

# O sujeito contemporâneo nas cenas de *Variações Enigmáticas*

Marília Simari Crozara\*

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha\*\*

---

**Resumo** – A peça *Variações Enigmáticas*, de Eric-Emmanuel Schmitt apresenta as relações entre a tragédia clássica e o drama contemporâneo. A refinada tessitura da obra que mescla ao teatro toda a tradição das narrativas dá-se por meio das divagações realizadas pelos personagens, pela utilização do mito para tentar mostrar algumas facetas da alma humana, bem como o uso de diversos questionamentos acerca do papel da arte nas situações dialógicas em estudo. Chegamos à conclusão de que Schmitt tenta mostrar a complexidade do mundo e do sujeito contemporâneo.

**Palavras-chave:** análise do discurso, contemporaneidade, Literatura.

---

*Variações Enigmáticas*, peça de Eric-Emmanuel Schmitt<sup>1</sup>, mais do que um texto literário, é uma obra dramática contemporânea que carrega, incutida na composição de sua trama, vestígios significativos de uma das maneiras mais importantes de expressão cultural e ideológica no Ocidente: a tragédia clássica.

Entretanto, nesta mescla entre clássico e contemporâneo, pode-se, exatamente por meio deste “diálogo dramático”, observar outras especificidades do texto literário, ocorridas inúmeras vezes, assegurando beleza e harmonia à obra, entre elas, a mescla do gênero narrativo e do dramático. Mas, para adentrar às minúcias desta obra, deve-se conhecer o conteúdo tratado por ela.

Abel Zorko, um literato responsável pelo Nobel de Literatura, em ano indeterminado no texto literário, mora numa ilha das costas da Noruega. Aparentemente, possui um temperamento irônico, satisfazendo-se com o acanhamento das pessoas, causado pela superioridade de sua presença física e

intelectual. No entanto, seu caráter esnobe, desfaz-se, paulatinamente, por meio das interpelações sugestivas realizadas por Eric Larsen, *um homem entre trinta e quarenta anos que conservou algo de muito ardente e muito doce ainda da juventude* (SCHMITT, 2002, p. 8). Este personagem apresenta-se, *a priori*, como um jornalista, ansioso por desvendar os segredos do sucesso da obra ficcional produzida pelo erudito norueguês:

**Eric** – O sr. Acaba de publicar “O Amor inconfessado”, seu vigésimo primeiro livro. É a correspondência amorosa entre um homem e uma mulher. Essa paixão, antes, foi vivida sensualmente durante alguns meses na maior felicidade, depois o homem decide colocar um fim. Exige a separação de corpos; pede que essa paixão seja vivida apenas através das cartas. A mulher a contragosto aceita. Eles se corresponderão durante anos, quinze anos, eu acho... O livro é essa correspondência que aliás pára bruscamente há alguns meses no último inverno, sem razão aparente. (SCHMITT, 2002, p. 16).

Na busca insaciável da “veracidade” factual, a face empírica composicional da obra, — mais fictícia que o próprio texto dramático, pois a discussão sobre a gênese literária encontra-se dentro de um outro plano, regido pelo imaginário e pela representação: o teatro — os personagens lançam questionamentos importantes concernentes à Teoria da Literatura, mais especificamente, ao arcabouço teórico responsável por delimitar o real e o ficcional, tentando mostrar o verdadeiro papel do autor e a cumplicidade existente entre este e o leitor/expectador<sup>2</sup>.

Abel, no intuito de conservar-se como um célebre autor, responsável pelo fazer literário e consciente da função da arte, utiliza argumentos teoricamente “inquestionáveis”, garantindo, desta forma, a função de sua obra e o seu verdadeiro status de ficção:

**Abel** – O que é um detalhe que não se inventa? O talento de um romancista não é justamente inventar detalhes que não se

inventam, que parecem verdadeiros? Quando uma página soa autêntica, isso não se deve à vida, mas sim ao talento do autor. A literatura não copia a vida, ela a inventa, ela a provoca, ela a ultrapassa, senhor Larden. (SCHMITT, 2002, p. 21).

Ou, num outro instante, representacional, vale-se de exemplos tão dogmáticos quanto as discussões teóricas levantadas nos momentos dialógicos:

**Abel** – Qualquer microcéfalo lobotomizado faria a mesma pergunta: “Qual a relação entre o que o senhor escreve e o que o senhor viveu?” De tanto registrar acontecimentos em seus jornalecos vocês ficaram incapazes de criar e pensam que todo mundo que pega na caneta, é como vocês! Eu, meu senhor, eu crio, eu não registro apenas. Você teria perguntado a Homero se ele viveu no Olímpo no meio dos deuses? (SCHMITT, 2002, p. 22).

