

MÁRCIO LUIZ MATTANA

A CIDADE DENTRO DE MIM:
ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM A **CIDADE** DE MARTIN CRIMP

CURITIBA
2013

MÁRCIO LUIZ MATTANA

A CIDADE DENTRO DE MIM:
ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM A **CIDADE** DE MARTIN CRIMP

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no Programa de
Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários
da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Maria Arns de
Miranda.

CURITIBA
2013



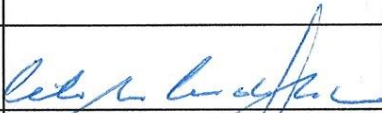


PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MÁRCIO LUIZ MATTANA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

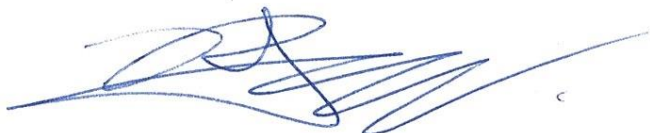
Os abaixo assinados CÉLIA ARNS DE MIRANDA, ANDRÉ LUIS GOMES e CAETANO WALDRIGUES GALINDO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A CIDADE DENTRO DE MIM: ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM A CIDADE DE MARTIN CRIMP”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
CÉLIA ARNS DE MIRANDA		Aprovado
ANDRÉ LUIS GOMES		Aprovado
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		Aprovado

Curitiba, 27 de agosto de 2013



Rodrigo Tadeu Gonçalves
Vice-Coordenador



Ata sexcentésima décima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **MÁRCIO LUIZ MATTANA**. No dia vinte e sete de agosto de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **CÉLIA ARNS DE MIRANDA**, Presidente, **ANDRÉ LUIS GOMES** e **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “A CIDADE DENTRO DE MIM: ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM A CIDADE DE MARTIN CRIMP”, apresentada por **MÁRCIO LUIZ MATTANA**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **CÉLIA ARNS DE MIRANDA** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, layrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e sete de agosto de dois mil e treze. xxxxxxxxxxxxxxx


Dr.ª Célia Arns de Miranda


Dr. André Luis Gomes


Dr. Caetano Waldrigues Galindo


Márcio Luiz Mattana

Em memória de dona Dóris Delma Rafaeli Mattana,
que me ensinou o gosto pela leitura e a importância do estudo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Célia Maria Arns de Miranda, pela extrema dedicação e competência, pelo carinho com que abraçou minhas ideias e pelas contribuições imensas ao meu repertório teórico.

Aos demais membros da Banca Examinadora, Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (UFPR) e Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB), pela generosidade com que acolheram esta pesquisa e pelos valiosos apontamentos feitos a ela.

Ao programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da UFPR – Universidade Federal do Paraná, na figura de seu coordenador, Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno, e a todos os seus professores.

À Pausa Companhia de Teatro, à Inominável Companhia de Teatro e à FAP – Faculdade de Artes do Paraná, cujas produções da obra de Crimp foram ponto de partida e inspiração para a presente pesquisa.

Aos tradutores Erica de Almeida Rego Migon, Francisco Innocêncio, Marcelo Bourscheid, Marcos Davi Steuernagel, Murilo Hauser, Rodrigo Ferrarini e Úrsula de Almeida Rego Migon, que ofereceram acesso a suas traduções não publicadas de peças e de entrevista do autor.

Ao diretor teatral Felipe Hirsch, estimado colega de trabalho que, há cerca de uma década, indicou-me a leitura de Martin Crimp.

Já que não podemos extrair beleza da vida, busquemos ao menos extrair beleza de não poder extrair beleza da vida. Façamos da nossa falência uma vitória.

Fernando Pessoa

RESUMO

O propósito da presente pesquisa é analisar as estratégias metaficcionalistas contidas em **A Cidade**, de Martin Crimp, e situar a referida peça teatral no contexto da escrita metaficcional contemporânea e dentro do conjunto das obras deste autor. Para alcançar tal objetivo, a pesquisa foca-se no texto levando em conta determinadas estratégias: a dramatização de atos narrativos, em que eventos externos são narrados e os discursos de personagens ausentes são citados; a citação ou alusão intratextual e intertextual, em que o texto se abre para uma rede de outros textos do mesmo autor e de outros autores; a crise da personagem, o modo peculiar pelo qual o texto aborda a questão da identidade; e o modo pelo qual tais estratégias articulam-se com o caráter metaficcional da peça.

Palavras chave: Martin Crimp; **A cidade**; Metaficção; Autorreflexividade; Intertextualidade.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the metafictional strategies in **The City** by Martin Crimp, and situate the play in the context of contemporary metafictional writing and within this author's body of works. To achieve this goal, this research focuses on the text regarding to the following strategies: dramatization of narrative acts, in which external events are narrated and absent characters' speeches are quoted; intratextual and intertextual quotation and allusion, where the text opens to a network of other texts by the same author and other authors; crisis of character, the peculiar way the play deals with identity issues; and the way these strategies join with the play's metafictional feature.

Keywords: Martin Crimp; **The City**; Metafiction; Self-reflexivity; Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 APRESENTANDO O TEATRO DE MARTIN CRIMP	14
1.1 NO ORANGE TREE THEATRE: O INÍCIO DE CARREIRA	16
1.1 NO ROYAL COURT THEATRE: CONSOLIDAÇÃO DE UMA POÉTICA	20
1.3 O RECONHECIMENTO INTERNACIONAL E A OBRA MAIS RECENTE	25
2 A DRAMATIZAÇÃO DA NARRATIVA E O DISCURSO DO OUTRO	34
2.1 METAFICÇÃO E DIALOGISMO: VOLTANDO A BAKHTIN	38
2.2 BIVOCALIDADE E DRAMATIZAÇÃO DA NARRATIVA EM CRIMP	45
2.3 A CIDADE COMO DRAMATIZAÇÃO DO ATO NARRATIVO	51
3 INTERTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE: OUTROS DISCURSOS	68
3.1 SOBRE OS FENÔMENOS INTERTEXTUAIS	68
3.2 DIÁLOGOS INTRATEXTUAIS EM A CIDADE DE MARTIN CRIMP	74
3.3 INTERTEXTUALIDADE EM A CIDADE DE MARTIN CRIMP	82
4 A CORROSÃO DO CARÁTER E A CRISE DA IDENTIDADE	101
4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRISE DAS NARRATIVAS DE IDENTIDADE ...	102
4.2 IDENTIDADES VOLÁTEIS EM ATENTADOS E NINGUÉM VÊ O VÍDEO	106
4.3 A CIDADE: CHRISTOPHER E A CORROSÃO DO CARÁTER	112
5 CLAIR E O ESPELHO DA METAFICÇÃO	121
5.1 METAFICÇÃO: A FICÇÃO AUTOCONSCIENTE	122
5.2 METAFICÇÃO NA OBRA DE MARTIN CRIMP	128
5.3 A CIDADE DENTRO DE MIM: O DIÁRIO COMO DIAGNÓSTICO DA PEÇA ...	132
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

A cidade (*The City*)¹, texto teatral escrito por Martin Crimp em 2008, apresenta-se como uma peça de gabinete, um destes dramas familiares em que a crise profissional do marido e a paixão momentânea da esposa por um escritor sustentam uma série de tensões. Entretanto, todas as expectativas de desenvolvimento de tais tensões são frustradas, ato após ato. A partir do último ato – mais especificamente, da leitura do diário de Clair – abre-se para o leitor a possibilidade de outra(s) leitura(s). Por um lado, pode-se ainda entender o texto do diário como ficção autobiográfica, em que Clair usa dados de sua vida pessoal para elaborar uma narrativa ficcional. Por outro lado, caso se entenda literalmente o conteúdo da referida cena, é possível compreender toda a ação da peça como resultado de estratégias metaficcionais. Em outras palavras, é possível alçar Clair à condição de narradora/autora consciente da peça em curso. Essa perspectiva já permite entender **A cidade** como uma obra de metaficção, ou seja, uma obra que, “sistematicamente e de modo consciente, chama atenção para sua condição de artefato, de modo a questionar a relação entre ficção e realidade.” (WAUGH, 1984, p. 2)².

Levando esses pressupostos iniciais em consideração, a peça de Crimp merece ser analisada em função de sua autorreflexividade e de suas características metaficcionais. O objetivo da presente pesquisa é analisar **A cidade** sob esta ótica, investigando as estratégias de natureza metaficcional presentes no texto de **A cidade**: a tendência à substituição da ação por dramatização da narrativa; a existência de determinadas relações intratextuais e intertextuais explícitas, apontando para temas nitidamente metaficcionais; o tratamento dado pelo texto à questão das personagens; e as demais estratégias metaficcionais da peça, articuladas ao conteúdo do diário de Clair revelado no final do quinto ato. Entende-se que tais características de **A cidade** são geradoras de autorreflexividade e estão conscientemente articuladas e interligadas ao seu caráter metaficcional. As referidas estratégias serão discutidas em relação aos outros textos do autor, assim como à sua rede de intertextos.

¹ Por questão de padronização e pensando em leitores brasileiros, todos os títulos das obras de Martin Crimp serão traduzidos para o português. No caso de textos encenados ou lidos publicamente no Brasil, será utilizado o título nacional. Em seguida, opta-se por títulos utilizados em Portugal. Por último, utiliza-se tradução própria. A primeira aparição de cada texto será acompanhada do título original e as seguintes apresentarão apenas o título em português, objetivando tornar a leitura mais fluente. Quanto às citações de obras não publicadas, apresenta-se sempre o texto no original em nota de rodapé. Todas as traduções de citações são nossas, exceto aquelas expressamente indicadas nas referências. (Nota do Autor).

² “self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (WAUGH, 1984, p. 2).

O primeiro capítulo irá apresentar o conjunto da obra de Martin Crimp para o leitor, de modo a dar uma visão panorâmica dos temas que irão nortear os capítulos seguintes. Tal levantamento da produção do autor cumpre também o papel de oferecer ferramentas para pesquisadores e profissionais das Letras e das Artes Cênicas, levando em conta a escassez de material bibliográfico nacional sobre Martin Crimp. Vale lembrar que, até o momento, não há literatura de apoio em língua portuguesa que abarque o conjunto das peças de Crimp, nem há registro de dissertações ou teses dedicadas a um estudo textual de sua obra³.

O segundo capítulo aborda uma estratégia de escrita presente em diversas peças de Crimp, especialmente em **A cidade**: o esvaziamento da ação dramática sobre o palco e sua substituição por uma série de narrativas compartilhadas. Partindo das reflexões de Walter Benjamin (1987) sobre o declínio histórico da autoridade dos narradores e manejando conceitos da teoria do romance de Mikhail Bakhtin (1981), o capítulo dedica-se a identificar e analisar as dramatizações de atos narrativos em **A cidade**, com especial interesse nas situações em que personagens ausentes são citados ou aludidos na narrativa. Entende-se que tal procedimento leva diversas vozes a se chocarem num mesmo discurso e produz, em decorrência desse fato, falas repletas de consciência autorreflexiva. Dizendo de outro modo, tais situações chamam atenção para o próprio ato de narrar e colocam as questões de linguagem em evidência.

