

“RÃS”: O ENCONTRO ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

“RÃS”: THE CLASSIC AND THE MODERN MEETING

Isabelle Regina de Amorim Mesquita¹

RESUMO: Este artigo analisa como a peça “Rãs” – escrita por Branquinho da Fonseca – dialoga com a literatura da época e a tradição literária do teatro por meio das relações da peça com Aristófanes e Manuel Bandeira.

PALAVRAS-CHAVE: Branquinho da Fonseca; teatro; Aristófanes; Manuel Bandeira.

ABSTRACT: This article analyses how the play “Rãs” – written by Branquinho da Fonseca – dialogs with the current literature and the drama literary tradition through the play relations with Aristófanes and Manuel Bandeira.

KEYWORDS: Branquinho da Fonseca; drama; Aristófanes; Manuel Bandeira.

O autor português Branquinho da Fonseca como dramaturgo é, ainda nos dias atuais, muito pouco versados. Sua obra dramática compreende seis peças que foram produzidas durante o decorrer de uma década e publicadas entre os anos de 1928 e 1939.

Sua estréia como autor de teatro ocorreu com a publicação, nas páginas da *Presença*, de *A posição de guerra*, em 1928. Dois anos mais tarde, a peça *Os dois* também surge na revista coimbrã e, no mesmo ano, em 1930, é publicado o poema em um ato *Curva do céu* na revista *Sinal*, a qual Branquinho funda com Torga logo após sua cisão com a *Presença*.

Oito anos mais tarde, Branquinho da Fonseca publica na *Revista de Portugal* o episódio de circo *Rãs*. Na mesma revista, sai no ano seguinte, o apontamento para uma peça *Quatro vidas*; 1939 também é o ano de publicação de sua última obra teatral conhecida: a parábola em nove episódios *A grande estrela*. Tal peça vem no volume intitulado *Teatro-I* junto com todas as outras publicadas anteriormente pelo autor.

É curioso o título que Branquinho da Fonseca dá à sua coletânea de teatro, tendo em vista que se espera uma continuação para um projeto de escritura teatral do autor, o qual acabou não sendo desenvolvido. Luiz Francisco Rebello (1974) comenta a existência de mais duas peças escritas por Branquinho: o melodrama em três atos *O passo* e o drama em um ato e um intervalo *Paralelas*; todavia, nenhuma delas chegou a ser publicada.

O volume que compreende as seis peças conhecidas do autor, *Teatro-I*, foi reeditado pela

¹ Doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Estadual Paulista. E-mail: isabelleamorim@yahoo.com.br

Portugália Editora na data de 1974, com o título de *Teatro* e este se tornou um exemplar raro, pois não chegou a ter mais edições. *Teatro*, de Branquinho da Fonseca, vem com um prefácio de Luiz Francisco Rebello e este se tornou um dos únicos estudos sobre a obra dramática branquiniana.

A produção teatral de Branquinho não teve uma abordagem crítica mais profunda. Os principais manuais de literatura portuguesa chegam a ignorar essa vertente da obra do autor; Duarte Ivo Cruz, em sua importante *Introdução à história do teatro português* (1983), ensaio que promove uma reflexão sobre o teatro em Portugal desde o período medieval até a atualidade, dedica uma parte de seu texto para os dramaturgos da *Presença*, analisando as obras de João Pedro de Andrade, Miguel Torga e José Régio. Quanto a Branquinho da Fonseca, o crítico escreve poucos parágrafos ressaltando a temática do “homem nu” em busca de uma explicação para a sua existência e a preocupação com a teatralidade que inspira as obras do autor: “[Branquinho é] um verdadeiro dramaturgo, quando se sujeita à disciplina cênica” (Cruz, 1983, p. 193).

No já citado prefácio à edição de 1974, Rebello coloca o teatro de Branquinho em uma posição de vanguarda, pois observa que alguns aspectos como a “brevidade”, a “concisão” e o “esquematismo” se verificam tanto no nível conceitual como estrutural de suas peças, uma novidade se comparado aos textos de moldes naturalistas que ainda circulavam e eram representados em Portugal.

