EUTOMIA
Revista Online de Literatura e Lingüística
ISSN 1982-6850

Réquiem por uma Freira: do Romance ao Teatro

Alessandra Carlos Costa Grangeiro[1] (UFG/UEG)

Resumo:
Este texto apresentará, primeiramente, um breve percurso das teorias do teatro para apreender as transformações ocorridas nesse gênero literário. Esse percurso evidenciará a fusão dos gêneros e permitirá a percepção de como *Réquiem por uma freira*, de William Faulkner, combina a estrutura novelística com uma rigorosa técnica teatral. Ao final, será mostrado o trabalho de recriação de Albert Camus, em *Oração para uma negra*. Camus mostrou, nessa obra teatral, a linha narrativa relacionada às conseqüências morais de seu existencialismo.

Palavras-chave: teatro, romance, gêneros.

Abstract:

This text will present, firstly, a brief path of the theater's theories in order to grasp the transformations in this literary genre. This path will emphasize the fusion of the genres and will allow the perception of how Réquiem por uma freira, by William Faukner, combines the novel's structure with a rigorous theatrical technique. Finally, it will be shown Albert Camus' work of recreation, in Oração para uma negra. Camus showed, in this theatrical piece, the narrative line related to the moral consequences of his existentialism.

Key words: theater, novel, genres.

The past is never dead. It's not even past. Essa afirmação de Stevens, feita para Temple Drake, dá conta da expressão de todos os dilemas de Drake. Depois da condenação de Nancy, por ter assassinado a filha de Drake e Gowan, Drake não consegue encontrar paz, especialmente porque Stevens, tio de seu marido, Gowan, e advogado de Nancy, resolve levá-la a repensar os últimos acontecimentos e sua responsabilidade nos seus desdobramentos. Stevens, como advogado, não permite que a ordem retorne à família de Gowan, depois da execução de Nancy. Ele é o desestabilizador das consciências de Gowan e Drake. Ele quer alcançar o âmago das consciências e atingir o local onde se esconde o veneno do ser humano; ao mesmo tempo, ele é quem possibilita a salvação de Drake, mediante a revelação do seu passado (dela), "que nem chegou a ser passado", pois permanece incrustado na sua vivência e impede, inclusive, um relacionamento harmonioso com o marido. A cena I, que se passa na sala de audiências do Tribunal, evidencia a condenação de Nancy:

> Provado que a acusada, Nancy Mannigoe, no dia nove de Setembro matou voluntária e premeditadamente uma criança, filha de Mr. E Mrs. Gowan Stevens, domiciliados nesta cidade de Jefferson, condado de Yoknapatawpha.
> Decide o tribunal que a ré permaneça sob prisão na cadeia do condado de Yoknapatawpha e que, no décimo terceiro dia do mês de Março, se cumpra a sentença de morte por enforcamento. Que Deus se amercie da sua alma. (FAULKNER, 1958. p. 73)

A vida de Drake, se já não tinha sossego antes do assassinado da filha e da execução de Nancy, torna-se insuportável. Ela se dá conta da sua vileza, das suas maldades e do seu egoísmo e, com isso, descobre, ajudada por Stevens, que só poderá se salvar se tiver um encontro consigo mesma e desvendar toda a verdade que está por trás desse assassinato. Antes de prosseguirmos com o desenrolar do drama de Drake, será preciso fazer um percurso acerca de questões importantes para compreensão totalizadora desta obra tão

significativa, como por exemplo, o desenvolvimento e a transformação das teorias do teatro.

O teatro, assim como as demais artes, está submetido à lei do progresso, portanto à da mudança. Sendo assim, segundo Jean-Jacques Roubine, a estética por ele reinvidicada e a teoria que o fundamenta não poderiam ser imutáveis. Para compreensão da estrutura de **Réquiem por uma freira**, de Faulkner - que pode ser definido como um teatro burguês moderno, porque incorpora conflitos burgueses, mas com elementos da tragédia grega - percorreremos, sucintamente, de acordo, sempre, com as considerações de Roubine, o percurso das teorias do teatro. Em seguida, apontaremos o caráter híbrido da obra, bem como sua articulação com as questões históricas relacionadas ao sul dos EUA. Ao final, faremos menção ao trabalho de recriação, feito por Camus, da obra **Réquiem por uma freira**.

De acordo com Roubine, no século XVII, as teorias teatrais não pretenderam inventar nada novo. O grande objetivo era analisar e compreender a **Poética** de Aristóteles e pô-la em prática; exceção a esse fato, num primeiro momento, pois, posteriormente, decidiu se adequar às normas, seria Corneille. Alguns pontos que o século XVII não deixou de apreender da **Poética** foram a noção de ação: a tragédia representa não os homens, mas as ações destes; o conceito de verossimilhança; segundo Roubine,

> há, no verossímil, um componente psicológico que define um espaço não tanto do **possível**, mas do **plausível**, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível. Eis exatamente por que a noção de **opinião comum** terá tanta importância para o pensamento teatral do século XVII. (...) A dimensão psicológica do **verossímil** introduz um outro parâmetro: o da **persuasão**. O **possível**, diz Aristóteles, é 'persuasivo', uma vez que deverá ser excluído do campo da representação trágica o **irracional**. (grifos do autor) (ROUBINE, 2003. p. 15).