Trata-se, portanto, de um capítulo dedicado ao estudo das falas e enunciações da peça, que busca mapear a presença de bivocalidade e atritos dialógicos no texto, tanto na forma de citações quanto de polêmicas veladas. Aos exemplos de **A cidade**, somam-se fragmentos de **Atentados** (*Attempts on Her Life*) e **Menos emergências** (*Fewer Emergencies*), cujo estudo permite entrever a recorrência de tais estratégias na obra do autor e a singularidade de seu emprego em cada texto.

O terceiro capítulo se dedica a mapear e comentar a rede de citações e alusões intertextuais e intratextuais presente em **A cidade**. Se o segundo capítulo aborda a citação de personagens ausentes, o terceiro amplia esta questão, tratando de como o próprio texto da peça cita – ou alude a – textos externos, sejam do próprio dramaturgo, sejam de outros autores. Nesse caso, à medida que um leitor toma consciência de tais relações, a consciência autorreflexiva das falas das personagens se expande para a peça como um todo. Partindo do conceito geral de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva (1974) e das tipologias de

³ No Banco de Dissertações e Teses da CAPES, por exemplo, a única publicação que se refere ao autor é a dissertação **Variações do mesmo tema: a improvisação na criação do ator performativo**, de Maria Helena Hespagnol Chira, dedicada ao estudo dos processos de ator em uma encenação paulista de **Atentados** (*Attempts on Her Life*).

fenômenos intertextuais desenvolvidas por Gérard Genette (2005) e Laurent Jenny (1979), busca-se mapear a rede intertextual que estabelece diálogo com **A cidade** e refletir sobre sua natureza.

Tal estudo é focado em dois intratextos – **O campo** (*The Country*) e **Terno e Cruel** (*Cruel and Tender*) – e dois intertextos – **A tarde de um escritor** (*Nachmittag eines Schriftstellers*), de Peter Handke, e o **Livro do desassossego**, de Fernando Pessoa –, de modo a revelar o modo pelo qual tais textos tornam-se discursos paralelos acerca dos elementos metaficcionalis da peça de Crimp.

No quarto capítulo, centrado na figura de Christopher, passa-se à discussão das noções de identidade e de personagem, tal como se apresentam em **A cidade** e em duas outras peças do autor: **Atentados** e **Ninguém vê o vídeo** (*No one sees the video*). Busca-se estabelecer a relação entre as teorias sobre a identidade e aquelas acerca da personagem, bem como articular esses pressupostos teóricos com a dramaturgia de Crimp. A pesquisa articula as reflexões de pensadores como Anthony Giddens (2002), Stuart Hall (2006) e Jean Baudrillard (1991), dentre outros, e fixa-se na relação entre a peça de Crimp e o ensaio sociológico **A corrosão do caráter** (*The Corrosion of Character*), de Richard Sennett. À luz do texto de Sennett, é possível compreender a crise da narrativa de identidade de Christopher em suas bases sociais, como representação ficcional de uma crise ligada às economias flexíveis contemporâneas.

Dedicado à discussão das questões de personagem na peça de Crimp, o capítulo aborda temas como a volatilidade do eu, o enfraquecimento da noção de personagem e a identidade como produto da linguagem. Ao final do capítulo, será possível compreender também como o tratamento dado por Crimp a este tema é uma estratégia de natureza tipicamente metaficcional que, ao colocar a noção de personagem em crise, chama atenção para a condição de artifício inerente às identidades ficcionais.

O quinto capítulo, focado na figura de Clair e nas teorias acerca da metaficção, reúne as pistas levantadas pelos capítulos anteriores e se concentra na análise da cena final do quinto ato, considerando o texto do diário como possível chave para a peça e analisando-o por este viés. O capítulo parte das teorias da metaficção, notadamente os escritos de Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1980; 1991), June Schlueter (1979) e Anthony Abbott (1989), utilizando tais pressupostos teóricos como instrumentos para comentar e articular todos os elementos da pesquisa. Nesta altura, pretende-se evidenciar que as características apontadas nos capítulos anteriores formam um conjunto de estratégias articuladas entre si, todas a serviço da escrita metaficcional.

A estrutura dos vários capítulos é bastante similar. Com exceção do primeiro capítulo, cada um dos outros oferece uma contextualização teórica de seus temas centrais, uma análise da incidência de tais temas no corpo da obra do autor e, em seguida, um estudo detalhado de sua incidência em **A cidade**. Pretende-se, com esta organização, aproximar os casos estudados dos referenciais teóricos que servem de melhor ferramenta para seu estudo e, ao mesmo tempo, tornar a leitura menos árida e mais fluente.

Embora o objeto central da análise empreendida na presente dissertação seja a peça teatral **A cidade**, a pesquisa se expande bastante em direção aos demais textos de Martin Crimp. É oportuno explicar que esta decisão se torna praticamente necessária em face das próprias características da peça, um texto que se abre para o diálogo com um grande volume de outros textos, muitos deles do mesmo autor. Além disso, o entendimento do caráter metaficcional de **A cidade** se torna mais efetivo em comparação com o corpo da obra, uma vez que essa faceta se manifesta em diversos textos de Crimp e encontra meios singulares de expressão em cada um deles.

Trata-se, neste sentido, de uma pesquisa que busca aproximar-se daquela descrita por Antoine Compagnon, em que o estudo de uma passagem complexa de certo texto se beneficia do confronto com passagem similar do mesmo autor. A pesquisa busca pontes entre diversas obras de Crimp para encontrar o que é comum a todas e o que é particular a cada uma: “Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições.” (COMPAGNON, 2010, p. 67-68). Em outras palavras, o acesso ao corpo da obra permite identificar, em **A cidade**, tanto as suas recorrências quanto as suas singularidades.

Por outro lado, o estudo pretende ater-se exclusivamente à matéria textual da peça e suas características, sem avançar para o terreno de sua transposição intersemiótica para o palco. Tal escolha se deve a uma avaliação ponderada de prioridades. Para que a pesquisa pudesse alcançar o grande volume de intertextos relacionados à peça e traçar ligações com o conjunto da obra de Crimp, optou-se por uma delimitação que conferisse unidade ao estudo, evitando que a extensão comprometesse seu foco e obrigasse o pesquisador a enveredar por duas abordagens que, apesar de complementares, caminham por procedimentos bastante diferentes.

Pesa, nessa escolha, o fato de que o presente projeto de estudo nasceu da prática teatral e, em decorrência disso, boa parte das perguntas que o animam nasceu também desta prática. O autor da dissertação é ator e diretor de teatro com longa carreira profissional, tendo sido responsável pela encenação de três peças de Martin Crimp: **Menos emergências** (*Fewer*

Emergencies), produzida pela Pausa Companhia de Teatro, que estreou em 22 de março de 2007 e foi a primeira montagem profissional de Crimp no Brasil⁴; **Atentados** (*Attempts on Her Life*), produção acadêmica da FAP – Faculdade de Artes do Paraná, que teve sua estreia em junho de 2011; e **A cidade**, produzida pela Inominável Companhia de Teatro, que estreou em 7 de setembro de 2011, sendo também a primeira montagem profissional da peça no país. Tais experiências levaram à conclusão de que, para discutir processos de encenação da obra de Crimp, o passo mais valioso e necessário é, antes de tudo, compreender detalhadamente os mecanismos de construção textual do autor. Assim, a pesquisa marca um trajeto de volta ao texto para buscar respostas teóricas aos problemas que a própria prática revelou. A delimitação de uma pesquisa estritamente textual, neste caso, é condição importante de eficiência e garante o distanciamento crítico necessário a uma abordagem científica.

De qualquer modo, o estudo não desconsidera o fato de que **A cidade**, como aliás todo o corpo da obra de Crimp, é uma escritura destinada ao palco e, como tal, responde às demandas práticas de uma teoria da cena, tanto quanto de uma teoria do discurso ficcional. Evidentemente, a autorreflexividade do texto se projeta também como potencialidade cênica. Sendo um texto para a cena, sua consciência de si se projeta também “na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, (...) no exercício performativo da linguagem.” (RYNGAERT, 1998, p. 151). Portanto, embora economicamente, a pesquisa irá apontar algumas situações em que o texto de Crimp se constrói em diálogo com as diversas teorias do teatro, de modo a apontar tais relações. Contudo, tais aspectos serão abordados sempre da perspectiva do texto, como potencialidades identificáveis na escritura do dramaturgo. Evita-se entrar aqui no assunto concreto da transposição intersemiótica do texto para a cena, por considerar que tal tema é demasiado extenso e complexo para figurar como uma simples parte da presente pesquisa, devendo ser mantido no horizonte para, no futuro, ser tratado em sua completude.

⁴ A primeira leitura pública da obra de Martin Crimp de que o presente estudo tem registro é a leitura dramática de **Atentados** ocorrida em Curitiba, em 29 de novembro de 2005, pelo elenco da Sutil Companhia de Teatro sob direção de Murilo Hauser, dentro do 1º. Ciclo de Leituras do Centro Cultural Teatro Guaíra. Tal evento teve papel significativo na difusão da obra de Crimp e de outros dramaturgos contemporâneos em Curitiba. A primeira produção profissional, **Menos emergências**, estreou em 22 de março de 2007 no Festival de Teatro de Curitiba, e foi seguida de perto por duas produções profissionais paulistas: **Atentados**, dirigida por Beth Lopes com a Cia. de Teatro em Quadrinhos (que estreou em 15 de maio do mesmo ano, no TUSP), e **O campo** (*The Country*), dirigida por Bruno Perillo com a Cia. Fractal (que estreou em 17 de maio do mesmo ano, no 11º. Festival Cultura Inglesa). A primeira encenação carioca do autor foi **Tentativas contra a vida dela** (*Attempts on Her Life*, em nova tradução), dirigida por Felipe Vidal, cuja estreia aconteceu em 13 de maio de 2010.

1 APRESENTANDO O TEATRO DE MARTIN CRIMP

Embora a presente pesquisa tenha como objetivo um estudo estritamente textual da dramaturgia de Martin Crimp, alguma contextualização histórica de sua produção pode ser útil, especialmente por conta da escassa bibliografia existente em língua portuguesa sobre o autor. Pretende-se, no presente capítulo, apresentar o conjunto da obra do dramaturgo e apontar textos e questões que terão relevância para o estudo que se segue. É, portanto, uma apresentação seletiva, que se detém em algumas peças e em determinados temas de interesse. Busca-se apontar, na cronologia das peças de Crimp: a gênese de um drama do narrador (ou da narrativa), a tendência à metalinguagem e à metaficção, as alusões intertextuais, a relativização das noções de ação e personagem. A apresentação se concentra nos quinze textos originais já publicados pelo dramaturgo. Para as quatro primeiras peças, que não estão publicadas, recorre-se aos comentários de outros autores.

Martin Andrew Crimp nasceu no dia 14 de fevereiro de 1956, em Dartford, condado de Kent, Inglaterra. Aos quatro anos de idade, sua família mudou-se para Streatham, na região sul de Londres, onde Crimp frequentou a escola primária. Mais tarde, a família deslocou-se para York, onde o futuro autor cursou a Pockington Grammar School, instituição que também havia formado o dramaturgo Tom Stoppard. O seu interesse por línguas (francês, latim e grego), música, literatura inglesa e teatro datam deste período. Entre 1975 e 1978, frequentou o St. Catherine's College, em Cambridge, onde estudou literatura inglesa e envolveu-se com o teatro (SIERZ, 2006).