Tal justificativa seria totalmente válida se fosse desconhecido o processo de criação: optar por uma narrativa em primeira pessoa traz intimidade entre autor e narrador, dificultando a separação com o narrado, levando, muitas das vezes, o autor a inserir fatos pessoais no enredo, pois, a partir do momento que um *eu* é apresentado, o autor compromete-se, automaticamente, com o texto, e tal relacionamento nada tem de deslegante. Sendo este um jogo literário consciente de sua intencionalidade, desenha-se, neste âmbito da representação, uma das grandes problemáticas da obra contemporânea: a contraposição real X ilusório.

A obra é possuidora de um enredo complexo, repleto de *Variações* na personalidade dos tipos humanos presentes. Existem duas histórias acontecendo, paralelamente, e fundindo-se numa só: a da ficção criada por Abel Zorko e a história “real” que se passa entre a cidade de Nobrovsnik e a ilha de Rosvanoe, *uma ilha nas costas da Noruega* (SCHMITT, 2002, p. 7):

**Abel** – Eva Larmor, no meu livro, foi inspirada por uma

personagem real, uma mulher que eu amei. É a mulher que você conhece, Helena Meternach. (...) Nós nos conhecemos há quinze anos. (...) Conheci Helena num congresso sobre “A Jovem Literatura Nórdica”. (SCHMITT, 2002, p. 53)

Parece simples: realidade adaptada para a literatura e facilmente assumida. Entretanto, ao acompanhar detidamente os fatos, percebe-se algo mais intrincado além de uma simples transposição de acontecimentos. Há uma necessidade de satisfação, realização de algo perdido ou abandonado. Existe na relação das personagens um enigma desvendado apenas no findar da peça: o limite entre o real e o ficcional.

Neste entrelaçar ocorrido entre “realidade” e o jogo textual “ilusório”, observa-se a necessidade de esclarecer um dos tópicos imprescindíveis para que se compreenda o papel de uma obra literária: o limite existente entre o mundo empírico e o imaginário. Uma obra pautada na ficção vale-se da crença de quem a lê, da aceitação da “realidade” exposta no texto, mesmo que seja virtual.

Invadir o pequeno e, paradoxalmente, vasto mundo advindo do imaginário, corresponde perceber que, apesar da arte ficcional, em específico a literária, mostrar somente uma porção do mundo, ela permite ao leitor o ato de divagar por ele e também (re)construir outros caminhos para devanear, a fim de acrescentar ao indivíduo experiências, colaborando com este, não só como um lazer, mas cumprindo um papel social. Portanto,

(...) ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo verdadeiro a respeito do mundo real. (...) Essa é a função consoladora da narrativa — a razão pela qual as pessoas contam histórias e tem contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no

Torna-se possível, através do discurso de Eco, perceber a função da literatura criada pelo personagem-autor: por meio de um simulacro da realidade Abel procura uma *forma*, uma *razão* para a própria existência.

Desta maneira, ao findar a interação entre os personagens, percebe-se que não há ficção no “romance publicado”, e sim realidade, cotidiano não experimentado por medo do convívio, sendo este transformado e transportado a um mundo fictício, criado pelo personagem-autor:

**Abel** – Eu amava Helena. Queria que o “para sempre” das nossas juras de amor durasse para sempre de verdade. Eu sei que a eternidade das paixões dura pouco.

**Eric** – Você teve medo que a paixão esfriasse?

**Abel** – Evidente. É inútil prometer conservar sempre a febre. Eu propus a separação para que nosso amor se fortificasse.

**Eric** – Contínuo sem entender.

**Abel** – Não entende? A vida a dois desenvolvia uma tensão intolerável: o fato de estarmos juntos na mesma sala, na mesma cama, nos lembrava sem cessar que nós éramos dois e não um. Eu nunca me senti tão só como quando roçava nela o dia inteiro. Nós nos jogávamos um sobre o outro para aplacar uma sede maior que nós, uma sede interminável, que se transformava em fúria, nós fazíamos amor noite e dia... longamente, furiosamente... queríamos nos transformar numa só carne. (...) Tudo que há de angústia no amor eu descobri com ela. Você já percebeu a crueldade que existe em uma carícia? A carícia aproxima? Não, ela separa. A carícia irrita, exacerba; entre a palma da mão e a pele há uma distância intransponível, em cada carícia há uma dor, a dor de não se unir de verdade. (SCHMITT, 2002, p. 57-58).

É por meio destas instâncias dialógicas que se percebe intensidade/densidade

das questões evidenciadas pelo texto dramático e suas minúcias. Entretanto, os vestígios narrativos não findam nas opiniões dos personagens em cena sobre a arte literária. Por meio dos diálogos, julgamentos e atitudes em situações diversas, há, no tecido teatral as marcas do mito<sup>3</sup>, característica das narrativas, mas lançadas na obra suavemente, por meio do jogo dúbio entre o verbal e o visual.

