais contribuíram para criar um clima de incerteza com relação à realidade e as implicações para a realidade de certos tipos de ação dramática. De certo modo, o teatro teria perdido sua força ao representar situações de forma realística, pois a televisão já estaria mostrando situações reais demais. Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, a violência não aparece de modo expreso e central como em *La mala hora* (1962), mas é pouco clara ou objetiva, como em *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) porque tanto na peça como neste romance curto, a violência surge de uma longa espera e se encontra já diluída por muitos anos de um cotidiano desolador. A muda e demorada relação de poder condenou Graciela à alienação de entregar-se incondicionalmente ao marido, de viver com ele sem questionar o que significa viver de fato, sem perceber que a maior parte do tempo seu sentimento não era tanto amor, mas obediência e servidão. Tudo isso a personagem só reconhece no dia de sua diatribe – um momento de revelação. Segundo Lukács, “Este ódio sagrado vivido pela classe revolucionária foi sempre um veículo eficaz para uma revolução real, que pretenda extirpar pela raiz a velha ordem” (LUKÁCS, 2011, p. 182). O “ódio sagrado” de Graciela é uma ação, não de caos ou desordem, mas uma reação para reestabelecer a ordem. “Pensamos na famosa sentença de Walter Benjamin de que a revolução não é o trem desgovernado, mas a aplicação do freio de emergência. É o capitalismo que é anárquico, extravagante, fora de controle” (EAGLETON, 2013, p. 14). O fogo que encerra o espetáculo busca encerrar também um longo período de submissão. A insubordinação de Graciela surge com violência contra o sistema opressor, mas não pode ser confundida com a violência do próprio sistema, que desumaniza seus subordinados, pelo contrário, deve ser entendida como uma violência outra, que humaniza os dependentes, justamente

porque Ihes permite conhecer a liberdade e estar em contato com a própria essência humana.

A reação de Graciela, que toma corpo ao longo da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, decorre de uma gradual conscientização de sua própria condição. Para Frantz Fanon (2005, p. 57), o “questionamento do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional dos pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação passional de uma originalidade apresentada como absoluta”. Para o colonizado, é necessário “calar a arrogância do colono, quebrar a sua violência ostensiva, em uma palavra, expulsá-lo simplesmente da paisagem” (Idem, p. 61). Só assim

o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, os batimentos do seu coração são os mesmos que os do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais que uma pele de indígena. Isso significa que essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Toda a segurança nova e revolucionária do colonizado decorre daí” (FANON, 2005, p. 62)

Graciela, então, olha para o passado, revive os tempos de escassez material dos primeiros anos de casamento e, em comparação com a vida burguesa, quando tudo lhe sobrava, menos amor (MÁRQUEZ, 1995, p. 27), se vê obrigada a criar as próprias leis, já que as que regem o mundo capitalista não servem para defendê-la da tirania angustiante.

Parte da sua elaboração só foi possível pela ascensão social que lhe possibilitou também formação intelectual – quatro doutorados e dois mestrados em letras clássicas. Ambas resultam de um progresso contraditório, repleto de altos e baixos, mas que, no saldo geral, a estagnou e a esvaziou por completo. Essa especialização da personagem merece comentários primeiro porque Graciela corrige um problema de dicção “com o método de Demóstenes, falando em hexâmetros técnicos até quatro horas seguidas com uma pedra dentro da boca”<sup>91</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 41): sua tentativa sacrificante de sair de uma condição ridicularizada para ser aceita e não parecer menos do que o marido. Segundo, representa o esforço da personagem em se universalizar: interessante é ver que ela faz isso justamente

---

<sup>91</sup> Em Espanhol: “con el método de Demóstenes, hablando en hexámetros técnicos hasta cuatro horas continuas con una piedra dentro de la boca”;

estudando línguas – “francês em dois anos, inglês em outros dois”<sup>92</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 40) – e escrevendo teses sobre os ciúmes nas obras de Catulo, poeta da Roma Antiga, e também sobre retórica e eloquência, essa última com reconhecimento de mérito. A personagem que, antes mal falava, agora é especialista no uso da palavra para o convencimento do outro: Demóstenes é considerado o maior orador ateniense da Antiguidade. Terceiro, os estudos podem ser uma tentativa de escapar da alienação que Graciela talvez pressinta em um nível menos consciente. No entanto, Althusser aponta que a Escola é um dos Aparelhos Ideológicos do Estado, cuja função, além de ensinar saberes práticos, é a de ensinar regras de bons costumes que “todo agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar [...] Ensina também a ‘bem falar’, e a ‘redigir bem’, o que significa exatamente (para os futuros capitalistas e para seus servidores) a ‘mandar bem’” (ALTHUSSER, 1980, p. 21). Por fim, a dedicação de Graciela aos estudos não deixa de representar uma maneira de escapar da experiência trágica ou, de certo modo, amenizá-la pela criação de compensações intelectuais, que também poderiam ser de ordem religiosa, artística ou política, por exemplo. As duas últimas, inclusive, acabam acontecendo no palco com a diatribe performada da personagem, conforme comento no próximo capítulo. No entanto, apesar de movimentar sua vida de alguma maneira, a especialização intelectual só representou uma abstração vazia da realidade, uma divisão entre razão e sentimento, uma anestesia isoladora na própria vida privada, um vácuo fundamental entre pensamento e ação, pois Graciela não tinha aplicado os conhecimentos adquiridos na vida concreta em nenhum momento antes desse 3 de agosto de 1978. Refugiada em profunda interioridade, sem um gesto efetivo que provocasse uma sólida mudança nas estruturas da sua realidade, ela ficou presa no momento trágico que se prolongou por vinte e cinco anos e poderia perdurar para sempre, representando o conformado fim de sua própria história.

Sua diatribe, então, é o desenvolvimento de um pensamento, de maneira ainda inicial, mas não improvisada, que resultará em uma ação libertadora. Graciela organiza, aos poucos, sem qualquer estratégia, sua resistência e revolução diante dos olhos do público, porém não está fixada no imediatismo do momento, pois resulta de

---

<sup>92</sup> Em Espanhol: “francés en dos años, inglés en otros dos”;

“uma análise séria e emocionada, não de agora, mas de vários anos”<sup>93</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 67). Assim, a peça de teatro de Gabriel García Márquez representa, como qualquer grande tragédia do passado ou do presente, “a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos, a perspectiva da realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem” (LUKÁCS, 2011, p. 266). Essa luta tem centralidade na ação humana, como reforça Raymond Williams,

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando uma parte pelo todo, o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói (WILLIAMS, 2002, p. 80)

Dessa maneira, a tragédia não explora, nunca explorou, o combate improdutivo de forças desequilibradas que conduzem ao irremediável fracasso do indivíduo que se põe em oposição a um projeto de sociedade estabelecido pelas elites. Assim como a sátira, a tragédia também é uma forma artística não resignada. Ambas são métodos compositivos que reafirmam a potência revolucionária não apenas das artes, mas dos homens e das mulheres nelas representados, de modo que despertem nos leitores/espectadores o reconhecimento de que “na representação, está representado o seu próprio destino social” (LUKÁCS, 2011, p. 264).

---

<sup>93</sup> Em Espanhol: “un análisis serio y desgarrador, no de ahora, sino de varios años”;

## CAPÍTULO 4 – A personagem feminina e a revolução

“Não tenho porque me calar”, disse. “E quem não quiser me ouvir que se vá”<sup>94</sup>  
(MÁRQUEZ, ANO, p. 370)

### 4.1 Outra forma, outra mulher

Fernanda del Carpio é personagem da quarta geração dos Buendía em *Cien años de soledad*. Ela conhece Aureliano Segundo nas festividades do “carnaval sangrento que durante três dias afogou Macondo no delírio”<sup>95</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 226). Ele, vestido de tigre, rugindo para todos os lados, em certo momento vê

a mulher mais fascinante que podia conceber a imaginação. Por um momento, os pacíficos habitantes de Macondo tiraram as máscaras para ver melhor a deslumbrante criatura com coroa de esmeraldas e capa de arminho, que parecia investida de uma autoridade legítima e não simplesmente de uma soberania de lantejoulas e papel crepom. Não faltou quem tivesse a suficiente clarividência para suspeitar de que se tratava de uma provocação<sup>96</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 232)

Nessa festa, onde a aparição de Fernanda é descrita como um espetáculo, há uma confusão que começa com uma pessoa anônima que saudou um viva ao Partido Liberal e ao coronel Aureliano Buendía. As descargas de fuzil dispararam contra a multidão e puseram fim ao evento. Em meio à gritaria e ao pânico instaurado, Aureliano Segundo conseguiu colocar a “soberana intrusa” no colo e a levou em segurança dali. Fernanda del Carpio, considerada a mais bela entre as cinco mil mulheres mais belas do país, se casou com seu salvador seis meses depois em Macondo, “numa fragorosa festança de vinte dias”<sup>97</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 233).

Para tratar das semelhanças que existem entre Fernanda del Carpio e Graciela Jaraiz de la Vera, posso começar dizendo que esta também conheceria seu futuro esposo em uma festa popular, a quermesse de São Lázaro, onde a confusão era tão

---

<sup>94</sup> Em Espanhol: “No tengo porque callarme” – dijo. “El que no quiera oírme que se vaya”. Fala da personagem Fernanda del Carpio, de *Cien años de soledad*;

<sup>95</sup> Em Espanhol: “carnaval sangriento que durante tres días hundió a Macondo en el delirio”;

<sup>96</sup> Em Espanhol: “la mujer más fascinante que hubiera podido concebir la imaginación. Por un momento, los pacíficos habitantes de Macondo se quitaron las máscaras para ver mejor la deslumbrante criatura con corona de esmeraldas y capa de armiño, que parecía investida de una autoridad legítima, y no simplemente de una soberanía de lentejuelas y papel crespón. No faltó quien tuviera la suficiente clarividencia para sospechar que se trataba de una provocación”;

<sup>97</sup> Em Espanhol: “en una fragorosa parranda de veinte días”;

comum que ela se refere ao evento como uma “bagunça de inválidos”<sup>98</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 24). Já nesta ocasião, sua mãe lhe previne sobre o rapaz, como se pudesse prever o futuro. E, na verdade, pouco depois de casados, o marido realmente iria manter uma amante, a mesma, pelos próximos vinte e cinco anos. Como lhe diz Graciela, “por pouco ela não está cumprindo com você as mesmas bodas de prata que nós dois”<sup>99</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 30). Fernanda, assim como Graciela, aceita a amante do marido, Petra Cotes, fingindo não saber de nada. Aureliano Segundo, imediatamente depois da lua de mel, voltou a frequentar a casa de Petra, como fazia nos tempos de solteiro, e cerca de dois meses depois do casamento, sua amante já percebia que “as coisas não andavam bem no leito nupcial”<sup>100</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 236). Acontece que o diretor espiritual do convento onde Fernanda estudara havia marcado em um calendário somente quarenta e dois dias do ano em que lhe era permitido ter relações sexuais com o marido. Castíssima, a esposa só recebeu a Aureliano Segundo depois de duas semanas de casada usando uma camiseta que ia até os tornozelos e cobria os braços até o punho, com apenas uma abertura na altura do ventre.

A descrição de como a menina Fernanda foi criada por seus pais é a chave para compreender suas atitudes de esposa:

era uma mulher perdida para o mundo. Tinha nascido e crescido a mil quilômetros do mar, numa cidade lúgubre por cujas ruelas de pedra chacoalhavam ainda, em noites mal-assombradas, as carruagens dos vice-reis. Trinta e dois campanários davam toques de defunto às seis da tarde. Na casa senhorial ladrilhada de lajes sepulcrais jamais se conhecera o sol. O ar havia morrido nos ciprestes do pátio, nas pálidas cortinas das alcovas, nas arcadas úmidas do jardim dos nardos<sup>101</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 237)

---

<sup>98</sup> Em Espanhol: “pelotera de inválidos”;

<sup>99</sup> Em Espanhol: “por poco no está cumpliendo contigo las mismas bodas de plata que cumplimos nosotros”;

<sup>100</sup> Em Espanhol: “las cosas no andaban bien en el lecho nupcial”;

<sup>101</sup> Em Espanhol: “era una mujer perdida para el mundo. Había nacido y crecido a mil kilómetros del mar, en una ciudad lúgubre por cuyas callejuelas de piedra traqueteaban todavía, en noches de espantos, las carrozas de los virreyes. Treinta y dos campanarios tocaban a muerto a las seis de la tarde. En la casa señorial embaldosada de losas sepulcrales jamás se conoció el sol. El aire había muerto en los cipreses del patio, en las pálidas colgaduras de los dormitorios, en las arcadas rezumantes del jardín de los nardos”;

Diferente de Fernanda, Graciela é uma mulher da costa caribenha e passou infância e adolescência, assim como os primeiros anos de casamento, em uma casinha pequena e pobre, sem carruagens de vice-reis ou toques de campanários. O ambiente é de permissividade sexual, já que se escutava “a gritaria das negras que faziam amor ao meio dia com as portas escancaradas”<sup>102</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 22). Até os dezenove anos, Graciela tinha um problema de dicção e frequentava as festas populares da região acompanhada da mãe, que estava enferma e não aprovava a relação dela com o futuro marido. Por isso, a moça teve que desobedecê-la para poder se deitar com o jovem espanhol. No entanto, depois de casada, é o próprio marido que a submete à abstenção sexual. Nesse dia mesmo das bodas o casal também celebra dois anos sem fazer amor, pois ele sempre chega em casa tarde da noite e já saciado.

Tudo o que ouvimos na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não é uma narração em terceira pessoa, isenta e objetiva, como parece ser o caso de *Cien años de soledad*, romance cujo narrador é onisciente. Pelo contrário, a peça é um monólogo, e leitor e espectador só sabem dos fatos anteriores ao dia da ação, pelo ato, ao mesmo tempo distanciado e subjetivo, da personagem contar algumas cenas de sua vida.

Do marido também o leitor/ espectador só se sabe o que Graciela permite a partir de suas próprias impressões. Ele, de família rica, mas desafeiçoado do pai, desempregado e, aparentemente, sem aptidão para o trabalho assalariado, engravida a protagonista do drama, casa-se e passa a viver com ela.

Sabíamos que você era um renegado dos Jaraiz de la Vera, que havia se limpado com os títulos nobiliários dos seus avós, que havia mandado para os ares os ouropéis dessa mansão e o brasão de ouro da sua família, e isso nos teria bastado para conhecer sua alma<sup>103</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 24)

Chega um dia em que o casal não tem dinheiro sequer para o leite do filho recém-nascido. Para evitar a fome, o marido se reconcilia com o pai moribundo, e após a

---

<sup>102</sup> Em Espanhol: “la gritaría de las negras que hacían el amor a medio día con las puertas despernancadas”;

<sup>103</sup> Em Espanhol: “Sabíamos que eras un renegado de los Jaraiz de la Vera, que te habías limpiado con los pergaminos de tus abuelos y habías mandado a volar los ouropes de esta mansión y la corona de oro de tus apellidos, y eso nos hubiera bastado a todos para abrirte el alma”;

morte deste, herda os engenhos de cana da família, os títulos nobiliários, a constipação intestinal do pai, enfim, absolutamente tudo o que uma família paternalista e conservadora, tipicamente burguesa, passa de geração em geração.

No “Manifesto do Partido Comunista”, Karl Marx e Friedrich Engels (2008, p. 39) tratam da necessidade de abolição da família, por mais infame que pareça a proposta. Escrito entre 1847 e 1848, os filósofos alemães afirmam que a família burguesa da época se fundamentava no capital, no lucro privado, e que, na sua plenitude, existia apenas para a burguesia mesma, uma vez que os empolados discursos de classe sobre a unidade familiar não encontravam a mesma aplicação prática entre o proletariado:

O palavreiro burguês sobre família e educação, sobre a relação estreita entre pais e filhos, torna-se tanto mais repugnante quanto mais a grande indústria rompe todos os laços familiares dos proletários e as crianças são transformadas em simples artigos de comércio e instrumentos de trabalho (MARX & ENGELS, 2008, p. 40)

O que surge desse debate de Marx e Engels, que se estende por outros textos de suas autorias, é uma crítica à instituição familiar normalmente tomada como um organismo natural, eterno, a-histórico e sagrado. O sentido último dessa ideologia é o de sacralizar também a propriedade privada, a exploração das classes trabalhadoras e a desigualdade social. Segundo Ramos (2015, p. 131),

A ordem econômica dominante transmite a ideia de imutabilidade dos institutos, para que assim haja um controle dos pensamentos tendentes a criticar a realidade existente. É por este motivo que se deve demonstrar como a organização familiar e a moral sexual já sofreram mudanças e deve continuar a modificar-se, sob pena de perpetuação das desigualdades entre homens e mulheres. A exploração do trabalho do ser humano pelo próprio ser humano resulta na submissão das mulheres em uma sociedade classista e monogâmica, estrutura indispensável à manutenção da propriedade privada

De fato, ainda no “Manifesto do Partido Comunista”, logo na sequência da crítica à família, Marx e Engels tecerão comentários acerca do papel atribuído à mulher na instituição que será tomada por Althusser (1980) como um Aparelho Ideológico do Estado. No tom habitual do “Manifesto”, Marx e Engels (2008, p. 40) ironizam a visão burguesa de que o comunista adotaria uma comunidade de mulheres:

O burguês vê sua mulher como mero instrumento de produção. Ele ouve dizer que os instrumentos de produção devem ser explorados de forma comum e conclui, naturalmente, que haverá comunidade de mulheres.

Ele não imagina que, nesse caso, trata-se precisamente de abolir o papel da mulher como simples instrumento de produção



Ainda segundo os autores, essa “indignação moralizante de nossos burgueses” é ridícula porque quase sempre houve uma comunidade das mulheres, onde os burgueses mesmos dispõem “das mulheres e filhas dos seus proletários, para não mencionar a prostituição oficial, se divertem em seduzir mutuamente suas esposas” (MARX & ENGELS, 2008, p. 40). O comunismo, por outro lado, ao destruir as relações atuais de produção, destruiria também a exploração sexual oficial, ou não, das mulheres pelos homens burgueses.

A diatribe de Graciela, desde sua frase inicial, é uma crítica acerba que não se dirige apenas a seu casamento particular, mas contra o casamento enquanto instituição burguesa. Qualquer relação conjugal é um inferno se for apenas aparentemente feliz. Não são poucos os momentos em que a personagem se ressentida das atitudes do marido como um sedutor obscuro:

Que o dia que você veio agonizando às cinco da manhã não foi porque tentaram te sequestrar (como você fez publicarem nos jornais), senão porque você ficou preso a noite toda com uma menor de idade numa casa estranha, e você rasgou a própria roupa e pintou a cara com hematomas para que acreditassem na história. Que outra vez foi verdade que te assaltaram quando você estava no carro com Rosa San Román, que horror!, com Santa Rosinha San Román, ninguém menos, e não só deixaram os dois completamente nus, como você teve que pagar não sei quanto para que não o violassem na frente dela (MÁRQUEZ, 1995, p. 29-30)<sup>104</sup>

O que de início pode ser visto simplesmente como a mágoa da mulher traída, também pode ser entendido sob a lógica do ser que se levanta contra uma comunidade oculta e hipócrita, ao se vangloriar de usar as mulheres como objetos e que eventualmente faz com que elas também se sintam cômodas nesse papel, como surge claro em outra observação de Graciela sobre o marido: “quando eram rapazes, você e ele e toda a turma de meninos presunçosos da Bela Mar iam ao Parque dos Suspiros nos carros dos seus pais e trocavam as namoradas misturadas na escuridão, e todos encantados, elas e vocês” (MÁRQUEZ, 1995, p. 54). No entanto, não tomo a crítica que a personagem faz à sociedade burguesa e patriarcal como uma postura feminista, pois em nenhum momento é adotado o tom da aliança com outras mulheres. Pelo

---

<sup>104</sup> Em Espanhol: “Que el día que viniste moribundo a las cinco de la mañana no fue porque trataron de secuestrarte (como lo hiciste publicar por los periódicos), sino que te quedaste encerrado toda la noche con una menor de edad en una casa ajena, y tú mismo te hiciste trizas la ropa y te parchaste la cara de moretones para que te creyeran el cuento. Que otra vez fue verdad que te asaltaron cuando estabas en el auto con Rosa San Román, ¡qué horror!, con Santa Rosita San Román, nada menos, y no sólo los dejaron a ambos en el cuero pelado, sino que pagaste no sé cuánto para que no te violaran delante de ella”;

contrário, não são poucas as vezes em que ela detrata a amante do marido por, na sua opinião, não possuir qualidades físicas. Para além disso, considero Graciela uma personagem revolucionária porque, em geral e de maneira quantitativa, as mulheres são mais ativas que os homens nas obras de Gabriel García Márquez. Conforme Isabel Vergara (1994, p. 15-16), mesmo sem o autor ser um feminista, ele busca desmistificar

o sistema patriarcal que instituiu a inferioridade da mulher, que fez as leis, que pregou a autoridade do pai e que propaga o valor da virgindade como elemento de dominação sexual através da história do mundo ocidental e da tradição Judaico-cristã<sup>105</sup>

Em entrevista, o próprio autor responde que suas personagens femininas costumam pôr ordem onde os homens introduzem o caos. O que até *Cien años de soledad* era uma representação espontânea e inconsciente, segundo Márquez (2014a, p.159), no momento da escrita de sua peça, já não se pode mais esperar que ele construa “os personagens femininos com a mesma inocência que antes”. Gabo atribui essa percepção aos críticos, especialmente Ernesto Volkening, e de fato, não foram poucos os que comentaram essa recorrência. Além de Isabel Vergara<sup>106</sup>, Aracely Esparza (2016, p., 251) afirma que no essencial,

a mulher é apresentada como um ser humano com dignidade e com um dom de luta para sobreviver. García Márquez reivindica a mulher ao apresentar personagens femininos de ação, apesar de estarem sujeitas às regras da sociedade patriarcal<sup>107</sup>

A autora apresenta uma variedade de tipos femininos que podem ser encontrados na obra de Gabo: a mulher que trabalha, a anciã, a marginalizada, a independente, a menor de idade, a casada que apoia o marido e a viúva.

Graciela Jaraiz de la Vera não é mencionada na galeria ampla de figuras que a autora traz como exemplos, mas podemos inseri-la entre as marginalizadas e as casadas. A mulher marginalizada “se distancia da vida e fica cercada sem poder

---

<sup>105</sup> Em Espanhol: “el sistema patriarcal que ha instituido la inferioridad de la mujer, que ha hecho las leyes, que ha inculcado la autoridad del padre y que propaga el valor de la virginidad como elemento d de dominación sexual a través de la historia del mundo occidental y de la tradición Judeo-Cristiano;

<sup>106</sup> Sugiro ainda a leitura de “Universo femenino o de nostalgia”, de Alfredo Bryce Echenique, em “Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez”, tomo I. Ver referências;

<sup>107</sup> Em Espanhol: “la mujer es presentada como un ser humano con dignidad y con un don de lucha para sobrevivir. García Márquez reivindica a la mujer al presentar personajes femeninos de acción, a pesar de estar sujetos a las reglas de la sociedad patriarcal”;

agir”<sup>108</sup> (ESPARZA, 2016, p. 255). Nesse escopo está Fernanda del Carpio, que renuncia à vida desde jovem por sua criação equivocada que a impede de definir projetos para si mesma. Ao se casar, Fernanda (e também Graciela) não consegue uma boa relação com o esposo e perde poder dentro da casa. Amaranta, da segunda geração de *Cien años de soledad*, tem grandes desejos de conseguir um companheiro, mas cria um espaço privado em si mesma para se refugiar na passividade. A mesma interpretação pode ser aplicada para a vida pregressa de Graciela, mas o teatro, como vimos em Hegel (2004), é o gênero que precisa concentrar a ação e, no momento da ação, a protagonista da peça de García Márquez não se encontra passiva de maneira nenhuma.

A mulher casada é a categoria principal da protagonista da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*: essas personagens são donas de casa que mantêm a ordem do lugar (ESPARZA, 2016, p. 260) e respaldam o marido em todo o possível. Normalmente essas mulheres apoiam os companheiros em qualquer empreitada, mesmo sabendo que podem estar errados e, nesse aspecto, Graciela é um ponto fora da curva. No entanto, assim como as outras, ela também tem características de força, generosidade e possui os dois pés bem plantados no chão.

Já da amante e do marido não nos são revelados nem mesmo os nomes. Dele, um ex-rebelde, cujo enfrentamento com o mundo se tornou uma mentira hipócrita, sabemos apenas o sobrenome, que inclusive assume um sentido pendular entre o respeito construído e a máscara social, pois a família do rapaz parece se esconder atrás da imagem de nobres europeus. Graciela lamenta ter ascendido socialmente através da herança recebida pelo marido, após a morte do sogro, o que, em suas palavras, o havia feito mudar sua postura com respeito a ela e ao resto do mundo. Na opinião da esposa, o desamor começou quando o casal superou as necessidades econômicas.