Graduado, mudou-se para Londres, onde atuou em diversos empregos menores, enquanto tentava iniciar carreira como escritor. É desta época seu único romance, **Ainda primeiros dias** (*Still Early Days*), considerado “desafiadoramente não comercial” por diversos editores, e a coletânea de contos **Uma anatomia** (*An Anatomy*). (SIERZ, 2006, p. 3). Em 1981, Crimp ingressou no grupo de escritores do Orange Tree Theatre, pequeno teatro situado em Richmond, onde suas primeiras seis peças de teatro seriam encenadas. Ao mesmo tempo, passou a lecionar música e tocar piano e cravo para o Canonbury Chamber Choir. Embora tenha passado mais tarde a escrever para o Royal Court Theatre, de Londres, fixou residência em Richmond, onde vive com a esposa, Maggie Crimp, bem sucedida profissional da área médica. O casal tem três filhas. (SIERZ, 2006, p. 2).

Ao tentar apresentar a dramaturgia de Martin Crimp, críticos como Michael Billington (1997) e Aleks Sierz (2006) partem, cada qual a seu modo, do contexto cultural em que se insere o dramaturgo. No que se refere ao contexto histórico-político, ambos

consideram determinante o fato de Martin Crimp ter iniciado carreira durante a era Thatcher. A estadista britânica foi eleita primeira ministra em 1979 e “transformou a fisionomia econômica, social e política do país durante mais de um quarto de século⁵.” (SIERZ, 2006, p. 8). Sua política de viés neoliberal teve influência significativa sobre a produção teatral inglesa, criando um panorama em que a arte passou a ser tratada como produto e avaliada por sua potencialidade comercial. Como resultado deste panorama, “os grandes expoentes do modernismo nas artes viram-se cada vez mais marginalizados numa cultura pública que dava valor ao impulso empreendedor, à herança industrial e a um forte populismo⁶.” (SIERZ, 2006, p. 9).

No mesmo sentido, Michael Billington considera que Crimp e os autores ligados à nova dramaturgia inglesa “expressam uma rejeição moral instintiva para os valores da época, especialmente para a ideia de que o dinheiro e o consumo agressivo (...) são os indicadores mais confiáveis de dignidade e felicidade individual⁷.” (BILLINGTON, 1997, p. 1). Em 1997, Billington incluiu um texto de Crimp em uma coletânea de cinco peças representativas da nova safra de autores britânicos, organizada para o mercado editorial italiano⁸. No prefácio do referido volume, o crítico afirma que tais dramaturgos comungam alguns pressupostos: “a rejeição moral dos lucros empresariais, o fascínio pela linguagem, a preocupação com a violência, [e] a crença de que não há nada que o teatro não possa mostrar⁹.” (BILLINGTON, 1997, p. 2).

Michael Billington aponta a relação entre a produção destes autores e a política de estímulo à nova dramaturgia empreendida por diversos teatros ingleses. Dentre tais teatros, o modelo de maior êxito é certamente o Royal Court Theatre:

Creio que há outra razão pela qual a Grã-Bretanha produz grande quantidade de nova escrita: o fato de que há teatros dedicados exclusivamente a esta finalidade. Dramaturgos não acontecem do nada: precisam do apoio, incentivo e fidelidade de uma instituição. Não é por acaso que quatro destes cinco textos foram produzidos

⁵ “[Thatcherism] changed the economic, social and political face of the country for more than a quarter of a century”. (SIERZ, 2006, p. 8).

⁶ “(...) the great exponents of modernism in the arts found themselves increasingly marginalised in a public culture that valued enterprise, the heritage industries and an aggressive populism.” (SIERZ, 2006, p. 9).

⁷ “esprimano un rifiuto morale istintivo nei confronti dei valori di quel periodo: prima di tutto l'idea che il denaro e il consumo sfacciato (...) siano gli indicatori più attendibili della dignità umana e della felicità individuale.” (BILLINGTON, 1997, p. 1).

⁸ A coletânea incluiu as peças **Killer Disney** (*Killer Disney*), de Philip Ridley, **Ruínas** (*Blasted*), de Sarah Kane, **Foder e ir às compras** (*Shopping and Fucking*), de Mark Ravenhill, **Mojo** (*Mojo*), de Jez Butterworth e **Atentados** (*Attempts on Her Life*).

⁹ “il rifiuto morale della società del guadagno, la fascinazione per il linguaggio, la preoccupazione per la violenza, la convinzione che non c'è niente che il teatro non possa mostrare.” (BILLINGTON, 1997, p. 2).

pela primeira vez no Royal Court Theatre, que, desde 1956, dedica a maior parte de suas energias à descoberta de novos autores¹⁰. (BILLINGTON, 1997, p.2).

Embora o modelo mais evidente desta prática seja o Royal Court Theatre, o apoio a novos dramaturgos se estende por uma gama de instituições, desde o teatro estúdio do National Theatre até casas de espetáculo menores e periféricas como o Orange Tree Theatre de Richmond.

1.1 NO ORANGE TREE THEATRE: O INÍCIO DE CARREIRA

Fundado em 1971 por Sam Walters, o Orange Tree Theatre é um pequeno teatro situado em Richmond e dedicado, principalmente, a encenar novos autores. Além da discussão de temas locais, o Orange Tree Theatre se caracterizou, desde o início, pela atenção dada a questões políticas, especialmente aquelas ligadas ao Leste Europeu. Em 1981, já residindo em Richmond, Martin Crimp levou um texto seu à comissão de dramaturgia daquele teatro, o que lhe rendeu convite para participar de uma oficina de dramaturgia com Tony Clark. (SIERZ, 2006, p. 14). Esta foi sua porta de entrada para a carreira de dramaturgo profissional. A estreia de Crimp no Orange Tree Theatre foi **Jogos amorosos** (*Love Games*, 1981), uma adaptação da peça do dramaturgo polonês Jerzy Przewdziecki, escrita em parceria com Howard Curtis¹¹. No ano seguinte, no mesmo horário alternativo, estreou **Restos vitais** (*Living Remains*, 1982)¹², sua primeira peça original¹³.

Quatro tentativas de agir (*Four Attempted Acts*) estreou em outubro de 1985. Trata-se de um conjunto de quatro peças curtas: **A apreciação da música** (*The Appreciation of Music*), **Fazendo amor** (*Making Love*), **Despedir-se** (*Taking Leave*) e **Suicídio** (*Suicide*). Na

¹⁰ “Penso che ci sia un'altra ragione per cui l'Inghilterra produce tanta nuova scrittura: il fatto che esistono dei teatri che si dedicano esclusivamente a questa finalità. I drammaturghi non nascono per caso: hanno bisogno del sostegno, dell'incoraggiamento e della fedeltà di un'istituzione. Non è un caso che quattro di questi cinque testi siano stati prodotti per la prima volta al Royal Court Theatre, che, dal 1956, ha dedicato la maggior parte delle sue energie alla scoperta di nuovi autori”. (BILLINGTON, p. 2).

¹¹ A peça é centrada na relação entre um casal – Ele e Ela – e tem, como pano de fundo, a crise de moradia na Polônia comunista. (SIERZ, 2006, p. 14). O texto já apresenta indícios de uma tendência à autorreflexividade e à metalinguagem. Num dado momento, por exemplo, o personagem masculino afirma que a vida na Polônia é tão absurda que se parece com viver dentro de uma peça. (SIERZ, 2006, p. 14).

¹² Trata-se de um monólogo em que uma mulher “mais velha que nova, e que fuma bitucas de uma latinha, visita o marido hospitalizado.” [“(…) older rather than younger, and who smokes dog-ends from a tin, visits her hospitalised husband.”] (SIERZ, 2006, p. 15). A doença impede o marido de falar e ele se comunica com a esposa através de uma campainha tocada uma vez para dizer sim e duas para dizer não. (SIERZ, 2006, p. 15). (N. do A.).

¹³ O hiato de três anos entre esta peça e a próxima foi marcado por graves alterações no panorama econômico e político britânico, podendo-se incluir, neste processo, eventos como a Guerra das Malvinas, a privatização de transportes, telefonia, gás, óleo, água e eletricidade, grandes ondas de desemprego e duros embates entre revistas e polícia. (N. do A.).

verdade, três delas haviam estreado como obras radiofônicas, em maio do mesmo ano, sob o título **Três tentativas de agir** (*Three Attempted Acts*). Apenas **Despedir-se** foi concebida especialmente para o palco. A versão radiofônica recebeu o Giles Cooper Award de 1985¹⁴.

Uma variedade de atos que desafiam a morte (*A Variety of Death-Defying Acts*) foi o espetáculo natalino do Orange Tree Theatre em dezembro de 1985¹⁵. Embora já fazendo parte da equipe de dramaturgos residentes do teatro, Crimp não estreou nova peça no ano seguinte. Sua única estreia de 1986 foi a peça radiofônica **Seis figuras aos pés de um crucifixo** (*Six Figures at the Base of a Crucifixion*), transmitida pela BBC em dezembro daquele ano. As peças referidas até aqui não foram publicadas. Todas as seguintes, estreadas a partir de 1987, têm publicação.

Escrita para o rádio em 1986, **Definitivamente as Bahamas** (*Definitely the Bahamas*) recebeu o Radio Times Drama Award no mesmo ano e estreou no palco do Orange Tree Theatre em setembro de 1987. Trata-se de uma trilogia de peças curtas, formada por **Uma espécie de Arden** (*A Kind of Arden*), **Garotas espanholas** (*Spanish Girls*) e a homônima **Definitivamente as Bahamas**¹⁶.

Na peça que dá nome à trilogia, um velho casal do sul da Inglaterra, Milly e Frank, passa toda a peça falando sobre o sucesso do filho Michael e da nora Irene, enquanto Marijke, uma empregada *au pair* holandesa, circula pela casa. Embora o tom do casal seja sempre excessivamente positivo com relação ao filho e à nora, suas discordâncias apontam eventualmente para alguma possível tensão oculta no relacionamento do jovem casal. Ao final da peça, Marijke é chamada para falar de Michael. O que ela diz dá uma visão diferente e bastante assustadora do filho do casal. Ela narra uma série de eventos em que Michael insiste em dar-lhe flores, insiste em levá-la à natação, insinua que ela tenha familiaridade com as prostitutas de Amsterdã e, finalmente, desvia o carro da estrada e começa a falar em estupro:

¹⁴ **A apreciação da música** apresenta Mr. Lebrun demonstrando a Mrs. Cook como é possível treinar um porquinho-da-índia através de tentativa e erro. **Fazendo amor** tem Mr. de A tratando os dentes de Mrs. Cook fora de cena, enquanto a assistente de dentista Lucy folheia revistas e faz exercícios físicos. **Despedir-se** mostra Yvonne, ex-assistente de Mr. De A, falando ao telefone com o namorado e dizendo que pretende deixá-lo. **Suicide** apresenta Mrs. de A alardeando a falta de aptidão musical de sua filha Rose a Dr. Lebrun, professor de conservatório. (SIERZ, 2006, p. 17).