No que toca à representação, Rebello é categórico ao afirmar que Branquinho da Fonseca não alcançou a plenitude que merece como dramaturgo porque as suas peças não foram encenadas. Contudo, o crítico não deixa de prestigiar a dramaturgia do presencista, a qual, segundo ele, abre definitivamente os caminhos para uma nova concepção sobre a moderna arte dramática em Portugal, como conclui:

Mas, se quisermos entender (e admirar) em toda a sua grandeza a personalidade literária de Branquinho da Fonseca, será imprescindível considerar o seu teatro – assim como é indispensável conhecê-lo se quisermos ter uma visão global e justa da nossa dramaturgia contemporânea, a qual ficaria irremediavelmente diminuída sem esses esboços, sem esses “apontamentos”, que procuraram aproximá-la do que era, então (e ainda não deixou de ser), para além das nossas fronteiras, o moderno teatro. (REBELLO, 1974, p. 36-7).

A respeito das representações para as peças branquinianas, é válido destacar, antes de tudo, que todos os autores do período sofreram de alguma forma com a censura instaurada em Portugal em 1926. No caso de Branquinho, especificamente, apenas dois espetáculos contemplaram as suas peças: o primeiro ocorreu no ano de 1947 – momento em que a peça *Curva*

do céu foi apresentada durante o 5º. Espetáculo Essencialista, do Teatro Estúdio do Salitre. O segundo espetáculo aconteceu muitos anos mais tarde, em 1985, quando a companhia Teatro Aquilo/Aquilo Teatro produziu uma apresentação que mesclava as peças *A posição de guerra* e *Os dois* (tais dados sobre os espetáculos foram coletados no *link* do Centro de Estudos de Teatro, CET, do *site* da Universidade de Lisboa, o qual apresenta uma base de dados bastante atualizada sobre as representações cênicas em Portugal).

O caráter inovador das peças de Branquinho pode ser justificado por alguns aspectos presentes em sua obra dramaturgica, entre eles, o rompimento com os moldes da estética teatral naturalista, instaurando uma nova proposta temática e cênica; a linguagem e estrutura cênica utilizadas pelo autor é breve, concisa e esquemática, restringindo as ações a um único espaço (pouco detalhado); além disso, as situações também são monovalentes, assim como há uma redução das personagens à unidade e, finalmente, existe uma expressiva valorização do signo teatral como componente para a significação das peças, conferindo uma grande potencialidade cênica do texto, que apresenta virtualmente todos os elementos para o espetáculo.

Como se pode notar, Branquinho da Fonseca assume uma posição de vanguarda e exercita uma proposta de teatro bastante diferenciada dos modelos mais tradicionais ainda em voga em Portugal. A sua peça *Rãs*, especificamente, metaforiza o debate com a tradição estético-teatral tão explorada pelos modernistas. Para entendermos um pouco mais sobre o teatro deste dramaturgo, analisaremos esta peça com vistas a focar a relação que mesma sugere com outras obras que também se preocupam em refletir sobre o fenômeno estético.

O texto dramático *Rãs*, de Branquinho da Fonseca, é uma peça de cena única e bastante breve. Trata-se de um diálogo entre dois homens que sobem por uma escada que sai de um abismo entre duas montanhas. Durante toda a cena dramática há pouca ação, visto que não existem peripécias durante a trajetória; o diálogo é fragmentado, entretanto, é o principal elemento dramático que sustenta a ação de subida, a qual é a todo instante interrompida pelos gritos das rãs que se encontram no charco, na base das montanhas.

Os dois homens não são caracterizados e nem mesmo nomeados; pelas poucas rubricas, sabemos apenas que se trata de um sujeito mais velho e de outro mais novo. A conversa entre os dois é confusa tendo em vista que há momentos em que eles apresentam respostas ambíguas e sem sentido. Além disso, não há indicações sobre qual é o personagem que fala; o discurso é iniciado sem que seja dada qualquer informação textual a respeito do sujeito falante. Somente a

um dos homens responde: “ — Ah! São rãs...” (Branquinho da Fonseca, 1974, p. 145). Nota-se que a resposta do homem parece continuar o grito das rãs e, com isso, é possível afirmar que a duplicidade não ocorre somente entre o homem mais novo e o mais velho, mas também entre esses e as rãs. Outra observação interessante é que toda vez que as rãs irão proferir o seu grito há uma indicação da rubrica; já quando os homens dialogam, a didascália desaparece e não sabemos quem ao certo está discursando.

Com o desenvolvimento do diálogo, acabamos por definir as falas de cada personagem de acordo com as suas respostas, contudo, cabe ressaltar que tal definição faz parte de nossa interpretação para o texto, haja vista que, como já dissemos, o que predomina no texto dramático é a ambiguidade discursiva.