Outra modalidade de irracional que é deixada fora da tragédia é o monstruoso. Esta está relacionada ao problema da verdade histórica, ou seja, do

incontestável. Outros pontos que o século XVII não deixou de apreender da *Poética* são a idealização, ou seja, o herói não deveria ser mostrado na cotidianidade do espectador, essa é a origem da estética da "bela natureza", e o princípio da catarse: o que o poeta produzir deve provocar no espectador os sentimentos de terror e de piedade.

No século XVIII houve uma transformação das bases teóricas do teatro. Duas grandes linhas se bifurcaram: uma relativista, outra radical. A primeira visa não ao rompimento com o aristotelismo do século anterior, mas à sua modificação de modo que o teatro atenda às aspirações do novo século. A segunda, segundo Roubine,

> propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador: burgueses, artesãos, homens do povo etc. E que falam a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares. Em suma, essa nova doutrina recusa radicalmente as "convenções" do aristotelismo em nome de um "realismo". Condena a estética da **bela natureza em nome da natureza verdadeira**. Seu sonho consiste em suplantar a tragédia pelo **drama burguês** (ROUBINE, 2003. p. 59. Grifos do autor).

A grande reviravolta no teatro, entretanto, teria que aguardar o século XIX. Nele haveria a restituição da liberdade criadora do indivíduo. O acontecimento marcante, nesse século, foi o "Prefácio de Cromwell", de Victor Hugo, escrito em 1827. Esse prefácio é um retumbante manifesto por uma nova dramaturgia e o realismo é a sua pedra angular. A palavra de ordem é "Abaixo às regras", pois, ao criador, caberá elaborar uma estética que convenha ao seu projeto e à sua visão de mundo; nada deverá obrigá-lo a aceitar dogmas, pois o que será levado em conta será a sua soberania na criação. A partir de então, o critério de avaliação da obra já não é mais o de conformidade às regras, mas o de inovação. Segundo Roubine, "pela primeira vez, na história do teatro francês, uma teoria se impõe afirmando a soberania do criador e a inutilidade de qualquer dogmatismo doutrinal" (ROUBINE, 2003, p.90).

Se no teatro percebemos todo um percurso para que fosse possível a encenação de acontecimentos vividos pela burguesia, o mesmo não ocorre com o romance, pois este já surge com o propósito de apreender a vida da burguesia. Depois dessas considerações acerca da evolução das teorias do teatro, pudemos perceber o quanto foi significativo o "Prefácio de Cromwell", escrito por Hugo. O contexto de Faulkner, portanto, permite, mais que todos os anteriores, a elaboração de uma obra segundo os projetos do seu criador. Daí o fato de este ter criado uma obra que combina uma estrutura novelística com uma vigorosa técnica teatral.

A obra **Réquiem por uma freira** é dividida em três atos. Antes de cada um dos atos há a narrativa propriamente dita, carregada de anotações históricas. Sendo assim, pode-se dizer que essa obra é híbrida de tragédia e de memória histórica, pois as instituições e os atos do povo americano se entrelaçam com o destino individual das personagens do drama. Isso nos faz constatar que o universo faulkneriano não é fechado às vozes da realidade exterior e é, ao mesmo tempo, profundamente tocado da angústia da existência e das fatalidades da condição humana, ou seja, a obra de Faulkner alimenta-se dos ecos das ações vividas e interroga-se sobre a solidão dos indivíduos; para expressão desses conteúdos explora, do ponto de vista técnico, os limites temporais e, portanto, propõe uma imagem do mundo de forma geral e, especificamente, do mundo do sul americano.

Para compreensão desse universo de Faulkner, talvez, seja importante uma informação sobre a sua formação. Ele nasceu e viveu no meio de uma família com severas convicções puritanas. Suas primeiras produções estão inseridas dentro dos ecos da *Lost Generation*, ou seja, dentro de movimentos estéticos que precederam a I Guerra Mundial. Há mudanças estruturais muito significativas a partir do terceiro romance de Faulkner, **O som e a fúria**; a partir dele, seus romances são caracterizados por um processo de diluição temporal, ou seja, da cronologia histórica; portanto, há a anulação do método tradicional

da intriga, pois a existência de seres já não é dada a partir da trama novelesca, mas da sucessão de instantes bruscos, de momentos insólitos. O que ocorre, segundo Luís de Sousa Rebelo, é que o mundo subjetivo, no seu atrito com a trivialidade inaceitável do cotidiano moderno está em risco de naufragar, de aniquilar-se. Assim, procura preservar a autenticidade do eu e o cotidiano é captado na brevidade de cada instante e essa preservação da autenticidade do eu se articula a elementos do contexto de formação e desenvolvimento histórico do povo americano.