¹⁵ Trata-se de uma comédia surrealista, na qual “o Circo de Petley chega à cidade e transforma o café Grand Guignol em sua casa.” [*“Petley’s Circus comes to town and turns the Grand Guignol café into its home”*.] As lista de personagens inclui o patrão Petley, a ex-equilibrista sonâmbula Miss Alisson, uma mulher barbada, um homem de ferro e dois palhaços. (SIERZ, 2006, p. 19).

¹⁶ Em **Uma espécie de Arden**, Mrs. Tighe conversa com a jovem Poppy à beira da piscina, enquanto o marido desta última, Max, pratica natação. Mrs. Tighe pede a Max que chame um médico para o marido, que está doente. Max, o único a falar a língua nativa, se recusa. (SIERZ, 2006, p. 20). Em **Garotas espanholas**, Schmidt, um ex-nazista octagenário, recebe a visita de Singer, um investigador de crimes de guerra. O idoso foge das perguntas falando do clima e de como as garotas espanholas o atraem. (SIERZ, 2006, p. 21).

O senhor Taylor me pergunta se eu sabia que um homem havia estuprado sua esposa. É por isso que ele carrega uma arma, desde que um homem estuprou sua esposa. Eu digo a ele se não seria mais apropriado, Sr. Taylor, que sua esposa carregue a arma, se é este o caso. Ele diz não é engraçado, Marijke, não é uma piada. (*Pausa. Riso amarelo. Pausa*) Então ele me pergunta o que você veste pra entrar na água, Marijke? (CRIMP, 2012a, p. 68)¹⁷.

O tom de desconfiança inicial se torna dominante a partir do depoimento de Marijke. A voz de Michael, citada pela jovem, não combina com as descrições felizes de Milly e Frank: “Ele diz não pense que eu não conheço seu jogo. Minha esposa foi estuprada. Eu conheço este jogo. Não sou bobo. Conheço garotas como você, ele diz, um monte de garotas como você.” (CRIMP, 2012a, p. 69)¹⁸. Entretanto, Marijke é reticente quanto ao final do encontro com Michael e a peça se encerra sem oferecer mais do que indícios de um terror jamais expresso.

Esta peça já apresenta uma estratégia de escrita que terá papel importante na produção de Crimp a partir dos anos noventa. Por um lado, as três personagens narram e discutem eventos que nunca são representados. Por outro, Michael e Irene, personagens centrais de todas as narrativas da peça, estão sempre ausentes, jamais entram em cena. Pode-se entender tais procedimentos como o estágio inicial de uma prática de dramatização da narrativa, como será visto no próximo capítulo. **Definitivamente as Bahamas** teve significativo êxito de crítica, alçando o dramaturgo à condição de grande promessa da nova dramaturgia e rendendo-lhe a alcunha provisória de “novo Pinter.” (SIERZ, 2006, p. 22). De qualquer modo, o sucesso desta peça não impediu o dramaturgo de enveredar por uma nova direção.

Tratando com Clair (*Dealing with Clair*, 1988) marca uma significativa mudança de rumo na escrita de Martin Crimp. Enquanto as peças anteriores construía mundos não realistas e continham marcas claras da influência de Beckett e Ionesco, seu novo texto se estrutura dentro de uma escrita realista e toca diretamente em questões sociais e eventos históricos contemporâneos. A peça tem dois atos e um total de doze cenas. Clair é uma agente imobiliária contratada para vender a casa de Mike e Liz, um casal que mora no subúrbio e está negociando a compra de uma residência mais bem localizada. James é um misterioso comprador que pretende pagar à vista e passa à frente de outros eventuais compradores, com a

¹⁷ “Mr Taylor asks me did I know a man had raped his wife. That’s why he carries a gun, since a man has raped his wife. I said to him would it not be more appropriate, Mr Taylor, for your wife to carry the gun if that is the case. He says it’s not funny Marijke, it’s not a hoke. (*Pause. Faint laugh. Pause*) Then he asks me what do you wear in the baths, Marijke?” (CRIMP, 2012a, p. 68).

¹⁸ “He says don’t think I don’t know your game. My wife was raped. I know that game. I’m not a fool. I’ve known girls like you, he says, plenty of girls like you.” (CRIMP, 2012a, p. 69).

convivência um tanto vil do casal. O que podia ser uma comédia de costumes torna-se uma peça de suspense com o desaparecimento da corretora e a suspeita sobre o comprador.

Na penúltima cena, vemos James no pequeno flat de Clair, falando ao telefone com a mãe da corretora. Ele afirma que não pode chamar Clair, pois ela está no banho. Mas o telefonema dá indícios de que o comprador está mentindo:

Eu pensei que havia explicado tudo isso. Pensei que havia deixado minha posição muito clara mas, se você tem alguma dúvida, alguma dúvida que se mantém, então você deveria falar com Clair, porque olhe. (*muda de tom*) Olhe. Olhe. Olhe, aqui está ela agora. (*Ele se volta e sorri como se alguém tivesse entrado na sala e se foca neste ponto, completamente parado. Som de trem chegando*). Sim, aqui está ela agora. Olhe pra ela. Está limpa. Está seca. Está... radiante. (*Com um gesto súbito ele segura o fone à distância de um braço em direção à Clair imaginária e permanece rígido nesta posição até o fim da cena. Crescendo da chegada de um trem*). Ela está acariciando seu cabelo com uma toalha. Ela quer falar com você. (*No momento de maior impacto do trem, blecaute*). (CRIMP, 2000a, p. 87-88)¹⁹.

Tratando com Clair faz clara alusão ao desaparecimento da corretora imobiliária Suzy Lamplugh, que sumiu misteriosamente em 1986, deixando uma anotação sobre mostrar uma propriedade a um certo Mr. Kipper. Ela foi declarada morta em 1994, mas seu corpo jamais foi encontrado. Para além do retrato da ganância da era Thatcher, a peça revela também a “prontidão de Crimp para a experimentação formal: o monólogo de abertura de Clair é espelhado pelo de James, no final, e o dramaturgo não cede à tentação de incluir uma cena para esclarecer o que de fato aconteceu a ela [Clair]²⁰.” (SIERZ, 2006, p. 25). Esta tendência a evitar uma conclusão e não oferecer respostas também será recorrente em sua produção posterior. Porém, para os fins da presente pesquisa, importa antes perceber como as estratégias de citação de personagens ausentes fixam-se como procedimentos típicos da escrita de Crimp, mesmo no caso de um texto “mais realista”. O fragmento acima é uma amostra de tal estratégia, que se tornará central em seus escritos da década seguinte.

Após o sucesso de **Tratando com Clair**, Martin Crimp ganhou a posição de escritor residente da Thames TV, prestigiada concessionária da rede britânica ITV. Seu próximo texto teatral, **Peça com repetições** (*Play with Repeats*), estreou no Orange Tree Theatre em outubro

¹⁹ “*I thought I’d explained all that. I thought I’d made my position very clear but if you have any doubts, any lingering doubts, then you should speak to Clair because look. (change of tone) Look. Look, here she is now. (He turns and smiles as if someone has entered the room and focuses on this point with extreme stillness. The sound of a train approaching). Yes, here she is now. Look at her. She’s clean. She’s dry. She’s... radiant. (With a sudden gesture he holds the receiver out at arm’s length to the imagined Clair and remains rigid in this position to the end of the scene. Crescendo of approaching train). She’s patting her hair with a towel. She wants to speak to you. (At the moment of the train’s maximum impact, blackout).*” (CRIMP, 2000a, p. 87-88).

²⁰ “*(...) Crimp’s readiness to experiment with form: Clair’s opening monologue is mirrored by James’s final one, and Crimp refuses the temptation to include a scene which explicitly explains what really happened to her.*” (SIERZ, 2006, p. 25).

de 1989. A trama parte de uma ideia da ficção científica: a possibilidade de voltar atrás e viver novamente o passado a partir de novas escolhas. O texto traz como epígrafe um trecho do poeta russo Piotr Demianovitch Ouspensky:

Se você voltar atrás agora, tudo
será igual a antes ou pior...
Você deve entender que as chances
são limitadas; ninguém tem chances ilimitadas.
E você nunca sabe quando usou
sua última chance.
Nossa desgraça é que rastejamos por aí
Como gatinhos cegos sobre uma mesa,
nunca sabendo onde está a borda. (in CRIMP, 2000d, p. 178)²¹.

Como a obra anterior, **Peça com repetições** tem dois atos. No início do primeiro ato, Tony, um trabalhador solitário e fracassado, incomoda um casal de atores, Kate e Nick, tentando convencê-los de que tem contato com um certo senhor Lamine, capaz de fazer as pessoas voltarem ao passado e viverem novamente suas vidas, dando-lhes oportunidade de tomar novas e melhores decisões. A peça é a sequência das tentativas de Tony no sentido de reviver seu passado. Entretanto, cada tentativa leva a resultados iguais ou piores. Ao final, Tony acaba esfaqueado e morto pelo mesmo ator da cena inicial.

Embora não tenha alcançado o mesmo sucesso da peça anterior, **Peça com repetições** reafirmou o nome de Crimp como uma das grandes revelações da nova dramaturgia inglesa dos anos oitenta.

1.2 NO ROYAL COURT THEATRE: CONSOLIDAÇÃO DE UMA POÉTICA

Em 1990, Crimp passou a escrever para o Royal Court Theatre. A posição privilegiada deste teatro como base de lançamento de nova dramaturgia decorre de um processo histórico-cultural que se iniciou em 1956, com o lançamento de **O tempo e a ira** (*Look Back in Anger*)²², de John Osborne. No decorrer de algumas décadas, autores como Samuel Beckett, Harold Pinter e Caryl Churchill passaram pelo Royal Court. “Fundado pelo Arts Council, o teatro podia ousar ser não comercial, mesmo quando as receitas de bilheteria se tornaram mais e mais importantes durante os anos oitenta.” (SIERZ, 2006, p. 29).

²¹ “If you go back now, everything / will be the same as before or worse... / You must understand that chances / are limited; no one has unlimited chances. / And you never know when you have used / your last chance. / Our misfortune is that we crawl about / like blind kittens on top of a table, / never knowing where the edge is.” (in CRIMP, 2000d, p. 178).

²² Seguindo os mesmos critérios anteriores, a escolha da tradução do título recaiu sobre a primeira versão portuguesa da peça, traduzida por José Palla e Carmo e publicada em 1961. (N. do A.).

É razoável considerar que para Martin Crimp, como para muitos dos dramaturgos da nova safra britânica, a entrada para o time de escritores do Royal Court Theatre tenha significado grande acréscimo de visibilidade e autonomia para tentar experimentos mais radicais. Um dos aspectos relevantes da fase iniciada pelo dramaturgo é que os temas da linguagem e da escrita assumem posição central em sua escrita. De certo modo, inicia-se um processo de aprofundamento de Crimp nas questões relativas à metalinguagem e à metaficção.