Na intenção de criar o espaço em que tais personagens apareçam vivamente, usa-se d'*a fantasia, o sonho, a imaginação* (...) (CALVINO, 1990, p. 97): criação, mensagem surgida entre o dito e o entredito. São processos de construção de imagens por meios diferentes: um advindo do texto e outro da imagem visual.

Estas leituras são possíveis dentro de uma obra teatral, porém em instantes divergentes. O primeiro refere-se ao leitor da obra e o segundo ao seu expectador, causando impactos semelhantes: construção de inúmeros questionamentos formulados na (...) *nossa tela interior* (CALVINO, 1990, p. 99), por meio de imagens advindas do imaginário.

Tai jogo de imagens é possível devido à sutileza das representações cenográficas desencadeadas pelas falas dos personagens. O aspecto da *leveza* é observado por Calvino como o vazio apto a preencher a alma humana, configuração de símbolos e signos sutis, capazes de formar questionamentos importantes para o indivíduo contemporâneo. É o *uso da palavra* (...) *como perseguição incessante das coisas, adequação à sua infinita variedade* (CALVINO, 1990, p. 39) e aparece, em determinados momentos, como a caracterização da personalidade de Abel e Eric, por meio de alegorias, deixando claro a maneira como eles agem perante os problemas cotidianos.

Nas situações dialógicas da obra em estudo, acontece uma breve citação simbólica: os personagens comentam sobre suas preferências por animal doméstico, em específico, o gato. Ao fazer alusão a este, percebe-se a presença implícita de outro animal: o cão.

Quando os personagens optam por um ou outro animal, tendem a colocar, "levemente", as características dos símbolos associadas às suas, traços de personalidade subentendidos no discurso. Segundo Chevalier, "(...) o simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal".

(CHEVALIER, 2002, p. 461).

Abel, semelhante a este, pode ser caracterizado como um indivíduo oscilante — se colocar em observação a maneira como resolve o relacionamento amoroso com Helena. Sob outros aspectos, o personagem aproxima-se desta figura na sabedoria, reflexão, engenhosidade, malícia e visão observadora, mágica.

Eric encontra-se à outra margem destas características: assim como o cão está ligado aos cuidados e a companhia do percurso existente entre a vida e a morte, à sexualidade sensível, ao ciúme, ao caráter medicinal e à fidelidade que possui — Larsen cuida de Helena durante o período que esteve doente, acompanhando-a até a morte sob o papel de esposo e, posteriormente, num acordo unilateral, acompanha toda a existência de Abel.

Estes dois animais são citados num único momento da peça, entretanto, desnudam marcas psicológicas importantes dos personagens. É a *leveza (...) associada à precisão e à determinação (...)* (CALVINO, 1990, p. 28):

**Eric** – Parece que o senhor sente prazer em ser desagradável.

**Abel** – Eu tenho horror desta mania atual de ser “simpático”. A gente se dá com qualquer um, a gente lambe, a gente faz lamber, a gente late, estende a pata e sorri sem parar... “Simpático”, que chatice!...

**Eric** – Há quanto tempo o senhor mora nesta ilha?

**Abel** – Dez anos.

**Eric** – O senhor não se aborrece?

**Abel** – (...) Em minha companhia? Nunca.(...)

**Eric** – E em que é que o senhor acha graça na vida?

**Abel** – Nas nuvens... nos gatos...

**Eric** – Eu não gosto de gatos.

**Abel** – Percebi quando você entrou.

(Eles se olham. Calam-se. Abel senta-se na frente de Eric e o contempla fixamente. Murmura com uma voz doce como se estivesse lendo uma encantação na testa de Eric).

**Abel** – Você tem o olhar franco das almas sentimentais, você espera demais dos outros, você poderia se sacrificar por eles,

em suma, você é um homem bom. Cuidado, você é perigoso para você mesmo, cuidado. (SCHMITT, 2002, p. 26-28).

A associação dos símbolos com os personagens produz, indiretamente, informações, juízos de valores que Schmitt deixa a critério do leitor/expectador a maneira de como realizar tal intento. Entretanto, não deixam de ser alegorias bem delimitadas, intensas. Esta caracterização das sutilezas intelectuais e de caráter dos personagens, torna-se ponto importante para a composição do herói no drama pós-moderno.

O herói clássico grego pode ser considerado como:

(...) produto de um deus ou de uma deusa com um ser humano, (...)  
simboliza a união das forças celestes e terrestres. Mas não goza naturalmente da imortalidade divina, se bem que conserve até a morte um poder sobrenatural: deus decaído ou homem divinizado (CHEVALIER, 2002, p. 488).