O homem mais novo parece sentir-se mais incomodado com o grito das rãs e o mais velho, por sua vez, procura acalmá-lo justificando que a presença delas precisa ser ignorada, visto que as mesmas só gritam e procuram atrapalhá-los durante a subida por sentirem inveja dos seres humanos:

AAAAAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!

(Param:)

— Este coro!...

— (Interrompendo:) Deixa. Vai subindo. Sobe mais um pouco e deixarás de o ouvir. Por enquanto ainda estás muito em baixo. Enquanto as rãs perceberem que as ouvimos não deixarão de clamar contra nós.

— Ninguém clama contra nós!

— Clamam todas as rãs do mundo. Ninguém se conforma com a superioridade dos outros. Nem as rãs. Elas, que estão no charco pedem a Deus que todos estejam no charco. (BRANQUINHO DA FONSECA, 1974, p. 148).

Como se pode notar, o sujeito mais velho procura dar explicações para as dúvidas do mais jovem e, ao mesmo tempo, não deixa de encorajá-lo para que persista em seu caminho. O velho usa, a todo instante, a sua experiência de vida para conter as inquietações do rapaz mais novo e a cada momento que as rãs clamam e a subida é suspensa, o diálogo entre os dois volta-se para alguma questão filosófica:

— Estou. Não percas tempo parado! Anda sempre. Nunca olhes para trás...

— Mas tu olhas.

— Estás enganado... De certa altura em diante já não é preciso. Há uma bússola dentro de nós, e em todas as paisagens sabemos onde é o Norte, em que mão está a estrela do Norte! Porque a orientação do seu mundo vem de cada pessoa. Não sendo assim não são nada, não têm possibilidade nenhuma...

O mundo é todo de cada pessoa que chegue... (BRANQUINHO DA FONSECA, 1974, p. 150).

O homem mais velho tenta orientar o jovem a seguir o caminho designado pelo seu destino e guiar-se pela intuição. A sabedoria de vida do sujeito mais velho, contudo, é questionada no clímax da peça, momento em que este se desequilibra da escada e cai. Seu conhecimento e sensatez, contraditoriamente, não foram suficientes para que ele conseguisse seguir a trajetória e alcançar o topo da montanha. O momento da queda – que dá o subtítulo à peça: “episódio de circo” – possui uma grande potencialidade cênica:

(Volta-se, mas ao dar o primeiro passo cai da escada abaixo e desaparece. O outro, com os balanços que a escada dá, está a segurar-se com muita dificuldade e por fim cai também para o lado e desaparece, mas logo reaparece a balançar suspenso num trapézio que estava ali oculto. Ouviu-se o choque dum corpo que cai na água.

Pendurado no trapézio, voa de lado para lado, aparecendo e desaparecendo. Por fim consegue agarrar-se à escada. Então ouve-se, de novo, o clamor enorme:)

AAAAAAAAAAAAAhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!!... (BRANQUINHO DA FONSECA, 1974, p. 154-5).

O episódio circense descrito pelas rubricas rompe com a uniformidade da cena dramática apresentada até o momento e o espaço do circo é presentificado pelo subir e descer do trapézio que carrega os personagens. Os homens pulam pelas escadas como se fossem rãs e o mais velho volta ao charco para o seu reencontro com elas.

Neste momento do texto constata-se a preocupação do autor com a realização cênica para a sua peça, tendo em vista que a minuciosa descrição dos elementos sonoros, da movimentação dos atores e do objeto cênico do trapézio (escondido até então) contribui para que o clímax da peça alcance uma plenitude indiscutivelmente teatral e tenha um significado para o desenvolvimento da ação dramática.

O velho sábio, contraditoriamente, não é o mais preparado e tampouco está pronto para alcançar o objetivo que ambos almejam de chegar ao topo da montanha. Num momento anterior à queda, o mais moço questiona sobre a finalidade de se chegar ao fim do caminho:

- E quando chegarmos lá?
- No fim.
- No fim? Então para que é...?

- Para lá chegar.
- Mas se chegamos e é o Fim, não vale a pena.
- Então ainda não sabias que se chega sempre no fim?...
- Mas depois não há mais nada?...
- Pois não.
- Então?...
- Chega-se para se chegar... Querias mais? (BRANQUINHO DA FONSECA, 1974, p. 150-1).