A primeira peça do autor no Royal Court foi **Ninguém vê o vídeo** (*No one sees the video*), que estreou em novembro de 1990 no Theatre Upstairs, a sala mais alternativa daquele teatro. Caracterizada pelo autor como “uma peça sobre linguagem, sobre adquirir a linguagem para desempenhar um trabalho” (SIERZ, 2006, p. 31)²³, **Ninguém vê o vídeo** é centrada na figura de Liz, uma mulher de leve tendência esquerdista que, ao sair de um casamento e ingressar no mundo profissional das pesquisas de mercado, transforma-se paulatinamente em uma típica mulher de negócios. A peça inicia-se quando Liz é interpelada por uma pesquisadora num supermercado:

Liz: Sobre o que é isto, na verdade?
 Karen: Compras. É sobre... bem, é sobre compras. Você pode me dizer se usa algum desses produtos atualmente?
 Liz: (Compras.)²⁴
 Karen: Pizza Congelada.
 Liz: Como é?
 Karen: Você por acaso usa pizzas congeladas atualmente?
 Liz: Usar?
 Karen: Sim, eu digo comprar, comer, comprar para a sua família, usar.
 Liz: Sim.
 Karen: Você usa.
 Liz: Sim.
 Karen: Você diria que foi repetidamente, freqüentemente, ocasionalmente ou raramente?
 Liz: (O quê?) Não, desculpe, você poderia repetir?
 Karen: Lógico. Repetidamente, freqüentemente ocasionalmente... (CRIMP, 2006, p. 10)²⁵.

Sua entrevista lhe rende um encontro com Colin, o chefe de Karen. Ironicamente, Liz irá tornar-se uma excelente entrevistadora e, mais adiante, uma eficiente mulher de negócios, fria, objetiva e muito distante de seus ideais humanitários iniciais. Esta modificação

²³ “(...) a play about language, about acquiring the language to do a job”. (SIERZ, 2006, p. 31).

²⁴ Nesta peça, os parênteses indicam mudança de tom, geralmente algo como ‘falar para si mesmo’. (N. do A.).

²⁵ “Liz: What’s this actually about? / Karen: Shopping. It’s about... well it’s about shopping. Can you tell me if you ever use any of the following products nowadays? / Liz: (Shopping.) / Karen: Frozen pizzas. / Liz: Sorry? / Karen: Do you ever use frozen pizzas nowadays? / Liz: Use them? / Karen: Yes, I mean buy, eat, buy for your family, use. / Liz: Yes. / Karen: You do. / Liz: Yes. / Karen: Would you say that was often, frequently, occasionally or rarely? / Liz: (What?) No, I’m sorry, would you repeat that? / Karen: Certainly. Often, frequently, occasionally...” (CRIMP, 2005d, p. 10).

é acompanhada pela filha adolescente, Jo, mas se completa apenas no terceiro ato, quando Liz ridiculariza uma jovem entrevistada, desdenhando de seus ideais políticos, embora fossem os mesmos ideais que ela própria sustentava no início da peça²⁶.

A próxima peça de Crimp, **Chamando a atenção** (*Getting Attention*), foi escrita antes de **Ninguém vê o vídeo** e lida publicamente no Royal Court em outubro de 1989, no período em que **Peça com repetições** estava em cartaz no Orange Tree Theatre. Todavia, sua primeira encenação ocorreu apenas em março de 1991, na West Yorkshire Playhouse, em Leeds, transferindo-se em seguida para o Theatre Upstairs do Royal Court Theatre. (SIERZ, 2006, p. 34). Trata-se de uma perturbadora história acerca de abuso infantil. Carol e Nick formam um jovem casal que mora em uma espécie de cortiço, com Sharon, a filha de Carol, uma menina de quatro anos de idade.

A ambiguidade do título se expressa também em etapas. No primeiro ato, Sal (uma assistente social) aponta a necessidade de dar a devida atenção a Sharon: “Ela vai precisar de bastante atenção neste momento.” (CRIMP, 2000c, p. 126)²⁷. Ainda no final do primeiro ato, a vizinha Milly presume que as reclamações da criança são manha infantil: “É atenção, não é? (...) Quanto mais você dá, mais elas querem.” (CRIMP, 2000c, p. 144)²⁸. Mas, a partir dos depoimentos do entreato, percebe-se que Sharon fracassa em chamar atenção para os abusos que sofre. Mesmo seus arranhões na parede, espécie de pedido de socorro no momento mais grave de violência física, são interpretados pelos vizinhos como barulhos do sexo entre o casal. Na última cena, a plateia já sabe que a criança está morta no quarto e seu corpo está imóvel sob as cobertas. Contudo, a assistente social se convence de que a menina trancou a porta por dentro e está dormindo.

Ainda em 1991, Crimp esteve em Nova Iorque por três semanas, como parte de um programa de intercâmbio entre o Royal Court e o New Dramatists, organização estadunidense de estímulo a novos dramaturgos. Em meio a uma espécie de bloqueio criativo, o autor havia desenvolvido alguns fragmentos de diálogo para uma nova peça, mas “não sabia de que [texto] aquilo fazia parte²⁹.” (SIERZ, 2006, p. 38). Ao voltar da referida viagem de intercâmbio, Crimp transformou tais fragmentos em **O argumento** (*The Treatment*, 1993), peça que lhe rendeu a primeira montagem no palco principal do Royal Court Theatre.

²⁶ Em decorrência de sua abordagem de questões ligadas a linguagem e identidade, **Ninguém vê o vídeo** será comentada novamente no quarto capítulo da presente dissertação. (N. do A.).

²⁷ “*She’ll need a lot of attention at that moment.*” (CRIMP, 2000c, p. 126).

²⁸ “*It’s attention isn’t it. (...) The more you give them, the more they want.*” (CRIMP, 2000c, p. 144).

²⁹ “*(...) I didn’t see what it was part of.*” (SIERZ, 2006, p. 38).

O argumento é uma obra situada em Nova Iorque e gira em torno da indústria cinematográfica. Anne foge de casa e procura dois produtores de cinema, Jennifer e Andrew, para vender-lhes a história de sua vida, que servirá de argumento para um roteiro de cinema. Desde a primeira cena, fica clara a tensão entre o que Anne tem para contar e aquilo que os produtores de cinema esperam de um roteiro. Tal tensão se apresenta, primeiramente, na expectativa de violência física e motivação psicológica, sempre negadas pela protagonista:

Jennifer: Então deixe ver se eu entendi. Ele silenciou você e agora – o quê? ele está falando? ele está? ele está falando se é que eu entendi ele está falando a história das mulheres que ele – aqui neste estacionamento – que ele – o quê? – violentou?

Anne: Desculpe.

Jennifer: Violentou? Mulheres eu estou falando. Embaixo das luzes *et cetera et cetera* – as árvores novas *et cetera et cetera* – as faixas brancas.

Anne: Não. Desculpem. Ele nunca violentou ninguém.

Jennifer: Uh-huh? Ninguém? Só chamou você de puta. Só tapou a sua boca. Só ameaçou você com essa faca que você como você disse tem uma sensação.

Anne: Ele não violentou ninguém. Não é sobre isso que ele fala. (CRIMP, 2005e, p. 7)³⁰.

A questão central de **O argumento** pode ser resumida por uma fala de Andrew: “Você veio até nós com a sua história, mas agora que você veio até nós com a sua história, a sua história também é nossa. Porque a história de ninguém é exclusivamente sua. Eu espero que você se dê conta disso – Anne.” (CRIMP, 2005e, p. 15)³¹. Este conflito, entre o sentido individual da experiência de Anne e as demandas da ficção, é o centro de gravidade do texto³².

Além de obter significativo êxito de crítica, **O argumento** rendeu a Martin Crimp o Prêmio John Wittings, em setembro de 1993, e estreou nos Estados Unidos no mesmo ano. Mesmo assim, o bloqueio criativo que afligia o autor voltou depois dessa peça. O caminho encontrado para enfrentar a crise criativa foi reescrever um clássico da dramaturgia. E o

³⁰ “Jennifer: So let me see if I’ve got this right. He’s silenced you and now – what? He’s telling? is he telling? he’s telling if I’ve got this right he’s telling the story of the women that he – here in this parking-lot – he has – what? – abused? / Anne: I’m sorry. / Jennifer: Abused? Women I mean? Beneath the lights *et cetera et cetera* – the young trees *et cetera et cetera* – the white lines. / Anne: No. I’m sorry. He’s abused no one. / Jennifer: Uh-huh? No one? Only called you a bitch. Only sealed your mouth. Only threatened you with this knife which you as you say you sense. / Anne: He’s abused no one. This isn’t what he talks about.” (CRIMP, 2000e, p. 284-285).

³¹ “You’ve come to us with your story, but once you come to us with your story, your story is also ours. Because no one’s story is theirs alone. I hope you realize that – Anne.” (CRIMP, 2000e, p. 298).

³² Os momentos mais singulares da peça talvez sejam as cenas no táxi. Na quarta cena do primeiro ato, Anne entra em um táxi e pede para ir ao Central Park. O motorista pede a ela informações a cada esquina. Num dado momento, ela percebe que o motorista é cego. Na última cena da peça, depois de ter seus olhos vazados, o velho roteirista Clifford entra no mesmo táxi. A peça termina, ironicamente, com um roteirista cego sendo guiado por um motorista também cego pelas ruas de Nova Iorque. O texto escrito por Clifford começa a ser levado pelo vento. Como o escritor e o motorista, são cegos, não percebem o extravio irreversível das páginas. (N. do A.).

resultado foi **O misantropo** (*The Misanthrope*, 1996), livre adaptação da obra homônima de Molière. (SIERZ, 2006, p. 43).

Ao adaptar a obra do autor francês, Crimp a situa na Londres contemporânea, no contexto dos bastidores da produção teatral profissional e da mídia cultural. Das personagens originais, apenas Alceste mantém o nome. Celiméne se torna Jennifer, famosa atriz do cinema americano. As outras personagens incluem um amigo de Alceste (John), um crítico teatral (Covington), uma jornalista (Ellen), uma professora de atuação (Marcia), um ator (Julian) e um agente (Alex)³³. Escrito em versos livres e brancos, o texto tem momentos impagáveis, dos quais um bom exemplo é a fala de Jennifer na última cena da peça, quando ri da proposta amorosa de Alceste:

Está mesmo pedindo pra eu me juntar a você em algum tipo de pesadelo suburbano? Fazer compras? Cozinhar? Lavar? O quê? Lavar os pratos? Dormir? Levar as crianças pro balé num jipe japonês? (...) ‘Estas pessoas’ ainda são (espero) meus amigos – e – goste ou não – este é o mundo que eu entendo. (CRIMP, 2005f, p. 194-195)³⁴.

Encenada pelo Old Vic em 1996, **O misantropo** obteve grande sucesso de público. E, a partir desta experiência, Crimp passou a ser requisitado como tradutor de dramaturgos franceses, vindo a criar, nos anos seguintes, versões inglesas para textos de Eugéne Ionesco, Jean Genet, Pierre de Marivaux e Bernard-Marie Koltès, entre outros.

No ano seguinte, Martin Crimp lançou a peça que lhe valeria o reconhecimento internacional e se fixaria como um dos textos obrigatórios da nova dramaturgia britânica – **Atentados** (*Attempts on Her Life*, 1997). A peça é formada por 17 quadros³⁵. Neles, diversas vozes falam a respeito de uma certa Anne, também nomeada como Ann, Anya, Anoushka ou Anny. Os diversos indícios a seu respeito se articulam e, ao mesmo tempo, se contradizem. Eles permitem supor que ela seja ora uma terrorista, ora uma suicida, uma fundamentalista, uma artista experimental. O gênero de escrita é também variado: há diálogos, depoimentos, poemas ou canções, interrogatórios, listas, gravações de documentário e de publicidade.