Para alcançar esse objetivo, a apresentação do tempo na sua obra é essencial. Este se apresenta com uma solidez permanente e atual, revestido do caráter de presente perpétuo. De acordo com Rebelo, há uma incompatibilidade entre a formação puritana de Faulkner e os acontecimentos históricos, ou seja, uma incompatibilidade espiritual e social, pois a opulência do mundo interior, nutrido de valores de uma rica tradição cultural, se opõe a uma realidade cotidiana sórdida. O que há, então, é um desencontro acentuado entre as estruturas ideológicas do passado e a nova ordem social americana. A obra de Faulkner, inclusive os contos, como por exemplo, *A rose for Emily*, apreende essas contradições e tenta solucioná-las, a partir da configuração formal da narrativa; esta foi determinada pela memória que se une à história e à sua expressão narrativa. Dito de outro modo: o ficcionista exterioriza, através da narrativa fragmentada, sua visão de mundo, especificamente do sul dos EUA. Ele consegue, por meio do seu trabalho de arte, fundado na memória, dar forma orgânica aos fatos, problemas e valores que lhe marcaram a experiência no contato com o sul americano, que se apresenta como um mundo social em mutação. A forma da sua linguagem traz algo das transformações do sul que só sua forma pode conter e, de repente, revelar. De acordo com Davi Arrigucci Jr. "dar forma ao sentido é a razão da existência dos artistas" (ARRIGUCCI, 2002, p. 17), pois esta absorve nas camadas profundas a experiência histórica, que não se confunde necessariamente com os eventos de fora, e esta é uma característica

por excelência da experiência histórica moderna: como dar conta da multiplicidade caótica do mundo, depois da I Guerra Mundial? Este é um problema da expressão artística, do procedimento narrativo: como plasmar a matéria múltipla na unidade da forma? A construção de um romance híbrido que incorpora nos seus limites uma estrutura novelística e uma técnica teatral parece-nos dar conta da capacidade de conjugar, numa narrativa, múltiplas e heterogêneas esferas da realidade, pois é a imaginação que molda a obra de arte, pois é ela que possibilita a tradução do mundo a partir da forma artística. Sobre essa questão, a voz de Arrigucci, sobre a poética de Drummond, nos parece muito pertinente à produção de Faulkner, na esfera da narrativa:

> dar forma às coisas desencontradas que pululam no mundo e nunca deixam de pulsar junto com o coração batendo também em descompasso, perseguir o ressôo dos ecos de fora até os mais distantes fundos da alma, eis um desafio que desde o começo o poeta/artista parece sentir, pois de fato já nasce com o mal-estar, o sentimento negativo da inadequação e da discórdia frente ao mundo dos tempos modernos (ARRIGUCCI, 2002. p. 32).

Ainda sobre a questão da apreensão das contradições históricas nos limites da articulação formal da obra, o tratamento com o tempo é de fundamental importância: os acontecimentos decorrem como se o tempo presente tivesse cristalizado; por isso, a história só pode ser contada a partir do fim, de uma situação atual, por vezes obscura e enigmática, para a narrativa pregressa, que a explica e a esclarece, pois o passado é a única entidade viva e dá sentido ao presente. O presente é repelido pelo ficcionista que permanece eivado do puritanismo radical. A Guerra Civil americana e a vitória dos abolicionistas, com as reformas que se lhe seguiram, causaram um profundo desequilíbrio na vida dos estados do sul, pois houve a destruição da antiga harmonia patriarcal; daí a nostalgia do passado.

Embora haja essa nostalgia, as personagens são revoltadas com o tempo presente, mas não há ânimo, nas personagens, de transformar a própria sorte:

movem-se sem saída, bloqueadas pela imutabilidade do presente. A única saída será, então, um misticismo de raiz pessoal; daí a invenção de um sistema de valores e a fabricação de uma filosofia da existência como veremos de forma tão explícita nas personagens do **Réquiem por uma freira.**

A história desse romance, na realidade, começa no romance **Santuário**. Esse romance trata da história escandalosa de uma jovem universitária americana, Temple Drake, seqüestrada por um criminoso degenerado, Popeye. Ela fugiu da escola com um jovem para assistirem a um jogo de baseball. O jovem, que estava totalmente embriagado, bate o carro; na ocasião em que buscam socorro, num local que se fazia contrabando de uísque, acontece o seqüestro de Drake. Quando é capturada, finda o cativeiro de Drake, mas durante o julgamento, um novo delito é imputado ao réu, Popeye: a violação dela. A história é sórdida, mas iluminada pela beleza da construção estética de Faulkner. **Réquiem por uma freira** é, então, a seqüência da história de **Santuário**. Sete anos após os desastres na vida de Drake, ela aparece casada, mãe de dois filhos, e pertencente à boa sociedade americana. Casou-se com o homem que foi o causador da sua degradação: Gowan. Nancy, antiga prostituta, trabalha com ela.