De acordo com o discurso acima, para o mais velho – que neste momento dá respostas fechadas, sem muito explicar – o mais importante não é chegar ao fim, alcançar o topo da montanha, mas apenas a trajetória de subida lhe importa. Segundo ele, não há nada de novo quando se chega ao fim, mas o percurso parece ter mais valor. Tal ponto de vista pode justificar o momento de queda do homem mais velho: para ele o mais interessante é guiar, mostrar o caminho e não, necessariamente, chegar lá.

Ao conseguir se manter equilibrado depois das subidas e descidas com o trapézio, o homem mais novo olha para baixo e vê dois sujeitos que começam a subir pelas escadas e repetem o mesmo diálogo da cena inicial da peça. O final da trama dramática confere ao enredo uma circularidade, sugerindo que os ideais de vida, a busca pelo conhecimento e a subida em busca dos objetivos humanos nunca se finda.

O homem mais velho que ele vê lá em baixo pode ser o mesmo que o ajudou a subir, tendo em vista que sua resposta para o outro personagem que sobe é idêntica ao princípio da peça. Tal hipótese interpretativa é sustentada pelo diálogo citado acima que tem como seqüência as seguintes falas:

- Mas é impossível parar! Que pode impedir-nos!!?? Não há força maior do que esta que nos leva!...
- Poeta!... Dizes bem: é preciso tentar o impossível, ter um ideal impossível.
- Mas quem não tem esses ideais é que é feliz.
- Não confundas. Tão feliz é quem tem grandes ideais como quem os não tem. Afinal todos tiveram enormes ideais: uns fáceis, outros impossíveis. Os primeiros, se os alcançaram, são quase felizes. Os segundos nunca os alcançaram e são também quase felizes enquanto não desanimam. (BRANQUINHO DA FONSECA, 1974, p. 151).

Durante a trajetória, mesmo tendo consciência que para ele o fim não lhe satisfaz, o sujeito mais velho continua insistindo para que o mais jovem não desista de seu ideal e este, convencido, já se sente motivado a não parar mais.

Este trecho abre espaço para uma interpretação metalinguística para o texto de Branquinho da Fonseca. A começar, o clímax da peça ocorre num espaço circense; o circo, por sua vez, está intimamente associado ao teatro e às artes em geral. Se o mais novo se sobrepõe, não poderia estar subentendida uma reflexão sobre a arte atual (do Presencismo) que precisa se livrar dos padrões estéticos do passado? A inserção da figura do poeta como um sujeito que não desiste de seus ideais, mesmo que a muitos pareça impossível, não pode estar ligada à nova proposta estética presencista?

Estas questões nos levam a refletir sobre o projeto literário do Segundo Modernismo em Portugal, que está, a todo instante, revalorizando a tradição para sustentar a sua nova proposta artística.

Outro texto que atualiza o conflito entre a tradição e a novidade no âmbito da literatura é a peça clássica *As rãs*, de Aristófanes, com a qual a obra branquiniana dialoga intertextualmente e que será comentada a seguir.

A aproximação intertextual entre as peças teatrais de Branquinho da Fonseca e de Aristófanes é evidente. A começar, o escritor português resgata o título da peça clássica, assim como o seu coro, configurado por um grupo de rãs. Contudo, há outras aproximações menos explícitas entre os dois textos, a começar pelo embate entre o novo e o velho, a tradição e a novidade, que existe nas duas peças.

A peça clássica foi apresentada pela primeira vez no festival de Lenésias, na Grécia, no ano de 405 a.C., e trouxe ao autor o prêmio por ter alcançado o primeiro lugar entre as comédias representadas. De acordo com a estudiosa do teatro de Aristófanes Adriane da Silva Duarte, esta peça possui uma importância significativa no conjunto da obra do autor, tendo em vista que *As rãs*

pode ser considerada a última peça da comédia antiga, tanto pelo tema quanto pela forma, pois de um lado ainda se preocupa predominantemente da esfera pública e, de outro, apresenta as seções tradicionais claramente identificáveis. (DUARTE, 2000, p. 203).

Aristófanes pertence a uma época em que a comédia grega passa por uma fase de transformações. Sua forma ainda não está bem definida, como já se configura a tragédia, e, com isso, as experiências formais propostas pelo autor contribuem para que a comédia como gênero evolua.