³³ Extremamente ácido acerca dos vícios do *show business* e incapaz de calar suas críticas cruéis, Alceste dispara contra aquilo que considera hipocrisia e interesse. Mas sua sagacidade sucumbe completamente ao desejo irracional por Jennifer. Ela, confiante e dona de si, jamais se sujeita aos jogos de ciúme e chantagens de Alceste. (N. do A.).

³⁴ “You’re seriously asking me to join you in some kind of suburban nightmare? Shop? Cook? Clean? What? Do the dishes? Sleep? Drive the kids to ballet in a Japanese jeep? (...) ‘These people’ are still (I hope) my friends – and – like it or not – this is the world I understand.” (CRIMP, 2005f, p. 194-195).

³⁵ *All Messages Deleted, Tragedy of Love and Ideology, Faith in Ourselves, The Occupier, The Camera Loves You, Mum and Dad, The New Anny, Particle Physics, The Threat of International Terrorism™, Kinda Funny, Untitled (100 Words), Strangely, Communicating with Aliens, The Girl Next Door, The Statement, Pornó e Previously Frozen.* (CRIMP: 2005b, p.199).

Uma singularidade do texto é que não há indicação alguma de personagem. Cada fala é precedida por um travessão, o que define a troca de interlocutores, mas não determina quantos e quais estão presentes em cada quadro. Deste modo, cada montagem tem a liberdade de decidir a que interlocutor pertence cada fala. Outra singularidade, talvez mais significativa, é o fato de que a personagem central – Anne e seus heterônimos – jamais entra em cena. Todas as vozes do texto referem-se a ela e traçam parte de seu perfil, mas o leitor não tem a oportunidade de vê-la representada. Seu discurso, por conseguinte, vem em forma de citação, referido por estas vozes. Este processo de citação, em que um narrador dá sua versão do que foi dito pela personagem fora de cena, já havia aparecido na obra desde **Definitivamente as Bahamas**. A partir de **Atentados**, tal processo assume papel central na escrita de Crimp.

Embora seja uma espécie de caleidoscópio dos temas de interesse do autor, **Atentados** é também uma peça sobre linguagem, colocando em evidência o modo como nosso contato com o mundo é mediado basicamente por discursos, ao invés de estar baseado em experiências reais. Num dado momento, quando Anne é retratada como uma artista experimental, fala-se em “teatro (...) para um mundo no qual o teatro já morreu.” (CRIMP, 2005a, p. 51)³⁶. Na mesma cena, outra voz responde com ironia: “Não teremos visto isso tudo no chamado ‘radicalismo’ dos anos sessenta barra setenta?” (CRIMP, 2005a, p. 51)³⁷. Embora a peça coloque em questão o teatro e a representação, Crimp não dá ao leitor qualquer discurso explicativo, não oferece uma “moral da história”. Ao invés disso, coloca em cena o embate entre múltiplas vozes contraditórias.

Atentados é, ainda hoje, a obra mais relevante de Martin Crimp, traduzida para diversas línguas e encenada em dezenas de países de todos os continentes. Michael Billington, ao apresentá-la para o público italiano e europeu, refere-se à peça como “a mais experimental do ponto de vista formal: ainda que escrita pelo escritor mais maduro [de sua geração]³⁸.” (BILLINGTON, 1997, p. 9). Sendo **Atentados** uma das obras mais claramente metaficcionalis de Crimp, a presente pesquisa voltará a esta peça ainda algumas vezes nos próximos capítulos.

1.3 O RECONHECIMENTO INTERNACIONAL E A OBRA MAIS RECENTE

³⁶ “*It’s theatre (...) for a world in which theatre itself has died.*” (CRIMP, 2005b, p. 254).

³⁷ “*Haven’t we seen all that in the so-called ‘radicalism’ of the sixties stroke seventies?*” (CRIMP, 2005b, p. 255).

³⁸ “*(...) è certamente quello più sperimentale dal punto di vista formale: è anche il lavoro dello scrittore più maturo.*” (BILLINGTON, 1997, p. 9).

Entre 1997 e 1999, Martin Crimp viveu um período de profícua atividade como tradutor, criando versões em inglês para **As cadeiras** (*The Chairs*, 1997), de Eugène Ionesco, **Mais um ano perdido** (*One More Wasted Year*, 1997), de Christophe Pellet, **Roberto Zucco** (*Roberto Zucco*, 1997), de Bernard-Marie Koltès, **As criadas** (*The Maids*, 1999), de Jean Genet, e **O triunfo do amor** (*The Triumph of Love*, 1999), de Pierre Marivaux. A atividade como tradutor levou o trabalho de Crimp para uma série de casas de espetáculo inglesas, entre elas o Young Vic, o RSC Other Place e o National Theatre. (SIERZ, 2006, p. 71-83).

O campo (*The Country*), que estreou no palco principal do Royal Court em 2000, já havia sido lançado em formato radiofônico pela BBC, em 1997. (SIERZ, 2006, p. 56). Em comparação direta com **Atentados**, pode-se entender que o dramaturgo faz uma espécie de retorno a um formato mais tradicional de escrita, colocando em cena três personagens bem definidos e estruturando uma narrativa clara, sem a fragmentação da obra anterior³⁹.

Crimp parte da tradição literária latina de apologia da vida no campo. Isto é marcado claramente no texto pelas referências à obra do poeta romano Virgílio, especialmente às **Geórgicas**, conjunto de quatro livros dedicados ao gênero bucólico, à exaltação da vida pastoril e à dignificação da classe rural. Todavia, Crimp subverte o mito latino, sugerindo todo tipo de violência por detrás da aparência tranquila do universo campestre. A fala de Rebecca no quarto ato, quando ela imagina contar histórias para os filhos do médico, dá uma medida do modo como, nesta peça, os terrores do passado são sugeridos sem jamais se revelarem claramente:

Então o tratamento começou. O tratamento era violento, crianças. Podia acontecer a qualquer hora do dia ou da noite. Em qualquer parte da cidade. O corpo dela... se tornou a cidade. O doutor aprendeu como fazê-la abrir-se – como um mapa. Até o dia em que a jovem brilhante decidiu que o tratamento deveria terminar – porque quanto mais remédio ela tomava, mais remédio ela desejava – e, além disso, ela estava indo embora para o campo. (CRIMP, 2005g, p. 342)⁴⁰.

Morris, o chefe de Richard, jamais entra em cena. Apenas as três peças do triângulo amoroso – marido, esposa e amante – são representadas. E cada ato é o embate entre duas

³⁹ A peça se divide em cinco atos e gira em torno de um casal: Richard, um clínico geral, e sua esposa Corinne, mudaram-se da cidade para o campo em busca da paz da região rural. Logo no primeiro ato, o marido traz para casa uma jovem desacordada, que ele diz ter encontrado numa estrada. Richard é um dependente de drogas em recuperação. Enquanto o marido está fora, Rebecca, a jovem, acorda e faz revelações para Corinne: Richard veio para o campo atrás dela, os dois tiveram uma relação recheada de sexo e violência quando ela ainda era menor de idade e, principalmente, ele forneceu a ela as drogas que a deixaram desacordada. (N. do A.).

⁴⁰ “So the treatment began. The treatment was wild, children. It could take place at any time of day or night. In any part of the city. In any part of her body. Her body... became the city. The doctor learned how to unfold her – like a map. Until one day the bright young girl decide the treatment would have to end – because the more medicine she took, the more medicine she craved – and besides, she was leaving for the country.” (CRIMP, 2005g, p. 342).

delas. Há no texto uma curiosa citação do jogo popular de ‘pedra, papel e tesoura’, também conhecido como joquepô: ao final de cada ato, o texto anota uma destas três palavras, talvez para indicar a alternância nos jogos de poder entre as três personagens.

Em 2002, no Theatre Upstairs do Royal Court Theatre, estreia a peça curta **De cara pra parede** (*Face to the Wall*, 2002), um jogo entre quatro vozes que narram um massacre escolar similar ao acontecido em Columbine, e no qual o autor retoma muitos dos procedimentos adotados em **Atentados**. Em abril de 2003, **Conselho para mulheres iraquianas** (*Advice to Iraqi Women*) fez apresentação única no Royal Court Theatre, em evento de protesto contra a Guerra do Iraque. O texto foi publicado no jornal *The Guardian* no mesmo mês⁴¹. A peça faz uma caricatura das preocupações do Ocidente a respeito da infância e do cuidado com os filhos. Porém, é evidente a relação entre o texto e as imagens de mães e crianças iraquianas nos jornais britânicos da época. (SIERZ, 2006, p. 63).

Não foi esta, entretanto, a única incursão de Crimp no tema da invasão do Iraque. Sua peça seguinte, **Terno e cruel** (*Cruel and Tender*, 2004), é evidentemente dedicada à questão da Guerra do Golfo e seus desdobramentos. Trata-se, antes de tudo, de uma livre adaptação de **As Traquínias** (*Trachiniae*), de Sófocles⁴², transformada por Crimp e colocada num contexto histórico contemporâneo.

Crimp reconstrói a referida tragédia grega no contexto da Guerra ao Terror⁴³. A transposição do original grego para o contexto de uma guerra contra o terrorismo cria

⁴¹ O ano de 2003 marca a entrada da Inglaterra na segunda Guerra do Golfo e, conseqüentemente, sua participação na invasão militar do Iraque, lado a lado com os EUA. O fato provocou reação de setores da sociedade britânica. Assumindo uma posição crítica com relação ao assunto, o Royal Court Theatre realizou um evento chamado **Correspondências de guerra** (*War Correspondences*, 2003), que colocou em cena poemas de Tony Harrison, uma peça documentário de Caryl Churchill e duas peças curtas, uma de Rebeca Prichard e a outra de Martin Crimp (SIERZ, 2006, p. 62). (N. do A.).

⁴² No texto grego, Hércules (Hércules) está de volta a Tráquis, depois de realizar seus doze trabalhos, e é esperado pela esposa Dejanira. Mas o herói traz, como espólio de guerra, a amante Íole. No passado, Dejanira havia sido salva por Hércules das garras do centauro Nesso. O referido ser mitológico, antes de morrer pelos ferimentos infligidos por Hércules, disse a ela que seu sangue era um poderoso filtro amoroso. E agora, enciumada pela presença da rival, Dejanira resolve usar o filtro amoroso que havia guardado, espargindo-o nas roupas do marido. Mas Nesso havia mentido para vingar-se de Hércules. E seu sangue é, na verdade, um poderoso veneno, que irá queimar o herói até levá-lo à morte. (N. do A.).