Se forem tomadas como ponto de partida estas características para a formulação de um conceito de herói pós-moderno – levando-se em consideração as características da era contemporânea – deve-se perceber que este é, na verdade, um produto humano, repleto das contradições, medos e anseios do indivíduo que se encontra cercado pela *condição pós-moderna* sócio/econômica/cultural da sociedade em que vive. O herói contemporâneo é a dessacralização do mito heróico e a plena humanização dele.

Assim, pelo simples fato do expectador conhecer, mesmo que num contato breve, o que estes personagens compreendem e esperam das relações estabelecidas entre as pessoas, já se vislumbra as características do herói moderno, podendo este ser contrastado com o trágico herói clássico. Entretanto, deve-se compreender primeiro o conceito, formulado por Aristóteles, acerca desta expressão artística — tragédia — para que, posteriormente, se estabeleça relações entre seus elementos composicionais e o drama contemporâneo propriamente dito:



A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ATISTÓTELES, 2003, p. 35)

Em poucas linhas o crítico grego conceitua a tragédia clássica: imitação de uma realidade, por vezes embasada em ações de personagens divinos, que se desenvolvem em um núcleo principal através da representação — feita pelos atores — de tais divindades, procurando atingir a consciência humana, estimulada através das sensações causadas pela trama da peça. Desta sorte, é preciso que o instante representacional trágico provoque no espectador a sensação de pequenez, fazendo-o ter a impressão de que o seu destino é absurdo e, paralelamente, inelutável, despertando a sua compaixão para consigo e com o outro. A percepção dos artifícios trágicos dá-se através da observação dos personagens em cena, quanto às suas qualidades/defeitos de caráter e/ou físicos.

Entretanto, a tragédia não se restringe à imitação<sup>4</sup> desordenada: ela pode ser organizada em partes importantes relacionadas com o efeito catártico desejado pelo dramaturgo (neste estudo serão colocados em evidência apenas os itens relevantes à análise do texto teatral em questão).

O prólogo, na tragédia clássica, precedia a entrada da orquestra, dos atores e do coro, anunciando o que aconteceria em cena em instantes posteriores, lembrando que o párodo era o momento lírico da peça, realizado pelo canto e encenação do coro. Ao observar mais de perto a obra contemporânea de Schmitt, percebe-se a diluição destes momentos nas indicações iniciais do dramaturgo, quanto à arquitetura do cenário e do ato de provocar a imaginação do expectador:

O escritório de Abel Zorko — Prêmio Nobel de Literatura.  
Vive só, em Rosvanoe, uma ilha nas costas da Noruega.

O escritório, barroco, extravagante, todo em madeira, cheio de

livros, dá para um terraço de onde se vê as ondas do mar. O passar do tempo se percebe pela cor do céu por onde passam nuvens e bandos de pássaros selvagens. Estamos precisamente num fim de tarde, quando depois de seis meses de um dia boreal deve chegar a primeira noite de inverno que vai durar os próximos seis meses. No meio da entrevista, o crepúsculo vai começar a colorir o horizonte com tons violetas. O palco está vazio. Ouvem-se as variações enigmáticas de Elgar. Nitidamente, de fora, dois tiros. Passos rápidos. Uma corrida. (SCHMITT, 2002, p. 7).

É como se a ornamentação do palco, a ária de Elgar e os tiros falassem por si só, introduzindo uma possível idéia do perfil de “pessoa” que vive na ilha e a causa pela qual mudou-se para ela: um indivíduo inconstante, cheio de melindres que não aceita nem a presença do outro, nem a sua ausência. O personagem que aqui falaria no teatro clássico é transfigurado em espaço e melodia.

A atuação do coro, antes representado por um grupo de atores a proporcionar o momento lírico da peça, está dispersa nos tiros, na corrida e nos vários instantes em que os personagens colocam ou param a exibição da composição de Elgar. Estes fatos são importantes para o conjunto proposto pelo dramaturgo, pois permitem o aparecimento de pistas do que acontecerá em cena, sempre causando a sensação de mistério a ser descoberto pelo expectador.

No que se refere aos episódios, conjunto de ações normalmente divididos em três núcleos, há apenas um, sendo que este tenta criar outros por meio das lembranças suscitadas pelos personagens em ação: os diálogos entre Zorko e Larsen instigam a imaginação do leitor/espectador, acerca de Nobrovnik, palco ideológico de alguns acontecimentos, e de Helena Meternach, figura feminina presente nas reminiscências dos personagens e no imaginário de quem os ouve e vê. A organização desta estrutura contribui para que a intencionalidade do texto seja atingida.

Quanto ao desenho dos entes ficcionais, é possível perceber algumas características do herói trágico na dramaturgia pós-moderna. Os personagens trágicos contemporâneos trazem, em sua composição, a desmistificação de

características sobre-humanas, extraordinárias, ou seja, os indivíduos representados não possuem um caráter elevado, tampouco a nobreza das atitudes.