Bem: a mim não me importava ser pobre. Ao contrário, quem me dera estar lá, órfã e gaga, mas embalada pelos exercícios de saxofone de Amalia Florida, que Deus a tenha em seu santo reino. A pobre Amalia que consagrou a vida a aprender uma só peça no saxofone, sempre a mesma<sup>109</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 28-29)

---

<sup>108</sup> Em Espanhol: “se aleja de la vida y queda arrinconada sin poder actuar”;

<sup>109</sup> Em Espanhol: “Bueno: a mí no me importaba ser pobre. Al contrario, ojalá estuviera todavía por allá, huérfana y gaga, pero arrullada por los ejercicios de saxofón de Amalia Florida, a quien Dios tenga

Nesse trecho da peça há mais uma aproximação que se pode fazer com a personagem feminina de *Cien años de soledad*:

Fernanda não teve até a puberdade outra notícia do mundo além dos melancólicos exercícios de piano executados em alguma casa vizinha por alguém que durante anos e anos se permitiu a liberdade de não fazer a sesta. No quarto da mãe doente, verde e amarela debaixo da empoeirada luz dos vitrais, escutava as escalas metódicas, tenazes, desanimadas, e pensava que essa música estava no mundo, enquanto ela se consumia tecendo coroas de defunto<sup>110</sup> (MÁRQUEZ, 2007. pp. 237-238)

Os exercícios de piano que Fernanda escutava quando era criança são retomados pelos de saxofone a que Graciela faz referência.

Amalia Florida é essa antiga vizinha que ensaia sempre a mesma canção no saxofone com a destreza de uma eterna aprendiz. A música que toca, segundo indicação cênica, é “a melodia de uma canção muito bonita, que deve ser criada expressamente para esta obra dentro do espírito e do gosto da época”<sup>111</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 27-28). Interessante que o autor escreva certas rubricas preocupado em criar condições para a montagem da peça nos palcos e de sempre relacioná-la com o contemporâneo. Quando escuta a canção, Graciela imita o sax com a voz. O sentido dessa cena que se repete de maneiras distintas em mais dois momentos é expressar a saudade da personagem de uma época feliz em sua vida, um passado distante e já muito diferente do conforto material que seu marido lhe deu. A cada vez que a música toca em cena, temas como amor, ciúmes, fidelidade, desejo e arrependimento ganham o palco. Amalia é citada logo que Graciela começa a romantizar a vida pobre do início do casamento. Sua segunda aparição ocorre quando a protagonista está a ponto de parecer histérica falando da amante do marido e de como os homens gostam que as mulheres se ponham com ciúmes deles. A terceira se dá justo quando Graciela acaba de falar de seu breve romance com Floro Morales em Paris. Aqui, Amalia surge, nas palavras da protagonista, para lhe castigar com a realidade. Uma pequena

---

en su santo reino. La pobre Amalia que consagró su vida a aprenderse una sola pieza en el saxofón, siempre la misma”;

<sup>110</sup> Em Espanhol: “Fernanda no tuvo hasta la pubertad otra noticia del mundo que los melancólicos ejercicios de piano ejecutados en alguna casa vecina por alguien que durante años y años se permitió el albedrío de no hacer la siesta. En el cuarto de su madre enferma, verde y amarilla bajo la polvorienta luz de los vitrales, escuchaba las escalas metódicas, tenaces, descorazonadas, y pensaba que esa música estaba en el mundo, mientras ella se consumía tejiendo coronas de palmas fúnebres”;

<sup>111</sup> Em Espanhol: “la melodía de una canción muy bella, que debe ser creada expresamente para esa obra dentro del espíritu y del gusto de la época”;

mensagem interna ao texto de que a função de Amalia também é interromper os arroubos alienados de Graciela. A personagem surge para impedir que a protagonista se deixe levar por devaneios abstratos ou nostalgias inúteis. Assim, seu propósito seguirá firme e concreto até o fim. Mas a musicista passa a eternidade aprendendo a mesma canção sem sair do lugar: não avança, não cresce, não melhora, não evolui, sempre desenvolvendo o mesmo trabalho alienado, repetitivo e sem chegar no produto final, na obra concluída. A personagem artista e sua música são ainda um contraponto ao que poderia ser de Graciela, caso não fizesse o movimento pessoal de se libertar do marido com a diatribe que promove.

#### 4.2 Música e desumanização

Segundo informações do site eletrônico *La Gaboteca*, sala virtual de referência para as obras de Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* estreou sob a direção de Hugo Urquijo no Teatro Cervantes de Buenos Aires, em 1988, com interpretação de Graciela Dufau. Em 23 de março de 1994, recebeu uma montagem em Bogotá dirigida por Ricardo Camacho, do Teatro Libre, no marco do IV Festival Iberoamericano de Teatro. A atriz foi Laura García e a música composta por Juan Luis Restrepo especialmente para a obra. A montagem viajou o mundo e chegou a completar mais de cem apresentações. Houve outras encenações na Espanha (2004), no Brasil (2005)<sup>112</sup> e na Itália (2007), além de, até hoje, ser ensaiada e encenada em diversas partes do mundo.

Em agosto de 2016, e em novembro de 2019, sob minha direção, foram realizadas montagens da obra, respectivamente, no teatro do Instituto Cervantes<sup>113</sup> e na Tao Filmes – Centro de Excelência Dramática e Artística de Brasília, Brasil, com o título mais simples “Diatriba de amor”<sup>114</sup>. Nessas montagens cênicas, Juliana

---

<sup>112</sup> Posta em cena com direção de Lara Colina por ocasião de sua graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA);

<sup>113</sup> A mesma montagem foi realizada também em 23 de novembro de 2016 por ocasião do Quartas Dramáticas, na Sala Liame, Módulo VI, Universidade de Brasília;

<sup>114</sup> Neste trabalho, todas as vezes que me referir ao texto da peça, escreverei o título integral *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, e quando me referir à encenação de leitura realizada com minha direção, direi apenas “Diatriba de amor”;

Zancanaro, da Cia. YinsPiração, interpretou Graciela Jaraiz de la Vera e, na primeira ocasião, a direção musical foi realizada pela flautista Beatriz Schmidt Campos<sup>115</sup>. Atrás de uma cortina do cenário, ela e o violonista Adenilson Vasconcelos executaram canções de Claude Debussy, Chico Buarque e Astor Piazzolla a fim de apoiar e intensificar o texto dramático de García Márquez em diversos momentos da obra. Com um foco de luz, a sombra de Beatriz de pé era projetada na parede do fundo do cenário, com um saxofone nas mãos, para servir de referência aos acordes de Amalia Florida em suas aparições. Esses, entretanto, soavam extremamente desafinados, pois Beatriz, que não sabe tocar o instrumento, o fez como se realmente estivesse aprendendo. Em 2019, a personagem Amalia era uma sombra estática produzida por uma silhueta recortada em papelão e uma contraluz, acompanhada de sonoplastia mecânica de uma aprendiz de saxofone. Assim, a música de Amalia Florida surge como o passado da protagonista, uma sombra distorcida no fundo do palco, uma interrupção incômoda e ruidosa ao discurso da personagem que, por vezes, conduzia Graciela a uma memória e, outras vezes, a trazia de volta ao presente.

A música, por si só, tem um valor extra na obra de García Márquez. O autor publicou diversos artigos em jornais, nos quais comenta, por exemplo, que “*Cien años de soledad* não é mais que canto, um *vallenato* de trezentas páginas”<sup>116</sup> (COBO BORDA, 1995, vol. II, p. 446). O *vallenato* é um gênero musical popular colombiano, cuja manifestação mais significativa se concentra na costa do Caribe. Segundo Fernando Araújo Vélez, em artigo do jornal *El espectador*, ao estudar as letras de canções *vallenatas*, García Márquez “constatou que não somente continham grande sabedoria e poesia, como também narravam anedotas e histórias com naturalidade, com a mesma ‘cara de pau’ de sua avó, de *As mil e uma noites* e do *Romanceiro*”<sup>117</sup> (VÉLEZ, 2017, on-line). Para Vélez, que concorda com a declaração do escritor, a música *vallenata* é uma das chaves principais para García Márquez escrever seus

---

<sup>115</sup> A montagem de 2016 teve ainda a colaboração de Lúcio Campelo (produção e atuação do marido), Thaís Costa (iluminação) e Tauã Franco (projeções);

<sup>116</sup> Em Espanhol: “Cien años de soledad no es más que canto, un vallenato de trescientas páginas”;

<sup>117</sup> Em Espanhol: “constató que no sólo contenían una gran sabiduría y poesía, sino que narraban anécdotas e historias con naturalidad, con la misma ‘cara de palo’ de su abuela, de *Las mil y una noches* y del *Romancero*”;

livros, porque o gênero contém o repertório artístico, cultural e moral da região de seus avós.

Talvez por esse apreço à música é que a retrospectiva de Graciela sobre sua própria trajetória seja permeada de referências musicais. Desde seu casamento, ela “tem vivido em outro mundo: um mundo de festas, de relações sociais, de cultura. E de música, claro. Incluída, obviamente, a clássica”<sup>118</sup> (COCA, 2006, p. 220). A música é

não só um espaço privilegiado e à parte, mas também sua incidência na vida dos personagens de ficção de alguma forma determina e explica sua trajetória. A distância simbólica que temos apontado entre os cantos vallenatos e Bach, passando pelo bolero, inclui várias outras etapas<sup>119</sup> (COBO BORDA, 1995, vol. II, p. 450)

Essa “distância simbólica” de que fala Juan Cobo Borda é referida por Graciela em sua diatribe:

E na música, que dizer: você me tirou crua dos acordes *vallenatos*, dos merengues de Santo Domingo, dos ritmos de Porto Rico que trovejavam nas noites do manguezal, e me deu uma prova do veneno de Bach, de Beethoven, de Brahms, de Bartok e, claro, dos Beatles, os cinco bês sem os quais já não pude seguir vivendo. Me fez entender o que disse Debussy, que o mais difícil de tocar o piano é fazer com que esqueçam que ele tem martelos. Ou o que disse Stravinsky, que Vivaldi compôs o mesmo concerto quinhentas vezes<sup>120</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 59)

Gabo, em artigo de 1980 intitulado *Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes*, anuncia de onde surgiu essa ideia.

Alguém voltou a colocar por essa época o velho tema de que os músicos melhores são os da segunda letra do catálogo: Bach, Beethoven, Brahms e Bartok. Alguém voltou a dizer a mesma bobagem de sempre: que se incluísse a Bosart. Alvaro Mutis, que como todo grande erudito da música tem uma debilidade irremediável pelos tijolos sinfônicos, insistia em incluir a Bruckner. Outro tratava de repetir outra vez a batalha em favor de Berlioz, contra quem eu lutava porque não podia superar a superstição de que é um

---

<sup>118</sup> Em Espanhol: “ha vivido en otro mundo: un mundo de fiestas, de relaciones sociales, de cultura. Y de música, claro está. Incluida, por supuesto, la clásica”;

<sup>119</sup> Em Espanhol: “no sólo un espacio privilegiado y aparte, sino que su incidencia en la vida de los personajes de ficción de alguna forma determina y explica su trayectoria. La distancia simbólica que hemos señalado entre los cantos vallenatos y Bach, pasando por el bolero, incluye varias otras etapas”;

<sup>120</sup> Em Espanhol: “Y en música, ni hablar: me sacaste cruda de los acordeones vallenatos, de los merengues de Santo Domingo, de las plenas de Puerto Rico que tronaban en las noches de la marisma, y me diste a probar el veneno de Bach, de Beethoven, de Brahms, de Bartok, y claro, de los Beatles, las cinco bes sin las cuales ya no pude seguir viviendo. Me hiciste entender lo que dijo Debussy, que lo más difícil de tocar el piano es hacer olvidar que tiene martillos. O lo que dijo Stravinski, que Vivaldi compuso el mismo concierto quinhentas veces”;

*oiseau de malheur*, quer dizer, um pássaro de mau agouro. Por outro lado, me empenhei, desde então, em incluir os Beatles<sup>121</sup> (MÁRQUEZ, 1980, on-line)

Com a personagem de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* o que acontece é que seu marido lhe deu outra cultura, uma de mais prestígio social que a música *vallenata* que ela escutava e que tocava nas festas populares da costa caribenha às quais ia. Depois de casada, Graciela passou a frequentar concertos e a participar de jantares com músicos famosos, como o pianista polonês Arthur Rubinstein, personagem real, de quem ela é íntima a ponto de chamar de “o velho Ruby”<sup>122</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 44). A referência a Rubinstein serve para garantir efeito de real, assim como o comentário sobre os cinco bês na música, uma opinião particular do autor na voz da personagem. Veremos em breve como Anne Ubersfeld (2013) defende que o discurso no teatro é composto por um conjunto de mensagens do autor do texto. Segundo Coca, a referência a Rubinstein serve ainda

para revelar a *evolução* que sofreu a mulher desde sua infância até a maturidade: capaz de apreciar Nocturnos de Chopin, amiga de Rubinstein; quer dizer, uma dama da alta sociedade com os refinados gostos desta, quando não muitos anos antes era uma pobre órfã, ou uma órfã pobre, o que é o mesmo neste caso<sup>123</sup> (COCA, 2006, p. 220, grifo meu)

A palavra “evolução” pode nos remeter à ideia de progresso gradual, em que certas predileções de Graciela teriam deixado um estado mais simples para se aperfeiçoarem. Se esta foi a intenção de Coca, devo discordar de sua fala, porque a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não promove um discurso preconceituoso sobre arte popular, nem mesmo condescendente com os gostos pretensiosos e afetados da burguesia. Ainda que a personagem tenha sofrido “transformação” nos seus interesses particulares, não se trata de sair de uma condição inferior a outra

---

<sup>121</sup> Em Espanhol: “Alguien volvió a plantear por esa época el viejo tema de que los músicos mejores son los de la segunda letra del catálogo: Bach. Beethoven, Brahms y Bartok. Alguien volvió a decir la misma tontería de siempre: que se incluyera a Bosart. Alvaro Mutis, que como todo gran erudito de la música tiene una debilidad irremediable por los ladrillos sinfónicos, insistía en incluir a Bruckner. Otro trataba de repetir otra vez la batalla en favor de Berlioz, que yo libraba en contra porque no podía superar la superstición de que es un *oiseau de malheur*, es decir, un pájaro de mal agüero. En cambio, me empené, desde entonces, en incluir a los Beatles”;

<sup>122</sup> Em Espanhol: “el viejo Ruby”;

<sup>123</sup> Em Espanhol: “La referencia a Rubinstein le sirve a García Márquez para revelar la evolución que ha sufrido la mujer desde su infancia hasta esta madurez: capaz de apreciar Nocturnos de Chopin, amiga de Rubinstein; es decir, una dama de alta sociedad con los refinados gustos de esta, cuando no muchos años antes era una pobre huérfana, o una huérfana pobre, que lo mismo es en este caso”;



superior, inclusive porque Graciela é, como diz Cobo Borda (1995, vol II, p. 450), uma mulher que se tornou pedante e agora se mostra saturada de títulos: “Que Mozart não existe, porque quando é ruim parece Haydn e quando é bom parece Beethoven”<sup>124</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 59-60). O poder e o *status*, além de trazer vazios à existência de Graciela, exigem dela que se mantenha constantemente vigilante para não parecer menos do que a gente que a rodeia. Isso é reiterado diversas vezes durante a obra:

sempre me aborrecerá jantar falando em outro idioma, com os dedos dos pés dormentes por medo de falar mal [...]

Era a primeira vez que estávamos em Paris e eu parecia uma pata manca, dependente de imitar o que você fazia, ou o que os outros faziam, para que não notassem meu jeito do interior [...]

Quando nos mudamos para esta casa, eu não sabia distinguir entre os cinzeiros e as urnas funerárias. E você foi me ensinando o mundo com uma doçura que só parecia possível por amor, ainda que agora eu saiba que não era mais que vaidade<sup>125</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 57; 58; 58)

A sociedade burguesa a qual atingiu lhe cobra muito caro para jamais lhe conceder senso de pertencimento. E, nesse contexto de estrangeira na classe social a que ascendeu, podemos relacionar as considerações de Anatol Rosenfeld (2004, p. 170-171) à Graciela, pois “Quanto mais se esforça por ser humano, a fim de corresponder aos valores ideais pregados pela nossa sociedade, tanto mais se animaliza e se “aliena” no sentido social”.

As referências musicais estão mescladas com a imersão de Graciela no passado. Os comentários sobre música clássica se intensificam na obra quando vem à memória o encontro com Floro Morales. Depois do concerto, passeando na companhia de Floro por Paris, ocorre uma tormenta de neve e, de acordo com indicação cênica, a personagem “Começa a cantar **“La Complainte de la butte”**,”

---

<sup>124</sup> Em Espanhol: “Que Mozart no existe porque cuando es malo parece Haydn y cuando es bueno parece Beethoven”;

<sup>125</sup> Em Espanhol: “siempre me aburrirá cenar hablando otro idioma, con los dedos de los pies engarrotados por el miedo de hablarlo mal

Era la primera vez que estábamos en París, y yo parecía una pava maneada, pendiente de imitar lo que tú hacías, o lo que hacían los otros, para que no se me notaran los resabios de la provincia

Quando nos mudamos para esta casa yo no sabía distinguir entre los ceniceros y las urnas funerarias. Y tú me ibas enseñando el mundo con una dulzura que sólo parecía posible por amor, aunque ahora sé que no era más que vanidad”;

acompanhada por acordeões ao mesmo tempo em que dança debaixo da neve”<sup>126</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 61-62, grifo do autor). Neste momento, a música deve ocupar todo o âmbito do teatro, e esse preenchimento espacial dá à cena a sensação de uma fenda temporal, uma ponte até o passado, um vácuo na realidade que transporta Graciela a um momento mágico, mas que também agudiza sua nostalgia. O sentimento de “Tristeza melancólica originada pela recordação de uma felicidade perdida” (RAE, on-line), esse desconsolo pela ausência ou a perda de alguém ou algo surge frequentemente na lembrança de escutar os *vallenatos* quando Graciela era pobre; nos acordes de saxofone da vizinha Amalia Florida; nos concertos de música clássica aos quais ia sem o marido para dar alento a sua solidão; e, mais fortemente, nessa canção francesa que fala de um amor curto e instantâneo enquanto neva no quarto do casal.

Música e capital francesa em relação a ritmo e litoral caribenho podem ser percebidos ainda sob uma lógica dialética entre centro e periferia. No artigo “Entre campo e cidade”, Antonio Candido se refere à sociedade portuguesa do século XIX, representada na obra de Eça de Queirós, mas é possível tecer relações entre suas impressões e o debate que se trava nessa dialética também na obra teatral de García Márquez. A Europa e a cultura erudita são tomadas como sinônimo da vida moderna, capitalista e civilizada, enquanto a América Latina significa “tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre classes” (CANDIDO, 2012, p. 39). A nota de comparação entre duas realidades completa a visão pessimista da sociedade burguesa, pois García Márquez faz coro com outros romancistas realistas e naturalistas a respeito de um “sentimento agudo das desarmonias” (CANDIDO, 2012, p. 42) e sua obra inteira é testemunho disso.

As riquezas dos Jaraiz de la Vera vêm justamente dos engenhos, ou seja, a família de origem espanhola vive e acumula capital por uma atividade de extração rural na América Latina. Os hábitos são modernos, os gostos são requintados, tudo se importa – vide a exótica notícia de jornal que faz sensacionalismo sobre bois artificiais trazidos do Japão para a festa de bodas de Graciela –, mas a supressão da vida rural ocorre apenas como estilo e cultura, não como atividade econômica.

---

<sup>126</sup> Em Espanhol: “Empieza a cantar «**La Complainte de la Butte**», acompañada por acordeones al tiempo que la baila bajo la nieve”;

Valorizar a música erudita europeia em comparação com a canção popular caribenha ao mesmo tempo que observa melancolicamente que era mais feliz quando pobre para, em seguida, revelar incômodo com todo o requinte da vida burguesa são notas das contradições internas da protagonista.

Por outro lado, há um momento interessante na *Diatriba de amor contra un hombre sentado* em que a música, ainda que conduza a uma memória, não serve para entoar momentos sublimes do passado, mas sim frustrantes. Acontece que o marido de Graciela é um pianista hábil e sedutor que sempre se atrasa para chegar aos eventos que promove em casa. Mas quando chega, basta que se sente ao piano

para que todos caiam em êxtase aos seus pés, e até os leões de mármore do saguão põem-se a cantar em coro as mesmas canções de toda a vida, que *o vinho que tem Asunción não é branco nem tinto, nem tem cor*, a noite toda, uma vez e outra vez, até que não fique uma gota de vinho nos jarros<sup>127</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 73)

A música, da qual Graciela entoa só um verso, além de representar uma existência sem cores e sabores, serve para desconstruir ainda mais a imagem do marido, já que ele, não só pode ser um homem sem elegância, como consegue, com a música, fazer-se perdoar por qualquer falta de cortesia (COCA, 2006, p. 219). Não só pela música, obviamente, mas pelo dinheiro, que possui o atributo de tudo comprar e garante a seu possuidor uma certa onipotência. Conforme Marx (2010b, p. 159),

O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom também o seu possuidor, o dinheiro me isenta do trabalho de ser desonesto, sou, portanto, presumido honesto; sou *tedioso*, mas o dinheiro é o *espírito real* de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser tedioso?

É dessa forma que o dinheiro, segundo Marx (2010b, p. 159), é ao mesmo tempo, a divindade visível e a prostituta universal. O dinheiro é capaz de inverter a impressão sobre as coisas e os seres ao fazer uma imperfeição efetiva parecer uma força essencial efetiva. Concentrando atributos contrários, o poder inversor do capital faz com que os convidados que esperam o marido tratem Graciela como se fosse ela que estivesse atrasada (MÁRQUEZ, 1995, p. 73). Não importa o quanto ela se esforce. Por sua condição de homem rico, o marido será sempre reconhecido pelos

---

<sup>127</sup> Em Espanhol: “para que todos caigan en éxtasis a tus pies, y hasta los leones de mármol del vestíbulo se ponen a cantar acoro las mismas canciones de toda la vida, que *el vino que tiene Asunción no es blanco ni tinto ni tiene color*, toda la noche, una vez y otra vez, hasta que no queda ni una gota de vino en los porrones”;

bajuladores como o culto e educado que pode ser desculpado por todas as falhas cometidas.

Em outro momento ainda, a personagem acrescenta que o marido costuma aparecer “travestido de mulher, com a cara pintada e a voz de retardada mental cantando a mesma cantiga de sempre”<sup>128</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 75). Segundo Coca, essa “é a outra face do refinado esposo, o amigo de Rubinstein, o amante de Debussy e Stravinsky, o da cultura requintada capaz, no entanto, de se vestir de mulher e cantar sem moderação uma canção popular”<sup>129</sup> (COCA, 2006, p. 222). Portanto, parece que é, nas linhas finais de sua diatribe, que Graciela finalmente retira a máscara que esconde a real a essência do marido: um homem ciente do poder do dinheiro inverter e confundir “todas as qualidades humanas e naturais, a confraternização das impossibilidades” (MARX, 2010b, p. 159). A canção que o esposo canta como se fosse uma mulher, inclusive, merece comentário. Chama-se *Los amores de una pollita* e é uma composição de 1959 de Vicente Bianchi, baseada em uma toada tradicional chilena intitulada *La pollita* (LETELIER, 2017, p. 61). Pela rubrica, Graciela caricaturiza o marido com um leque e canta uma parte da canção:

Yo tengo  
yo tengo para hacer cría, una po,  
una pollita en mi casa,  
cantandó,  
cantando no más lo pasa, y no pó,  
y no pone todavía (MÁRQUEZ, 1995, p. 75-76)

A história aparentemente simples de uma franguinha que está presa e que serve ao seu dono apenas para fins práticos, pôr ovos, ainda que não os cumpra, ganha outra dimensão quando relacionamos a existência do animal à de Graciela, pois é uma desumanização real do outro ter uma esposa em casa apenas para mostrá-la como sua dama em eventos sociais. “Galinhas!” é um insulto que a personagem usa três vezes na obra e o diz para o marido (MÁRQUEZ, 1995, p. 51), para Nano (p. 53) e para todos os homens (p. 51), para dizer que eles em geral são mulherengos e

---

<sup>128</sup> Em Espanhol: “travestido de manola, con la cara pintorreteada y la voz de retrasada mental cantando la misma cagantina de siempre”;

<sup>129</sup> Em Espanhol: “es la otra fase del refinado esposo, el amigo de Rubinstein y el amante de Debussy y Stravinsky, el de la cultura exquisita capaz sin embargo de vestirse de mujer y cantar de forma destemplada una canción popular”;

covardes. Se Graciela seguisse cantando *Los amores de una pollita*, falaria que, um dia, finalmente a galinha põe uns ovos, mas escapa de seu proprietário e volta depois com dez pintinhos “sendo uma galinha solteira”, ainda que pequena e que somente queira se casar. Quer dizer que a franguinha se liberta de uma condição servil para decidir, com independência, sobre a própria vida exatamente como Graciela fará no fim da obra.

Um último comentário sobre o funcionamento da música em *Diatriba de amor contra un hombre sentado* nos leva justamente a esse momento quando a esposa ainda está proferindo seu discurso violento, e a orquestra de músicos invisíveis começa o primeiro mambo da noite em volume crescente até cobrir sua voz, sem deixá-la prosseguir com seu monólogo.

*O mambo aumenta até um volume impossível, sufoca a voz, apaga-a do mundo e Graciela segue articulando frases inaudíveis contra os músicos, gesticulando ameaças inaudíveis contra os convidados sem rosto na penumbra, insubordinada contra a vida, contra tudo, enquanto o marido imperturbável acaba de se transformar em cinzas*<sup>130</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 80)

A música, que tantas vezes levou a personagem feminina a uma viagem até o passado ou a trouxe duramente de volta à realidade é a última coisa que se escuta na obra e silencia Graciela. Homens invisíveis silenciam Graciela. Ela tem que gritar com muito esforço, mas não consegue ser ouvida.