Conforme já foi mencionado anteriormente, **Réquiem por uma freira** recorre a várias técnicas que se equilibram numa composição de duplo plano: o primeiro é o da narrativa de tipo clássico, em que o fluxo temporal decorre do gênesis do universo e da nação americana – capítulos que antecedem cada um dos três atos – até o presente imóvel; o segundo é apresentação dramática no presente que só vive e se justifica por aquele mesmo passado. Nesse sentido, conforme também já foi observado, as instituições e os atos do povo americano se entrelaçam com o destino das personagens do drama. Os planos da obra são alternados, porém os apresentaremos separadamente, ou seja, faremos um percurso no que é relatado na apresentação dramática e, nesse momento, desconsideraremos a narrativa; posteriormente, faremos o inverso.

Após a execução de Nancy, apontada no início deste artigo, acompanharemos o desenvolvimento dramático da história que se dará a partir do desvendamento do mistério que depende de uma confissão de Drake, apoiada por Gavin Stevens, advogado de Nancy.

Após a execução de Nancy, na cena I, Stevens aparece na sala de estar da casa de Temple Drake. Na conversa entre Drake, Stevens e Gowan, ficamos sabendo que Drake tem algo a relatar, porém afirma que jamais falará nada. Gowan afronta Stevens por ter defendido a mulher que matou sua filha (de Gowan) e, portanto, sobrinha de Stevens. Nessa mesma cena, durante a ausência de Stevens, que foi preparar um copo de leite para Drake, Drake começa a si dar conta da necessidade de uma confissão: "Meu Deus, meu Deus, ela não lhe contou nada! Sou eu, sou eu que... Mas então não compreende? Isso é que eu não consigo aceitar... não sou capaz de acreditar que... Não. É impossível..." (FAULKNER, 1958. p.84). Apesar disso, decide seguir sua vida em frente e vai para Califórnia. Entretanto, lá seus conflitos não têm fim e decide voltar depois de receber um telegrama de Stevens que continha uma pergunta significativa, depois refeita "coincidentemente" por seu filho: "Mas para onde irá depois?" (idem, p.97).

De volta, toma a decisão de salvar Nancy da morte; porém, ainda não está disposta a adentrar nos abismos de sua existência e tenta formular uma justificativa lógica para explicar por que decidiu salvar a mulher que matou sua filha:

> Melhor ainda: não se mete pelos olhos dentro que uma mulher que se deseja vingar por lhe terem estrangulado o filho no berço é capaz de tudo para conseguir vingar-se? E que, uma vez que conseguiu a vingança pode cair em si e compreender que não deve ir até ao fim, para satisfazer a sua raiva, sacrificando uma vida humana, mesmo que se trate da vida de uma negra? (idem p.104)

Entretanto, a Stevens, somente interessa a verdade: "Que quer então? Mais do que isto?" (...) "Temple Drake. A verdade" (Réquiem, p.107). Segundo Stevens,

somente a verdade ou o amor poderia resolver essa questão. Somente a verdade poderia salvar a alma de Drake: "porque não diz antes que é para o bem da minha alma, partindo do princípio de que tenho uma alma?" Stevens leva Drake a perceber que ela deveria ter coragem de encarar os fatos da perspectiva de Temple Drake e não na de Mrs. Gowan Stevens: "De Temple Drake. Mrs. Gowan Stevens não tem nada a ver com o caso. Este caso só diz respeito a Temple Drake". Temple: "Temple Drake morreu." Stevens: "O passado nunca morre. Nem chega sequer a ser passado".

Depois das instigações de Stevens, Drake decide contar toda a verdade ao governador, com a esperança de poder salvar Nancy da condenação que estava próxima. A sua confissão não salva Nancy, mas é o primeiro degrau da escada de sofrimento e penitência que a levará ao resgate. Sua confissão: seduzida pelo gosto do vício, ou arrastada pelo amor de um aventureiro, ela quis abandonar o lar. Portanto, para impedi-la, Nancy assassina uma das crianças. A confissão de Drake provoca uma tensão muito intensa, visto que seu marido acaba por descobrir fatos que não sabia. A relação entre os dois torna-se, praticamente, insustentável. Depois de confessar sobre sua vida em Mênfis, confessa sobre seu amante que, posteriormente, foi assassinado por Popeye: "Mas a Temple não queria limitar-se, simplesmente, a estar satisfeita, e é por isso que se viu obrigada a provar o que nós, mulheres de prazer, chamamos o amor" (Réquiem, p.163). Esse amor se refere ao seu amante Red, trazido por Popeye. Este, por ser impotente, presenciava as relações sexuais entre os amantes. O assassinato de Red se deu na ocasião em que os amantes resolveram ter um encontro a sós. Depois que Red foi morto, teve o julgamento de Popeye em que Drake aparece como testemunha. Depois, Drake fica um ano na Europa, em Paris. Para lá se dirige Gowan, no inverno, e lá se casam. Gowan casa-se, também, para reparar o mal que havia feito a Drake, na ocasião em que, por estar embriagado, bateu o carro.