⁴³ Martin Crimp é bastante fiel à estrutura do texto-fonte: Hércules se torna o General, um cruel militar do Ocidente enviado para combater rebeldes terroristas em um país distante. Dejanira, sua esposa, se torna Amelia, a esposa à espera do retorno do herói, que custa a acreditar nas acusações de crime de guerra que pesam sobre o marido. Hilo, o filho de Dejanira e Hércules, torna-se James, filho de Amélia com o General. Jonathan e Richard fazem a função de Licas e do mensageiro, que trazem informações verdadeiras e falsas para Dejanira. E Laela agora é a amante trazida da guerra, no lugar da Íole do texto grego. Por fim, o coro das mulheres de Tráquis é transformado por Crimp nas figuras de uma criada, uma fisioterapeuta e uma esteticista, mulheres a serviço de Amelia. A figura do Centauro ferido, que dá a Dejanira o falso filtro amoroso que destruirá Hércules, é transformada na figura de Robert, um químico ativista que era apaixonado por Amelia e cuja carreira foi destruída pelo General. A droga que ele oferece para reativar o desejo do casal é, na verdade, uma arma química desenvolvida no passado para o exército. Ambos, o Centauro e Robert, não entram em cena

metáforas bastante interessantes acerca do tema polêmico. O General é acusado de terríveis crimes de guerra, tais como arrancar o coração de um garoto civil em praça pública. Sua esposa, porém, faz vista grossa para as acusações. Mesmo assim, acaba sendo a responsável pela morte do marido. Neste sentido, **Terno e cruel** refaz o percurso do mito grego, no qual resultados terríveis decorrem de intenções aparentemente inofensivas⁴⁴.

Em 2005, Martin Crimp completou a trilogia **Menos emergências**, formada por três peças curtas: **Todo o céu azul** (*Whole Blue Sky*), **De cara pra parede** (*Face to the Wall*) e **Menos emergências** (*Fewer Emergencies*). As duas últimas já haviam sido publicadas em 2001 e **De cara pra parede** teve estreia anterior, no Royal Court Theatre, em 2002. São peças curtas que poderiam ser entendidas como obras autônomas mas articulam-se entre si por uma série de detalhes e citações cruzadas, algo similar às coletâneas de peças curtas do início da carreira no Orange Tree Theatre.

Do ponto de vista da forma, há na trilogia **Menos emergências** um retorno de procedimentos utilizados em **Atentados**. Ao invés de colocar personagens em cena, Crimp oferece o embate entre diversas vozes que, por choque e oposição, constroem a narrativa de eventos e personagens jamais representados no palco. Todavia, diferente de **Atentados**, **Menos emergências** não deixa para a encenação a escolha do portador de cada fala. As vozes narrativas são indicadas por números. **Todo o céu azul** tem três vozes (e a primeira é indicada como feminina); **De cara pra parede** tem quatro (e a primeira é indicada como masculina); **Menos emergências** tem três (sem qualquer indicação de gênero).

A primeira das três peças, por exemplo, é centrada em uma mulher que “se casa muito nova e, imediatamente, percebe (...) que foi um erro.” (CRIMP, 2007, p. 3)⁴⁵. A narrativa é capitaneada pela voz número um, que busca dar contornos felizes ao casamento de conveniência. Mas a voz do menino Bobby, filho do casal, contraria os planos narrativos da voz principal. Bobby interrompe a festa dos pais porque ouve uma voz em sua cabeça. A mãe tenta acalmar o filho:

Todos nós temos isto, querido, todos temos vozes na cabeça: são os pensamentos. É quando a Mamãe conversa com a Mamãe: é quando a Mamãe diz “Onde eu deixei

nas respectivas peças, sendo apenas citados como fonte do veneno e da arma química, respectivamente. (N. do A.).

⁴⁴ Pelas intensas relações de troca entre **Terno e cruel**, **O campo** e **A cidade**, estes textos voltarão a ser discutidos no terceiro capítulo. (N. do A.).

⁴⁵ “gets married very young, and immediately realises (...) that it’s a mistake.” (CRIMP, 2005c, p. 3).

meus grampos de cabelo, Mamãe?” e a Mamãe responde “Olha, Mamãe, eu não sei muito bem: já experimentou procurar no banheiro?” (CRIMP, 2007, p. 17)⁴⁶.

A segunda peça curta, **De cara pra parede**, gira em torno de um massacre escolar como o de Columbine. Quatro vezes se revezam na reconstituição do crime e na construção de um perfil do assassino. Mas o estudo das possíveis motivações do criminoso é infrutífero. Sua vida vai bem, sua casa é boa, sua família goza de boa saúde e ele jamais viveu um grande trauma. A busca pelas motivações do assassino é levada aos limites do absurdo, com os narradores se agarrando a possibilidades cada vez mais irrelevantes para motivar o crime:

3 É – o entregador de leite costuma se atrasar?
 1 Não.
 2 Ou o carteiro?
 1 Às vezes.
 (Pausa).
 3 Como ele se sente quando o carteiro se atrasa?
 1 Furioso.
 2 Então agora ele vai matar o carteiro.
 3 Típico.
 1 Claro que ele não vai matar o carteiro. (CRIMP, 2007, p. 36-37)⁴⁷.

A terceira peça, que dá título à trilogia, desenvolve o perfil de um casal bem sucedido que mora num lugar em que já há “menos emergências”. A vizinhança é boa, “as árvores estão mais enraizadas, eles expulsaram os mexicanos, expulsaram os sérvios, as pessoas finalmente estão recolhendo o cocô dos seus cachorros, famílias legais estão se mudando para lá.” (CRIMP, 2007, p. 47)⁴⁸. Quando o casal viaja em seu veleiro “até a borda do mundo”, o filho fica trancado em casa “para sua própria segurança”. Mas a casa tem um grande armário, com tudo o que o filho Bobby pode necessitar:

Bem, naturalmente há velas, caixas de fósforo, figos frescos, geradores e barris de petróleo. Mas há também uma prateleira cheia carvalhos, e outra onde florestas de pinheiros cercam um lago na montanha. Se você apertar um botão escondido uma gaveta secreta se abre – dentro dela está a ilha de Manhattan. E se você virar as gavetas, jogando as facas de cabo de osso e as galinhas no chão, derramando as motosserras e os cravos barrocos, lá no fundo, no espaço escuro do fundo, está a

⁴⁶ “Well we all have those, sweetheart, we all have voices in our heads: those are our thoughts. That’s when Mummy talks to Mummy: that’s when Mummy says ‘Where did I leave my hair-clips, Mummy?’ and Mummy answers ‘Well Mummy, I’m not sure: have you tried looking in the bathroom?’” (CRIMP, 2005c, p. 13).

⁴⁷ “3 Yes – is the milkman in his neighbourhood ever late? / 1 No. / 2 Or the postman? / 1 Sometimes. / (Pause). / 3 How does he feel when the postman’s late? / 1 Angry. / 2 So now he’s going to kill the postman. / 3 Typical. / 1 Of course he’s not going to kill the postman.” (CRIMP, 2005c, p. 27-28).

⁴⁸ “The trees are more established, they’ve kicked out the Mexicans, they’ve kicked out the Serbs, people are finally cleaning up their own dog-mess, nice families are moving in.” (CRIMP, 2005c, p. 35).

cidade de Paris, coberta por um pano para evitar a poeira. Há um guarda-roupa cheio de urânio e outro cheio de cobalto. (CRIMP, 2007, p. 49)⁴⁹.

Entretanto, embora haja menos emergências, elas ainda acontecem. E uma delas “está acontecendo agora, neste momento”. Tocando em questões que vão da pornografia à violência contra crianças, da xenofobia ao culto do consumo desenfreado, **Menos emergências** reúne muitos dos temas polêmicos já abordados pelo dramaturgo em obras anteriores. Juntamente com **Atentados**, consolida um certo modelo de drama narrativo que será discutido no segundo capítulo da presente dissertação.

Três anos separam **Menos emergências** de **A cidade** (*The City*, 2008), que é o objeto central da presente pesquisa. Durante este período de tempo, além do trabalho como tradutor, Crimp tornou-se colaborador do compositor George Benjamin, escrevendo o libreto da ópera **Na pequena colina** (*Into the Little Hill*, 2006). No mesmo ano, Aleks Sierz lançou o primeiro compêndio dedicado exclusivamente à obra do dramaturgo, **O teatro de Martin Crimp** (*The Theatre of Martin Crimp*, 2006). Embora uma série de artigos e ensaios tenham sido escritos sobre as peças do autor desde, pelo menos, a estreia de **Atentados**, esta ainda é a mais completa obra de referência acerca da produção literária do dramaturgo. O livro faz um extenso levantamento da atuação profissional de Crimp, com dados históricos sobre suas publicações e estreias, análise de suas recorrências formais e temáticas, entrevista com o autor e com seus encenadores. Infelizmente, **A cidade** não está contemplada no estudo de Sierz, pois foi lançada em 2008.

A cidade gira em torno de Clair, uma tradutora que tem a vontade secreta de tornar-se escritora, e seu marido Christopher, funcionário de uma empresa multinacional. Ela está fascinada pelo encontro ocasional com um escritor chamado Mohamed, um ex-ativista que já foi torturado como preso político e hoje é famoso por escrever a respeito. O marido de Clair está em crise pela possibilidade de perder o emprego. A rotina do casal é perturbada pela visita da vizinha, a enfermeira Jenny, que vem reclamar do barulho das crianças do casal e acaba narrando uma estranha história sobre uma guerra secreta num país distante, na qual seu marido atua como médico militar.

Estruturada em cinco atos curtos, **A cidade** pode ser lida como um cruel ensaio acerca do fracasso e da falibilidade de todas as narrativas. A ação se sustenta sobre uma série

⁴⁹ “Well naturally there are candles, boxes of matches, fresh figs, generators and barrels of oil. But there’s also a shelf full of oak trees, and another where pine forests border a mountain lake. If you press a concealed knob a secret draw pops open – inside is the island of Manhattan. And if you pull the draws out, spilling the bone-handled knives and chickens onto the floor, spilling out the chain-saws and the harpsichords, there at the back, in the dark space at the back, is the city of Paris with a cloth over it to keep the dust out. There’s a wardrobe full of uranium and another full of cobalt.” (CRIMP, 2005c, p. 36).

de suspeitas veladas. Há indícios, por exemplo, de que Christopher e a enfermeira já se conhecem. Há indícios de possíveis violências domésticas de Christopher contra os filhos. Além disso, paira sempre a suspeita de que existe um caso amoroso entre Clair e Mohamed. Mas nenhuma destas suspeitas é realmente comprovada. Mesmo o encontro entre a tradutora e o escritor em um hotel de Lisboa, embora confessado por Clair, jamais é suficientemente esclarecido.

Na cena final, a tradutora dá ao marido o diário que ganhou de Mohamed na primeira cena, e no qual escreveu secretamente durante um ano. Porém, ao invés de trazer revelações esperadas, o referido diário contém o relato das tentativas de Clair como autora de ficção. Ao revelar o processo que a levou a desistir de ser escritora, a protagonista acaba por colocar em xeque a realidade de tudo o que foi visto em cena. No texto do diário, personagens que foram vistas e citadas na peça são tratadas como matéria inventada por Clair em suas tentativas frustradas de escrita. Este texto será discutido detalhadamente nos capítulos subsequentes da presente pesquisa.

Depois de **A cidade**, Martin Crimp demorou quatro anos para produzir novo material original. Neste período, o dramaturgo continuou atuando como tradutor, vertendo para o inglês peças como **Dores da juventude** (*Pains of Youth*, 2009), de Ferdinand Bruckner, e **Grande e pequeno** (*Big and Little*, 2012), de Botho Strauss. Também escreveu o libreto da ópera **Escrito sobre a pele** (*Written on Skin*, 2009), do compositor George Benjamin.