### 4.3 Discurso autoral e atitude antitecnológica

Por ser usual em seu modo de produção literária, Gabo acrescenta suas próprias memórias e pontos de vista acerca dos elementos musicais citados na peça. Um exemplo disso é a referência que Graciela faz sobre uma composição em particular: “Você vai completar meio século de vida e, no entanto, não descobriu que apesar das viagens à lua, apesar das seis suítes para solo de violoncelo, apesar de

---

<sup>130</sup> Em Espanhol: “El mambo aumenta hasta un volumen imposible, ahoga la voz, la borra del mundo, y Graciela sigue articulando frases inaudibles contra los músicos, gesticulando amenazas inaudibles contra los invitados sin rostros en la penumbra, insubordinada contra la vida, contra todo, mientras el marido imperturbable acaba de convertirse en cenizas”;

tantas glórias da alma, os seres humanos seguimos sendo iguais aos cães”<sup>131</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 76). Segundo Coca, nessa passagem, Graciela tenta mostrar que “no que pese aos grandes avanços conseguidos em muitos aspectos pelos seres humanos, em outros quase não houve mudanças”<sup>132</sup> (COCA, 2006, p. 221). Ou seja, o progresso, ainda que siga sempre adiante, é contraditório, entre outros motivos, porque acompanha o ritmo dos seres humanos. Além disso, quando Graciela fala que a maioria dos homens que a cumprimentam com um beijo “faz isso só para me cheirar, como os cachorros da rua, e as mulheres temos um instinto para soltar a uns um cheiro que diz que não, e para soltar a outros um cheiro que diz sim”<sup>133</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 77) assinala outra passagem em que a personagem compreende a existência humana de modo completamente animalizado: como cães ou como galinhas. Esse trecho é sua opinião acerca do desejo e das loucuras que homens e mulheres fazem por sexo. Recordemos o dia em que ela escapou dos artifícios criados pela mãe para impedi-la de encontrar o namorado. Graciela foi até ele arrastando-se “no lodo podre como uma cadela da rua”<sup>134</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 27). Além do sentido irracional de entregar-se ao rapaz contra todas as advertências da mãe, depois desse gesto, ela se perdeu para sempre. Sob certo ponto de vista, é possível afirmar que a personagem conta essa memória com algo de prazer, mas também está implícita a informação de que, em seu imaginário católico, ela se tornou uma pecadora por fazer amor antes do matrimônio. De fato, Graciela perdeu a virgindade e se casou já grávida do único filho do casal. A cena ainda implica que o amor da protagonista está repleto de uma necessidade profunda e comovente. Graciela se apaixona porque o rapaz é um rebelde. Ela espera a rebeldia dele e se rebela também, primeiro contra a mãe, depois

---

<sup>131</sup> Em Espanhol: “Vas a cumplir medio siglo de vida, y todavía no has descubierto que a pesar de los viajes a la luna, a pesar de las seis suites para chelo solo, a pesar de tantas glorias del alma, los seres humanos seguimos siendo iguales a los perros”;

<sup>132</sup> Em Espanhol: “pese a los grandes avances conseguidos en muchos aspectos por los seres humanos, en otros apenas si ha habido cambios”;

<sup>133</sup> Em Espanhol: “lo hacen sólo para olfatearme, como los perros de la calle, y las mujeres tenemos un instinto para soltarles a unos un olor que les dice que no, y para soltarles a otros un olor que les dice que sí”;

<sup>134</sup> Em Espanhol: “en el lodo podrido como una perra de la calle”;

contra o próprio marido que se tornou o oposto do que ela desejou ao atravessar nua a baía.

Para o próprio Gabo, como afirma em um texto jornalístico intitulado *Hablemos de música*, as composições suítes para violoncelo de Johann Sebastian Bach são grandes maravilhas da criação humana. “Entretanto, e sem nenhuma dúvida, minha resposta à pergunta de sempre foi muito bem pensada e sincera: o disco que eu levaria a uma ilha deserta é a Suíte número um para violoncelo solo, de Juan Sebastián Bach”<sup>135</sup> (MÁRQUEZ, 1992, on-line). Essa é outra opinião pessoal que García Márquez acrescenta a sua obra. Segundo Coca, com essas intromissões, “é mais que evidente que o autor aproveita qualquer oportunidade para fazer proselitismo musical”<sup>136</sup> (COCA, 2006, p. 221). Nesse ponto, já é possível verificar que o discurso do autor constantemente entra no discurso da personagem de sua peça teatral, o que soa muito interessante pelas aproximações de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* ao teatro épico, conforme veremos adiante.

Nesse sentido, é necessário voltar um pouco à opinião de Graciela acerca da desumanização, ou melhor dizendo, animalização de homens e mulheres que, por seus desejos e comportamentos, são comparáveis a cães e galinhas. Seria outra contradição da personagem que pendula entre a alienação da classe e a consciência da própria potência de ação? Nesses comentários, Graciela se mostra sem esperança no ser humano, e parece que Gabriel García Márquez incentiva essa contradição, mas pode ser que se trate de uma contradição também sua, enquanto escritor de seu tempo e de seu país. Lukács (2010, p. 80) comenta que a vulgaridade e a bestialidade animalesca na representação de sentimentos humanos são traços característicos da literatura burguesa da decadência. Como escritor realista que, além do mais, introduz seu discurso nas falas de sua personagem, a atitude de García Márquez leva a crer que, até certo ponto, ele descreve o mundo capitalista como lhe aparece mais imediatamente, sem uma reflexão sobre as mais profundas estruturas da vida em sociedade. Animalizar o ser humano é derrapar em um fatalismo sério que retrata

---

<sup>135</sup> Em Espanhol: “Sin embargo, y sin ninguna duda, mi respuesta a la pregunta de siempre fue muy bien pensada y sincera: el disco que me llevaría a una isla desierta es la Suite número uno para chelo solo, de Juan Sebastián Bach”;

<sup>136</sup> Em Espanhol: “es más que evidente que el autor aprovecha cualquier oportunidad para hacer proselitismo musical”;

apenas a deformação capitalista e se fixa na superficialidade da aparência. Para outro exemplo disso também é possível citar que o marido é representado como uma coisa, um manequim. A consequência dessas escolhas artísticas, segundo Lukács, é que

Sem um tal amor pela vida e pelos homens, amor que implica necessariamente o mais profundo ódio pela sociedade, pelas classes e pelos homens que os humilham e ofendem, não pode surgir hoje no mundo capitalista um realismo verdadeiramente grandioso. Este amor, bem como o ódio que lhe é complementar, levam o escritor a descobrir a riqueza das relações da vida humana e a representar o mundo do capitalismo como uma incessante luta contra as forças que destroem e matam estas relações (LUKÁCS, 2010, p. 85)

Ainda que não seja o aspecto mais reiterado da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, é importante insistir no problema da desumanização justamente porque a figuração do homem ocupa posição central na estética literária como um todo. Segundo Lukács (2010, p.86), o escritor que representa homens e mulheres reais em colisões reais entre si, consigo ou com a sociedade desmascara de modo muito mais enérgico a inumanidade do capitalismo, enquanto aquele que se prende aos fenômenos superficiais da sociedade, percebe sem crítica a realidade mais imediata e confunde a aparência deformada com a essência do ser humano.

O triunfo da peça de teatro de Gabriel García Márquez, portanto, é justamente não se fixar tanto na deformação, mas colocá-la na voz de uma personagem que foi historicamente ensinada a ver o mundo dessa forma. E, mais que isso, o discurso e a ação estão em uma mulher que é o oposto de um homem, não apenas por uma simples questão de gênero, mas porque ela fala, reage, gesticula, comenta, argumenta, se movimenta, evolui e instiga a plateia contra o ser que é seu anti-interlocutor burguês, com quem o diálogo e qualquer tipo de conciliação já são impossíveis.

Vale reparar que Graciela não se vê como um animal e reserva essa impressão aos outros. Mesmo quando se reconhece “como uma cadela da rua” é uma frase pontual de um registro muito passado e que não se resume apenas à desumanização, mas que ainda guarda aspectos do gênero diatribe, na relação com o grotesco, como vimos no capítulo 2, e por outro lado, um sentido de potência humana.

Em artigo publicado em 2018, Oliveira e Gomes apresentam uma leitura desta cena em que Graciela se lança ao lodo podre da baía, à revelia dos interditos religiosos e da mãe. É notável o esforço da personagem a fim de chegar até o homem



que ama para saciar seu desejo. Benedictus Spinoza instituiu, para seu sistema filosófico, a noção do *conatus*, ou o esforço do ser por perseverar em si. A relação do *conatus* com o desejo é íntima e circular, pois os seres agem, em tudo, em função da coisa útil que lhes apetece. Marx (2010b, p. 161, grifos do autor) fala algo semelhante nos “Manuscritos econômico-filosóficos”: “Cada uma das tuas relações com o homem e com a natureza – tem de ser uma *externação (Äusserung) determinada* de tua vida *individual efetiva* correspondente ao objeto da tua vontade”. Marilena Chaui (2011, pp. 47-48) 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”. O esforço de Graciela parece representar a essência de seu ser naquele momento específico, em que uma urgência íntima desesperada a põe em ação para se desvencilhar dos obstáculos 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 que, se estivesse tanto em nosso poder vivermos segundo os preceitos da razão como conduzidos pelo desejo cego, todos se conduziriam pela razão e organizariam sabiamente a vida, o que não acontece minimamente, pois cada um é arrastado pelo seu prazer (TP, 2, #6). Graciela é arrastada por seu desejo e arrasta a si mesma no lodo podre da baía com a intenção de saciar o apetite do corpo. Essa cena encarna o corpo como o lugar do nascimento das paixões, por ser objeto das percepções da alma. No ato da sua diatribe, ela também encarna um esforço de perseverar, um desejo profundo de sobreviver.

Nos “Cursos de Estética”, Hegel (2004, p. 202) diz que o drama deve “eliminar a exterioridade e colocar em seu lugar, como fundamento e eficácia, o indivíduo autoconsciente e ativo”, de modo que a ação dramática surja do querer e do caráter interiores e alcance significado “apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos”. Se o acontecimento surge do interior e das vontades do ser, o indivíduo é novamente elemento central do drama. Mesmo assim,

a representação [*Darstellung*] dramática não pode, porém, se satisfazer com as situações meramente líricas do ânimo e o sujeito permitir a descrição de feitos já realizados, em participação ociosa, ou em geral descrever gozos, intuições e sentimentos por meio do caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático de seu si-mesmo volitivo. Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica (HEGEL, 2004, p. 203)

A *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é a representação da ação de Graciela, que surge de um querer particular frente a uma necessidade histórica. Isso põe centralidade no indivíduo, mas o efeito vivo e catártico da peça teatral não repousa na biografia psicologizante da personagem, mas nas mediações que levam a protagonista a agir como age. Assim, lemos e assistimos a uma “necessidade repousando em si mesma, que soluciona toda luta e contradição” (HEGEL, 2004, p. 205). Na memória do passado, a necessidade de Graciela era romper todas as barreiras para ir ao encontro do amado. No presente da ação, sua necessidade é aniquilá-lo.

O fogo é o gesto irreversível que o discurso burguês deseja evitar propagando a “não-violência” (FANON, 2005, p. 79). Na peça qualquer solução diferente do fogo significaria uma conciliação com tudo aquilo que a personagem odeia e representaria o mínimo de mudança, orientada apenas no sentido do aperfeiçoamento da ordem social vigente, nunca uma efetiva revolução. A conciliação está no passado que Graciela abandona, pois já foram os 25 anos de casamento em que ela se isolou e se calou porque ainda se acomodava aos valores burgueses, de acordo com os quais parecia enxergar uma saída para a vida a dois.

As intervenções de Gabo no discurso de Graciela vão de encontro ao que diz Anatol Rosenfeld que, no teatro, “os próprios personagens se apresentam dialogando sem interferência do ‘autor’. Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários” (ROSENFELD, 2004, p. 30). Discordo respeitosamente dessa colocação de Rosenfeld porque me alinho mais à perspectiva de discurso teatral, como o pensa Anne Ubersfeld, ou seja, que se trata do “conjunto de signos linguísticos produzidos por uma obra teatral” (UBERSFELD, 2013, p. 155) e composto minimamente por dois elementos: signos fônicos emitidos no decurso de uma representação, incluindo-se aqui a palavra do texto e a força de elocução que o ator ou a atriz imprimem para a personagem no ato da encenação, muitas vezes em desacordo com a indicação cênica proposta pelo autor; e signos linguísticos, quais

sejam espaço cênico, marcação de atores, iluminação, música, figurinos, entre outros. O discurso de um texto dramático pode ser entendido, ainda segundo Ubersfeld, “a. como um conjunto organizado de mensagens cujo ‘produtor’ é o autor de teatro, ou b. como o conjunto de signos *stimuli* (verbais e não verbais) produzidos pela representação e cujo ‘produtor’ é plural (autor, encenador, técnicos diversos)” (UBERSFELD, 2013, pp. 157-158). O componente retórico é decisivo no teatro, sobretudo para a leitura da peça, mas o contexto, as formas e as condições de enunciação definem o sentido do texto no momento da encenação. O monólogo de Graciela apresenta o discurso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, conforme intenção enunciativa de Gabriel García Márquez, mas seu contexto de representação, com as marcas do diretor, a técnica da iluminação, a composição sonora da peça, a enunciação e a partitura física da atriz criam ainda outras camadas de discurso. Assim, não só as impressões particulares de García Márquez sobre a vida, mas as de toda a equipe responsável pela obra que será exibida ao público entram nos diálogos e nos pontos de vista da personagem.

Hegel (2004, p. 216) toma a especificidade da plateia no teatro em comparação com o épico e o lírico e explica que a obra de arte dramática atinge uma relação muito mais direta com o público, não apenas pela “presença” ou proximidade sensível. Também para o filósofo alemão (2004, p. 221), o dramaturgo não se retrai completamente para que os indivíduos dramáticos discurssem e sejam ativos em seus próprios nomes. Pelo contrário, é até esperado, como ocorre em muitos momentos históricos, que a poesia dramática seja “utilizada para conquistar um acesso vivo a novas representações de época, no que concerne à política, à eticidade, à poesia, à religião etc” (HEGEL, 2004, p. 222). E completa:

Se uma tal intuição individual do poeta se mostra como um ponto de vista mais elevado e se ela não sai, em intencionalidade autônoma, da ação exposta, de modo que esta não aparece rebaixada a um meio, então não há injustiça alguma e prejuízo para a arte; mas, se a liberdade poética da obra é ameaçada, então o poeta pode, na verdade, por meio desta projeção de suas tendências – mesmo se verdadeiras, mas mais independentes do produto artístico – certamente produzir uma grande impressão sobre o público; o interesse que ele suscita, contudo, será então apenas de tipo material e tem pouco em comum com a arte mesma

Gabriel García Márquez expõe suas tendências e gostos particulares através da protagonista de seu drama, mas o faz de modo a compor o perfil intelectual de Graciela e, talvez, confundi-lo com o seu, mas nesse caso, não chega a rebaixar a

obra de arte em favor de uma intencionalidade externa, sobretudo por seu interesse em escrever sempre sob a chave de um gênero textual específico em diálogo. Atenção para seus títulos que frequentemente referenciam um gênero textual: *Relato de un naufrago* (1970), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *Noticia de un secuestro* (1996), *Memoria de mis putas tristes* (2004), *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994). Quando não está presente no título, o gênero textual é elemento central dentro da obra mesmo. É caso do diálogo de *La hojarasca* (1955) com “Antígona”, do jornal e da carta de pensão em *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), dos pasquins subversivos em *La mala hora* (1962), dos manuscritos de Melquíades em *Cien años de soledad* (1967), a reconstrução do conto de fadas em *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), as cartas amorosas de *El amor en los tiempos del cólera* (1985), entre tantos outros exemplos.

Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, não só a questão do monólogo e da diatribe como gênero sério-cômico antigo se coloca de modo determinante, mas também os elementos trágicos, de que já tratei, permitem “um espaço de atuação menor para o livre surgimento da subjetividade do poeta” (HEGEL, 2004, p. 222). E, claro, quando ocorrem, as intromissões de García Márquez na obra não vêm apenas para marcar uma posição como escritor já reconhecido e premiado ou apenas gerar uma grande impressão no público, mas se moldam ao discurso da protagonista a fim de dotá-la de tipicidade, além de se verificarem como “um elemento declaradamente autobiográfico e memorialista” (BAKHTIN, 2010b, p. 417) comum a todos os gêneros da esfera do sério-cômico.

Outro exemplo de perspectiva pessoal do autor que também se confunde com a filosofia de vida de Graciela reside na crítica à tecnologia. John Benson analisa as colunas jornalísticas de García Márquez sob a luz de um tema orientador: a música como símbolo de certo pesar. Para o autor, nesses textos, há nostalgia “de uma época mais pura, simples e primitiva. A que se manifesta em numerosas ocasiões mediante uma atitude antitecnológica”<sup>137</sup> (BENSON, 1995, p. 221). A rejeição à modernização dos meios de transporte, por exemplo, é comum a Graciela e a García Márquez. O

---

<sup>137</sup> Em Espanhol: “de una época más pura, sencilla y primitiva. La que se manifiesta en numerosas ocasiones mediante una actitud antitecnológica”;

autor acreditava, ou pelo menos assim dizia, que “os antigos aviões de antes eram mais humanos”<sup>138</sup> (BENSON, 1995, p. 233). Já a personagem de sua peça comenta que “o trem é o único modo humano de viajar. O avião parece um milagre, mas vai tão rápido que a gente chega só com o corpo e anda dois ou três dias como uma sonâmbula, até chegar a alma atrasada”<sup>139</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 21). A viagem estéril de avião é outro exemplo de desumanização do ser humano, na opinião de personagem e autor, pois está, por sua grande velocidade e altitude, separada do mundo nostálgico, onde o tempo e o espaço parecem mais concretos. Essa postura pode ser entendida como a forma romântica e reacionária de a burguesia enxergar o mundo com certa nostalgia, como se as conquistas da humanidade lhe causassem “infinito desdém e um certo encanto divertido, complacente, como o de quem visse uma roca de fuso no canto perdido de uma grande fábrica moderna” (CANDIDO, 2012, p. 46). As classes altas querem se assegurar de que a vida boa que levam se repetirá indefinidamente, mas para isso elas precisam de quem interprete todos os dias o mesmo exercício de saxofone e que essa pessoa sinta como se a repetição laboral e interminável fosse algo sublime e inspirador. Por outro lado, o comentário de García Márquez e de Graciela ainda implica uma leitura crítica acerca das contradições do progresso, cujos problemas englobam o esvaziamento completo do ser humano (LUKÁCS, 2010, p. 56). Questionar os benefícios da modernização não é o mesmo que defender o retorno ao primitivismo, mas significa questionar a suposta harmonia do capitalismo e a divisão da sociedade em classes, que é, aliás, outra consequência do progresso.

Ao reconhecer a presença dos barcos e do rio Magdalena em obras como *El amor en los tiempos del cólera* e *Crónica de una muerte anunciada*, é possível dizer que García Márquez sente saudade também das viagens por transporte fluvial, como atitude antitecnológica, porque o tempo da travessia serve para contar histórias, além de permitir maior contato com cada etapa da paisagem.

---

<sup>138</sup> Em Espanhol: “los primitivos aviones de antes eran más humanos”;

<sup>139</sup> Em Espanhol: “el tren es el único modo humano de viajar. El avión se parece a un milagro, pero va tan rápido que una llega con el cuerpo solo, y anda dos o tres días como una sonámbula, hasta que llega el alma atrasada”;

A nefasta modernização que acaba com o nostálgico transporte primitivo também produz outros casos de desumanização. Os elevadores antigos, por exemplo, eram mais bonitos. Por ser abertos, permitiam o contato entre os que subiam pelo edifício e os que viviam em cada andar<sup>140</sup> (BENSON, 1995, p. 235)

As frequentes novidades tecnológicas são testemunhos concretos do passo acelerado do tempo, o qual tem um sentido mais amplo para Graciela, já que uma de suas primeiras nostalgias vem justamente ao se olhar no espelho e perceber, em seu rosto, marcas dos vinte e cinco anos de exílio existencial e de solidão. Quando fala de quando conheceu o marido, do dia do seu casamento, da casa sem nada do manguenzal, reconhecemos que há um manancial poético em suas palavras, poesia essa que reside mais na memória que na realidade. Em geral, sentir a ausência de um tempo passado é o sentido da nostalgia, pois surge em profundo contraste com a experiência prática que a protagonista vem tendo em sua vida de casada.

Ainda segundo Benson, para Gabo “O centro das nostalgias europeias é Paris, cidade opaca e fria que o escritor colombiano considera ser nostálgica por sua própria natureza”<sup>141</sup> (BENSON, 1995, p. 227). Se é assim, o autor não elegeu Paris para a cena com Floro Morales somente por ser conhecida como a cidade mais romântica do mundo, mas também para servir ao que lhe parece como um símbolo de nostalgia. Além dessa motivação particular de García Márquez, Graciela narra algumas dessas viagens à Europa, como a ocasião em Paris em que o marido inventou uma desculpa e foi a Bruxelas para ficar com a amante, e quando pegou o trem noturno de Genebra a Roma pela primeira vez. Ela tinha trinta anos, havia despertado às seis da manhã e, ao se olhar no espelho, “Que horror! Pelo menos cinco anos a mais. Não adianta máscara de pepino, nem cremes de placenta, nada, porque não é uma velhice da pele, mas algo irreparável que acontece na alma da gente”<sup>142</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 20-21). A música, a experiência tecnológica e as viagens a Europa são motivos para

---

<sup>140</sup> Em Espanhol: “La nefasta modernización que acaba con el nostálgico transporte primitivo también produce otros casos de deshumanización. Los ascensores antiguos, por ejemplo, eran más bonitos. Por ser abiertos, permitían el contacto entre los que subían por el edificio y los que vivían en cada piso”;

<sup>141</sup> Em Espanhol: “El centro de las nostalgias europeas es París, ciudad opaca y fría que el escritor colombiano considera ser nostálgica por su misma naturaleza”;

<sup>142</sup> Em Espanhol: “¡Qué horror! Por lo menos cinco años más. No valen mascarillas de pepino, ni cataplasmas de placenta, nada, porque no es una vejez de la piel, sino algo irreparable que le sucede a una en el alma”;

Graciela experimentar mais vivamente a nostalgia, o isolamento e o mal-estar de viver sempre como uma inadaptada que

Ao me mudar para esta casa, perdi a confiança das minhas amigas da escola, as únicas que tinha, e nunca tive por completo a das suas amigas daqui. Terminei numa eternidade de mulheres sozinhas, cuja única afinidade comigo é não saber com certeza onde estão os maridos<sup>143</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 41)

Ainda que Graciela tenha passado a vida rodeada de gente e frequentando eventos sociais da alta sociedade, a ascensão a outra classe a converteu em um ser humano infeliz e solitário. E sua solidão se mostra ainda mais agonizante porque García Márquez propõe que o outro personagem em cena seja “interpretado” por um manequim, o que transforma tragicamente as possibilidades de diálogo em monólogo. Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, a solidão é forma e conteúdo.

Peter Szondi apresenta em seu estudo, “Teoria do drama moderno [1880-1950]”, uma perspectiva histórica do surgimento e da decadência do drama nos séculos XIX e XX, a partir de importantes dramaturgos europeus. Diz o autor (2011, p. 23) que o drama da época moderna nasceu no Renascimento, partindo da necessidade que o homem viu de criar uma forma artística onde pudesse se firmar e se espelhar partindo unicamente da representação das relações humanas. O homem era representado como um ser que só existe com outros e o elemento essencial para dar expressão a esse mundo inter-humano era o diálogo, sendo um recurso tão importante que, excluídos prólogo, coro e epílogo, tornava-se,

talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval (SZONDI, 2011, p. 24)

Seria, então, pelo diálogo que o drama do entresséculo não conhece nada fora de si: o dramaturgo não fala como um narrador, apenas institui o que será dito, não sendo a réplica dramática um enunciado do autor ou um texto dirigido ao público – este, segundo Szondi (2011, p. 25), se limitava a assistir e ouvir passivamente o que ocorria no palco diante de seus olhos.

Como vimos brevemente, é questionável a afirmação de que o discurso do dramaturgo não se imiscui com o da personagem e, como exemplos dessa

---

<sup>143</sup> Em Espanhol: “Por mudarme en esta casa perdí la confianza de mis amigas de escuela, las únicas que tenía, y nunca tuve por completo la de tus amigas de aquí. Terminé en una ultratumba de mujeres solas, cuya única afinidad conmigo es no saber a ciencia cierta dónde están los maridos”;

correspondência, Hegel (2004, p. 222) cita Aristófanes, Voltaire, Lessing, Goethe e Tieck. Além disso, quando uma obra de teatro é montada, é inevitável que outros discursos também se confundam estreitamente com o dos personagens. A escolha de um cenário, de uma certa tonalidade de cor para o figurino, a criação do desenho de luz, o momento exato onde iniciar uma música: todos esses elementos criam imagens e leituras, sendo, assim, discursos dos criadores da cena que se agregam ao texto. É possível ainda discutir a passividade do público que recebe a obra de teatro, tanto de modo literário como espetacular, conforme vimos no capítulo 2, e ainda mais a assertiva de que o enunciado do diálogo teatral não seja direcionado ao espectador, uma vez que é somente na presença dele que se conclui o ciclo social da obra artística.