A situação de Drake estaria finalizada se não fosse seu gosto pelo vício. Durante sua relação com Red, escreveu cartas amorosas. Estas cartas foram parar nas mãos do irmão de Red. Ele a chantageava. Ela poderia ter se livrado dele, inclusive, Nancy poderia ter pagado pelas cartas, esse foi seu grande erro. Drake não quis se livrar do chantageador pelo simples fato de ter tornado também sua amante: "Eu sei, não se trata já das cartas. Se calhar nunca se tratou mesmo das cartas. O mal já estava na mulher que podia escrever cartas como aquelas. As cartas nunca tiveram importância" (Réquiem, p.198). E foi com ele que planejou fugir. Todo esse relato seu marido desconhecia, mas agora sabe, também, de toda verdade e chegou a hora do grande confronto: Gowan: "nós é que já nos devíamos ter escondido há muito tempo... nós dois – há oito anos... E não seria nas gavetas da secretária, mas em dois buracos – um na Sibéria, outro no Pólo Sul", (Réquiem, p.213).

As personagens Nancy e Drake são figuras significativas na construção ficcional de Faulkner. Elas apontam para a perspectiva da estranha religião do pensamento de Faulkner que aparece desde a obra **Santuário**. É a religião do remorso e do aviltamento e as instituições de seu culto são a casa de prostituição e a cadeia. Elas, segundo Luís de Sousa Rebelo, são as freiras desses novos claustros. A redenção de Drake só é possível porque em Nancy impera a força do destino da raça negra, nascida para contemplar os desvarios dos brancos e remi-los com a própria vida na hora oportuna. Nancy faz parte da galeria dos negros resignados do sul.

O primeiro ato da peça é precedido pela narrativa intitulada **O Tribunal**. A primeira cena começa justamente no tribunal, na ocasião do julgamento de Nancy. Se o julgamento se refere ao tempo presente, a narrativa sobre o tribunal faz um longo percurso no passado e situa o leitor no contexto histórico e geográfico em que se dá a história do julgamento de Nancy. A narrativa intitulada **O Tribunal** começa da seguinte forma: "o tribunal pouco mais novo é do que **a cidade** que, à data da fundação, em meados do século,

não passava de um entreposto comercial duma agência Chickasaw atirada para o cabo do mundo" (FAULKNER, 1958. p. 21). De acordo com a tentativa de estudiosos da obra de Faulkner de construir uma cronologia dos acontecimentos que dizem respeito à formação do sul americano e o seu desenvolvimento, em 1540, a área que hoje é conhecida como Mississippi foi habitada por cerca de 20000 a 30000 nativos americanos. Os Chickasaw no norte, os Choctaw no centro e os Natchez no sul. A cidade destacada na citação anterior é Jefferson, cidade imaginária, e esta surgiu a partir da agência Chickasaw. Nesta narrativa, somos informados de como a agência dos índios Chickasaw passara à condição de cidade e recebeu o nome de Jefferson.

A questão da apropriação das terras, também, é apontada:

> O pequeno grupo de colonos tinha os seus registros próprios; quanto mais não fosse, o simples acto de expropriação da terra dos índios, já se tinha tornado, com o andar dos tempos, num embrião de arquivos – não falando já da papelada inerente à escalavrada confederação do homem contra o meio – tenha-se em conta a época e o estado selvagem do país – constituídos neste caso, por um magro punhado de documentos amarelecidos, esbeiçados, desconexos e, por vezes, redigidos de um modo quase incompreensível: actos de cedência e concessão de terras, transferências, escrituras de vendas... (FAULKNER, 1958. p. 21).

Vê-se, então, que a narrativa de Drake foi inserida dentro de um contexto histórico muito amplo: o início do processo de colonização do sul. Por essa narrativa ficamos informados acerca dos primeiros habitantes do condado de Yoknapatawpha. De acordo com a cronologia dos estudiosos de Faulkner, isso se deu em 1800 com a chegada do doutor Samuel Habersham:

> Tinha sido trazido para ali por um dos três homens que iriam ser os pioneiros e colonos do condado de Yoknapatawpha, e cujos nomes figurariam entre os dos mais antigos da região – Alexandre Holston, que para ali fora com o doutor Samuel Habersham na qualidade de eguariço e guarda-costas, servindo igualmente de enfermeiro e perceptor do filho-sem-mãe do médico, uma criança de oito anos.