A peça *As rãs* apresenta o deus do teatro, Dioniso, como protagonista. Sentindo que a tragédia em Atenas perdeu muito com a morte de seus grandes poetas, Dioniso teme que esse gênero esteja perto de seu fim. Com isso, o deus tem a ideia de descer ao Hades e resgatar a figura de Eurípides, morto há pouco (em 406 a.C.) e o qual, segundo ele, é o maior poeta trágico. Sua opção por Eurípides é justificada com versos que Dioniso cita do *Oineus*: “Preciso de um poeta competente, ‘porque tais já não existem e os que existem são maus’.” (Aristófanes, 1996, p. 36).

Xântias, o escravo de Dioniso, lembra de Sófocles e sugere que este seja resgatado, pois é um representante da boa poesia trágica, mas Dioniso, em tom irônico, reafirma sua preferência a Eurípides:

Não, antes de tomar de parte Iofonte sozinho e de examinar o que ele faz sem Sófocles. E, por outro lado, Eurípides, que é um trapaceiro, tentará mesmo fugir para aqui, na minha companhia. Quanto a Sófocles, se tinha bom feitio aqui, bom feitio tem lá. (ARISTÓFANES, 1996, p. 36).

Os estudiosos da comédia aristofânica defendem que Sófocles morreu pouco antes da peça *As rãs* ser apresentada no festival; com isso, o texto do autor já estaria pronto. A breve inclusão de Sófocles seria mais uma homenagem proposta por Aristófanes, além disso, a preferência por Eurípides é muito maior entre os comediógrafos, na medida em que este é o grande inovador das estruturas trágicas e exemplo para os produtores de comédia.

O percurso de descida que o protagonista Dioniso faz até chegar ao Hades é bastante cômico e tem importância fundamental para a peça, pois a partir dele é que se estabelece o título da mesma. Ao pegar a barca de Caronte e começar sua travessia até o encontro com os mortos, Dioniso depara-se com um coro de rãs e com elas entra em conflito verbal. Este é o primeiro párodo (a entrada inicial do coro).

O deus do teatro discute verbalmente com as rãs-cisne, porque ele está inconformado por ter que remar, fazer um trabalho braçal que é designado a escravos, enquanto as rãs cantam.

A figura das rãs é fortalecida pelo seu caráter híbrido. Como animais duplos por natureza, já que vivem ligados à terra e à água, as rãs, na peça, possuem uma duplicidade com o próprio Dioniso, tendo em vista que seu canto é tomado por onomatopéias, já que elas coaxam, e também por palavras humanas, pois elas conversam e provocam o deus, o qual, tentando vencê-las, incorpora do coaxar da rãs. Como no texto de Branquinho da Fonseca, o tema do duplo está, da mesma forma, bastante presente em Aristófanes.

Outro ponto a ser levado em conta sobre esta questão é que as rãs, de Aristófanes, são rãs-cisnes, ou seja, figuras que acoplam traços de um animal tido como inferior e grotesco (rãs) e de outro considerado belo e delicado (cisne). Tal ambiguidade é uma metáfora do conflito que a peça vai trabalhar em sua temática: a elevada escritura poética em contraposição à baixa; com isso, o episódio com as rãs-cisne, ou seja, o primeiro párodo, é uma antecipação do *agón*, momento de maior conflito dramático da comédia.

A duplicidade, como já adiantamos, também toma o personagem Dioniso. A começar, ele veste-se como Heracles para parecer mais forte e valente e, em seguida, troca de roupa com seu escravo Xântias, promovendo os momentos de mais comicidade para a peça. Deste modo, como sente medo de enfrentar alguns desafios, ele disfarça-se de outros personagens. Tal recurso confere, ironicamente, a Dioniso uma dualidade, na medida em que uma divindade é apresentada como frágil e medrosa. Com o desenvolvimento da ação dramática, o protagonista muda de postura, pois vai mediar o conflito principal da peça, e, com isso, perde o tom engraçado e as características de bufão tão destacadas no início do texto, para representar um papel de sujeito mais sereno e sensato.

Outra duplicidade da peça está presente na função do coro que, como Dioniso, transfigura-se para proferir um discurso mais sério. No segundo párodo não são as rãs que aparecem, mas um coro de iniciados que fazem um comentário crítico sobre os maus cidadãos atenienses, o qual tem fundamental importância para a peça, pois, influenciado pelo canto coral, Dioniso tomará a sua decisão final que encerrará a peça. A respeito das mutações entre o coro e os personagens, Adriane da Silva Duarte comenta que “o coro veste várias máscaras ao longo da peça, estabelecendo, aliás, um paralelo com o protagonista, Dioniso, que se disfarça de Heracles e de Xântias, seu escravo.” (Duarte, 2000, p. 204).