A tragicidade atual reside, exatamente, nos instantes em que os indivíduos deparam-se com situações de impasse, com dificuldade para solucionar problemas que, aos olhos dos que observam regidos pela razão, precisam, somente, do desapego das imposições do mundo moderno, como a “ordem social” e o individualismo automatizado, causador de inúmeros receios no que se refere à relação entre o *eu* e o *outro*.

Abel dessacraliza o herói clássico, retirando, ao menos no estereótipo que ele mesmo compõe de si, toda a superioridade moral que se espera de um intelectual de sua categoria:

**Eric** – (...) Conte me sobre a sua concepção do amor.

**Abel** – Eu odeio o amor. É um sentimento que eu sempre quis evitar. Aliás, ele sempre me evitou também.

**Eric** – (espantado) Então nunca se apaixonou?

**Abel** – Sim. Aos dezoito anos, quando também experimentei o álcool, o cigarro, os automóveis, as moças, e os outros rituais para entrar no universo adulto. Mas pouco tempo depois eu me livrei do amor.

**Eric** – Mas o senhor foi amado?

**Abel** – Desejado, enormemente. As leitoras atribuem todas as qualidades a um escritor. Quando ia a uma feira de livros, eu provocava tantos desmaios quanto uma estrela de rock. Não conto mais o número de mulheres que me ofereceram seus corpos e suas vidas.

**Eric** – Então?

**Abel** – Eu ficava com o corpo e deixava-lhes a vida. (rindo) Ainda jovem eu me especializei em mulheres casadas, para ficar tranquilo: o adultério nos protege dos sentimentos.

**Eric** – Não tinha medo da vingança dos maridos?

**Abel** – Os maridos não matam por ciúme, eles pegam no sono antes (...) (SCHMITT, 2002, p. 29-30).

O personagem contraria as características referentes a uma “pessoa” na sua posição: a representação de sublimes atitudes humanas fica esquecida a partir do momento em que o personagem-autor mostra a vileza do indivíduo. Abel utiliza a imagem convencional de “homem correto” que as pessoas lhe atribuem para tirar proveito das situações e satisfazer seus desejos de maneira egótica.

De um herói clássico espera-se atitudes sublimes, louváveis, o sacrifício que provoca a redenção, a tentativa de lutar contra o próprio *fado* — o termo refere-se, na tragédia clássica, ao destino involuntário que os personagens, durante o ato representacional, terão.

Na contemporaneidade, o efeito é justamente oposto: ações intencionalmente realizadas para o proveito próprio, colocando, num mesmo patamar, o homem da ficção e o homem empírico — depara-se, nesta contraposição entre a ficção e o real, com a acepção de mito, discutida alhures, ou seja, a alegoria contemporânea tenta mostrar uma possível versão do homem pós-moderno: fragmentado e mergulhado no próprio individualismo —, capaz de inúmeros erros e da não reparação destes.

Ao agir desta maneira, Abel Zorko coloca em evidência um traço marcante da tragédia clássica grega: a mimese, imitação da realidade que possui como função provocar a catarse, a purificação das emoções.

O fato de aproximar realidade e ficção faz com que o espectador coloque-se na mesma posição do personagem, estabelecendo pontes entre as ações desenvolvidas no instante representacional e o cotidiano, criando parâmetros de possíveis verdades a serem aplicadas. Esse efeito catártico surge no momento de encenação e acompanha o espectador ao longo da obra, suscitando a sensação de estranheza em relação ao medo e à solidão:

**Eric** – Adeus, Sr. Zorko.

**Abel** – Adeus.

Eric sai. Abel volta para a sala pensativo. Olha em volta hesitante. Reflete. Depois sai pela porta interior. Logo depois ouve-se novamente dois tiros e em seguida uma corrida lá fora. Eric

entra, sem fôlego, mas desta vez mais furioso do que amedrontado. Abel aparece apontando a espingarda para Eric.  
**Eric** – Mas o senhor está louco, completamente louco! As balas passaram a poucos centímetros de mim.

**Abel** – E o que você conclui daí? Que atiro bem ou que atiro mal?

Eric joga tudo que tem no chão.

**Eric** – O que o senhor espera de mim exatamente?

**Abel** – (divertindo-se) Suas impressões. O que sente um coelho a ser caçado?

**Eric** – O que você quer? Diga logo! Vamos acabar com isso!

**Abel** – (encantador largando a arma) Sente-se. Quer tomar alguma coisa? Um drinque. Um drinquesinho. (cantarolando) Nada melhor do que um drinquesinho gelado para esquentar a garganta.

**Eric** – É demais. Quem descarrega um fuzil sobre uma pessoa não pode convidá-la para um drinque trinta segundos depois.