De qualquer forma, o teatro de García Márquez recupera contemporaneamente o monólogo por razões de expressão formal e discursiva. Se, em *El amor en los tiempos del cólera*, a solidão é vencida pelo amor na velhice, sendo o romance uma narrativa sobre o nascimento do amor com o passar dos anos, em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o amor não é capaz de vencer nada, pois não é correspondido. O amor monológico é uma via de mão única, e Graciela também reconhece o fim do amor. “A verdade é que [a felicidade] dura enquanto dura o amor, porque com amor até morrer é bom”<sup>144</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 29). Frases de definição como essa, nas que a personagem pretende estabelecer uma pequena razão ou um certo conceito sobre um objeto em uma sentença curta são frequentes na obra de García Márquez e, no seu teatro, começamos a notá-las desde a frase que abre a peça. Esses recursos literários, que surgem como comentários direcionados ao público e pressupõem que Graciela está distanciada temporal e (quase) emocionalmente dos fatos vividos, aproximam a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* do teatro épico.

---

<sup>144</sup> Em Espanhol: “La verdad es que [la felicidad] dura mientras dure el amor, porque con amor hasta morirse es bueno”;



#### 4.4 Épico e encenação

Segundo Anatol Rosenfeld, o termo literário “épico” é usado para falar do gênero que é mais objetivo que lírico, que trata de um mundo emancipado da subjetividade do narrador, ou seja, há um narrador que está afastado do mundo sobre o qual fala. “Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico” (ROSENFELD, 2004, p. 25). O gênero épico originou todas as narrativas que temos hoje. Por exemplo, romances, como *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera* e outros textos que se voltam a um tempo passado em que a narrativa, a sucessão dos fatos, possui mais relevo que a exploração do sentimento subjetivo de uma personagem. O tempo da épica, portanto, é o pretérito, mas “não é apenas este ou aquele evento passado que é tema e sim o peso petrificado do tempo, como decurso que deprava, lentamente, as vidas. O tema é toda a vida malograda. Este tema é essencialmente épico” (ROSENFELD, 2004, p. 87). O peso da passagem do tempo é precisamente a sensação da personagem da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* ante as marcas que vê em seu rosto no espelho. A lamentação, compreensível por um lado, combina com a atitude antitecnológica porque sugere que a personagem deseja voltar no tempo. Mas a acusação seria um tanto injusta, neste caso, pois Graciela não considera que toda a vida é malograda. Pelo contrário, ela é capaz de enxergar beleza em muitas etapas vividas, chega a elogiar o marido em diversas ações positivas que ele teria proporcionado a ela e, principalmente, entrevê uma possibilidade de futuro.

A *Diatriba de amor contra un hombre sentado* possui tempo curvo e não linear. Parece significativo, como uma espécie de antecipação ao desfecho, que a peça comece com fogo: Graciela acende um fósforo antes de começar a falar e termina, como já vimos, incendiando o marido e o quarto do casal. Cesare Segre (1995), escreveu um longo ensaio intitulado *El tiempo curvo de García Márquez* e, nesse texto, alude ao fato de que vários romances e contos de Gabo começam precisamente com uma antecipação. Em *Cien años de soledad*, como exemplo mais destacado, “Muitos anos depois, frente ao pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía

havia de recordar aquela tarde remota...”<sup>145</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 9). A antecipação normalmente remete à memória de um fato que dá início à narração e é uma fórmula que se repete em diversas ocasiões no romance, misturada por outras tantas parábolas atemporais. “Estes giros, mais ou menos amplos, da roda do tempo, têm a função primordial de aludir, ao princípio de um ciclo vital, a sua conclusão, de tal maneira que o presente também se perceba já na perspectiva de passado que lhe dará o futuro”<sup>146</sup> (SEGRE, 1995, p. 320). Ora, se a peça de García Márquez começa em um momento presente, mas se utiliza do passado das personagens para criar um horizonte de futuro, também se trata da conclusão de um ciclo vital. E tudo cabe na primeira frase da protagonista. Esse sentimento de tempo curvo se aprofunda com a eleição pelo monólogo como forma literária/teatral. O monólogo, associado ao tédio existencial,

Em vez de produzir transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si só evidente em seres que não vivem em interação atual, mas que se escondem na “concha” das suas vivências subjetivas, ligadas ao passado relembrado ou ao futuro utópico (ROSENFELD, 2004, pp. 92-93)

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* é uma peça de recordação em que a personagem feminina vive como todos os personagens essencialmente épicos, “quase totalmente no passado” como que fechados “na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens” (ROSENFELD, 2004, p. 85). Como já se comentou, a memória sobre o passado de Graciela não a mantém imóvel e ensimesmada e também não se mistura ao presente a ponto de a estrutura da peça confundir o leitor/espectador sobre o tempo da ação.

O tempo e o espaço são dois aspectos formais fixos no drama clássico, elencados por Szondi (2011, p. 27), que merecem destaque. O tempo da ação no drama rigoroso é sempre o presente. Isso não significa que a sequência dos eventos seja estática, mas que se desenrola a partir de um ponto de mudança, que torna passado o que era presente, e que não vai retornar à cena, porque o drama ocorre

---

<sup>145</sup> Em Espanhol: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota...”;

<sup>146</sup> Em Espanhol: “Estos giros, más o menos amplos, de la rueda del tiempo, tienen la función primordial de aludir, al principio de un ciclo vital, a su conclusión, de tal manera que el presente también se perciba ya en la perspectiva de pasado que le dará el futuro”;

como uma sucessão de fatos sempre presentes que contém em si um germe de futuro. Assim, a descontinuidade temporal não se adapta a esse momento histórico da forma dramática, uma vez que desfaria a lógica sequencial dos eventos.

Como vimos, em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, não se pode falar em unidade de tempo, ainda que a sequência dos eventos seja bastante lógica e evidente. O mesmo não se pode dizer do espaço. Pede a rubrica, em determinado momento da obra que os pares de convidados entrem por ambos os lados no quarto do casal. Os convidados invadem o quarto ou o quarto se transforma em salão de festas? Onde, na sequência, a orquestra começará a tocar o primeiro mambo da noite? Trata-se efetivamente de uma descontinuidade espacial ou é apenas uma nota fantástica na obra, em acordo com a herança dos gêneros sério-cômicos? Conforme Rosenfeld (2004, p. 126), “A interpenetração cênica de passado e presente suspende a unidade de tempo e lugar e a sucessão linear dos eventos. Espaço e tempo perdem a sua definição nítida (como no sonho)”. Assim, a análise do espaço, na peça de García Márquez, exige raciocínio análogo ao que se passa com o tempo, ou seja, o pressuposto da unidade espacial, em algum momento, não se confirma e, nessa irregularidade está implícita a jornada do herói épico, que passou por muitos momentos e lugares para chegar onde está no momento presente.

Para acrescentar mais um ou dois comentários às entradas do empregado de uniforme que põe cestas de rosas no quarto e dos casais de convidados que se colocam entre as cestas de rosas, vale refletir sobre a funcionalidade de uma rubrica que pede: “o âmbito do teatro irá se saturando de uma crescente fragrância de rosas”<sup>147</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 68). Um agouro anunciador da morte que virá? A encenação, então, deve acentuar as notas trágicas conforme a peça se aproxima do desfecho? Como se sabe, a entrada dos casais leva a crer que a vida íntima de Graciela está se tornando um espetáculo público, e os convidados, por se manterem estáticos, não estão interessados em intervir no caso. Estaria a audiência que assiste sua diatribe no teatro desde o início disposta a se posicionar? O monólogo da personagem é assombrado por cenas do passado e figuras excêntricas, sendo que a única coisa viva no palco é Graciela.

---

<sup>147</sup> Em Espanhol: “el ámbito del teatro se irá saturando de una creciente fragancia de rosas”;

Que os pares de convidados não possam ser confundidos com um coro trágico, já sabemos, mas também é evidente que a referência está ali. Raymond Williams (2002, p. 35) repara que, em uma tentativa de sistematizar uma filosofia grega trágica e transmiti-la como absoluta, muito foi dito acerca de Destino, Necessidade e natureza dos Deuses, o que, na era moderna implica que a Necessidade passe a ser traduzida como Determinismo ou Fatalidade e “O motivo principal da ação é visto como o isolamento desse herói” (WILLIAMS, 2002, p. 37). Como consequência dessa impressão burguesa sobre a tragédia moderna, o coro, ou seja, o elemento representativo da coletividade, foi-se descolando dos atores e sendo enfraquecido até ser finalmente descartado.

É possível observar que existem heranças do drama moderno na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, pois se trata de uma obra que discute relações humanas a partir de uma família burguesa, onde o texto ocupa lugar destacado. Porém, de nenhuma maneira esse drama pode ser considerado apenas a partir das características das peças que dominaram a cena entre o fim do século XIX e início do XX. Primeiro porque o diálogo não existe de forma concreta: não existem intercâmbios verbais e apenas a protagonista tem a palavra do início ao fim, ainda que eu concorde com o posicionamento bakhtiniano sobre a natureza dialógica de todo enunciado, esse princípio não é perceptível de imediato. Além do mais, como já apontei, ainda que aparentemente haja unidade de tempo e espaço, aspectos formais também das tragédias antigas, estas categorias que delimitam a forma do drama clássico, além de questionáveis e transitórias, não são perfeitamente aplicáveis ao teatro garciamarqueano. Até porque a obra já nasceu no momento em que a crise do drama moderno estava prestes a completar cem anos.

Segundo Szondi (2011, p. 77), a forma poética do que se faz presente como acontecimento inter-humano foi transformada e substituída justamente pelas temáticas que se opõem a essa organização. A peça começa no tempo presente e se manipula o passado a todo momento para justificar as ações da personagem, tanto de iniciar sua diatribe quanto de finalizá-la da maneira como o faz. Não significa que o passado seja a coluna vertebral da obra, mas, sim, que serve para expor uma argumentação que, por sua vez, tampouco segue uma sequência cronológica. Graciela pode apenas comentar como foi o dia de seu casamento:

Num dia como hoje, a esta hora, saímos da capela de São Julião, o hospitaleiro. Você, com a camisa feita de sacos de farinha, que ainda tinha o feixe de espigas e a marca da fábrica impressos na parte de trás, e eu com um hábito de noviça que me emprestou uma amiga duas vezes mais gorda para que se notasse menos o meu estado<sup>148</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 16)

Ou, em outras lembranças, pode não somente narrar como se deram os acontecimentos passados, como revivê-los no momento de sua fala. Assim é quando lembra os dias na casinha pobre do manguezal, quando traz a figura da sogra ao palco, sentada na cadeira de balanço no terraço ou quando passeia por Paris com Floro Morales. É nesses momentos que o tempo e o espaço se tornam aspectos tão flutuantes que não podem mais ser considerados sob qualquer tipo de unidade, porque outras épocas e outros lugares ganham o palco e a cena.

Inclusive Graciela não só vive o presente e revive o passado como, cria toda uma tensão voltada para o futuro. Nas primeiras linhas de sua fala, anuncia que essa será a última vez que celebrará o aniversário de casamento e ratifica a ideia ao longo de toda a peça, sobretudo quando diz que não aceita mais passar pelas mesmas humilhações a que vem se submetendo, como uma lenta preparação que culmina no rompante final – onde elenca diversos momentos em que se obrigou a aguentar os caprichos do marido –, e em cada uma das quatro vezes em que repete “Acabou!” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 33; 35; 64; 73). Conforme Segre:

Assim a parábola ao futuro (antecipação dos fatos) aparece tão veloz como a parábola ao passado (memória), e o presente pode ser percebido já, além de como tal, como recordação. Chegam a um mesmo ponto o autor, que sabe o que vai suceder, e os personagens, que retrocedem no passado.

Mas se neste caso é o presente o que tem maior força, outras vezes sucede que é a memória a que se converte em tutora de um presente violado e distante<sup>149</sup> (SEGRE, 1995, p. 320)

---

<sup>148</sup> Em Espanhol: Un día como hoy, a esta hora, salimos de la ermita de San Julián el Hospitalario. Tú con la camisa hecha con sacos de harina, que todavía tenía el haz de espigas y la marca de fábrica impresos en la espalda, y yo con un balandrán de novicia que me prestó una amiga dos veces más ancha para que se notara menos mi estado;

<sup>149</sup> Em Espanhol: “Así la parábola hacia el futuro (anticipación de los hechos), aparece tan veloz como la parábola hacia el pasado (memoria), y el presente se puede percibir ya, además de como tal, como recuerdo. Llegan a un mismo punto el autor, que sabe lo que va a suceder, y los personajes, que retroceden en el pasado. Pero si en este caso es el presente el que tiene mayor fuerza, otras veces sucede que es la memoria la que se convierte en tutora de un presente conculcado y alejado”;

Szondi (2011, p. 91) considera ainda que o momento da tensão dirigida ao futuro, do ser humano antecipar-se a si mesmo, ocorre sempre na relação com outro ser humano. Na esfera temática dos autores que analisa (entre eles, Ibsen, Tchekhov e Strindberg), ocorre algo semelhante ao que vemos na peça de García Márquez:

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 solidão a que foi submetida efetivamente anestesiou Graciela por vinte e cinco anos, levou-a à intelectualização absoluta (quatro doutorados e dois mestrados). A personagem, preocupada com o conhecimento e com a linguagem, é educada em valores burgueses, línguas, letras e música, além do próprio individualismo. Segundo Fanon (2005, p. 64),

O intelectual colonizado aprendeu com seus senhores que o indivíduo deve se afirmar. A burguesia colonialista martelara no espírito do colonizado a ideia de uma sociedade de indivíduos em que cada um se fecha na sua subjetividade, em que a riqueza é a do pensamento

Graciela, por sua vez, não ressalta constantemente a própria educação. Ainda que sua principal ação seja falar, isto é, a retórica lhe é indispensável, ela não é uma personagem determinada por livros e palavras, mas sobretudo por seus atos, e está em cena vivendo a dialética do pensamento e da ação.

Para assimilar a cultura do opressor e nela aventurar-se, o colonizado teve de apresentar garantias. Entre outras coisas, teve de fazer suas as formas de pensamento da burguesia colonial. Isso pode ser constatado na inaptidão do intelectual colonizado para dialogar, pois ele não sabe fazer-se inessencial diante do objeto ou da ideia. Em contrapartida, quando milita no seio do povo, ele se encanta (FANON, 2005, p. 66)

Mais adiante veremos como a personagem se conscientiza de que está frente a uma audiência que a vê e a escuta. O perigo dessa consciência, para o intelectual, é fazer populismo, como alerta Fanon. No teatro, o perigo é fazer uma obra que tenda ao panfleto. Mas a ideia de estar no seio do povo é a diferença primordial entre Fernanda e Graciela, o que permite que a abstração da realidade que se desfaça no palco, na medida em que a experimentação filosófica de si mesma conduz a personagem a uma ação concreta e revolucionária.

Albin Lesky (1996, p. 33) diz que “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível [...] A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo”. Para os gregos, o trágico significava o declínio de Atenas. Para Shakespeare, a queda da Idade Média. Para García Márquez, o que está ruindo – ou o que deveria ruir – é o mundo capitalista e patriarcal sustentado por aparelhos repressivos e ideológicos, como a religião e a família. Onde as instituições funcionam, ou seja, onde não há necessidade de heróis, não existe tragédia. A família cristã é uma instituição que não funciona porque está em conflito com a modernidade e a individualização burguesa.

A professora e psicanalista Maria Homem (2019, on-line) argumenta que a família ideal, na ordem prática, é mais que uma fantasia, chega a ser uma aberração conceitual porque a lógica do capitalismo se assenta na individualidade, o “eu” é todo poderoso, enquanto o cristianismo se orienta por um Deus, Pai, Todo Poderoso. A Modernidade se opõe ao *Ancien Régime*, e Shakespeare percebeu que esse fato histórico era trágico por excelência. Da mesma forma que o herói antigo grego é aquele que vê o mundo ruindo e percebe que tudo o que ele conhece pode “nunca mais” existir, assim é o herói trágico renascentista. Já o herói moderno, da era capitalista, sobretudo dos períodos posteriores aos do otimismo burguês, este se vê obrigado a olhar à sua volta e ver que o mundo não está bom, mas a mudança, embora desejada, “ainda não” é possível.

Esta questão está posta no debate de Marx e Engels sobre o “Sickingen”, de Lassalle (LUKÁCS, 2016), onde se anota que o personagem revolucionário representa, não o passado, mas o futuro, daí que ele não tem alternativa e precisa combater. Para o professor Miguel Vedda<sup>150</sup> (2020), o herói trágico representa o passado que se choca com o presente e se mostra moralmente mais alto do que a época que se apresenta. Tanto Antígona quanto Creonte têm razão, mas como o mundo está mudando, para o bem ou para o mal, é Antígona quem precisa morrer, segundo o esquema hegeliano. Não é porque Graciela prefere as viagens a barco que

---

<sup>150</sup> O debate sobre o “Sickingen”, de Lassalle, foi um dos objetos do curso “*Marx y la Literatura*”, ministrado pelo Professor Miguel Vedda (UBA), na Universidade de Brasília entre 12 e 14 de março de 2020;

os aviões deixarão de existir. O progresso é contraditório, mas também é imparável. Na Antiguidade e na Idade média, a tragédia se dá porque “já não” há mais condições de ser para o herói.

Conforme Hegel (2004, p. 200),

a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões

Em “A teoria do romance”, Lukács (2009) fará apontamentos sobre as transformações do gênero narrativo e de como a forma trágica dá oportunidade para a forma romance figurar o herói em conflito. O herói antigo, das epopeias e das tragédias gregas, não está livre para agir como quiser, mas sabe exatamente o que fazer, porque pertence a uma comunidade homogênea, em que a religião, a política e a filosofia se relacionam intrinsecamente com toda a vida social. O herói moderno já não possui essa vida harmoniosa. O cristianismo inaugurou o livre arbítrio e o capitalismo instaurou a individualidade, de modo que o herói moderno está livre para agir, mas não sabe o que fazer, porque está só. Para Lukács (2009, p. 43),

Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. Essa solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: a confiança

De algum modo, para Graciela, assim como para outros heróis modernos, a tragédia ocorre por um deslocamento entre vida e essência: a individualização capitalista é o oposto da vida em comunidade. Para Lukács (2009) o gênero próprio da modernidade não é a tragédia, mas o romance, pois se coloca como possibilidade de evitar o fim trágico.

Estamos em outra percepção da história e da vida. Na Antiguidade, assim como em Shakespeare, tínhamos duas forças contrárias que não podiam existir ao mesmo tempo, mas ambas tinham sua razão de ser, mesmo que uma necessitasse perecer para a outra existir. O romance não aponta necessariamente uma possibilidade para essa luta inevitável porque as forças em disputa na luta de classes são desiguais. Por outro lado, se o capitalismo é a ordem que precisa ruir em nome de algo futuro e distinto, como figurar a queda heroica de um período histórico sem heroísmo algum? Mais que isso, o capitalismo já é um cadáver que se arrasta desonroso pelo menos



desde as revoluções de 1848, cujas derrotas geraram discursos apologetas e representativos da decadência ideológica da classe burguesa.

Agora imaginemos um herói que nasceu fora do tempo, que percebe que a sociedade precisa dar um passo, mas que ainda não está pronta para isso, pois se encontra com os dois pés atolados no costume e no hábito. Esse herói revolucionário é livre para agir, mas as determinações históricas ainda não estão postas para que sua ação seja efetiva. Conforme Marx (2011, p. 25-26),

Os homens fazem sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas, assim como se encontram. [...] E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmo e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial

O resultado é que “ainda não” é a hora do herói agir, pois a conjuntura política não está favorável ou porque o fantasma das antigas revoluções assombra o momento que deveria se voltar exclusivamente para o porvir. Sobre seu período histórico, Marx diz (2011, p. 28): “Não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher sua poesia”.

Tendo em vista essas contradições que envolvem história e forma artística, não é irrelevante discutir como os gêneros literários irão solucionar tantos dilemas. Quero dizer que pensar a impossibilidade da tragédia na contemporaneidade não é necessariamente uma postura reacionária, assim como Lukács (2009) observa acertadamente que não é possível uma poesia épica contemporânea, porque o homem burguês não tem condições de representar uma sociedade relativamente unificada. No romance burguês, é impossível considerar um herói, ainda que seja passivo ou pouco ativo, que não esteja permeado pela luta de classes, isto é, que não seja reflexo de sua própria experiência no tecido social. Lukács (2009 e 2011b) considera, no entanto, que o trágico permanece na modernidade, por exemplo, no romance histórico e no drama histórico. Não pretendo extrapolar a discussão para definir as particularidades dessas duas formas que são discutidas por Lukács à exaustão. Entretanto, é importante recuperar algo desse debate, no que se refere principalmente às peculiaridades do drama, em comparação com o romance, da

encenação para um público e a experiência da leitura individual, conforme procuro fazer mais para o fim deste capítulo.

Para Szondi (2011), a peça em um ato, como é o caso da *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, explora um elemento formal que fortalece o isolamento do ser como perspectiva temática. Na tentativa de salvar o drama de sua própria crise, compartilhando com ele o ponto de partida, isto é, a situação, a peça de ato único não desenvolve a ação a partir das modificações no conflito inicial definidas pelas decisões e atos das personagens, mas se ancora na situação posta como antecessora da catástrofe “iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável” (SZONDI, 2011, p. 93). Na peça de Gabriel García Márquez, a situação inicial se dá com “o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o solo”<sup>151</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 9), a isso se segue a máxima de que todo casamento feliz se parece com o inferno, e o leitor/ espectador entende que a situação dada chegou a um limite extremo a partir do qual não há mais volta. Conforme Szondi,

O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto como o drama do homem que não é livre (SZONDI, 2011, p. 93)

Graciela não é livre, mas quando se dá conta da violência velada a que foi submetida durante vinte e cinco anos, passa a querer ser livre. Tanto da opressão do marido quanto de seus próprios sentimentos com relação a ele e às instituições.

Associado à experimentação filosófica de Graciela ao longo da sua diatribe e à tomada de consciência sobre sua condição de isolamento e subordinação ao marido e às regras que lhe foram impostas pela vida burguesa, o tema da passagem do tempo, simbolizado pelo resgate épico do passado e pela imagem refletida no espelho, destaca ainda certa dialética entre essência e aparência. Tal dialética, típica discussão sobre personagens de classes altas, é reforçada com os comentários da protagonista sobre a imagem falsa de que o marido possui muitos bens quando, na verdade, ele estaria empobrecendo por razões que não são explicadas na obra. Apesar desse momento de decadência, a descrição da exagerada festa de aniversário de bodas que é lida por Graciela no jornal do marido nos dá material para considerar

---

<sup>151</sup> Em Espanhol: “el estropicio de una vajilla que está siendo despedazada contra el suelo”;

que manter as aparências é extremamente importante também para o marido que, como diria Lukács (2010, p. 99), é um personagem que quer elevar-se na ponta dos pés para parecer mais alto do que realmente é. Outro exemplo disso é quando a esposa questiona, mais de uma vez, a origem duvidosa dos títulos de nobreza da família do marido.

Jaraiz de la Vera, inclusive, é o nome de um município em Cáceres cujas origens remontam à Idade Média e ao poderio mulçumano na região, de onde saíram homens para a conquista do Chile, Peru, Río de la Plata, México e Cartagena de Indias. Neste último ponto, chegaram em 1535, conforme sítio eletrônico oficial da cidade. O sobrenome do marido de Graciela, portanto, indica um passado de glórias e conquistas que, no caso do personagem, presta ainda ao trocadilho para investidas territoriais e amorosas. Além, é claro, de expressar prestígio e sofisticação, como também é o caso de Fernanda del Carpio. Carregar a nobreza do sobrenome e ostentar a fortuna que possuem, para as personagens do teatro e do romance de García Márquez, significa também cobrir com dinheiro e aparência social toda uma miséria espiritual e representativa. Se os Jaraiz de la Vera compraram mesmo o título nobiliário, foi pelo dinheiro que alçaram a certo *status quo*, o poder econômico comprou o poder simbólico, e este permite esconder a miséria da origem, mas não serve para nada além disso. Essa é a superficialidade da máscara que o marido veste, da aparência que usa para cobrir sua essência. A mesma máscara está presente no espetáculo triunfal que marca a entrada de Fernanda del Carpio a Macondo no dia do carnaval sangrento.

A função linguística da épica é menos expressiva que comunicativa, ainda que o poético seja inevitável, ou desejado, por sua condição de obra artística. Já no teatro grego clássico existiam elementos épicos, por exemplo, os prólogos onde se narravam em que ponto da ação se encontra o conhecido mito que será apresentado. Também a figura do mensageiro que *narra* as cenas que são importantes para o desenrolar da história e que não foram mostradas para o público e, sobretudo, a presença do coro que sempre manifesta uma opinião sobre o drama, sem fazer com que a ação em si avance. Sua função costuma ser mais contemplativa, de análise e reflexão. Mas, o drama em geral, e o épico, claro, não escapa da forma particular do texto se apresentar, quer dizer, por diálogos. Para Rosenfeld (2004, p. 34), é através do diálogo que duas vontades visam a se influenciar mutuamente e, por isso, prepondera

o apelo, o desejo de convencer o outro. Esse texto apelativo se amplia ainda mais no teatro explicitamente épico de Brecht porque se direciona não apenas ao outro na cena, mas à audiência que assiste ao drama.