Ao chegar ao Hades, Dioniso encontra Ésquilo e Eurípides e, com isso, fica em dúvida sobre qual dos poetas irá escolher e trazer de novo a Atenas: o representante da tradição ou o maior inovador dos tragediógrafos. A indecisão do protagonista irá gerar o principal conflito tematizado pela peça: tradição x novidade, velho x novo. Tal conflito é resgatado por Branquinho da Fonseca, tendo em vista que o debate entre a tradição e a modernidade é metaforizado pelos personagens do homem mais velho e do mais novo.

Em *As rãs*, de Aristófanes, Dioniso propõe vários testes argumentativos entre os poetas a fim de que cada um possa defender a sua poética e criticar a produção artística do adversário. Durante o longo *agón*, que se estende entre as cenas 4 e 5, até alcançar o final da peça, os ideários

poéticos de Ésquilo e Eurípides são postos em cheque e a forte reflexão metatextual toma a peça aristofânica.

Num paralelo entre os dois concorrentes feito por meio das próprias falas dos personagens, podemos conhecer a proposta estética de cada autor. Ésquilo é um representante da arte utilitária, a qual deve propor um ensinamento e uma moralidade; já para Eurípides, a finalidade da arte é predominantemente estética. Ele apresenta seres comuns e até escravos, oferecendo a todos uma grande liberdade de expressão; Ésquilo, por outro lado, privilegia em suas peças personagens divinas e de classe social elevada, fazendo uso de provérbios, pensamentos nobres e vocabulário rebuscado, ao contrário de Eurípides que prefere uma linguagem mais simples e de fácil compreensão. Nos textos esquilianos, há um desenvolvimento lento da apresentação dos personagens, da intriga, da ação e a temática é sempre heróica; já a comédia euripidiana é mais dinâmica e seus temas estão mais próximos ao cotidiano.

Analisando essa aproximação entre os dois tragediógrafos, é possível compreender a preferência de Aristófanes por Eurípides. O poeta trágico marcou a história do teatro clássico pelas suas inovações no plano formal e temático, questionando o poder de deuses, revalorizando a postura dos cidadãos atenienses e proporcionando à tragédia um tom menos nobre e heróico e mais ligado à vida comum. Com suas propostas inovadoras, Eurípides torna-se uma fonte de motivação poética para os tragediógrafos posteriores e, principalmente, para os poetas cômicos do século V, entre eles, Aristófanes.

A comédia aristofânica deve muito às inovações praticadas por Eurípides, e isso nos leva a acreditar que os caminhos para o experimentalismo dramático trabalhado por Aristófanes em suas peças seguem uma tentativa de reformulação da estética teatral já antecipada por Eurípides. Com isso, no plano da comédia antiga, Aristófanes tem um lugar de destaque por apresentar exercícios teatrais pouco frequentes em sua época, principalmente no que toca à estrutura formal das comédias.

Na peça *As rãs*, o experimentalismo das estruturas cênicas pode ser visto se analisarmos as partes da comédia. Aristófanes trabalha livremente com a forma do gênero; o autor, por exemplo, apresenta dois párodos totalmente independentes, nos quais os coros vestem diferentes máscaras; a parábase surge desmembrada, na medida em que os anapestos surgem antes, deslocados no segundo párodo, no qual o corifeu não se manifesta como o porta-voz do poeta, o que era comum em outras comédias. Outra inovação formal proposta por Aristófanes, que já aparecera na peça *Nuvens* mas que surge novamente em *As rãs*, é o deslocamento da parábase, que

vem antes do *agón*, e este não toma apenas uma cena, mas alcança duas e só é definido no final da peça. No plano temático, cabe destacar que em *As rãs* a inserção da preocupação estética é também uma novidade, tendo em vista que a grande maioria das comédias do período preocupava-se, exclusivamente, com questões sociais e políticas.

Voltando à análise da peça, é importante comentar o seu desfecho. Depois dos jogos argumentativos praticados por Ésquilo e Eurípides e pelas provas que os poetas tiveram que cumprir a fim de se conferir quem é o melhor poeta trágico, Dioniso tem que decidir qual deles voltará à Atenas. Todo o desenvolvimento da ação dramática nos leva a pensar que o deus do teatro irá optar por Eurípides (sua ideia inicial), mas influenciado pelo coro dos iniciados que chamam a sua atenção para a crise que a cidade sofre, Dionísio opta por Ésquilo, por considerar que no trato com questões políticas, este é o mais bem preparado, pois sabe dar melhores conselhos. Com isso, a peça termina com uma quebra de expectativa, principalmente pela justificativa subjetiva apresentada por Dioniso: “Este será o meu juízo a vosso respeito: escolherei aquele que a minha alma ordena.” (Aristófanes, 1996, p. 137).