(SCHMITT, 2002, p. 38-40).

O personagem permite que se observe um traço das relações afetivas e a maneira como são mostradas no seu devido tempo. O homem contemporâneo vive de modo exacerbado, o paradoxo dos sentimentos e a vulnerabilidade das situações. Estar só é uma maneira de proteger-se do outro, mas, estando na presença deste, não há nada mais difícil do que deixá-lo partir. Neste momento pode-se notar uma das tantas facetas do indivíduo em meio às situações do mundo circundante: a vivência de situações compositoras de um todo fragmentado, repleto de contradições.

O questionamento levantado neste ponto da discussão refere-se à representação de concepções contemporâneas: a atitude do personagem baseia-se — lembrando Baudelaire ao estabelecer relações entre arte e moda, confluindo no conceito da modernidade — numa ação mergulhada em sentimentos contraditórios, ou seja, *é o transitório, fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja a outra metade é o eterno e o imutável* (COMPAGNON, 1996, p. 25). São paradoxos que compõem o mundo

moderno e o indivíduo fragmentado da modernidade; esta liga os homens pela discrepância de situações vividas, pela contradição imposta, às vezes, ideologicamente.

A grande dificuldade é representar o eterno e imutável dentro de uma época em que o caos impera. A maneira encontrada é a busca do efeito instantâneo causado pela linguagem, o choque carregado da informação desejada pelo artista. Para provocar reflexões sobre o eterno no âmbito pós-moderno, somente se forem congeladas suas propriedades passageiras, *fúgidas*.

Nessa tentativa de criação do eterno, a arte pós-modernista procura a criação na originalidade, uma arte que seja ícone e, simultaneamente, segundo Harvey, *mercadeável*. O fato acarreta no surgimento de uma estética sempre disposta a criar o novo e, paradoxalmente, o comezinho, mergulhando num grande turbilhão de ambigüidades. Tais questões influenciam a vida do sujeito contemporâneo, a sua organização e, por conseguinte, nas respostas sócio/psicológicas/intelectuais referentes ao período:

(...) nos submetemos a uma rigorosa disciplina do nosso sentido de espaço e de tempo, rendendo-nos à hegemonia da racionalidade econômica calculista. Além disso, a rápida urbanização produziu o que ele [Georg Simmel] chamou de “atitude blasé”, porque somente afastando os complexos estímulos advindos da velocidade da vida moderna poderíamos tolerar os seus extremos. (...) (HARVEY, 2003, p. 34)

É possível assegurar que a tentativa do homem moderno de escapar do caos e da fragmentação urbanos, o levará aos extremos do individualismo, sendo o fato retratado inúmeras vezes pela arte — retomando o espaço ficcional em observação, pode-se exemplificar o fato por meio do personagem Abel, responsável pelo desenhar intelectual do indivíduo moderno.

A sua “*atitude blasé*” vincula as práticas modernistas e o meio urbano. O personagem-autor tenta unir-se e, ao mesmo tempo, divorciar-se da sociedade, e o faz negando o cotidiano, mergulhado no individualismo que, lentamente, o consome,

mas que, ao mesmo tempo, o mantém vivo; uma situação paradoxal.

Eric Larsen está situado numa perspectiva diferente — no que diz respeito à Abel Zorko e às suas características dramáticas — do trágico contemporâneo, completando a ideologia do discurso. Ele pode ser considerado como um indivíduo culpado e, paralelamente, inocente, característica freqüente no aspecto enfocado pelo drama.

Abbagnano procura conceituar o que vem a ser culpa por meio do arcabouço teórico projetado por Kant. Para ele, *uma transgressão involuntária mas imputável chama-se culpa, uma transgressão voluntária (isto é, unida à consciência de que se trata na verdade de uma transgressão) chama-se delito* (1901, p. 209), e a apreensão do conceito em foco cabe neste estudo.

Ao personagem Eric Larsen é possível atribuir uma parcela de culpa — no sentido exposto por Kant —, pois é sua a responsabilidade da manutenção póstuma da ligação entre Helena e Abel, ludibriando, desta forma, os sentimentos do literato, entretanto, não o fez com esta intenção; Larsen é tão vítima da modernidade quanto Abel, pois está fadado à eterna solidão e a privação do objeto desejado.

A “culpa” deve ser tratada e abrandada, no que se refere a este personagem, como o resultado de um ato passional, uma tentativa de manutenção do bem maior de cada indivíduo, a conservação da vida, ligada, intrinsecamente, às ilusões provocadas pela elaboração das cartas, não sendo, por tal motivo, um ato premeditado, causador de possíveis constrangimentos como se estes fossem intelectualmente arquitetados.

Cabe também ressaltar que este fato está ligado à condição do homem pós-moderno: ações superficialmente trabalhadas, sem levar-se em consideração os prejuízos trazidos por elas.