> Chegaram os três a cavalo, vindos de Cumberland Gap, através do Tennessee, na companhia de Luís Grenier, o jovem huguenote, que introduzira os primeiros escravos no país e recebera o primeiro título duma grande propriedade, tornando-se assim o primeiro roceiro de algodão, (idem p. 26).

Essa narrativa é muito importante e riquíssima em detalhes históricos que foram articulados dentro do espaço ficcional faulkneriano. É nessa narrativa que conhecemos a chegada das famílias que se tornam importantes no sul e que povoam os romances de Faulkner como por exemplo os Sartoris, os Compsons, os McCaslin etc. Além disso, sabemos, desde já, acerca do ideal de liberdade tão caro à nação estadudinense e, ao mesmo tempo tão contraditório, pois em nome de um ideal de liberdade presenciamos o processo de transição do reino dos nativos para as mãos dos brancos.

Já quase no final dessa narrativa, o aparecimento do tribunal, cenário do julgamento de Nancy, é ressaltado novamente:

> Mas, antes de mais nada, o tribunal: o centro, a sede, o âmago; levantado no centro da circunferência que formava o condado, como uma nuvem única no círculo do seu horizonte. Ergueu-se alargando a sua sombra imensa até à extremidade do arco do horizonte; sonhador, meditativo, simbólico e ponderável, alto como uma nuvem, sólido como uma rocha, dominando tudo (...). Ergueu-se o edifício tijolo a tijolo, no curso deste primeiro Verão, simples quadrado do mais simples estilo colonial jorgiano. (E isto graças ao arquitecto parisiense, que criava nos domínios de Sutpen qualquer coisa parecida com uma ala de Versalhes entrevista num pesadelo gótico liliputiano – 'por vingança', diria Gavin Stevens cem anos depois, quando a própria lenda de Sutpen se tivesse enriquecido com certa anedota: a evasão e a tentativa de fuga do arquitecto, que Sutpen, ajudado pelo negro que lhe servia de capataz e monteiro, recuperara, depois de o ter acossado com os cães até um pântano), (idem p. 62).

A narrativa que precede o segundo ato é intitulada 'A cúpula dourada'. Nela há os relatos da formação das cidades mais significativas como é o caso da de Jackson; da seqüência do processo de colonização já bem mais avançado e disputado por várias nações européias; dos nomes e atividades mais

significativas do Mississippi e da constituição do comércio e das leis. Essa narrativa precede o drama de Drake, diante do governador, na tentativa de salvar Nancy. Vejamos alguns trechos significativos, sobre Jackson:

> Jackson, altitude 294 pés, pop. (1950) 201.092 habitantes.
> Cidade fundada por uma comissão de três membros escolhidos, nomeados e enviados com este único fim, no pico de uma alta colina que domina Pearl River, aproximadamente no centro geográfico do Estado, cidade que não devia de ser nem mercado, nem um centro industrial, nem sequer um lugar onde os homens poderiam viver, mas uma capital, a Capital de uma República, (idem p. 121).

Sobre o processo de colonização:

> ...os arcaicos e os desapossados, desapossados por aqueles mesmos que, por seu turno, foram também desapossados, porque eles também se tinham tornado arcaicos: os selvagens Algonquinos, Chickasaw, Choctaw, Natchez e Pascagoula que, do viso das suas altas fragas, tombavam olhares virgens e pasmados sobre uma piroga Chippeway em que se encontravam três Franceses – que apenas tiveram tempo de dar meia volta para verem detrás de si dez, depois cem, depois mil Espanhóis vindos das costas do Atlântico – maré, ressaca, triplo movimento de fluxo e refluxo, tão vivamente, tão rapidamente espalhado através da lenta crônica aluvial do país que se poderia dizer o movimento ágil do prestidigitador, passando uma das mãos diante da outra que continha o jogo de cartas inconstantes: os Franceses durante um instante, o Espanhol durante dois instantes talvez, depois, durante dois instantes, o Francês de novo e, mais uma vez ainda, o Espanhol e, enfim, o Francês, por este derradeiro e único segundo, esta meia respiração; e é então vem o Anglo-Saxão, o pioneiro, o homem de alta estatura vociferante sob o efeito do *whisky* e da Sagrada Escritura protestante... (idem p. 124).

Sobre o comércio e as leis:

> Eram tempos novos, idade nova, o começo de um milênio. Uma vasta, uma única rede de comércio, tecia sua teia, desenhava as suas veias em torno do Rio, no centro de continente. (...) os homens não tinham nos lábios senão leis e ordens e, ao som do dinheiro, arredondavam-se logo as bocas de todos eles (...) o Mississipi: um Estado, uma república: triunvirato legislativo, judiciário, executivo, mas sem capital, funcionando como que sob a direcção de um estado maior em campanha, operando como se ainda estivesse a caminho desse lugar alto e inevitável que ia ocupar na lista brilhante de Estados, (idem p. 127).