Como podemos notar, o canto coral exerce uma importante função no teatro clássico, visto que, além de representar a voz do público, ele influencia os protagonistas em suas ações e iniciativas mais difíceis. A respeito dessa participação decisiva do coro, Adriane da Silva Duarte comenta:

O discurso do coro na parábase, seja qual for a sua identidade, está em relação direta com a escolha de Dioniso. Impossibilitado de julgar os poetas baseando-se somente em critérios estéticos ou morais, o deus recorre à política, avaliando quem tem o melhor conselho a oferecer para a cidade. Ora, aconselhar a cidade e ensinar coisas boas é a proposta do coro na parábase. Se Dioniso a elege como critério de desempate, cria-se a expectativa de que a opinião do vencedor faça ecoar àquela do coro. Na parábase, o coro enfatiza a necessidade de uma anistia e a revalorização da elite dos cidadãos, os nobres, sábios, justos e honestos, criados nas palestras e nos coros. Analisando as respostas que os tragediógrafos dão a Dioniso, vê-se que Ésquilo está mais afinado com o que é proposto. (DUARTE, 2000, p. 214).

Mesmo estando bastante afastados no tempo e no espaço, os textos de Branquinho da Fonseca e Aristófanes possuem afinidades. Para encerrar o nosso comentário sobre o influxo que o poeta clássico exerce sobre o português, consideremos algumas aproximações: a respeito da elaboração dos personagens, constata-se que tanto em Branquinho como em Aristófanes eles são figuras duplas; no que toca ao embate verbal que predomina nas duas peças, cabe destacar que no comediógrafo esse se centra na tomada de Ésquilo e Eurípides como personagens dramáticos

que procuram defender cada qual a sua poética, colocando em evidência a preocupação social contraposta à estética; já na peça de Branquinho, o embate verbal é promovido pelo diálogo conflituoso entre o homem mais velho e o mais novo, o qual possui, em um plano, um fim metafísico, com a busca pelo conhecimento de si e, em outra esfera, o debate metalinguístico, que procura questionar os valores do teatro tradicional *versus* o teatro de vanguarda. Com isso, nas duas peças analisadas ocorre uma reflexão sobre a arte, cujo elemento norteador é a tradição artística confrontada com a modernidade estética. Outra nota em comum às peças teatrais é a presença do coro como um agente que influencia, de alguma forma, os personagens protagonistas e, por fim, mas não menos importante, a recorrência do título das peças.

Outra intertextualidade sugerida pela peça de Branquinho da Fonseca está em seu diálogo com o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Carnaval* (1919). A leitura deste poema feita Roland Carvalho durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, provocou bastante polêmica e tal manifestação repercutiu amplamente nos meios artísticos brasileiros e também portugueses.

Sabe-se que Bandeira era conhecido e apreciado pelos *presencistas*, fato constatado pelas contribuições que o autor brasileiro ofereceu à revista *Presença* por meio da publicação de seus textos literários. Com isso, uma aproximação com a peça branquiniana *Rãs* não é gratuita e deve ser considerada em nossa análise.

Em “Os sapos”, a tradição literária é ironizada pelos versos do modernista, fortalecendo o debate tão em voga na época a respeito da ideia de perfeição formal estabelecida pela obra de autores anteriores – especialmente parnasianos – em contraposição com as novas propostas de liberdade estética promovidas pelos primeiros modernistas brasileiros.

No poema de Bandeira, existe a retomada do paradigma tradição x novidade pelo trabalho com as figuras dos sapos-tanoreiro, boi e pipa que estão em posição oposta ao sapo-cururu. Os primeiros sapos são metáforas do poeta parnasiano; eles prezam a forma perfeita de se cantar (fazer poesia), a norma, as rimas e utilizam um vocabulário erudito. Já o sapo-cururu, que surge somente no final do poema, aparece como solitário, à beira do rio, e está longe dos demais sapos; ele representa o poeta não-parnasiano, que propõe uma ruptura com os valores praticados por longa data pelos outros sapos.