O que os diferencia é o fato de Eric ter consciência da imobilidade de seu destino, de seu *fado*: a privação eterna da presença da mulher amada, tendo como única manutenção dos sentimentos a recriação da realidade por meio das cartas. Esta particularidade do personagem dramático suscita a piedade para com ele, afinal, este detém os dois adjetivos — culpado e inocente —, pois foi perverso ao permitir a continuação das cartas, mas, na verdade, não possuía a consciência das

intempéries que esta atitude poderia causar. No desencadear dos fatos, nota-se que algo fica implícito. Larsen era o esposo de Helena Meternach, mulher a quem Abel amou e dedicou parte da sua vida intelectual, em decorrência da dificuldade de se relacionar com esta:

**Abel** – Eu perguntei que dia Helena morreu.

**Eric** – Numa terça-feira. 21 de março.

**Abel** – (lembrando-se) É verdade, você me disse que foi no início da primavera.

**Eric** – (lentamente) No primeiro dia da primavera...há dez anos.

Abel não compreende imediatamente depois pára atônito, fixando Eric.

**Eric** – Eu só vivi com Helena dois anos. No dia seguinte ao enterro eu encontrei as cartas... e descobri o amor de vocês. Eu sentia uma falta terrível dela... Então de noite, eu peguei a caneta e escrevi a primeira carta para você.

**Abel** – (...) Então era você?

**Eric** – Há dez anos. Várias vezes por semana. Quase todos os dias. (...).

**Eric** – (...) Eu não queria que ela morresse. Quando eu recebia suas cartas ela continuava viva. Você ficava feliz com as respostas dela. E eu feliz entre vocês dois... Você tinha razão, nós precisamos da mentira. (SCHMITT, 2002, p. 91-92).

Este é o instante quase *epifânico* da peça. O personagem, que tanto cobrou a verdade era o grande falsário. A culpa, neste sentido, pode ser remetida a ele, pois, ao invés de esclarecer os fatos ao literato há dez anos atrás, persiste em manter uma mentira, ludibriando o correspondente de Helena, assumindo a *persona* da mulher amada. Entretanto, deve-se analisar a atitude sob um outro aspecto, o da inocência, de não possuir a intenção de ferir quem, na verdade, ilusoriamente, colabora para manter vivo o seu objeto de desejo:

**Abel** – Vamos fora, fora... e trate de correr, de correr depressa...



Desta vez eu não vou apontar para o portão.

**Eric** – (o olha sem tremer) Estou pouco ligando. Por que você publicou a correspondência? (...) Eu vim aqui, só para lhe fazer uma pergunta. Por que você publicou sua correspondência com Helena? Por quê?

**Abel** – Isso não interessa.

**Eric** – Interessa sim. Há dez anos eu sei sobre vocês e fiz Helena viver. Publicando este livro, você a matou. Você matou Helena! Sem esse livro eu poderia continuar a escrever até o dia da minha morte. (...) Morrer para mim é totalmente indiferente. Mas antes de me matar, você deve me dizer porquê. (...) Abel Zorko, eu sou Helena. Há dez anos nós nos amamos através dela. Publicando este livro, você matou Helena, por que você fez isso? (SCHMITT, 2002, p.94).

Não há maldade no ato da apropriação da identidade alheia e sim a pretensão de conservar vivos sentimentos significativos para o pseudojornalista que tinha como intuito manter viva a memória de um ente querido a partir da paixão sentida por outrem. Na mescla entre morte e vida fictícia, Eric Larsen pode ser caracterizado como o culpado, levando-se em consideração a farsa criada por ele, mas também como inocente, ao observar que foram sentimentos passionais que o levaram a tomar tal atitude: mais uma vez as contradições do sujeito contemporâneo ficam explicitadas por meio da *psique* dos personagens.

Entre a tragédia grega e o drama contemporâneo há, no entanto, um ponto de tangência que deve ser observado com esmero: a purgação das emoções não ocorre apenas nos instantes de encenação; ela persegue o espectador, até que ele decida a resolução dos fatos, alcançada pela perseguição provocada por estes e pelos questionamentos que fundamentam toda a trama. E, neste ponto, é que reside a grande importância do conhecimento contemporâneo, a obra aberta, enciclopédica:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele 'unicum'

que é o 'self' de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138).

A cada leitura, é possível uma reelaboração de conceitos, um novo caminho a seguir, uma nova catarse a realizar e esta ação dependerá de cada indivíduo que se propuser a vasculhar os questionamentos existentes nos diálogos dos personagens. Mas, analisando o fato sob a óptica de Abel Zorko, representante da intelectualidade contemporânea, (...) *Que importância tem isso? O que há de belo num mistério é o segredo que ele conte me não a verdade que ele esconde.* (SCHMITT, 2002, p. 20).