Segundo Rosenfeld (2004, p. 85), “a parte inicial em que o público é posto a par da situação dos personagens e dos eventos anteriores, isto é, a exposição, passa a ser a ação essencial da peça [épica]”. De certa maneira, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é mesmo uma obra analítica em que a ação passa pela avaliação dos personagens e de sua situação, no entanto, estou mais inclinado a dizer que a ação primordial do drama garciamarqueano sucede no presente, como venho abordando, pois é neste momento atual, de grave crise, que a personagem finalmente abandona sua condição servil e atua contra diversas convenções sociais. O início da diatribe de Graciela, sem dúvida, nos contextualiza, como público, da situação:

Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz! [...] Só um Deus homem podia me presentear com esta revelação para nossas bodas de prata. E eu ainda devo agradecer que tenha me dado tudo que era necessário para gozar minha estupidez, dia a dia, durante vinte e cinco anos mortais. Tudo, até um filho sedutor e folgazão, e tão filho da puta quanto o pai<sup>152</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 11-12)

Em poucas linhas é possível concluir que a personagem teve um casamento feliz, mas não está feliz, no seu entendimento do que é felicidade; que crê em Deus, mas questiona o patriarcado que existe fortemente dentro da Igreja, como eixo central da família, e em toda a sociedade; que está cumprindo vinte e cinco anos de casada no dia da ação; que o tempo passou lento e arrastado para ela; e que teve com seu marido um filho que segue perfeitamente a cartilha de seu pai. Assim, o drama de García Márquez dá o primeiro passo para representar uma totalidade dos movimentos que concentra conflito, intensidade e efeito a partir de um acontecimento presente.

A apresentação da personagem e de sua situação parece objetivar que o público seja empático com Graciela e se posicione a seu favor. Esse sentimento é ainda mais fortemente explorado na audiência pelo silêncio do marido. Entretanto, o fato de não ter a defesa do esposo, isto é, de não sabermos quais seriam suas réplicas durante toda a ação, nos põe em uma condição especial. Como público e leitores,

---

<sup>152</sup> Em Espanhol: “¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz! [...] Sólo un Dios hombre podía regalarme esta revelación para nuestras bodas de plata. Y todavía debo agradecerle que me haya dado todo lo necesario para gozar de mi estupidez, día por día, durante veinticinco años mortales. Todo, hasta un hijo seductor y holgazán, y tan hijo de puta como su padre”;

somos reféns das impressões de Graciela sobre sua vida conjugal. Cabe a nós decidir, eticamente, se acreditamos em tudo o que ela nos diz, se consideramos só uma parte, ou se duvidamos de tudo.

Conforme Szondi (2011, p. 149), o resgate da recordação no momento presente em cena tem o efeito de não mais colocar a personagem como vítima impotente de seu próprio passado porque, de certo modo, não é totalmente passado, mas a continuidade de uma vivência subjetiva que permanece se manifestando na vida. O passado de Graciela ganha o palco porque ainda é profundamente sentido pela personagem. Em geral, o recurso da memória dota o drama épico de grande lirismo, porém sem deixar de ser um olhar objetivo acerca de um objeto. E nessa figuração, podemos ainda acessar a relação com a mãe e a sogra, além da figura moribunda do pai do marido, ou seja, toda um base familiar e seu declínio. Esses personagens representam as gerações antigas e apresentam uma generalização dramática, ou um sistema “totalmente fechado, que em sua dialética, esgota todos os posicionamentos humanos acerca desse conflito” (LUKÁCS, 2011b, p. 121). Pela memória, a protagonista parece viver um período de preparação objetivo-histórico de sua própria revolução (LUKÁCS, 2011b, p. 126) além de se desdobrar em duas, minimamente, a Graciela do passado e a do presente, o que sugere que

o personagem age, como vem agindo, devido à sua limitação de horizonte e devido a dada situação social que não é a do ator-narrador. Se fosse menos limitado e vivesse em outras circunstâncias, o personagem poderia ter agido de modo diverso; sua ação não decorre de ‘leis naturais’, não é determinada por uma fatalidade metafísica (ROSENFELD, 2004, p. 162)

Trazer o passado ao palco, como um *flashback*, de certo modo é também relativizar as barreiras de tempo e espaço, uma vez que “não acontece nenhuma troca propriamente dita de cenário, senão uma transformação contínua” (SZONDI, 2011, p. 151). Na montagem de *Diatrise de amor*, é verdade que o cenário não mudava para trazer o passado ao tempo presente, ainda que a indicação cênica o recomendasse a fim de ambientar o resgate da memória. Por exemplo, quando a personagem lembra os dias em que vivia pobre com o marido, diz a rubrica:

*O óvalo se apaga e a sala se transforma num quarto pobre de uma periferia do Caribe, com pouquíssimos móveis, rústicos e deteriorados, que a própria Graciela vai colocando no lugar enquanto fala, e uma rede grande de cores vivas que ela pendurará*

*no momento certo. Ao fundo há uma janela aberta para o mar deslumbrante*<sup>153</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 23)

Também se propõe mudança de iluminação e cenário quando Graciela conta como conheceu a sogra em um encontro incômodo e inusitado

*O cenário escurece quando ela começa a evocar a sogra. Só ficará uma órbita de luz muito intensa onde veremos a anciã aristocrata na cadeira de balanço, tal como Graciela irá descrevendo, com o leque de avestruz, servindo o chá, etc., mas com leves toques de irrealidade e, claro, em um plano distinto*<sup>154</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 36)

Em *Diatrise de amor*, mudamos a proposta. O cenário já era híbrido desde a entrada do público. No centro do palco, o marido de terno, austero e intocável, em sua poltrona lendo o jornal – optamos por colocar um ator nessa posição, quase imóvel até o fim da apresentação. As únicas marcas da direção para o personagem do marido era que ele deveria virar a página a cada uma das vezes em que a protagonista dissesse “Acabou!”.

À esquerda, uma penteadeira com espelho e um biombo ao fundo, que são um espaço de refúgio do feminino em Graciela. A penteadeira e o espelho estão voltados para a plateia, conforme se observa na Figura 3 dos Anexos. Essa organização dos móveis permite algumas interpretações, como a de que Graciela está dentro do espelho, uma imagem visual para a dialética entre essência e aparência da obra; além disso, dá a sensação ao público de que ele é quem está sendo refletido no espelho ou de que está dentro do quarto do casal. As ações da atriz nesse canto da penteadeira, emoldurada pelo espelho, ainda criam outras imagens: uma aristocrata retratada em uma pintura antiga, por exemplo; e, se ela se inclina na direção da moldura, parece uma mulher que se curva na janela para ver a vida lá fora.

À direita do público, os planos da memória com uma caixa de madeira no chão e uma rede para figurar o espaço da casa pobre (Figura 4, Anexos), onde Graciela viveu com o marido nos primeiros anos de casamento. E, mais ao fundo, posicionados

---

<sup>153</sup> Em Espanhol: “El óvalo de luz se apaga, y la sala va a transformarse en una habitación pobre de una barriada del Caribe, con muy escasos muebles, rústicos y maltrechos, que la propia Graciela irá poniendo en su lugar mientras habla, y una hamaca grande de colores vivos que colgará en su momento. Al fondo hay una ventana abierta hacia el mar deslumbrante”;

<sup>154</sup> Em Espanhol: “El escenario se oscurecerá cuando ella empiece a evocar a la suegra. Sólo quedará una órbita de luz muy intensa donde veremos a la anciana aristócrata en el mecedor vienés, tal como Graciela la irá describiendo, con el abanico de avestruz, sirviendo el té, etc., pero con leves toques de irrealidad y, por supuesto, en un plano distinto”;

em plano elevado, uma cadeira de balanço, um pequeno altar católico e uma mesa com o jogo de chá dão lugar ao terraço que a sogra ocupará em meio a folhas secas e agulhas de crochê. Juliana Zancanaro muda de personagem, na *Diatribes de amor*, interpretando a mãe e a sogra (Figura 5, Anexos) quando as menciona. Dessa maneira, ela pode reviver determinadas passagens de sua vida, e não apenas narrar como se deram.

Rosenfeld (2004, p. 88) dirá que

A memória encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso. Ademais, o sujeito atual tende a objetivar o sujeito passado, estabelecendo-se, deste modo, a típica oposição sujeito-objeto da Épica

Se a memória isola o indivíduo em sua própria subjetividade e o priva de qualquer possibilidade de diálogo, por um lado, parece cair bem a forma do monólogo escolhida por García Márquez para seu teatro, mas por outro lado, sua dramaturgia poderia não ser mais que evasão da realidade, apresentando apenas uma personagem que olha passivamente para as próprias memórias. Entretanto, Graciela não age assim. Ela revisita o passado e, com isso, tem contraste, estabelece uma narrativa e uma elaboração sobre os fatos, para descobrir, ao fim da obra, que precisa transformar sua realidade. Sua memória não é torpor, é vida, acende sua consciência de minoria e ilumina a protagonista de tal forma que ela decide incendiar o marido. A nostalgia de Graciela não a encerra em si mesma, mas a abre para o mundo, porque alimenta sua epifania. O drama burguês é individualizador, mas a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* vai em outra direção e guarda aspectos verdadeiramente dramáticos: é concisa e intensa, composta em diálogo com a História e não se dispersa no interior do indivíduo porque ainda se abre para uma representação da luta de classes.

O drama rigoroso a que se refere Anatol Rosenfeld é o que se convencionou chamar de “peça bem feita”, isto é, um tipo de drama que dominou a cena teatral do século XIX no qual tentava-se adaptar superficialmente os estritos padrões da tragédia clássica (ROSENFELD, 2004, p. 77). Considerando a mimesis aristotélica, o que se propõe no teatro épico é o extremo oposto, ou seja, o anti-ilusionismo, onde

Exalta-se o teatro teatral, a teatralidade pura. O ator já não teme revelar que atua para o público. A ‘quarta parede’ do naturalismo é derrubada. O teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito (ROSENFELD, 2004, p. 104)

Na história do teatro mundial, a forma dramática épica se apresentou mais fortemente na primeira metade do século XX, com as obras e o estilo de Bertolt Brecht.

A estética política de Brecht caracteriza-se, segundo Szondi (2011, p. 116), por diversos aspectos, entre os quais: 1) pôr o ser humano como objeto de investigação, por ser um ser mutável e modificador, isso acontece na *Diatriba de amor contra um homem sentado* também pela herança dos gêneros sério-cômicos antigos, conforme vimos no capítulo 2; 2) narrar a ação em lugar de encarná-la, o que é o épico por excelência, e Graciela o faz quando conta memórias e situações de sua vida; e o traço que considero o mais relevante neste momento, 3) despertar a atividade do espectador, de maneira que ele se posicione criticamente em relação ao que vê e ouve. Enquanto no drama moderno o pensamento determina o ser, no teatro épico, o ser social determina o pensamento. Conforme Lukács (2011a, p. 101),

Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é mais do que o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações, etc. dos homens

Ou seja, pela teoria do reflexo, qualquer pensamento consciente de Graciela sobre sua realidade está fundamentado no mundo concreto, e não em simples abstração, desde que ela se obrigue a priorizar o objeto, em vez de seu olhar subjetivo sobre ele. Daí a essência de certas interrupções em seus devaneios, como ocorrem com os exercícios de saxofone de Amalia Florida ou o primeiro mambo da noite tocado pela orquestra de músicos invisíveis.

Para chegar aos efeitos épicos, Rosenfeld (2004, pp. 138-140) explica que o teatro brechtiano utiliza recursos como o comentarista, que se direciona diretamente ao público, as interrupções, às vezes, violentas da ilusão, a mistura do estilo solene com o cômico e uma certa dimensão lírica que é indispensável à obra. Tudo isso para garantir a ruptura da ilusão cênica, que é algo tão caro para Brecht e que pretende “desmascarar as convenções teatrais que já não se ajustam à atual situação humana” (ROSENFELD, 2004, p. 140), mas tudo deve ter um ar de improvisação. Esse modo de fazer teatro seria extremamente político.

Hans-Thyes Lehmann explica que o teatro é político muito mais pela forma do que pela temática, e uma das maneiras de fazer a política entrar na arte é pela interrupção, pela pausa ou pela cesura, pois representam “um choque que faz com



que a realidade se torne, de repente uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2003, p. 11). A interrupção é sugerida de muitas formas na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, chegando a acontecer que Graciela se direciona diretamente à audiência, conforme pede a rubrica, em um movimento típico do distanciamento brechtiano:

*Já fora da 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?<sup>155</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p.32-33)

Interessante que, ao mesmo tempo em que dá a palavra ao público, Graciela também silencia a plateia. Ou, se preferirmos, ela assume apenas para si, os rumos da discussão. Essa aproximação entre personagem e público seria, em Brecht, o máximo movimento que transforma a cena em tribuna política, mas na peça de García Márquez, não é o rompimento formal da quarta parede o que garante “participação popular” no conflito. Na montagem de “Diatribes de amor”, optei por manter essa interrupção e fiz com que Graciela descesse até a plateia para chegar mais perto do público. Criei ainda outras situações em que a personagem interage com a audiência, assumindo mais consciência de sua própria *performance* ante um grupo de pessoas que a vê e a ouve.

Por exemplo, mantive a ação de riscar o fósforo depois do ruído do estilhaço da vasilha no início, mas a rubrica também pedia que a primeira linha do texto fosse pronunciada do palco, e isso foi mudado. Nas duas montagens, a fala tão enigmática que abre a obra foi dita em meio ao público, com o fim de fazer Graciela olhar para

---

<sup>155</sup> 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?”;*

seu quarto, seu marido, sua vida, enfim, com distanciamento objetivo, de fora. Enquanto não entrava no palco, ela apenas se preparava para revisitar suas memórias. Houve outras situações de interação: a atriz podia dirigir as falas de Graciela diretamente ao público, ainda que essa indicação cênica não estivesse explícita no texto. Outras vezes, resolvi desobedecer a indicação do autor para qual interlocutor a personagem deveria dirigir seu enunciado. Por exemplo, a rubrica pedia que Graciela dissesse ao marido que ele é “Machista, isso sim, como todos os homens e quase todas as mulheres”<sup>156</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 26). A recepção a esta fala é completamente diferente se o interlocutor muda. Portanto, escolhi que a atriz deveria dizer as mesmas palavras olhando nos olhos de algum homem ou mulher do público<sup>157</sup>. Ressalte-se que, mesmo quando se dirige ao público, Graciela ainda é a personagem que vive seu momento de crise, não chega a ser a atriz desidentificada com o papel. Nesse sentido, compreendo que a diatribe de Graciela não é só um discurso violento contra seu esposo, ou uma viagem à própria intimidade, mas um discurso contra a instituição da família, o patriarcado, o capitalismo, e se torna, por isso mesmo, um ato político, uma vez que convida os espectadores a pensarem sobre suas próprias condutas. Mas não se trata de teatro político apenas pelo uso formal de um ou outro recurso cênico de Brecht. Aliás que nem chegam a ser inaugurados por Brecht. Interpelar o público era algo que Plauto já fazia, por exemplo, em “O anfitrião”, além de mesclar gêneros em tom paródico. Desde o prólogo, Mercúrio avisa à audiência que a peça de 190 a.C.(?) será uma “tragicomédia” (HEGEL, 2004, p. 243). Dessa maneira, romper a quarta parede não chega a ser uma inovação vanguardista do século XX, assim como já não deveria provocar estranhamento algum em uma peça de teatro do final dos anos 80. No geral, talvez seja o caso de considerar que a personagem que interpela o público na verdade está mais fiel ao jogo teatral do que efetivamente revelando-o, pois se insere em uma longa tradição.

É, por si só, o gênero dramático e a forma do monólogo que permitem mais perfeitamente a leitura política da obra, pois, se a diatribe de Graciela não acontecesse

---

<sup>156</sup> Em Espanhol: “Machista, eso sí, como todos los hombres y casi todas las mujeres”;

<sup>157</sup> Em “Cheiro de goiaba”, Gabriel García Márquez (2014a, p. 162) define o machismo promovido por homens e mulheres como a usurpação do direito alheio. De modo que a frase de Graciela é outra intromissão do discurso do autor;

na frente de um público real, à mercê das reações imediatas de uma verdadeira assembleia, poderia ser confundida com a simples romantização de um amor individual, um “fado” ou um “tango” incitando a uma fuga da realidade na mais completa solidão (LUKÁCS, 2010, p. 67). Em outra ocasião Lukács (2011b, p. 123) ainda explica que “O verdadeiro caráter dramático ou “romanceado” de um drama depende da solução do problema da “totalidade dos movimentos”, e não de características formais”. Ou seja, não é simplesmente isolando a forma de seu conteúdo que teremos um teatro mais político. O que a maioria dos críticos costuma dizer inclusive é que a forma do monólogo é carente de dramaticidade e realismo, por ser uma espécie de parênteses descritivos dentro da ação principal. No entanto, a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não abstrai nunca o conflito, ou seja, o monólogo de Graciela, que a rigor não é monólogo<sup>158</sup> porque ela não está sozinha em cena, não perde de vista a totalidade dos movimentos. A personagem supera a própria subjetividade interpelando sempre um interlocutor distinto, quase sempre o marido, rompendo a quarta parede também e extrapolando não apenas o espaço privado, como os limites do gênero literário, e passando a falar não apenas para o esposo, mas para muitas pessoas. Adquirir consciência sobre sua existência no mundo, ou seja, reconhecer-se, no caso dela, é assumir responsabilidade ética por seus atos, como característica fundamental de heroína trágica. Daí que o trágico também seja um elemento essencialmente político na peça de García Márquez ao apresentar o “instante” da decisão, o ponto da “encruzilhada” em que Graciela precisa fazer um acerto de contas com a história (LUKÁCS, 2011b, p. 130).

Incluí ainda outros exemplos de interrupções, na encenação de “Diatriba de amor”, e o fiz, não para fugir da forma teatral aristotélica, mas tão somente afastar a peça do drama rigoroso, do início do século passado ou do teatro naturalista. Segundo Anatol Rosenfeld, duas são as razões principais do teatro épico e sua oposição ao teatro aristotélico:

primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma

---

<sup>158</sup> Victor Zapata (2011, p. 46) defende inclusive que a peça é uma conversação, onde Graciela é a única pessoa que fala. Suas censuras e os silêncios do marido seriam intercâmbios comunicativos, para todos os efeitos linguísticos e dramáticos. Ver referências;

épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo (ROSENFELD, 2004, p. 147)

As concepções marxistas são diversas e, muitas vezes, opõem-se. Lukács e Brecht, por exemplo, polemizaram em muitas questões, como o expressionismo. Segundo Celso Frederico (1997, p. 43), Brecht se opunha ao realismo por não aceitar que se tomasse a arte burguesa como paradigma, assim como criticava o envolvimento emocional do público com o espetáculo. Não queria, portanto, imitar a realidade ou levar à plateia à catarse. Já Lukács, cujo pensamento vem de uma longa tradição que remonta Aristóteles, Hegel, Marx e Engels, não concordava com isso. A ideia da totalidade da obra de arte entra em conflito com o teatro épico porque a “realidade que a arte realista deve refletir com precisão não pode, segundo Lukács, ser apresentada de maneira aleatória e arbitrária pelo capricho subjetivo e momentâneo” (FREDERICO, 1997, p. 46). Por fim, na tese clássica de Marx, o ser determina a consciência e não o contrário. Assim, na arte realista, a consciência das personagens deve expressar necessariamente as condições sociais. O teatro de Brecht valoriza a obra que estabelece uma tese, “é um teatro do pensamento, da consciência, e não do ser social verdadeiro” (FREDERICO, 1997, p. 46). Daí que o teatro de Brecht valorize a reflexão crítica da plateia, enquanto Lukács crê que a função básica do enredo é tornar os fatos inteligíveis a partir da catarse, isto é, da piedade e do temor.

Procurei, no capítulo anterior, comprovar que o enredo da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* funciona no sentido de conduzir a plateia à catarse porque buscar tipificar a personagem, explicar uma insatisfação antiga e justificar sua revolta com o mundo, uma revolta coletiva, fruto de um ódio sagrado, a partir dos elementos trágicos, como ordem e desordem, *páthos*, peripécia e reconhecimento. Para ser uma obra política, o que importa realmente não é que a personagem faça pausas na ação para explicar a cena, mas se o conflito é o ponto central do drama e se ele figura um evento decisivo, “segundo o conteúdo social que lhe é inerente, e os heróis trazem consigo o vínculo entre paixão individual e o conteúdo social do conflito” (LUKÁCS, 2011b, p. 133). A peça teatral de Gabriel García Márquez não é nem drama rigoroso nem teatro épico, mas tragédia moderna. E política. Não apenas porque “todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo” (PAVIS, 1999, p. 393), mas porque está ali presente um público vivendo e

experimentando as sensações próprias da ação. Começarei a tratar disso de modo regressivo.

Assim como é no teatro brechtiano, Lehman também compreende que é típico do teatro pós-dramático construir uma relação com o público que o convoque a responsabilizar-se pelo espetáculo:

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

A intenção de Brecht, com o teatro épico, é similar, ou seja, trata-se de apresentar uma cena “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2004, p. 148). Brecht combate a arte que é vista como redentora do ser humano, como sedativo dos desejos e vontades, como evasão da realidade para um mundo artificial ou extremamente individualizante. O teatro político, como ele o entende, obrigaria o espectador a discordar de uma ação e a combatê-la.

Priscilla Meléndez (2001, p. 541) toma a peça de García Márquez como uma obra bastante contemporânea ao dizer que:

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*<sup>159</sup>

A *performance* pode ser aqui entendida como “um ato de comunicação”, “um momento tomado como presente” que depende da “presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2014, p. 51). Para Meléndez, um dos aspectos mais importantes de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é “a tensão entre textualidade e teatralidade da peça frente o nível performativo

---

<sup>159</sup> Em Espanhol: lo que resulta particularmente original en *Diatriba de amor* es ver cómo 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 un marido indiferente, sino como un consciente acto de *performance*;

desta”<sup>160</sup> (MELÉNDEZ, 2001, p. 542). Isso acontece porque a obra foi escrita sob uma concepção tradicional de texto teatral, já que apresenta personagem em ação, relativa unidade de espaço e tempo, além de toda a estrutura formal do gênero: rubricas, fala da personagem e indicações técnicas para iluminação e trilha sonora, sendo, sem dúvidas, um texto escrito com a intenção de ser encenado.

Por outro lado, o elemento performativo presente no discurso de Graciela “tenta rebelar-se contra a visão cerrada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/ *performer* frente o autor e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita”<sup>161</sup> (MELÉNDEZ, 2001, p. 542). Na concepção da montagem de “Diatrise de amor”, essas tensões ficaram ainda mais evidentes, uma vez que o formato de espetáculo foi de “encenação da leitura”. Isso implicou que a atriz deveria ler as falas enquanto se movia pelo palco incorporando as folhas de papel com o texto à cena. Esses fragmentos de textos foram espalhados de diversas formas pelo cenário, evidenciados intencionalmente em alguns momentos quando a atriz segurava a folha de papel nas mãos e lia o texto, conforme indicações da direção (Figuras 5 e 6, Anexos), e ocultos pelo palco em outros momentos, fixados nas peças de roupas ou nos objetos de cena (xícara, leque, espelho) que a atriz manuseava. Essa opção cênica estabelece alguma ruptura com a tradição aristotélica, pois o “conceito de representação está ligado indissociavelmente à ideia de uma verdade” (LEHMANN, 2003, p. 17). No teatro pós-dramático, utilizar as folhas de texto, em lugar de qualquer outro artifício que o faria desaparecer, é novamente uma estratégia de interrupção e de revelação do fazer teatral, também como legado dos preceitos brechtianos. O que resulta da experiência dessa encenação de leitura, no caso da “Diatrise de amor”, é um entrelaçar as folhas de papel com o texto da obra à cena mesma, a fim de provocar as percepções do espectador para a complementariedade das duas formas artísticas: o teatro e a literatura. Assim, as tensões entre textualidade e teatralidade, sobre as quais Priscilla Meléndez comenta,

---

<sup>160</sup> Em Espanhol: “la tensión entre la textualidad y teatralidad de la pieza frente al nivel performativo de ésta”;

<sup>161</sup> 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”;

são intensificadas de tal forma que o espectador termina por se acostumar com o papel nas mãos da personagem, e por fim, as tensões são desfeitas ante a plateia.

Todos esses recursos só funcionam em conjunto porque a atriz, não atua de maneira tradicional. Essa é a última e talvez a característica mais importante do teatro épico: “Para exprimir sua atitude crítica, o ator depende em ampla medida do gesto, da pantomima, da entoação específica, que podem até certo ponto distanciar-se do sentido do texto proferido pelo personagem e entrar mesmo em choque com ele” (ROSENFELD, 2004, p. 162). As partituras físicas criadas por Juliana Zancanaro, atriz que interpretou Graciela, são exemplos de uma atuação não-cotidiana, que dota a cena de diversas camadas de significação e promove uma ruptura, não apenas sob o ponto de vista da atuação, mas também da recepção, com o fim de instaurar uma perturbação na plateia. Segundo Rosenfeld (2004, p. 152),

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido

Esse efeito de distanciamento colocaria o espectador em um estado em que “começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2004, p. 151). Na “Diatrise de amor”, no entanto, a atuação estranhada não chega a ser o distanciamento brechtiano porque, para todos os efeitos, a atriz está completamente identificada com seu papel.

Tais interrupções formais (o texto incorporado à cena, algum diálogo da personagem – não da atriz! – com a plateia, e a interpretação estranhada) têm mais a ver com algo que Hegel já anunciava em seus “Cursos de Estética”: imprimir naturalismo, em vez de privilegiar a linguagem teatral convencional, pode facilmente fazer a obra

recair em uma segura e prosaísmo, na medida em que os caracteres não desenvolvem a substância de seu ânimo e de sua ação, e sim apenas levam ao exterior o que sentem na vitalidade inteiramente imediata de sua individualidade, sem consciência mais elevada sobre si e suas relações (HEGEL, 2004, p. 213)

Considero cumprida também a tarefa de demonstrar que a protagonista da *Diatrise de amor contra um homem sentado* desenvolve perfeitamente “a substância de seu

ânimo e de sua ação”, pois experimenta a si mesma em relação épica na totalidade de suas relações. Assim é que Juliana Zancanaro não se torna mais evidente que Graciela Jaraiz de la Vera. Mesmo na cena em que, “fora da personagem”, pergunta ao público onde estava e o que falava, em um tom de improviso, não é completamente a atriz, mas a mesma personagem assumindo o papel de narradora em primeira pessoa, portanto subjetiva e passível de desconfiança. É como se Graciela assumisse dois horizontes de consciência: o da esposa que está em seu quarto falando com o marido e o da personagem consciente de que está dentro de um teatro *performando* para uma plateia. E, ora, não é porque Brás Cubas interpela o leitor que o romance de Machado de Assis deixa de ser realista<sup>162</sup>. Assim é que Graciela sabe que sua ação é importante para ela, esposa, mas também é para o público que a vê. Para que, assim como ela, as pessoas da plateia reflitam sobre suas próprias ações ou omissões ante um conflito.