Deve ser relembrado, a título de resumo e de amarrações do que vimos desenvolvendo ao longo desse texto, que as narrativas que precedem os atos são carregadas de anotações históricas. Depois da exposição feita até aqui, percebemos o caráter híbrido do obra: é, ao mesmo tempo, tragédia e memória histórica, pois as instituições e os atos do povo americano se entrelaçam com o destino individual das personagens do drama. Fica evidente, então, que o universo faulkneriano não é fechado às vozes da realidade exterior e é, ao mesmo tempo, profundamente tocado da angústia da existência e das fatalidades da condição humana.

A última narrativa que precede ao último ato é intitulada 'A Cadeia'. Na seqüência da história de Drake, o cenário é justamente a cadeia, na ocasião da visita de Drake, juntamente com Stevens, a Nancy. Muito significativa essa narrativa e um dos pontos fundamentais dela é a apreensão das transformações históricas que ocorrem no sul: "o tempo urgia", (Réquiem, p. 234). A cadeia é, de certa forma, antropomorfizada, e é ela que acompanha as transformações: "e Tudo o Vento Levou", (Réquiem, p. 272) os conflitos, as dificuldades, como é o caso da Guerra Civil com a conseqüente ruína das grandes famílias aristocráticas e a ascensão das grandes famílias capitalistas. Apesar de todas as transformações, há sempre o que permanece resistente e o que caracteriza o caráter dialético dos movimentos históricos. São inúmeros os trechos significativos que poderíamos destacar dessa terceira narrativa, mas selecionamos um que dá conta da permanência da cadeia como observadora de todas as transformações e das próprias transformações:

> E a cadeia permanece, mas isolada, assim como a sua lenda, os seus arquivos e a sua história, de uma autenticidade indubitável e, no entanto, um pouco oblíqua, elíptica ou talvez simplesmente elipsoidal, ligeiramente recoberta de uma pálida e repousante tinta apócrifa. É que agora havia recém-chegados à cidade, estrangeiros, gente de fora que habitava casas minúsculas muito novas, pequenas casas com paredes de vidro, tão asseadas, arrumadinhas, antisépticas, como berços numa creche, em novos bairros, baptizados

> Fairfield, ou Longwood ou Falcyon Acres, que tinham sido outrora o relvado ou o pátio das traseiras ou a horta das antigas residências (...) Para tais pessoas a cadeia não fazia parte integrante da sua vida. Tinham fornos eléctricos, caloríferos, distribuições de leite ao domicílio e relvado com espessura de um tapete (...) Portanto, só os velhos cidadãos conheciam a cadeia – não os velhos apenas: os velhos cidadãos (...).
> Só os velhos cidadãos conheciam ainda a cadeia: os cidadãos que, intratáveis, arcaicos, persistiam em conservar os seus fogões de lenha, as vacas, as hortas, os seus homens de trabalho; que tinham de ir buscar à cadeia aos domingos ou no dia seguinte aos feriados os seus criados...(idem p. 265-267).

Depois de termos feito o percurso geral do que é relatado na apresentação dramática e, posteriormente, na narrativa, gostaríamos de tecer algumas considerações acerca da adaptação feita por Camus em *Oração para uma Negra.* Para isso, começaremos com uma afirmação do próprio Camus, acerca da relação da obra de Faulkner com a tragédia grega:

> Como em toda tragédia, há um segredo. E um conflito. Aquele que opõe os protagonistas ao seu destino e que se resolve na aceitação, por parte deles, desse destino. Faulkner serviu-se disso para abrir caminho para a tragédia moderna. Sua obra, de alta intensidade dramática, parece-me ser das que mais se aproximam de um certo ideal trágico. Os personagens são de hoje, medem-se, no entanto, com o mesmo destino que esmagava Electra ou Orestes. Somente um grande artista poderia tentar assim introduzir nos nossos apartamentos a grande linguagem de dor e da humilhação – linguagem que deve ao mesmo tempo ser simples bastante para poder ser nossa, e bastante grande para atingir o trágico. Creio que Faulkner encontrou essa linguagem (orelha de *Oração para uma Negra*).

Camus fez sua adaptação da obra de Faulkner a partir dessa visão de que a obra *Réquiem para uma freira* pode ser lida como uma tragédia moderna, visto que possui elementos que são próprios da tragédia: um segredo e um conflito que estão ligados ao destino das protagonistas. Na realidade, Camus fez com que a obra tivesse possibilidade de ser representada; para isso, ele desconsiderou as narrativas introdutórias, que antecedem os atos, presentes na obra de Faulkner, e dividiu a peça em sete quadros. A adaptação de Camus tornou a obra mais intensa, mais dramática, e adequada para ser representada a

uma platéia. As grandes linhas temáticas apreendidas por Camus são os temas da vida, da morte, do amor, do sofrimento e da expiação.