O sapo-cururu pode ser aproximado ao poeta moderno que, distanciado dos parnasianos, procura uma nova forma de fazer poesia, mais livre, ligada ao cotidiano e voltada a valores

estéticos simples e sem exageros, na medida em que o tipo de sapo ao qual ele se identifica está mais próximo da cultura popular: é o sapo da cantiga infantil.

Este poema possui um forte caráter metalinguístico, visto que discute como a poesia não deveria ser. Apropriando-se da regularidade da métrica, da rima e da sonoridade – tão trabalhadas pelos parnasianos – o sujeito poético nega a proposta da tradição literária presa à forma fixa. Deste modo, o poeta utiliza, no plano da expressão, um modelo ligado à estética parnasiana para, ironicamente, negá-lo no plano do conteúdo, com os versos finais do poema, os quais firmam a posição inovadora do sapo-cururu.

Com isso, podemos notar que o diálogo com os textos de Aristófanes e Bandeira servem para fortalecer ainda mais a tensão que a peça de Branquinho motiva entre uma literatura ligada a valores da tradição e a literatura da modernidade, desprendida de quaisquer regras estilísticas.

A peça *Rãs*, de Branquinho da Fonseca, apesar de sua curta extensão, apresenta várias reflexões a respeito do sujeito e da arte. A preocupação com o ser humano é uma temática recorrente em toda a história da literatura, contudo, durante o Presencismo, tal motivo alcança um alto grau de exploração. O homem moderno duplo, dividido entre as máscaras que a sociedade lhe impõe e o desejo de liberdade de expressão individual faz-se presente, em especial, na obra dos autores do princípio do século XX.

A peça *Rãs*, de Branquinho da Fonseca, por meio do embate verbal entre os personagens do homem mais novo e do mais velho – além de pensar sobre a essência humana, fragmentada em duas esferas – metaforiza o conflito entre a tradição e a novidade literárias tão trabalhada pelos modernistas; para tanto, o autor português recorre a argumentos já utilizados na história da literatura e a intertextualidade é um recurso utilizado pelo autor para fortalecer o debate entre o novo e o velho que a sua peça motiva.

O diálogo com o clássico Aristófanes promove, de alguma forma, autoridade ao seu texto, tendo em vista que ao mostrar que um autor tão antigo e reconhecido já apresentava as mesmas preocupações que afligem a sua arte confere a esta uma certa credibilidade. Outra referência usada, a da obra de Bandeira, também é uma estratégia do autor português para mostrar que sua produção está em congruência com os textos produzidos em sua época, os quais também denotam uma mesma preocupação temática.

Nota-se, ainda, que por ocupar uma posição de vanguarda no âmbito do teatro luso, Branquinho da Fonseca utiliza o conflito entre o novo e o velho para questionar, em específico, a tradição teatral portuguesa, haja vista que, atrasado com as propostas de inovação cênica já

praticadas em outros países, Portugal ainda dava um espaço grande para as peças de cunho naturalista, ignorando, de alguma forma, a nova proposta estética já assumida pela poesia e pela prosa.

Outra reflexão que devemos considerar é a posição que a peça *Rãs*, de Branquinho, ocupa com relação aos valores estéticos defendidos pela revista *Presença*. Na obra do autor, as ideias de literatura “viva” e “original” aparecem implicitamente por meio do desejo do homem mais novo de chegar ao topo da montanha, mesmo sem saber ao certo o que lhe espera de lá de cima, ao contrário do sujeito mais velho, que não arrisca e prefere ficar preso ao que ele conhece, o trajeto, o qual pode ser metaforizado pelos ideais estéticos construídos ao longo dos anos pela tradição artística e que, segundo os presencistas, fazem parte de uma literatura “livresca” a ser abandonada.

Em meio a pertinentes questionamentos que a produção dramática branquiniana propõe, atrelado a uma forma inovadora de se fazer teatro, é necessário que a crítica acadêmica volte o seu olhar para uma obra tão importante do ponto de vista estético e cultural que é o teatro de Branquinho da Fonseca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. *As rãs*. Prefácio e tradução de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BANDEIRA, M. “Os sapos”. In: _____. **Poesias de Manuel Bandeira**. Seleção e prefácio de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p. 229-31.
- BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. da. **Teatro**. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugália, 1974.
- CRUZ, D. I. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães editores, 1983.
- DUARTE, A. da S. “O novo e o velho em *As Rãs*”. In: _____. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: FAPESP, 2000, p. 203-17.