Na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, temos um conflito central, um momento de crise conhecido como a “apresentação da conta”. O material dramático é fértil porque a ligação interna entre as personagens que ocupam o centro da questão é profunda e percebemos que Graciela é uma personagem engajada com toda sua personalidade no conflito representado (LUKÁCS, 2011b, p. 144). Já por esse elemento realista, o conflito dramático é diretamente experienciável pelo espectador, sem necessidade de qualquer esclarecimento especial, pois o conteúdo é comum aos conflitos normais da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, representa uma qualidade nova e peculiar que pode “exercer o amplo e profundo efeito do drama autêntico sobre a massa publicamente reunida” (LUKÁCS, 2011b, p. 162). O crítico húngaro acrescenta que não há outro gênero literário que se concentre tão exclusivamente nos destinos humanos como o drama e que sua encenação provoca efeito instantâneo nas multidões porque o acontecimento, diferente da narrativa épica, é tomado como o momento presente que é exposto ao público presente no espaço da encenação, de modo que o drama não deixa ao espectador nenhum tempo para reflexão ou repouso

---

<sup>162</sup> O debate conceitual sobre o realismo em Machado de Assis não está esgotado e, obviamente extrapola os limites do presente trabalho. No entanto, alinho-me à conclusão da maioria dos críticos literários dialéticos de que Machado não só é Realista, enquanto representante daquele estilo literário, como um realista pelos métodos de composição e mimese. Ver Roberto Schwarz (2012), Alfredo Bosi (1999) e John Gledson (1986), para citar apenas alguns;



(LUKÁCS, 2011b, p. 165). Dada essa necessidade da encenação, prevista desde quando o texto teatral é concebido, entende-se que o drama só sobrevive realmente após submetido ao público que o assiste imediatamente.

Segundo Lukács (2011b, p. 125), “o drama tem como argumento central o conflito de forças sociais em seu ponto mais extremo e agudo” onde se nota claramente a relação entre “o conflito social extremo e a convulsão social, a revolução”. As teorias do trágico costumam sempre destacar “como traço essencial do conflito de um lado, a necessidade de ação nos dois lados das forças em luta e, de outro, a necessidade de resolução violenta desse conflito”. Nas obras de García Márquez, romances ou drama, os conflitos sociais da Colômbia são frequentemente tematizados, como a greve dos funcionários da Companhia Bananeira, que levou ao massacre dos manifestantes, em *Cien años de soledad*, ou a resistência clandestina dos jovens rapazes ao governo autoritário, em *El coronel no tiene quien le escriba*. Já vimos que as mulheres costumam ser mais práticas e aterradas que os personagens masculinos, mas são personagens muito domésticas nas narrativas do escritor. É o caso de Graciela também, mas na sua peça de teatro, Gabo consegue posicionar a mulher como uma representante da revolução, justamente porque a situa na concretude inicial de uma revolta.

Enquanto Graciela se move pela indignação que sente, Fernanda del Carpio, em *Cien años de soledad*, não faz o tipo que se emociona nem sequer ante os horrores de um massacre. Pelo contrário, parece que sua criação burguesa lhe anestesiou para a vida. O narrador do romance conta que ela era a única filha de uma rica família e se sentava com a mãe à mesa forrada com uma longa toalha de linho para tomar só uma xícara de chocolate com água e comer um pão doce, fazia suas necessidades em um penico de ouro com o escudo de sua estirpe e passou a adolescência estudando em um convento sem se misturar com os outros alunos porque todos acreditavam que um dia ela se tornaria rainha. Sua família investiu toda a fortuna de que dispunha em sua educação, de modo que, ao voltar para casa, oito anos depois de seguir para o internato, encontrou somente os móveis indispensáveis, o pai viúvo e, como única saída para sobreviver a essa decadência, o ofício de coser coroas funerárias.

Ela foi para o carnaval em Macondo porque lhe disseram que ali seria coroada rainha de Madagascar. “Nunca levou amizade íntima com ninguém. Nunca ouviu falar

das guerras que dessangraram o país. Nunca deixou de ouvir os exercícios de piano às três da tarde<sup>163</sup>” (MÁRQUEZ, 2007, p. 239). A música que atravessa as paredes da sua casa e invade seu espaço é nostálgica para Fernanda da mesma maneira que é para Graciela, e o massacre da festa de Carnaval em Macondo, poderia representar para ela uma saída forçada de sua alienação de classe, caso as cenas de violência a tivessem sensibilizado de uma maneira real e profunda. Mas, de volta à casa, ela se fecha em seu quarto de onde não pretende sair. O isolamento de Fernanda é uma escolha pessoal e é Aureliano Segundo quem a retira daí para se casar. “Até o dia do casamento sonhou com um reinado de lenda, apesar de que seu pai, Dom Fernando, teve que hipotecar a casa para lhe comprar o enxoval. Não era ingenuidade nem delírio de grandeza. Assim a educaram”<sup>164</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 238). Segundo Lukács (2011a, p. 198)

Esta passividade do herói do romance é exigida por considerações de natureza formal: ela é necessária a fim de que, em torno dele, possa se desenvolver, em toda sua amplitude, a totalidade do mundo. No drama, ao contrário, o protagonista encarna a totalidade de uma contradição social levada a seu limite extremo

A trajetória de Fernanda recheada de informações é necessária para que o leitor compreenda o mundo em torno do sujeito, já que

As características, as ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade, ou seja, não podem se tornar típicos de toda a sociedade. Cada indivíduo representa agora uma das classes em luta. E são a profundidade e a justeza com as quais é compreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que permitem resolver o problema da tipicidade dos homens e de seus destinos (LUKÁCS, 2011a, p. 206)

Quando a literatura busca, portanto, uma mimese universalizante, ou procura tratar de um conflito existencial e interno, como se todos os seres humanos tivessem as mesmas experiências, não é apenas um gesto artístico fadado ao fracasso, mas uma busca por evadir da representação das lutas sociais, a fim de generalizar os conflitos particulares.

---

<sup>163</sup> Em Espanhol: “Nunca llevó amistad íntima con nadie. Nunca oyó hablar de las guerras que desangraron el país. Nunca dejó de oír los ejercicios de piano a las tres de la tarde”;

<sup>164</sup> Em Espanhol: “Hasta el día de la boda soñó con un reinado de leyenda, a pesar de que su padre, don Fernando, tuvo que hipotecar la casa para comprarle el ajuar. No era ingenuidad ni delirio de grandeza. Así la educaron”;

Pouco tempo depois de casar, Fernanda descobre os encontros de seu marido com Petra Cotes e chega a juntar seus pertences e regressar à cidade natal, mas perdoa Aureliano Segundo e continua perdendo mesmo depois de saber que ele seguia mantendo encontros com a amante: “Assim continuaram vivendo os três, sem atrapalharem-se, Aureliano Segundo pontual e carinhoso com ambas, Petra Cotes incomodando-se com a reconciliação, e Fernanda fingindo que ignorava a verdade”<sup>165</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 243). Essa também é mais ou menos a dinâmica da relação entre Graciela, o marido e a amante dele em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Ressalte-se, se ainda é preciso dizer algo a respeito, que a monogamia é restrita à mulher, uma vez que o homem goza de privilégios que, se não permitem a poligamia, quando as leis não a proíbem, no mínimo a toleram. A mulher que é infiel continua sendo energeticamente condenada. Segundo Ramos (2015, p. 136),

A monogamia representou o fortalecimento da atividade econômica masculina, que a partir de então domina a produção de riqueza, passa a ser o líder da família e delimita a ideia atual do parentesco entre pai, mãe, filho e filha. Surge assim o patriarcado, em que o homem detém o domínio da família, escravos e meios de produção, enquanto que a mulher se restringe às atividades domésticas, não mais relevantes para a produção de riqueza no meio social

Obviamente, como já foi dito, o leitor e o espectador da obra não têm a perspectiva de outro personagem que não seja o ponto de vista de Graciela. E, por isso, é interessante pensar como a relação dialógica (esposa – marido – amante) ganha o palco mesmo no monólogo. O marido está ali, materializado na figura de um manequim (ou ator imóvel) durante toda a peça, mas a amante também é, de algum modo, trazida à cena todas as vezes que a protagonista a invoca com descrições que possibilitam a formação de uma imagem de quem é essa mulher, aos olhos da esposa traída:

A nova senhora Jaraiz de la Vera, imagina! Tremendos sobrenomes para uma dentadura de vinte e quatro quilates que ri sozinha e quando quer, com aquelas tetonas que não há sutiã que sustente, e elegante como um andaime, com as roupas usadas que eu lhe dei em vez de jogar no lixo, só aumentadas com dobras de quatro e meio para que não se arrebetem no traseiro [...]

Porque dá trabalho admitir que alguém tenha uma amante mais feia que a esposa [...]

---

<sup>165</sup> Em Espanhol: "Así continuaron viviendo los tres, sin estorbarse, Aureliano Segundo puntual y cariñoso con ambas, Petra Cotes pavoneándose de la reconciliación, y Fernanda fingiendo que ignoraba la verdad";

Se eu soubesse que vão rematá-las num leilão público para uma boa obra, tudo bem! Mas deixá-las aqui para que as use qualquer sirigaita de dois por cinco sem ao menos ter suado. Que vá!<sup>166</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 45, 48, 71)

Não se trata só de um ressentimento da mulher traída, mas também daquela que nunca conseguiu trair, apesar de desejá-lo. Não me parece exagerado supor que a sexualidade poderia ser também uma forma de a personagem se reconhecer enquanto sujeito. Lamentando não haver se deitado com Floro Morales, apenas porque ele não quis, Graciela fala: “Então eu entendi o que nunca quis entender: que há um momento na vida em que uma mulher casada pode dormir com outro sem ser infiel”<sup>167</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 63). Na medida em que ela não tem mais relações sexuais com o marido há pelo menos dois anos e não se deita também com outros homens, apenas para se manter firme nas práticas ideológicas da Igreja e da Família, Graciela asfixia seu corpo e impede a si mesma de entender que o sexo pode ser uma ação de descoberta, criatividade e humanização. Vergara (1994, p. 20) argumenta que em muitos romances de García Márquez o bem é representado nos personagens que trabalham, fazem amor e são festivos, ou seja, a produtividade, o sexo e a coletividade são expressões de vida. Apenas nessa lembrança frustrada do passeio por Paris com Floro é que Graciela compreende isso usando a expressão “eu entendi”.

Se a ideologia cristã se faz no rito, a ideologia familiar se faz no incentivo à fidelidade conjugal feminina. Segundo Ramos (2015, p. 137),

A monogamia surge como garantidora da transmissão hereditária da propriedade privada originada da atividade econômica masculina. Para que a mulher possa usufruir da liberdade que atualmente o homem possui, resta apenas a desestruturação da família como unidade econômica, prevalecendo a união puramente com caráter afetivo e sem vinculação com a produção e transmissão de riqueza

---

<sup>166</sup> Em Espanhol: “La nueva señora de Jaraiz de la Vera, ¡figúrate!, tremendos apellidos para una dentadura de veinticuatro quilates que se ríe sola y cuando quiere, con aquella tetamenta que no hay sostenes que la sostengan, y elegante como un andamio, con las ropas usadas que le he dispensado en vez de tirarlas a la basura, sólo que aumentadas con alforzas de a cuarta y media para que no se las reviente el nalgatorio [...]”

Porque cuesta trabajo admitir que alguien tenga una amante más fea que la esposa [...]

Si yo supiera que las van a rematar en subasta pública para una buena obra, ¡de acuerdo! ¿Pero dejarlas aquí para que las luzca cualquier guaricha de a dos por cinco sin haberlas sudado? ¡Qué va!”;

<sup>167</sup> Em Espanhol: “Entonces entendí lo que nunca había querido entender: que hay un momento de la vida en que una mujer casada puede acostarse con otro sin ser infiel”;

No reconhecimento de si mesma em cena, Graciela chega ao fim do seu monólogo, justamente antes de incendiar o quarto, expressando abertamente seu desejo:

não há de faltar um homem que me ame de sobra para me despertar com amor quando eu fingir que durmo, para que derrube a porta do banheiro quando eu o estiver fazendo esperar demais, para que não se assuste em ser vampiro em uma ou outra lua, e que seja capaz de ser onde for e como for e não apenas na cama como os mortos. Um homem que não deixe de fazer comigo porque imagina que não quero, mas que me obrigue a querer fazer ainda que eu não queira, a todo o momento e em qualquer lugar, como seja e por onde seja, debaixo das pontes, nas escadas de incêndio, no banheiro do avião enquanto o mundo dorme no meio do Atlântico, e que ainda nas trevas exteriores ou nos finais mais cegos saiba sempre que sou eu a que está com ele, e que sou eu e nenhuma outra a única que fui feita sob medida para fazê-lo feliz e para ser feliz com ele até a puta morte<sup>168</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 77-78)

A citação longa é necessária aqui por três motivos. Primeiro porque expressa uma fé na vida por parte da personagem que já sofreu o desamor, mas luta por perseverar em si mesma criando uma tal tensão para um futuro que não depende de outro para se concretizar, pois “se eu não o encontro, não importa. Prefiro a liberdade de estar procurando para sempre do que o horror de saber que não existe outro a quem eu possa *querer* como só *quis* um nesta vida”<sup>169</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 78-79, grifos meus). Segundo, porque o tema do amor/ erotismo reforça humanamente as relações psicológicas entre a heroína e o conflito sócio-histórico da luta de classes. Lukács (2011b, p. 155) entende que essas relações podem ser acrescidas, nos dramaturgos de mais talento, “de um êxtase lírico nos grandes momentos, em particular no fim”. Terceiro, porque depois de um parágrafo inteiro falando apenas de sexo, Graciela complementa a ideia dizendo que pode *querer* outro como só *quis* um. O verbo “querer”, em Espanhol, segundo o RAE (on-line) tem o sentido de “desejar ou apetecer”, “ter vontade ou determinação de executar algo” e ainda, como é

---

<sup>168</sup> Em Espanhol: “no ha de faltar un hombre que me ame de sobra para despertarme de amor cuando me haga la dormida, para que tumbe la puerta del baño cuando lo esté haciendo esperar demasiado, para que no le asuste ser vampiro en una que otra luna, y que sea capaz de serlo donde sea y como sea y no siempre en la cama como los muertos. Un hombre que no deje de hacerlo conmigo porque se imagina que no quiero, sino que me obligue a querer hacerlo aunque yo no quiera, a todas horas y en cualquier parte, como sea y por donde sea, debajo de los puentes, en las escaleras de incendio, en el retrete de un avión mientras el mundo duerme en medio del Atlántico, y que aun en las tinieblas exteriores o en los finales más ciegos sepa siempre que soy yo la que está con él, y que soy yo y ninguna otra la única que fue mandada a hacer sobre medidas para hacerlo feliz y ser feliz con él hasta la puta muerte”;

<sup>169</sup> Em Espanhol: “si no lo encuentro, no importa. Prefiero la libertad de estarlo buscando hasta siempre que el horror de saber que no existe otro a quien pueda querer como sólo he querido a uno en esta vida”;

comumente usado nesse contexto, “amar, ter carinho, vontade ou inclinação a alguém ou algo”, entre outras significações. Na tradução da peça, preferi manter o verbo “querer”, com sentido mais erótico, em lugar de “amar” justamente para não reduzir a palavra ao seu caráter romântico. Com isso, desejo que o leitor brasileiro infira que a personagem não encerra a questão sexual apenas no jogo amoroso, mas que de algum modo ela sinta que a crítica à família se liga à vivência da união de caráter puramente afetivo e eletivo.

Em outras palavras, desejo que o leitor reconheça em Graciela a personagem que conclui pelo *querer* como o desejo que impele à ação (*conatus*), mas que é livre de expectativas, que não trata o outro da relação como uma propriedade ou um objeto de exposição. Conforme Marx (2010b, p. 161),

Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz o amor recíproco, se mediante tua *externação de vida* (*Lebensäusserung*) como *homem amante não te tornas homem amado, então teu amor é impotente, é uma infelicidade*

Nesse sentido, a construção frasal que abre a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* só pode ser irônica. O amor não correspondido é uma infelicidade assim como um casamento que se parece com o inferno não tem como ser feliz.

#### 4.5 Conflito no romance e no drama

Fernanda Del Carpio e Aureliano Segundo tiveram três filhos: José Arcadio, Renata Remedios (Meme) e Amaranta Úrsula. Graciela e o marido tiveram apenas um filho homem, que também não é nomeado na obra e que parece estar fadado a repetir com a mãe e com as mulheres os mesmos passos do pai, como uma espécie de herança de masculinidade tóxica que já vem atravessando todas as gerações dos Jaraiz de la Vera. Aliás, esta é uma forma de Gabo recuperar as repetições que também ocorrem em *Cien años de soledad* sempre que os filhos levam os nomes dos pais. Cesare Segre (1995) já falou das antecipações e recorrências que dão um tom de circularidade a algumas obras de García Márquez. Lembremos que o marido visita o pai moribundo e volta igual ao bisavô marquês. Isso também significa retroceder, involuir, não avançar nos modos e nas ideias, mas garantir a continuidade do patriarcado. A decepção de Graciela com o filho tem a ver com o fato de que ele já

reproduz os mesmos erros do pai e provavelmente seu neto também o fará, já que sempre nascem homens na família. “Me falou de você, filho único, do neto destinado a ser também o único em uma família que parece condenada a ter um só filho em cada geração, até que nasça uma mulher e acabe com a estirpe”<sup>170</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 38). Tudo indica que o marido, porém, tem outros filhos já que a amante “se orgulha em público de que seus filhos têm os mesmos olhos árabes dos Jaraiz de la Vera” (MÁRQUEZ, 1995, p. 31). Apesar de justificável ressentimento, essa não foi a maior traição do marido, na opinião de Graciela, mas sim que ele tenha sido infiel com a mesma mulher por todos os anos de casado.

Fernanda del Carpio também sempre soube que o marido mantinha uma relação extraconjugal e, por anos, esforçou-se para manter as aparências enquanto suportava a humilhação de o fato não ser segredo para ninguém em Macondo. Desde o acordo selado entre o casal muitos anos antes, as escapadas de Aureliano Segundo para se deitar com Petra Cotes não lhe causavam mais que um frequente incômodo até o momento em que ele passou a ficar mais tempo na casa da amante que na sua própria.

Fernanda, ao contrário do que ele esperava, não lhe fez a menor reprovação nem soltou o mais leve suspiro de ressentimento, mas nesse mesmo dia mandou à casa da concubina seus dois baús de roupa. Mandou-os a pleno sol e com instruções de levá-los pelo meio da rua, para que todo o mundo os visse, crendo que o marido perdido não poderia suportar a vergonha e voltaria ao rebanho com a cabeça humilhada<sup>171</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 290)

Nenhum acordo com Aureliano Segundo foi suficiente, pois a implacável Fernanda sempre manteve os hábitos de seus antepassados e os modos de aristocrata entre os Buendía, impondo, pouco a pouco, os mesmos costumes aos integrantes da família fundadora de Macondo. Em certo ponto da narrativa, até Úrsula se percebe perdendo o poder por estar velha, enquanto Fernanda del Carpio ganha espaço na casa: “quando perdeu a vista e o peso dos anos a relegou a um canto, o círculo de rigidez

---

<sup>170</sup> Em Espanhol: “Me habló de ti, hijo único, del nieto destinado a ser también el único en una familia que parece condenada a tener un solo hijo en cada generación, hasta que nazca una mujer sola y se extinga el apellido”;

<sup>171</sup> Em Espanhol: ‘Fernanda, al contrario de lo que él esperaba, no le hizo el menor reproche ni soltó el más leve suspiro de resentimiento, pero ese mismo día le mandó a casa de la concubina sus dos baúles de ropa. Los mandó a pleno sol y con instrucciones de llevarlos por la mitad de la calle, para que todo el mundo los viera, creyendo que el marido descarriado no podría soportar la vergüenza y volvería al redil con la cabeza humillada”;

iniciado por Fernanda desde o momento em que chegou, terminou por se fechar completamente, e ninguém mais que ela determinou o destino da família”<sup>172</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 244). O recato de Fernanda e sua paciência interminável fizeram com que ela conseguisse mudar até a rotina das portas da casa, que costumavam ficar abertas desde a manhã até a noite. Primeiro as fechou durante a sesta e, finalmente, para sempre. A única ameaça que permitia ao seu mecanismo rígido de controle, ainda que com bastante reserva, eram as festas e o comportamento reservado do coronel Aureliano Buendía. É justamente nessa época da narrativa que a ferrovia chega a Macondo com a locomotiva amarela e a Companhia bananeira que tantas mudanças provocariam no povoado.

Cesare Segre considera que Fernanda del Carpio resiste a sucumbir aos Buendía, como costuma acontecer com quem se casa ou se promete a eles, precisamente

porque a deformação mental de sua educação a jogou em uma alienação da realidade análoga à dos Buendía. À introversão fantasiosa e o ativismo estéril dos Buendía corresponde a vaidade nobiliária de Fernanda, a ilusão de uma nobreza de sangue, a ridícula *prudeire*: Fernanda mantém sua dignidade ofendida constantemente pelos familiares e pela natureza; impermeável ao *humour*, impõe-se cada vez mais como personagem comicamente sublime, inclusive heroico<sup>173</sup> (SEGRE, 1995, p. 339)

Não é o mesmo que romantizar um passado pobre, mas Fernanda também quer de volta seu passado (rico) porque é essa autoalienação que lhe dá sensação de humanidade. A manutenção dos hábitos aristocráticos é a força que a sustenta nesse mundo aparentemente tão vazio.

Graciela Jaraiz de la Vera, que tanto pode ser comparada com Fernanda del Carpio, graças a cenas extremamente similares entre suas vidas de casadas, tem isso de distinto em relação à personagem de *Cien años de soledad*. Enquanto Fernanda é cheia de autoestima e por isso resiste, à Graciela não lhe sobra mais que umas recordações de quando era criança, muito pobre e tinha um defeito de dicção, o que

---

<sup>172</sup> Em Espanhol: “cuando perdió la vista y el peso de los años la relegó a un rincón, el círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde el momento en que llegó, terminó por cerrarse completamente, y nadie más que ella determinó el destino de la familia”;

<sup>173</sup> Em Espanhol: “porque la deformación mental de su educación la ha arrojado a una alienación de la realidad análoga a la de los Buendía. Con la introversión fantasiosa y el activismo estéril de los Buendía se corresponde la vanidad nobiliaria de Fernanda, la ilusión de una nobleza de sangre, la ridícula *prudeire*: Fernanda mantiene alta su dignidad ofendida constantemente por los familiares y por la naturaleza; impermeable al *humour*, se impone cada vez más como personaje cómicamente sublime, incluso heroico”;



só corrigiu depois de ter recebido educação formal na Universidade. Assim, ela não oferece resistência e vive em certo regime de servidão ao marido, sem autonomia, sem questionar o que acontece, sem desejar nada diferente. Ao menos até o momento da ação. A solidão de Fernanda é épica simplesmente por ser narrativa. A solidão de Graciela é, além de épica, lírica e dramática, política por ser posta em cena já sob o tom de autocrítica, pois no momento da ação, a personagem está distanciada e se conscientizando de que passou vinte e cinco anos de vida borrada como pessoa.

No tédio do abandono, Fernanda passava os dias treinando como tocar o clavicórdio, respondendo às cartas que os filhos lhe mandavam, sem nunca comentar com eles os sofrimentos e as tristezas causadas pelo pai, e trocando correspondência também com médicos invisíveis. Fernanda e Aureliano Segundo viveram casados, embora cada um experimentasse sua própria solidão, assim como Graciela passou vinte e cinco anos preferindo muitas vezes calar e engolir a indignação a dividir seus sentimentos com o marido, e ele, por sua vez, como um personagem sem falas ou reações, também parece viver sem compartilhar absolutamente nada com a esposa. Cada qual lidando com as circunstâncias como melhor lhe parece, até que a convivência se torne insustentável.

Em *Cien años de soledad*, a situação chega ao limite com a ininterrupta chuva que destrói e provoca escassez em Macondo. Um momento de clímax na obra, ainda que “a Fernanda não lhe haveria importado a chuva, porque no fim das contas toda a vida havia sido para ela como se estivesse chovendo”<sup>174</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 361). Cesare Segre (1995, p. 348) comenta que a natureza, por vezes, sabe muito mais que os homens e surge em *Cien años de soledad* como uma anunciadora de mensagens, presságios de uma realidade mais ampla, viva e maravilhosa que são passíveis de ser interpretados pelos Buendía, graças à solidão que os torna suscetíveis a essa leitura. A tormenta de neve, em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, também é um momento ápice, exemplo de força que escapa ao controle da personagem, de evento natural que age como saída, uma chance de renovação, de prosperidade e de amor, mas que não se conclui. Naturalmente a tormenta de neve que invade o quarto do casal é a recordação de Graciela sobre sua viagem por Paris com Floro Morales e

---

<sup>174</sup> Em Espanhol: "a Fernanda no le habría importado la lluvia, porque al fin de cuentas toda la vida había sido para ella como si estuviera lloviendo";

nos sugere uma breve e íntegra intimidade, não só com um homem, mas com a beleza e a novidade do amor, ou de si mesma, em sua vida. No entanto, esse homem é todo um cavalheiro e garante a Graciela uma noite esplêndida com concerto de música, um jantar elegante e uma caminhada pelas ruas de Paris mas, ao fim dessa aventura romântica, não se convida para subir ao quarto onde ela está hospedada, e no dia seguinte não resta nada mais que “uma cesta de rosas que não passava pela porta e um cartão que dizia apenas: “*Que lástima!*”<sup>175</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 63). A tormenta de neve, então, pode ser entendida como um anúncio trágico da natureza para o amor frustrado, o prenúncio de uma crise, que vem do reconhecimento do sexo como ação humanizadora. Isso porque a protagonista mesma comenta que, depois da despedida de Floro, nunca se sentiu tão só na vida.