A questão da expiação é o ápice da peça, pois é a busca de Drake: ela resolve confessar tudo acerca do seu passado com o fim de obter a expiação que daria alívio à sua existência. A questão do mal é muito forte tanto em Nancy como em Drake. Entretanto, o mal, em Nancy, é o mal porque as condições sociais a prenderam ao mal e a sua salvação está no sacrifício da própria vida; já o mal em Drake é voluntário e a sua salvação somente poderá ser conseguida com a revelação do seu passado.

Camus, segundo Guilherme Figueiredo, desconsiderando as narrativas iniciais, presentes na obra de Faulkner, "descobriu a linha narrativa tensa das conseqüências morais do seu existencialismo: salvar-se é gozar da liberdade de contar o mal deliberadamente praticado, é adquirir a certeza de ter de voltar sobre os próprios passos, 'por não ter onde ir por diante'" (Orelha de *Oração para uma negra*). Mas, por isso, o confronto entre Drake e Gowan se apresenta de forma muito mais tensa em *Oração para uma negra*, como podemos observar no trecho abaixo, numa fala de Gowan:

> Então, agora está tudo em ordem! A pecadora confessou o pecado, o chantagista falhou, a desinfecção é perfeita. Claro uma criancinha foi entregue a uma louca que a matou pensando que isto consertava tudo. Mas afinal de contas, essa idiota tinha também certa lógica. Criança por criança, é preciso pagar um pouco pela alegria de viver com uma mulher que não encontra repouso senão na cama dum chantagista. Obrigado, meu Deus, obrigado, santa Nancy, por terem matado minha filha para que eu possa continuar a gozar a virtude de minha mulher. (*Ri, como acima. Temple senta-se, rija, olhando diante de si, ausente.*) – Impecável, realmente. Tudo se arranjou em todos os pormenores (CAMUS, 1961. p. 127).

A dificuldade de lidar com o "Amanhã, Amanhã, e ainda amanhã" é decisivo para que Temple Drake decida revelar seu passado e assumir a crise que se instala com Gowan. De acordo com Figueiredo, que aponta para a confissão a partir do ponto de vista puramente humano, a revelação de Drake é uma cura

psicanalítica, uma auto-catarse libertadora; ainda segundo ele, "o absurdo da vida que Camus encontra na novela de William Faulkner leva à destruição ou à recuperação da vida. Temple Drake escolhe o segundo caminho e, nesse sentido, aponta para a "possibilidade de reconciliação com a vida, a possibilidade de que a vida aceite o pecador e a consciência do pecador a vida" (Orelha de *Oração para uma negra*). Entretanto, embora Camus trace a linha narrativa das conseqüências morais do seu existencialismo, o texto nos permite pensar essa questão a partir de outro ponto de vista. A confissão não a partir do ponto de vista humano, mas do divino. A fala final de Drake no fim do sexto quadro "para salvar minha alma... se é que eu tenho alma... se é que há um Deus para salvá-la... e se é que ele deseja ao menos salvá-la" embora não tenha a convicção e a segurança que tem Nancy, na salvação, aponta para uma salvação que somente um Ser transcendente pode dar ao ser humano. Pensar a questão da confissão a partir dos parâmetros religiosos do protestantismo tem relevância não somente dentro dos limites da obra: a cadeia se tornou um local de culto, a resignação de Nancy no momento do seu julgamento, mas conforme mostramos anteriormente, a obra de Faulkner capta os ecos do mundo exterior; sendo assim, com a chegada dos colonizadores europeus, chega, também, o protestantismo que se enraizará de forma muita intensa na mentalidade não somente dos sulistas, mas do americano de forma geral.

Ainda no que diz respeito à adaptação de Camus, segundo Figueiredo, seu trabalho (de Camus)

> não é apenas o de tradutor, já por si admirável obra de re-criação de um ambiente e uma linguagem. Camus suprimiu os pormenores antiteatrais, as falas e palavras digressivas do núcleo da ação; em outras passagens, deu uma consistência de linguagem (...) para o fácil entendimento da platéia francesa (...); redividiu os três atos em sete quadros, com hábil escolha dos momentos de 'suspense' para cada um deles e sobretudo, como homem de teatro, acrescentou felizes indicações de rubricas, em que se sente e seu cuidado de policiar os desmandos de atores e diretores, bastante perigosos em *Oração para uma Negra*, (Orelha de *Oração para uma negra*).

Na realidade, o trabalho de Camus possibilitou a representação cênica do romance, sem perder a força do romance híbrido de Faulkner.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Coração Partido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMUS, Albert. **Oração para uma Negra**. Trad. Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

FAULKNER, William. **Réquiem para uma freira**. Lisboa: Fólio, 1958.

_____. **Santuário**. São Paulo: Victor Civita, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Notas:

[1] Alessandra Carlos Costa GRANGEIRO, doutoranda.
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
alessandraccosta@gmail.com