*Variações Enigmáticas* mostra o quanto a cultura moderna está arraigada à greco-latina, no que se refere à maneira de expor os questionamentos concernentes às relações humanas, porém o faz deixando a resolução de tal problemática ao encargo do leitor/espectador e de sua concepção caleidoscópica do mundo. São vezes, enigmas, mistérios que perpassam a individualidade de cada indivíduo que decide passear pelos infundáveis bosques propostos por Schmitt, na tentativa de mostrar a complexidade do mundo e do sujeito contemporâneo.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenada e ver. Por Alfredo Bosi. 2ªed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. Título original: Dizionario di filosofia.
- AGOSTINHO, Santo e Ricci Angelo. **Os pensadores: confissões; De magistro (do mestre)**. V.6. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: UNICAMP, 1988.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. Título original: Art Poétique.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre at son double: le théâtre de Séraphin**. França: Gallimard, 1964.

- BAKHITIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do Discurso**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. **Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COELHO NETO, José Teixeira. **Em cena o sentido: semiologia do teatro**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. p.127. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Lígia Miltz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 2001.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 6ªed. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. 6ªed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2000.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 12ªed. São Paulo: Loyola, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel. **Variações enigmáticas**. Tradução de Paulo Autran. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. Título original: Variations Énigmatiques.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hall do Brasil 1977.
- TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

\* **Marília Simari Crozara** é Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Uberlândia.

\*\* **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha** é Mestre e Doutora em Letras pela USP, Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia e Professora do UNIARAXÁ.

Endereço eletrônico: betina@ufu.br.

<sup>1</sup> O dramaturgo Eric-Emmanuel Schmitt nasceu na cidade de Lyon, França, em 1960. Em 1983, formou-se em Filosofia e concluiu o doutorado em 1987, tornando-se “maître de conférence” pela Universidade de Chambéry. Em 1991 estreou sua primeira peça – *La nuit de Valognes* –, mas somente dois anos depois é que veio o sucesso com *Le visiteur*, peça ganhadora dos três Molinères: Melhor Peça, Melhor Autor e Prêmio Revelação. Seu mais novo sucesso veio com a peça *Variations Énigmatiques* (1996), representada por Alain Delon e Francis Hauser, em 24 de setembro de 1996 no Teatro Marigny – Paris, com a direção de Bernard Murat. No Brasil, a peça foi eximamente traduzida pelo ator Paulo Autran e por ele representada, juntamente com Cecil Thiré, aos 28 dias de março de 2002 no Rio de Janeiro, sob a direção de José Possi Neto. Outras apresentações aconteceram em diferentes partes do país.

<sup>2</sup> No artigo serão encontradas duas grafias com tênues diferenças, mas extremamente expressivas para definir o público que assiste a uma determinada peça teatral, podendo ser denominado como espectador ou expectador. A diferença entre os dois consiste na receptividade à encenação: aquele vê o ato representacional, observa, “testemunha” a cena, enquanto este possui a qualidade de expectante, ou seja, observa a representação e, simultaneamente, cria expectativas concernentes à cena que vê, procurando descobrir o mistério que a cerca. Este público expectante é típico da contemporaneidade.

<sup>3</sup> O mito, consoante as acepções de Scholes e Kellogg, diz respeito a dois aspectos composicionais na narrativa: a *representação* do mundo e a *ilustração* do possível. Isto significa dizer que o mito é um símbolo, uma alegoria, ou seja, uma representação do real por meio, muitas vezes, de uma mostragem indireta da *príque* humana, com a intenção de colaborar na reorganização da convivência social/individual. Este artifício foi utilizado amiúde nas narrativas orais, representado, a título de exemplo, pelos Deuses pagãos gregos, e permanecem na atualidade. Entretanto o mito contemporâneo é desenhado no próprio homem e nas suas agruras. Na obra literária em estudo o mito é vislumbrado sob os aspectos da contemporaneidade.

<sup>4</sup> Esta qualidade do texto dramático refere-se à mimese que possui como fundamento — explicando sinteticamente — a acumulação empírica do leitor/espectador realizada pela simulação do real através do texto ficcional. Segundo Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), *a mimese é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo.*

---

**Abstract** — This paper aims at showing Eric-Emmanuel Schmitt's 'Enigmatic Variations' as a contemporary drama, which is considered one of the most important cultural and ideological expressions of modern classic tragedy. There is a mixture between classic and contemporary aesthetic style, assuring features of beauty and harmony oscillating narrative and dramatic aspects. It shows how modern culture is linked to Greek Latin style to approach human relationships. We came to the conclusion that Schmitt tries to show world and contemporary subject complexity.

**Key-words:** discourse analysis, contemporaneity, Literature.

---