No diálogo seguinte é possível reconhecer como a chuva de *Cien años de soledad* ainda serve para Fernanda mostrar que, mesmo tendo tomado para si a liderança da casa, ainda compreende e reafirma as diferenças entre os papéis de homem e mulher em uma família. Por ocasião da chuva, Aureliano Segundo percebeu que

foi passando o tempo, entre o Colosso de Rodas e os encantadores de serpente, até que sua esposa lhe anunciou que não havia mais de seis quilos de carne salgada e um saco de arroz no celeiro.

- E agora o que quer que eu faça? – perguntou ele.

- Eu não sei – respondeu Fernanda –. Isso é assunto de homens.

- Bom – disse Aureliano Segundo –, algo se fará quando estie<sup>176</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 365)

A debilidade, a falta de ação e de produtividade masculinas são constantes nas obras de Gabriel García Márquez. Normalmente, seus personagens homens parecem viver em uma esfera de exagerada ingenuidade, ou quem sabe negando-se a enxergar que estão em franca queda, enquanto as mulheres se mostram mais concretas e conscientes da própria decadência. Talvez o exemplo mais claro dessa dicotomia seja

---

<sup>175</sup> Em Espanhol: “una canasta de rosas que no cabía por la puerta, y una tarjeta suya que sólo decía: ¡Qué lástima!”;

<sup>176</sup> Em Espanhol: “fue pasando el tiempo, entre el Coloso de Rodas y los encantadores de serpientes, hasta que su esposa le anunció que no quedaban más de seis kilos de carne salada y un saco de arroz en el granero.

—¿Y ahora qué quieres que haga? — preguntó él.

—Yo no sé — contestó Fernanda —. Eso es asunto de hombres.

—Bueno — dijo Aureliano Segundo —, algo se hará cuando escampe”;

o de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), mas certamente não é o único. Em muitos romances de Gabo, as mulheres é que costumam ser mais ativas e mover a roda da narrativa, mas a perspectiva da personagem feminina, esposa e mãe, é da que compreende o homem como o provedor da casa. Segundo Ramos (2015, p. 139)

A mudança na função da mulher na família com o sistema capitalista é extremamente prejudicial, diminuindo seu valor no lar e no estado, já que suas atividades se restringem a atividades secundárias, repetidas diariamente e que não há uma contribuição para a economia estatal, a exemplo de lavar roupas e fazer a comida. Assim, a dependência da mulher em relação ao homem foi potencializada, culminando nas características de passividade e submissão apontadas pelo capitalismo

Graciela conta que, quando estava recém-casada, ela e o marido passaram por uma grave crise financeira e foi ela quem teve que se lançar para o socorro das contas da casa. No auge de seu desespero, em um dia em que não havia como comprar nem o leite do filho, ela foi ao escritório de Nano pedir que ele conseguisse trabalho para o marido – ao que parece, este não havia se movimentado para resolver o problema. A personagem, então, não duvida ante a proposta de que “voltasse na próxima terça-feira, depois do horário do escritório, sozinha, e pelo elevador de serviço que, na quarta de manhã, você já teria seu emprego, ainda que tivesse que levar chumbo do seu pai”<sup>177</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 54). Tudo indica que o sogro de Graciela, alguém que aparentemente domina a cidade, havia proibido que oferecessem serviço ao filho rebelde. Mas o grave da situação é que, a seu modo, dentro das condições que se colocaram, a mulher foi impulsionada pela sociedade capitalista de volta ao âmbito produtivo. Logo, a cena é representativa de que o capitalismo e o patriarcado dispõem do corpo feminino como bem querem. A submissão da mulher continua, antes ao marido, agora ao modo de produção capitalista, nas formas da oferta de emprego ao esposo.

Graciela chega a se arrumar com um vestido de flores para a ocasião, e não duvida também ao derramar toda sua indignação, quando regressa ao lugar, no dia e na hora marcada e encontra Nano arrependido e quase de joelhos pedindo perdão:

(Sorri). Ai, meu Deus, o que teve que ouvir o coitadinho! Até pensei que ele fosse ter uma cataplexia quando lhe disse que uma coisa era ser homem e outra bem diferente era humilhar uma mulher negando-se a aceitar a desonra, depois de fazê-la ir até lá

---

<sup>177</sup> Em Espanhol: "volviera el martes siguiente después de las horas de oficina, sola y por el ascensor de servicio, y que el miércoles por la mañana tendrías tu empleo, así tuviera que matarse a plomo con tu padre";

arrastando a dignidade. Então falei, para acabar de rematá-lo, que seu dever era cumprir como homem, não só para pagar, mas também para cobrar. (*Inicia um rápido strip-tease atuando o que diz*): E com as mesmas, fui tirando meu vestido de florezinhas, minhas meias descosturadas no calcanhar, meu sutiã de recém-parida, e ao pobre não ocorreu nada senão me enrolar com a toalha da mesa de reuniões antes que eu acabasse em pelo<sup>178</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 55-56)

Não se sabe exatamente porque Nano mudou de ideia, mas a reação de Graciela surpreende por não ser o que se espera de uma personagem feminina, católica, de origem humilde e ainda por cima fiel ao marido. Entretanto, as contradições em ação são parte do realismo que García Márquez traz para sua peça sempre que submete a personagem a situações típicas. Contradições que o autor explora desde o título, isto é, diatribes não costumam ser de amor, e casamentos felizes também não costumam ser comparados ao inferno.

Ainda que Nano tenha mantido sua palavra de dar emprego ao marido de Graciela – posteriormente ele aparecerá em uma cadeira de rodas, o que sugere novamente o poder violento das elites, no caso o sogro, que pode ter promovido uma retaliação ao comerciante –, sabemos que a situação econômica do casal só se resolveu definitivamente depois que ele foi ao pai moribundo pedir perdão e, com isso, garantiu o recebimento da herança dos Jaraiz de la Vera, o que significava também os engenhos de cana de açúcar que mantinham a fortuna da família. A partir daí, não se sabe mais se o marido voltou a trabalhar, mas é mais provável que ele tenha se tornado um proprietário, boêmio, amante de viagens, jantares, música clássica e mulheres, enfim, “um homem sentado”. Em cena, sua utilidade se resume a ficar completamente imóvel e silente. Se fôssemos descrever o marido/ manequim, poderíamos dizer que se trata de um pequeno burguês que sustenta a atitude solene de não fazer absolutamente nada, além de ler o jornal de ontem – em atitude de apego ao passado, – ou fingir que lê, para não se enfrentar com a diatribe da esposa. Assim, parte da recriminação de Graciela vem do incômodo pela falta de ação do marido, essa indisponibilidade para confrontar-se com qualquer atividade significativa, como

---

<sup>178</sup> Em Espanhol: “(Sonríe.) ¡Ay, Dios mío, lo que tuvo que oír el pobre huérfano! Hasta me asusté de que le fuera a dar una cataplexia cuando le dije que una cosa es ser hombre, y otra bien distinta es humillar a una mujer negándose a aceptarle la deshonra, después de hacerla ir hasta allá arrastrando el honor. Así que le dije, para acabar de rematarlo, que su deber era cumplir como hombre no sólo para pagar sino también para cobrar. (Inicia un rápido striptease actuando lo que dice): Y con las mismas me fui quitando mi vestido de florecitas, mis medias descosidas en el talón, mis sostenes de recién parida, y al pobre no se le ocurrió nada más que envolverse con el mantel de la mesa de juntas antes de que acabara de quedarme en los puros cueros”;

o trabalho, o sexo, ou um franco diálogo que poderia salvar seu casamento. A única coisa que lhe resta é agarrar-se à sua própria imagem social, a um sonho de passado, a um jornal... de ontem. Nesse sentido, ele também vive de recordar momentos, mas, diferente de Graciela, o marido o faz para se esconder do presente e das lutas cotidianas. Já ela reaviva epicamente o passado para não mais se distanciar da própria vida.

Perceba-se, porém, que Graciela também não é economicamente produtiva, sendo esse mesmo contraste que se ressalta quando vem sua primeira memória de quando era pobre e trabalhava. A rubrica pede que ela estenda roupa no varal e cumpra outras atividades domésticas (MÁRQUEZ, 1995, pp. 24 e 26). Os engenhos são o único lugar de trabalho na peça e são pouco referenciados porque realmente não representam o centro da rotina dos dois.

Muitas vezes, a “recusa” do marido em responder Graciela, enquanto ela segue esperando sua réplica, provoca um efeito cômico que alcança o paradoxal. O resultado desse amálgama é satírico e, nas obras de Brecht, a sátira normalmente vem associada ao burlesco com frequente uso de máscaras e de movimentos estilizados, mas “a deformação brechtiana atinge quase só as classes superiores” (ROSENFELD, 2004, p. 159). Na obra de Gabriel García Márquez, os personagens deformados, como o Patriarca (MÁRQUEZ, 2020), a Mamãe Grande e a avó desalmada de Cândida Erêndira (MÁRQUEZ, 2012) são justamente idosos, decadentes e exploradores que possuem corpos adoentados e em grandes proporções. Não é à toa que, em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o marido burguês seja o único representado sob a máscara do manequim, deformado de seu aspecto verdadeiro, imóvel e despersonalizado detrás de um jornal. Pode-se argumentar que se trata da objetificação do homem e da humanização do objeto, como se fossem afirmações equivalentes. No entanto, a objetificação do homem aqui, como em Brecht, está reservada a uma classe e a um personagem que se objetificou a si mesmo. Além disso, a representação do marido como um manequim se descola da simples desumanização do personagem porque Graciela traça para o espectador/ leitor um panorama da vida dele e o apresenta a partir de uma jornada narrativa de suas práxis, que também é possível de ser uma trajetória típica. O personagem não é um objeto apenas, mas o resultado de um processo histórico e de relações sociais que o tornaram quem ele é. Por outro lado, assumir que o manequim é um objeto

humanizado é elevá-lo a uma condição superior, que não reconheço nos limites do drama em tela.

A peça de García Márquez discute a ação (de Graciela) e a não-ação (do marido), mas é também por causa da demorada debilidade de Aureliano Segundo em resolver o problema da despensa vazia que Fernanda del Carpio já não guarda mais seus protestos eventuais e suas queixas pouco frequentes. De repente, tudo transborda “em uma torrente incontível, desatada, que começou uma manhã como o monótono bordão de um violão, e que a medida que avançava o dia foi subindo de tom, cada vez mais rico, mais esplêndido”<sup>179</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 366). A diatribe de Fernanda é também longa e duradoura, assumindo, no romance, uma linguagem sem parágrafo e quase sem pontuação, como um monólogo desalentador.

Graciela passa um dia inteiro falando, sem interrupções do marido, sempre no quarto do casal, lamentando os desgostos de vinte e cinco anos de casada. “Senta-se para fumar, retira os sapatos, mergulha em uma reflexão profunda, e em um tom baixo e tenso, de moscão monocórdico, retoma a sequência de reprovações intermináveis”<sup>180</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 12). Já as queixas de Fernanda ultrapassam as vinte e quatro horas, mas são similares e possuem o mesmo tom de um incômodo zumbido que comenta as expectativas frustradas, os adultérios do marido e os descontentamentos com os filhos. Porém, em *Cien años de soledad*, há pequenas interrupções de Aureliano Segundo quando, por exemplo, ele a surpreende cometendo um equívoco, ou quando lhe pede que lhe faça um ovo quente. O tom de Fernanda muda e se torna mais baixo, no primeiro caso, e mais violento no segundo. Em *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, o ritmo de Graciela também passa por mudanças ao longo do monólogo (mais rápido em alguns momentos, mais melancólico em outros). Acerca do discurso de uma e de outra, uma coisa que se mantém nas duas personagens femininas é a capacidade inflexível de despejar no marido uma cantilena guardada por anos de rejeição e descuido.

---

<sup>179</sup> Em Espanhol: “en un torrente incontenible, desatado, que empezó una mañana como el monótono bordón de una guitarra, y que a medida que avanzaba el día fue subiendo de tono, cada vez más rico, más espléndido”;

<sup>180</sup> Em Espanhol: “Se sienta a fumar, se quita los zapatos, se sumerge en una reflexión profunda, y en un tono bajo y tenso, de moscardón monocorde, reanuda el sartal de reproches interminables”;

Quando não suporta mais “a ressonância de bumbo que lhe atormentava a cabeça”<sup>181</sup> (MÁRQUEZ, 2007, p. 370), Aureliano Segundo tem um acesso de raiva e começa a despedaçar vasos, potes e vasilhas contra o solo, de modo que a diatribe de Fernanda, assustada com o gesto, termina justamente como começa a de Graciela:

*Antes do terceiro chamado, ainda com a cortina baixa e as luzes da sala acendidas, ouve-se no fundo do palco o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o chão. 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”*<sup>182</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 9)

Se, em um primeiro momento, o leitor/ espectador está suscetível a interpretar que Graciela é a responsável pela destruição da vasilha, sobretudo quando se entende que ela é quem está com raiva, mais adiante, tomamos conhecimento da sua real motivação de iniciar a 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<sup>183</sup> (MÁRQUEZ, 1995, pp. 68-69)

O marido quebrou a vasilha num rompante de raiva. E a esposa, que foi capaz de suportar tantas traições e indiferenças ao longo de vinte e cinco anos de convivência, reconhece que não admitirá um ato de violência física. É a partir desse gesto do

---

<sup>181</sup> Em Espanhol: "la resonancia de bombo que le atormentaba la cabeza";

<sup>182</sup> Em Espanhol: “Antes del tercer llamado, aún con el telón bajo y encendidas las luces de la sala, se oye en el fondo del escenario 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”;

<sup>183</sup> Em Espanhol: ¿Quién te entiende?

*Hace el ademán de lanzar un plato contra el muro, y vuelve a oírse el estropicio de vajilla rota del principio, que continuará como fondo hasta el final del párrafo.*

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

marido, definido como alguém que “Passa a vida tirando o corpo da realidade”<sup>184</sup> (MÁRQUEZ, 1995, p. 68), que Graciela percebe e racionaliza sua própria condição de cárcere, de alienação de seus desejos e vontades, como ela mesma diz que vivia “uma ilusão abominável” e passou a tomar consciência de seu “destino servil” (MÁRQUEZ, 1995, pp. 71-72). Daí que ela já inicie o drama como uma personagem típica, porque seu primeiro reconhecimento trágico é imediatamente anterior ao início da diatribe: antes do terceiro chamado e com as cortinas ainda abaixadas. O tempo em cena, de aproximadamente um dia, condensado na forma de um único ato, representa a tensão em que nada mais pode acontecer e é preenchido pela reflexão sobre toda a vida e a morte. A retrospectiva épica da própria trajetória, distanciada no tempo e no espaço, mas ainda reverberando diretamente no íntimo dessa mulher que se percebe minoria pela primeira vez. A diatribe de Graciela é seu momento de entrar em contato com memórias felizes e infelizes do casamento, de colocá-las em cena e em voz alta para que esse gesto a ajude a recuperar a humanidade perdida. Mas mais que isso. É o mesmo gesto que Gabriel García Márquez já havia escrito para Fernanda del Carpio em *Cien años de soledad*, o romance que o alçou à condição de um dos escritores mais importantes de língua hispânica de todos os tempos. No romance, porém, a cena não é catártica, talvez nem mesmo típica. Mas no drama está configurado o desmoronamento trágico de um mundo, o surgimento de uma pequena convulsão e sua, pelo menos momentânea, vitória.

No gênero literário romanesco, a diatribe de Fernanda se mantém na esfera individual, tanto na representação conciliadora quanto na recepção, daí que não alcança a mesma força que no teatro, onde a presença da plateia e a tomada de consciência da personagem acerca da própria *performance* assistida dotam a obra artística e seu discurso de um caráter coletivo e revolucionário. Por isso que o fogo também não possa ser tomado como metáfora, símbolo ou imagem delirante da personagem. Fosse assim, a cena final não encarnaria a tipicidade requerida na catarse e permaneceria apenas no campo conceitual, abstrato. Sendo o ato real de Graciela, a cena do fogo condensa a luta de classes, as forças históricas encarnadas na personagem. Um desfecho como esse permite ao público presente notar que ela é

---

<sup>184</sup> Em Espanhol: “Te pasas la vida sacándole el cuerpo a la realidad”;



uma personagem que não evita a revolução, mas que a leva até o limite das consequências. Pela figuração e organização formal, o teatro realista e trágico renova o contato direto do público com a obra de arte. E mais ainda um teatro que proporcione um contato humano com a vida figurada, que inste a plateia a se posicionar ética e politicamente ante o conflito pela catarse experimentada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tentativa de enquadramento de um texto teatral contemporâneo em uma categoria existente de definição mostra o quanto a obra de arte, literária ou cênica, escapa a conceitos fechados e formas fixas. *Diatriba de amor de contra un hombre sentado*, única peça escrita por Gabriel García Márquez, possui toques de humor e linguagem adornada, ora parece pertencer ao gênero cômico, ora ao trágico; confunde-se superficialmente com o teatro burguês do fim do século passado, mas já com elementos de superação da crise do drama, com distanciamento narrativo e épico, mas aproximação com o público pelo humor e pelo cotidiano da situação.

Tanto a leitura da obra quanto a encenação do texto só fazem sentido nos dias de hoje se vierem plenas de desconstruções formais e indisciplinas com relação às indicações cênicas do autor e à própria concepção teórica dos limites do texto teatral. A encenação da “Diatriba de amor”, uma montagem coletiva, procurou discutir aspectos da literatura dramática em ação, privilegiando a funcionalidade da cena, mas ao mesmo tempo, mantendo o texto e a própria leitura como protagonistas da obra. Ao observar como essa peça colombiana se comporta no palco, compreendo que o espaço físico do teatro e o momento único da encenação dotou a diatribe de Graciela de uma dimensão muito mais coletiva do que a simples desavença de casal, um texto sobre o amor ou o fim do amor entre homem e mulher.

Raymond Williams (2010, p. 215) afirma que a palavra “drama” é compreendida tanto como o texto que foi escrito para se tornar uma peça de teatro, como a encenação desse texto. Para o autor britânico, o “ato de escrever uma peça e o ato de representá-la são claramente distintos, assim como a experiência de ler uma peça e assistir a um espetáculo, embora a palavra drama seja igualmente significativa quando aplicada às duas” (WILLIAMS, 2010, p. 215). Na origem grega, a palavra “drama” significa “ação” e, embora o texto, de modo geral, possa prescrever as ações e intenções da personagem, o resultado da encenação sempre será bem diferente do efeito que o texto gerou no leitor, pois a ação física assumirá o controle, e as palavras serão subordinadas a ela. No teatro contemporâneo, tanto o drama escrito quanto o encenado acabam apresentando menos rigidez com relação a formas pré-estabelecidas. Além dos mais, as condições do palco, a iluminação, a habilidade física dos atores e atrizes, a criatividade do encenador e as possibilidades de criar relações

intertextuais e interdisciplinares ou interartísticas e indisciplinadas determinam ou sugerem como poderá ser a experiência do espetáculo para o público.

O estudo aprofundado da obra literária de teatro possibilitou que se criassem ainda mais relações, pois permitiu que se levantassem as origens do gênero diatribe, o sério-cômico, para concluir que Gabriel García Márquez não foi inocente ao intitular sua peça de teatro e ao eleger a forma do monólogo, ou mais precisamente do solilóquio, para deixar Graciela dizer o que ela tem para dizer. Enquanto método compositivo, a sátira se encaixa perfeitamente na forma e no conteúdo revolucionário da personagem e, conseqüentemente, da obra.

É pela forma aristotélica e pelo tema da ruína de um mundo que o discurso de Graciela contra o marido sentado entra em diálogo direto também com as tragédias. Mas o que seria o trágico contemporâneo e, principalmente, o que é o trágico para García Márquez? O trágico envolve o espírito de uma época de crise, um sentimento de desintegração social que, na obra do autor colombiano parece assumir a forma da violência histórica, a qual não teve início com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, mas que foi institucionalizada a partir desse evento, com o *Bogotazo* e a ditadura de Rojas Pinilla, a ponto de ser considerada hoje parte do “tecido diário das vidas humanas”, conforme Angel Rama (on-line). A cotidiana violência colombiana, da qual, por hábito e por alienação, muitas camadas da sociedade não se dão conta, é como um casamento feliz que se assemelha ao inferno, pela justa contradição entre essência e aparência que a *Diatribe de amor contra un hombre sentado* procura ressaltar. É trágico ainda que Graciela sirva ao marido e ao sistema capitalista e patriarcal por vinte e cinco anos sem estar consciente da violência que eles representam para sua existência, sem perceber como ela é obediente aos Aparelhos Repressivos e Ideológicos que garantem sustentação à sociedade dividida em classes, a qual é extremamente nociva para ela e para outras pessoas como ela. Ao dar início à sua diatribe, esta situação conflituosa se torna mais clara para a personagem e lhe permite elaborar, com distanciamento, como foi sua vida nas últimas décadas.

A partir dessa consciência de minoria nesse espaço social, parece-me que ela tem três opções: 1) dar as mãos ao marido e a tudo o que ele representa, isto é, conciliar-se com a classe dominante ao se conformar com seu “destino” trágico e imutável, e descer com ele para comemorar o casamento feliz; 2) simplesmente ir

embora e deixá-lo sozinho e imóvel no quarto, o que outra vez seria uma conciliação, a exemplo de Nora em “Casa de bonecas”, de Henrik Ibsen, que abandona o marido e muda o curso de sua vida individual, mas não altera em nada as estruturas sociais de seu tempo e de seu país, ou como a própria Fernanda del Carpio, de *Cien años de soledad*, que se cala ao final de sua cantilena por presenciar o marido quebrando todas as louças e cristais da casa. Fernanda desiste da sua revolta menos por medo desse gesto de violência do que por haver alcançado seu objetivo imediato: que Aureliano Segundo trouxesse comida para a despensa; ou, por fim, 3) Graciela pode iniciar uma superação efetiva nas bases da sociedade, incendiando o marido, concretamente imbuída do espírito da revolta.

Tomo a questão nesses termos porque entendo que Graciela não se reconcilia de forma alguma com o mundo burguês: ela mesma critica a família burguesa como instituição, e a obra questiona os valores culturais e religiosos predominantes na América Latina. A peça de teatro realista concentra a ação no conflito particular dessa mulher que expressa diversas contradições sociais e que atravessa as etapas trágicas, tais como peripécia, reconhecimento e páthos, a fim de reforçar a tipicidade que lhe é inerente desde o início. García Márquez poderia encontrar um utópico “estado médio” das contradições da personagem, inclusive para defender a classe burguesa da qual ele mesmo faz parte, já que seu discurso fica evidente vez ou outra na *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. No entanto, essa busca comum a Balzac, Goethe e Hegel (LUKÁCS, 2011a, pp. 204-205) não poderia deixar de ser superada em nome da figuração precisa das contradições profundas da sociedade burguesa. Esse é o essencial da peça teatral de Gabriel García Márquez e é por essa razão que seu texto carrega aspectos progressistas, que ajudam a iluminar as tensões, as injustiças e as discriminações promovidas pelo capitalismo e intensificadas nos contextos de periferia econômica, como o continente americano, onde o machismo e a submissão das mulheres serão ainda mais agudos.

Existe a possibilidade de outros desfechos não-conciliatórios? No momento, não consigo enxergar saída para Graciela que não seja pela violência. Como diz o narrador de “Esaú e Jacó”, “Nenhuma revolução se faz como a simples passagem de uma sala a outra” (ASSIS, 2012, pp. 202-203). Se inicialmente estive inclinado a discutir como algumas passagens da peça flertavam com o Realismo Maravilhoso, estilo pelo qual García Márquez é mundialmente conhecido, a esta altura não creio

mais que o incêndio que encerra a peça possa ser interpretado pelo viés do sobrenatural – era uma possibilidade pela imobilidade do marido enquanto o fogo o consome. Entretanto se o fogo não for real, não há transformação na vida de Graciela, e seu arco dramático terminará no ponto exato onde havia começado. Que existe o flerte com o fantástico, é certo, mas esse aspecto da obra também pode ser lido pelo ângulo das heranças do sério-cômico, conforme defendo no capítulo 2, em que o grotesco e o fantástico serviriam para a experimentação filosófica da personagem. O saldo final é que a composição da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* não deixa de ser realista, nem mesmo quando evidencia o fazer teatral e, por essa razão, a peça de teatro logra explorar profundamente a questão da violência, expressa ou velada, e as implicações desse tema na forma que assume para o drama. Graciela é, ao longo dos 60 minutos da encenação, a mulher vítima e a que se revolta na mesma medida da violência sofrida.

Mesmo depois de milênios de existência, é difícil dizer que uma forma artística (teatro ou literatura) exerça poder nas ações individuais daqueles que tiveram contato com ela, mas seguramente, algumas, pela forma mesma, as verdadeiramente artísticas, mobilizam sentimentos: se não criam revolucionários, pela catarse experimentada, pelo menos não os mantêm conformados. O teatro pode apresentar essa forma e essas narrativas que vão se tornar importantes na engrenagem das relações sociais porque, mediado pela peça, o público pode se reconhecer e se humanizar.

No curso “A poesia e a história”, o professor Hermenegildo Bastos (2019) argumenta que a tipicidade também está na forma. Assim, minhas considerações finais podem se resumir a esta: que a forma do teatro trágico é mais típica que a do romance para representar a revolução<sup>185</sup>. Isso ocorre porque o drama se concentra em um momento específico, um conflito violento, a “apresentação da conta”, a ruína do velho para o novo. É nesse sentido que o desfecho da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* é revolucionário. O objetivo de Fernanda del Carpio nunca foi o de se livrar das estruturas dessa sociedade que tanto incomoda a Graciela. A origem das

---

<sup>185</sup> Lukács (2011b, pp. 120-121) não coloca a questão nestes mesmos termos, mas acompanha o raciocínio de Hegel sobre a “totalidade do movimento” do drama em oposição à “totalidade dos objetos”, no romance. No entanto, dirá, citando Marx e Engels, que há uma “função socialmente catártica (revolucionária) da catástrofe trágica” (LUKÁCS, 2011a, p. 259);

duas personagens é crucial para compreender a distinção de cada diatribe, pois ambas mudaram de vida com o casamento: Graciela vem de casa modesta, enquanto Fernanda vivia como aristocrata. Por mais que se lembre com nostalgia desse passado, a primeira não quer romanticamente voltar às origens, mas a segunda, sim, gostaria de ser não apenas burguesa outra vez, mas Rainha de Madagascar. Fernanda não chega a ser resistência revolucionária porque não rompe efetivamente com a estrutura em que está inserida, apenas cria outra estrutura de dominação, sob seus próprios interesses, que são religiosos e, por isso, igualmente conservadores e subservientes às ideologias do estado capitalista, tanto quanto toda a estrutura patriarcal dos Buendía.

Graciela Jaraiz de la Vera, por sua vez, racionaliza sobre sua vida e entende que é necessário mudar, não apenas sua pessoa, mas todo o ambiente que a cerca: não nos fixemos na unidade de espaço interno, do quarto, da casa, mas de uma coletividade colombiana ou latino-americana, contra um homem sentado, ou todos os Jaraiz de la Vera, espanhóis e colonizadores. Após vinte e cinco anos de servidão, Graciela busca liberdade, e o vago dessa perspectiva tem que pesar sobre a linguagem, cênica e verbal, que resulta, com força política, na experimentação também da plateia, orientando sua reação imediata e humanitária diante do sofrimento representado. Já que o conteúdo é similar à cena da diatribe de Fernanda no romance, Gabriel García Márquez trabalha com a forma para ser político sem ser panfletário, cria uma imagem crítica e desumanizada da classe dominante e, ao mesmo tempo, outra imagem comovente e impetuosa de alguém que luta e se mobiliza contra a opressão.

Segundo Raymond Williams (2002, p. 79),

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem em períodos de real estabilidade nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronam, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente

A *Diatribe de amor contra un hombre sentado*, como foi discutido no capítulo 3, não surge ou situa a ação em um momento de conflito aberto. A estabilidade política, no

entanto, nunca foi uma realidade na Colômbia do século XX. O propósito do drama de Gabriel García Márquez é pôr em cena a falência de uma ordem em nome de uma nova condição.

Althusser (1980, pp. 50-51) apresenta princípios formulados por Marx acerca das condições de produção econômica, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas nas quais os homens tomam consciência das revoluções sociais e levam este conflito até ao fim. Essa questão também está no debate de Marx e Engels com Lassalle (LUKÁCS, 2016, p. 58). A utopia da revolução na América Latina se conecta diretamente com o projeto bolivariano de unificação do continente, que se renova com as revoluções mexicana (1910) e cubana (1959). O Realismo Maravilhoso incorpora essa utopia ao figurar um espaço natural – microcosmo para o continente – onde tudo é possível, conforme Irlemar Chiampi (2015). O sentimento de esperança e superação das perturbações sociais gerou uma literatura que estiliza o idealismo, mas que muitas vezes se encerra nessa concepção ética e, de certo modo, exótica, cujas bases ideológicas, conscientes ou não, se resumem a figurar um movimento sem chegar ao limite da transformação social. Segundo Lukács (2016, p. 60), esse “não-ir-suficientemente-longe” aparece como a tragédia da revolução”.

Para não ser completamente injusto na comparação entre Fernanda del Carpio e Graciela Jaraiz de la Vera, é preciso reforçar que a determinação do objeto representado é inseparável do gênero em que se apresenta, de modo que “a lírica, a dramática e a épica significam, já por suas formas, coisas sumamente diversas do ponto de vista da visão do mundo, e ele em uma tal generalização que não é absurdo falar da concepção do mundo do drama, do romance, etc”<sup>186</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 450). *Cien años de soledad*, além do mais, foi publicado no período entre o entusiasmo cubano e a disseminação das ditaduras militares na América Latina. Apenas pelas mediações do contexto histórico, ela já não é uma personagem tão política quanto Graciela. Além disso, não devemos apagar a especificidade de Fernanda dentro do romance, como uma personagem marginal que é trazida à realidade de seu delírio de grandeza ao lembrar que a filha Meme disse que no seu penico de ouro havia merda,

---

<sup>186</sup> Em Espanhol: “la lírica, la dramática y la épica significan, ya por sus formas, cosas sumamente diversas desde el punto de vista de la visión del mundo, y ello en una tal generalización que no es absurdo hablar de la concepción del mundo del drama, de la novela, etc;”

pura merda, pior ainda porque era merda de gente metida à besta (MÁRQUEZ, 2007, p. 368).

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* foi escrita na década de 80, quando a euforia com a revolução cubana já não era a mesma. Nesse período, García Márquez e outros escritores já sabiam que o Realismo Maravilhoso se encontrava desgastado, e a Literatura precisava se renovar. O triunfo da peça está, não apenas no retorno ao realismo, mas no fato de que sua protagonista não hesita, não se abala e não se acovarda ante o reconhecimento de que algo precisa mudar. Insisto que seja também um triunfo formal, do gênero teatral, porque o romance publicado no mesmo período, *El general en su laberinto* (1989), talvez seja o texto mais pessimista do autor. Quer dizer, o contexto histórico não é necessariamente de entusiasmo com alguma revolução, o que seria expresso em qualquer escrito de García Márquez, mas algo que ele reservou especificamente para seu teatro.

Graciela poderia ainda ser apenas a intelectual que faz a história sustentada pelos ideais das revoluções anteriores, uma heroína capaz de “empurrar as classes de um lado para outro, a seu bel-prazer, visando realizar historicamente a exigência da ‘ideia’” (LUKÁCS, 2016, p. 59). A revolução partiria de cima e levantaria muito mais desconfiança a respeito de seu desfecho conciliatório ou não. Nesse caso, tanto melhor que a personagem não se envolva diretamente com a classe oprimida, os operários dos engenhos do marido, pois assim evita-se o questionamento sobre sua liderança preponderante e interessada. O conteúdo político da peça de García Márquez se encontra muito mais na concentração do conflito em uma situação de imediata apreensão por parte do público.

Isso, por sua vez, provoca outro obstáculo. Tendo em vista que a composição das massas não é homogênea, tudo indica que a peça une as diferenças pelo entusiasmo da revolução, mas não as separa pela análise crítica dos interesses individuais, o que poderia levar a leitura do desfecho a uma espécie de contrarreforma, sobretudo em tempos como os que vivemos, em que o mesmo discurso muitas vezes é utilizado para fins tão diversos. Conforme Roberto Schwarz, “somente através desta crítica surgiriam os verdadeiros temas do teatro político: as alianças e os problemas de organização, que deslocam noções como sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês” (SCHWARZ, 1978, p. 84). E, se colocamos também a encenação no centro da questão, devemos nos perguntar: quem costuma ir ao teatro



e quem pode se dar ao luxo de assistir a uma peça, que foi montada em duas ocasiões em áreas nobres de Brasília? Quem é o público leitor de Gabriel García Márquez? São pessoas que reconheceriam o ímpeto revolucionário da obra e minimamente questionariam seu próprio destino social ou são pessoas que se manteriam extasiadas pela estética formal e que, muito provavelmente, não fariam qualquer movimento contra o hábito e a ordem estabelecida? Conforme Schwarz (1978, p. 92)

A cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais. É feita, primariamente, a fim de expropriar os meios de produção e garantir trabalho e sobrevivência digna aos milhões e milhões de homens que vivem na miséria. Que interesse terá a revolução nos intelectuais de esquerda, que eram muito mais anticapitalistas elitários que propriamente socialistas?

Nesse sentido, são leituras possíveis que o tema da *Diatriba de amor contra un hombre sentado* seja a conversão do intelectual à militância; ou que Graciela represente a intelectualidade em crise, como uma pessoa que tem quatro doutorados e dois mestrados, mas que levou muito tempo para adquirir consciência social e se posicionar concretamente contra injustiças. Afinal, conforme Althusser (1980, pp. 50-51), a luta de classes também se exprime e se exerce nas formas ideológicas dos Aparelhos do Estado, mas ultrapassa largamente estas formas. Por isso, as classes exploradas podem exercer a luta virando as armas da ideologia mesma contra as classes no poder. Resultaria mais político se Graciela fosse camponesa ou operária, então? Não concordo. Ainda que represente parcela importante para a tomada de consciência, como um primeiro lampejo, um impulso individual, mas não individualista ou individualizante, Graciela não está de acordo com a ideologia burguesa, não se jacta de fazer parte da estrutura que repousa nas relações de produção e exploração. É claro que ela indiretamente compartilha o poder do marido, mas por outro lado reconhece que a fragilidade de sua posição a aproxima muito mais das classes exploradas do que efetivamente das exploradoras.

Em meio à destruição do quarto do casal e da vida conjugal, a *Diatriba de amor contra un hombre sentado* apresenta uma afirmação da vida, porque formalmente aglutina as formas da tragédia, do monólogo, da sátira, do sério-cômico, do drama moderno e do teatro épico. O conteúdo da única peça escrita por García Márquez também glorifica uma potência humana na luta desigual contra a ordem estabelecida. Nesse embate, Graciela revela uma disposição edificante para a transformação da

própria realidade. Já o público leitor e espectador pode reconhecer esse elemento vibrante, essa ação exemplar, e tomá-la de empréstimo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRES, André & LANNES, Paulo. Brutal modernidade em uma certa Venezuela. In: GALLEGOS, Rómulo. **Dona Bárbara**. Tradução de André Aires. São Paulo: Pinard, 2020.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

AMORIM, Lauro. Tradução & Identidade. In: AMORIM, L.; RODRIGUES, C.; STUPIELLO, E. (Orgs.). **Tradução & Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Unesp Digital, 2015, pp. 155-182.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. In: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução de Jaime Bruna. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

AYUNTAMIENTO DE JARAIZ DE LA VERA. Disponível em: <http://www.jaraizdelavera.es/home>. Acesso em 05 de dezembro de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2ª ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

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

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. 6ª ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et alli*. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTOS, Hermenegildo. (s.f.). **A tragédia histórica e o progresso contraditório como elementos formais da crítica lukacsiana**. In: Herramienta. Revista de debate e crítica marxista. Disponível em <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2462> . Acesso em 24 de maio de 2020.

\_\_\_\_\_. **A poesia e a história**. Curso de Extensão do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENSON, John. **La trampa de la nostalgia en las columnas de García Márquez**. In: Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierta. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 219-238.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

CAMPRA, Rosalba. **Gabriel García Márquez: un itinerario de lectura**. In: Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Tomo I. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierta. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 595-629.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Entre campo e cidade. In: **Tese e antítese**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012, pp. 39-59.

\_\_\_\_\_. **Estudo analítico do poema**. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2006b.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.

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

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COBO BORDA, Juan Gustavo. **García Márquez: contar cantando**. In: Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierta. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 441-451.

COCA, César. **García Márquez canta un bolero: una relectura en clave musical de la obra del Nobel colombiano**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

COLINA, Iara. **Regime da heterossexualidade em García Márquez e Sánchez Baute**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2018.

COSTA, Lígia Militz da & REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura & história**. São Paulo: Ática, 1988.

CRUZ, Adolfo León Atehortúa. **El golpe de Rojas y el poder de los militares**. Folios, Bogotá, Segunda época, nº 31, 2010, pp. 33-48, primer semestre de 2010.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

**E-Dicionário de Termos Literários**, de Carlos Ceia. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pathos/>. Acesso em 29 de dezembro de 2018.

ESPARZA, Aracely. Los personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez. In: MORENO BLANCO, Juan (Editor-compilador). **Gabriel García Márquez: literatura y memoria**. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2016, pp. 252-265.

EURÍPEDES. **Alceste; Electra; Hipólito**. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d].

\_\_\_\_\_. **As fenícias**. Tradução e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FREDERICO, Celso. **Lukács: um clássico do século XX**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3ª edição. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARCÍA, Dorde Cuvardic. **El acto de habla de la diatribe de hablante femenino en un contexto matrimonial en crisis: el caso de Diatriba de amor contra un hombre sentado, de Gabriel García Márquez**. Revista Humanidades, Costa Rica, Volumen 5, número 1, Enero-Junio de 2015.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000-2004.

HOBBSAWN, Eric. **Viva la Revolución: a era das utopias na América Latina**. Organização: Leslie Bethell. Tradução de Pedro Maia Soares. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOMEM, Maria. **A família como fetiche**. Youtube, 19 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TraokJ6yeSk>. Acesso em 12 de julho de 2021.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas (Veredas em cartaz), 2007.

La Gaboteca: sala virtual de referencia. Disponível em: <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/gaboteca>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 1993.

LEHMMAN, Hans-Thyges. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Peter Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

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

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LETELIER, Julio Garrido. **Catálogo selectivo de las obras musicales de Vicente Bianchi Alarcón**. Revista Musical Chilena, Año LXXI, julio-diciembre, 2017, Nº 228, pp. 49-68.

LOURAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Tradução Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Estética. Volume II: problemas de la mimesis**. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona, México - DF: Ediciones Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Estética. Volume IV: cuestiones liminares de lo estético**. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona, México - DF: Ediciones Grijalbo, 1967.

\_\_\_\_\_. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Teoria da Literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza**. Tradução de Eliane Zagury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Cien años de soledad**. Madrid: real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua española, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crónica de una muerte anunciada**. Bogotá: Debolsillo, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Diatriba de amor contra un hombre sentado**. Espanha: Grijalbo Mondadori, 1995.

\_\_\_\_\_. **El amor en los tiempos del cólera**. 5ª Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014c.

\_\_\_\_\_. **El coronel no tiene quien le escriba**. Barcelona: Rota Viva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **Hablemos de música**. Disponível em <[https://elpais.com/diario/1982/12/01/opinion/407545206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/12/01/opinion/407545206_850215.html)>. Publicado em 1 de dezembro de 1982. Acesso em 25 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **O outono do patriarca**. 21ª ed. Tradução de Remy Gorga, Filho. Rio de Janeiro: Record, 2020.

\_\_\_\_\_. **Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes**. Disponível em <[https://elpais.com/diario/1980/12/16/opinion/345769204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/12/16/opinion/345769204_850215.html)>. Publicado em 16 de dezembro de 1980. Acesso em 19 de setembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Todos los cuentos**. México: Diana, 2012.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 2ª edição revista. São Paulo: Boitempo, 2010a. pp. 145-157.



\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010b.

\_\_\_\_\_. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELÉNDEZ, 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, pp. 539-555.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Pereira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NORONHA, Vitor. **Da crítica à religião à teoria do fetichismo em Marx**. – 2017. 185 fls. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2017.

OLIVEIRA, André Luis de. **Da tragédia ao trágico: relações fraternas**. 2017. 151 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

OLIVEIRA, André Luis & GOMES, André Luís. **Experimentação filosófica e ato político no teatro de Gabriel García Márquez**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 8, n. 1 [14], p. 72 - 85, jan./ jun. 2018.

O'NEILL, Eugene. **Antes do café da manhã**. Tradução de Eduardo Freitas de Souza. Cadernos De Literatura Em Tradução, (18), 2017, pp. 27-41.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAE. **Diccionario Real de la Academia Española**. Disponível em <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>. Acesso em 13 de outubro de 2018.

RAMA, Angel. **García Márquez: la violencia americana**. Originalmente publicado en el semanario Marcha (Montevideo), N.º 1201, (17 de abril de 1964), pp. 22—23. Tomado de 9 asedios a García Márquez. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1969, pp. 106-120. Disponible en <<http://www.literatura.us/garciamarquez/angelrama.html>>. Acesso em 23 de agosto de 2018.

RAMOS, Roberto. **Função da mulher na família: uma crítica marxista**. Problemata: Revista Internacional de Filosofia: UFPB. v.6, n. 3(2015), p 129-145

REDACCIÓN JUDICIAL EL ESPECTADOR. **“Todos esperábamos el bombazo”:** treinta años después del ataque del narcotráfico. 31 de agosto de 2019. Disponível em <https://www.elespectador.com/judicial/todos-esperabamos-el-bombazo-article-878780/>. Acesso em 25 de maio de 2021.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **A tradução do texto teatral contemporâneo - A tradução do sopro em "Lettre Aux Acteurs"**. 2003. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSA, Leopoldo. **'Sou um escritor que traduz', diz tradutor de Eduardo Galeano e García Márquez**. Entrevista de Eric Nepomuceno à CNN Brasil. Disponível em <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/2020/07/11/a-mao-invisivel-de-eric-nepomuceno-o-tradutor-dos-livros-de-eduardo-galeano>>. Acesso em 06 de dezembro de 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tragédia**. In: Prismas do teatro. Organizado por J. Guinsburg e Abílio Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALDÍVAR, Dasso. **García Márquez: el viaje a la semilla – la biografía**. Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 169-220.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SEGRE, Cesare. **El tiempo curvo de García Márquez**. In: Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Tomo I. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierto. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 317-374.

SKLARZ, Eduardo & GARATTONI, Bruno. **O remédio mais perigoso do mundo**. Disponível em <https://super.abril.com.br/especiais/o-remedio-mais-perigoso-do-mundo/>. Acesso em 02 de janeiro de 2021.

SIERRA, Hugo & OLIVEIRA, André. **O exercício da masculinidade e a performance da violência em *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez**. Letras, Santa Maria, v. 29, n. 59, jul./dez. 2019, p. 235-255.

SILVA, Amós Coêlho. **A sátira clássica antiga e, dentre outros, Machado de Assis**. Disponível em [http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ09\\_14.htm](http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ09_14.htm). Acesso em 18 de dezembro de 2020.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakavorty. **Tradução como cultura**. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. Ilha do desterro: Florianópolis, jan./ jun. 2005, pp. 41-64.

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

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

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Rachel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2ª ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TRUJILLO, Ricardo Arias. **Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)**. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VÉLEZ, Fernando Araújo. **Un vallenato de 300 páginas**. Disponível em <<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/un-vallenato-de-300-paginas-articulo-509138>>. Publicado em 6 de março de 2017. Acesso em 19 de setembro de 2018.

VERGARA, Isabel. Mujeres: desmantelando el sistema patriarcal en las novelas de Gabriel García Márquez. In: **Colombia: Literatura y cultura del siglo XX**. Washington, DC: I. Rodríguez Vergra (ed.), 1994, pp. 13-47.

VIOTTI, Sérgio. Prefácio. In: WILLIAMS, Tennessee. **O anjo de pedra**. Tradução de Sérgio Viotti. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZAPATA, Víctor. **El reproche y el silencio vistos a la luz de la teoría de la cortesía: análisis pragmatolinguístico de *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez**. Buenos Aires: Íkala, revista de lenguaje y cultura. Vol. 16. September – December, 2011, pp. 45-65.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## ANEXOS

FOTOGRAFIAS DAS MONTAGENS DE *DIATRIBE DE AMOR*,  
DIREÇÃO ANDRÉ AIRES (ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA)



Figura 1: Divulgação da leitura cênica de *Diatribes de amor* realizada pelo Instituto Cervantes de Brasília, 2016. Foto André Aires

**Diatribes de Amor**

de **Gabriel García Márquez**

Leitura cênica com  
Juliana Zancanaro

Tradução e direção de  
André Aires

**Dias 15 e 16 (sex e sab) às 20h**  
**Dia 17/11 (dom) às 19h**  
**TAO Filmes (711 Norte)**  
**R\$ 35,00**

**Apoio**

**Cia. YinsPiração**  
Poéticas Contemporâneas

ESCOLA  
PARQUE 313/314 SUL

**TAO filmes**

Figura 2: Divulgação da leitura cênica de *Diatribes de amor* realizada Tao Filmes de Brasília, 2019.  
Foto André Aires



Figura 3: Juliana Zancanaro como Graciela Jaraiz de la Vera, na montagem realizada na Tao Filmes, Brasília, 2019. Foto: Filipe Lima



Figura 4: Graciela no cenário da casa pobre do manguezal. Montagem realizada na Tao Filmes, Brasília, 2019. Foto: Filipe Lima





Figura 5: Juliana Zancanaro interpreta a sogra. Montagem realizada na Tao Filmes, Brasília, 2019.  
Foto: Filipe Lima



Figura 6: Juliana Zancanaro segura uma folha de papel com fragmento do texto de “Diatrobe de amor”. Montagem realizada na Tao Filmes, Brasília, 2019. Foto: Filipe Lima

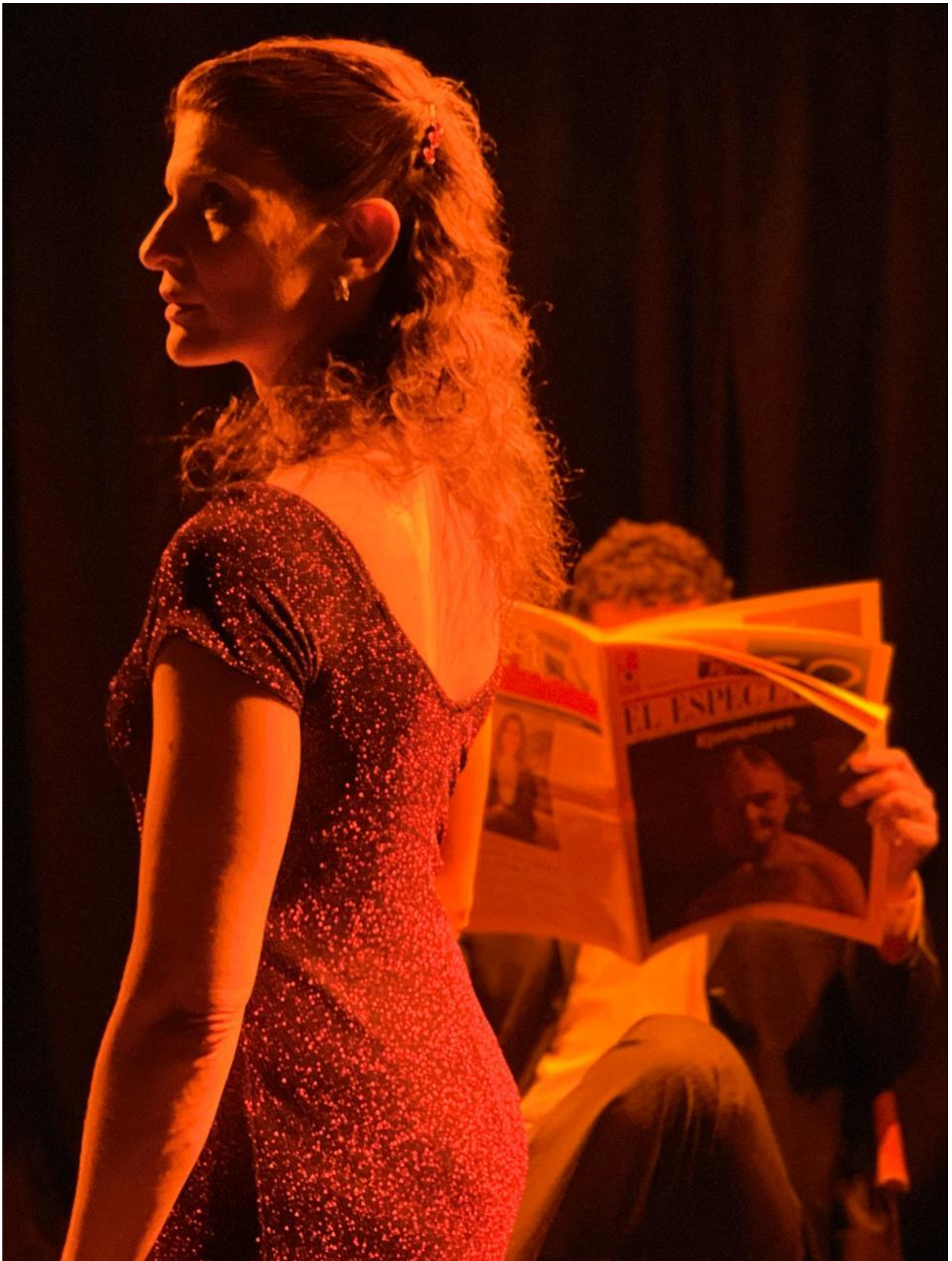


Figura 7: Juliana Zancanaro interpreta Graciela Jaraiz de la Vera pouco antes de ela incendiar o marido. Montagem realizada na Tao Filmes, Brasília, 2019. Foto: Filipe Lima