Em 2012, entretanto, o dramaturgo publicou duas novas peças. A primeira delas, **Brincar de casinha** (*Play House*), marca sua volta ao palco do Orange Tree Theatre. Trata-se de uma peça relativamente curta, encenada num programa duplo que incluía a remontagem de **Definitivamente as Bahamas**. Composto por treze cenas curtas, **Brincar de casinha** apresenta fragmentos possíveis da relação entre um jovem casal que tenta morar junto. Tais fragmentos podem ser lidos como partes concretas da relação entre os dois ou como variantes que excluem umas às outras. Há cenas quase líricas em que o casal dança e se diverte. Há um fragmento em que a mulher sugere um possível *ménage a trois*. Há um fragmento em que a mulher tenta suicídio.

Em termos gerais, a relação do casal tem algo de sadomasoquismo, na frieza e crueldade da mulher e na apaixonada subserviência do homem. Estruturada de modo bastante simétrico, a peça abre e fecha com declarações de amor que não encontram similar na obra do dramaturgo. A última delas, que encerra a peça, também dá sentido ao título:

Sim – mas e se ela – Katrina – contra todas as probabilidades – tornou-se feliz? E se ela secretamente gostou de brincar de casinha? E se a... bicicleta quebrada sobre a escadaria – ou mesmo o saco preto estourado – a fizeram sorrir? E este homem – e se este homem dela – o marido – com seu emprego de merda e toda a outra merda infectando sua mente – e se ele ainda a amava de verdade? (CRIMP, 2012a, p. 30)⁵⁰.

A peça mais recente de Crimp, **Na república da felicidade** (*In the Republic of Happiness*), estreou em dezembro de 2012 no palco principal do Royal Court Theatre. Trata-se de um texto dividido em três atos. O primeiro e o terceiro atos têm personagens definidos e uma narrativa linear. O segundo ato é dividido em cinco cenas breves e estruturado de modo similar a **Atentados**, ou seja, com falas indicadas por travessões, deixando a cada encenação a tarefa de escolher quantos são os interlocutores e a quem pertence cada fala.

O primeiro ato, que recebe o título de “A destruição da família”, apresenta uma cena familiar que dialoga com a tradição da comédia de costumes. Estão à mesa Vovô, Vovó, Pai, Mãe e as filhas adolescentes Hazel e Debby. As discussões tipicamente cômicas que se desenvolvem no início do ato são apenas o preâmbulo para a entrada de Tio Bob, que será a figura central da peça. Sua presença não é bem-vinda. Sua esposa Madeleine está esperando no carro. Tio Bob está indo embora do país e o objetivo de sua visita inesperada é apenas explicar aos familiares quanto sua esposa Madeleine os odeia: “sim, [ela] os odeia e abomina esta família.” (CRIMP, 2012b, p. 22)⁵¹.

O segundo ato, intitulado “As cinco liberdades essenciais do indivíduo”, se divide em cinco cenas curtas: “A liberdade de escrever o roteiro de minha própria vida, A liberdade de abrir as pernas (não é político), A liberdade de experimentar um trauma horrível, A liberdade de deixar tudo para trás e seguir adiante, A liberdade de parecer bem & viver para sempre.” (CRIMP, 2012b, p. 39)⁵². Formadas por falas indicadas por travessões, estas cenas devem ser realizadas pelos mesmos atores que participaram do primeiro ato.

O terceiro e último ato se chama “Na república da felicidade”. Em uma sala imensa, estão Tio Bob e Madeleine. Eles já foram embora do país e agora vivem neste lugar ideal. Mas, do mesmo modo que o Richard de **O campo** carrega consigo seus fantasmas quando

⁵⁰ “Yes – but what if she turned out – Katrina – against all the odds – to be happy? What if she secretly liked to play house? What if the... broken bicycle on the stairs – or even the burst black sack – made her smile? And this man – what if this man of hers – the husband – with his shit job and all the other shit infecting his mind – what if he still truly loved her?” (CRIMP, 2012a, p. 30).

⁵¹ “yes hates you and abhors this family.” (CRIMP, 2012b, p. 22).

⁵² “The freedom to write the script of my own life, The freedom to separate my legs (it’s not political), The freedom to experience a horrid trauma, The freedom to put it all behind and move on, The freedom to look good & live for ever.” (CRIMP, 2012b, p. 39).

foge da cidade, assim também o casal desta peça não se livrou de seus problemas. E sua “república de felicidade” já mostra sinais de ruína.

Martin Crimp continua vivo e produzindo, o que significa que esta apresentação da obra é provisória. É de se esperar, mesmo assim, que tal relato sirva para apresentar o autor aos leitores não familiarizados com sua obra, permitindo ler **A cidade** dentro do contexto de uma produção específica, rica e consistente. Além disso, espera-se que tenha apontado a presença, no corpo da obra, dos temas a serem discutidos nos capítulos seguintes.

2 A DRAMATIZAÇÃO DA NARRATIVA E O DISCURSO DO OUTRO

Em seu ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin tece considerações sobre o que ele considera um declínio histórico da arte da narrativa: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza.” (BENJAMIN, 1987, p. 197-198). O constrangimento descrito pelo autor decorre, segundo ele, de uma incapacidade de trocar experiências: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Trata-se, portanto, de um conceito bastante estrito de narrativa que está ligado à tradição oral e ao compartilhamento de experiências.

Este conceito de narrativa inclui todas as formas ainda orais, as lendas, os mitos, os contos de fadas e mesmo a novela, mas não inclui o romance. Benjamin encara o romance como uma forma de prosa que não é mais narrativa, por causa de seu vínculo direto com o livro e a imprensa. O romance não decorre da tradição oral nem a alimenta: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1987, p. 201). O narrador, por outro lado, narra para compartilhar experiências com seu ouvinte ou leitor – sejam experiências suas ou recebidas de outros narradores – é alguém capacitado a comunicar experiências, alguém apto a “dar conselhos”:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1987, p. 200).

Embora Benjamin oponha o romance à narrativa, a incapacidade de comunicar experiências é creditada principalmente ao advento da imprensa, que resultou na consolidação de uma nova forma de comunicação:

Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce esta influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1987, p. 203).

O que Benjamin descreve é um processo lento de transformação das relações entre a sociedade e as formas narrativas, uma transformação decorrente de fatores históricos. Com a disseminação da informação, propiciada pelo advento da imprensa, o ato de narrar passou a ter de lidar com as demandas de precisão e coerência próprias desta nova forma de comunicação. O narrador tradicional narra investido da autoridade do portador de uma experiência, seja ele o “viajante que conheceu terras distantes” ou o “homem que viveu num lugar e conhece suas histórias”⁵³. Esta autoridade do narrador foi seriamente abalada pelas demandas de informação:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível "em si e para si". Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. (BENJAMIN, 1987, p. 202-203).

Isto explica, para o autor, a perda de força da narrativa. Subtraído de sua autoridade, obrigado a se curvar às demandas da informação, o narrador perde uma de suas principais ferramentas:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1987, p. 203).

É possível identificar, nas preocupações de Walter Benjamin, uma questão similar àquela que Michel Foucault aponta ao falar da ‘vontade de verdade’: “Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos (...) uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 2009, p. 18). Para o pensador francês, esta busca de aferição e confirmação torna-se um instrumento de controle e regulação dos discursos: “Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro.” (FOUCAULT, 2009, p. 18).

⁵³ O viajante e o aldeão são os dois modelos arcaicos de narrador identificados por Walter Benjamin em seu ensaio sobre Leskov. (1987, p. 198).

Mikhail Bakhtin também coloca a questão da autoridade do narrador no centro da discussão acerca da narrativa e, particularmente, do romance. Entretanto, ao tentar mapear as raízes do romance, o pensador russo dá ao tema uma leitura diversa daquela de Benjamin. A crise de autoridade do narrador, que Benjamin diagnostica em seu sentido histórico e social, revela-se uma nova potencialidade criativa para Bakhtin. É relevante apontar, na teoria bakhtiniana acerca do romance, a clara distinção que o autor russo estabelece entre as instâncias de autor (da obra) e narrador:

A última instância de significação, que requer uma interpretação puramente objetiva, existe, evidentemente, em toda obra literária, mas nem sempre é representada pelo discurso direto do autor. Este pode estar inteiramente ausente, ser composicionalmente substituído pelo discurso do narrador e não ter nenhum equivalente composicional no drama. (BAKHTIN, 1981, p. 163).

Esta distinção é importante porque desloca o problema da perda de autoridade da narrativa. Para Bakhtin, o discurso do narrador está, como todos os discursos da obra, subordinado à instância última do autor. O discurso do narrador é sempre orientado para o discurso de um outro e, portanto, um discurso bivocal – seja por orientar-se para discursos de personagens ou para o discurso presumido de eventuais interlocutores. Assim, a perda de autoridade do narrador não significa perda de autoridade do autor. Ao contrário disso, o conceito de dialogismo proposto por Bakhtin depende de uma considerável perda de autoridade dos narradores. Quando as vozes do outro, contidas na narrativa, são capazes de fugir do limite da autoridade do narrador, é que se estabelece o atrito dialógico em sentido estrito. E tais atritos são, para Bakhtin, a matéria central do trabalho de autores como Dostoievski.

Portanto, por esta perspectiva, pode-se entender que a perda de autoridade do narrador – como fruto de uma época comandada pelas demandas da informação – talvez tenha decretado a extinção de uma forma de narrativa baseada na tradição oral e na transmissão da experiência. Esta parece ser a visão de Walter Benjamin. Ao mesmo tempo, guardadas as diferenças entre as perspectivas de Benjamin e Bakhtin, pode-se entender que, para o pensador russo, foi também um processo de perda de autoridade do narrador que abriu espaço para novas formas épicas e produziu uma profunda renovação na forma do romance⁵⁴. Contudo, qual é a natureza desta renovação? Em que medida a perda de autoridade de uma narrativa pode torná-la – na falta de termo mais apropriado – uma narrativa mais interessante?

⁵⁴ Por mais que a obra de Bakhtin aponte “falhas” na escrita de Dostoievski, é evidente que ele identifica, nestas “falhas”, as qualidades de uma nova forma romanesca. (N. do A.).

Esta pequena digressão inicial é oportuna porque toca num dos pontos significativos da pesquisa. **A cidade**, ao menos numa primeira leitura, oferece o encontro de personagens em cena e uma espécie de paródia de drama ou comédia de costumes. Entretanto, para além desta superfície, o fato é que a peça é esvaziada de toda ação dramática. O que acontece em cena é, basicamente, uma série de atos narrativos, uma sucessão de diálogos em que uns contam histórias aos outros.

Christopher, por exemplo, é responsável por diversas narrativas. A primeira delas fala de seu emprego inicial e apresenta seus colegas de trabalho, Jeanette e Bobby Williams. Ela se estende do primeiro ao terceiro ato, narrando desde o diagnóstico da reestruturação da empresa até a perda do emprego e a história da morte de Bobby. Tal narrativa se conecta com outra, que gira em torno da obtenção do emprego de açougueiro, ainda no terceiro ato. Pode-se considerar também a narrativa que ele faz para a filha, na quarta cena, sobre a volta de Clair para casa.

Jenny, por sua vez, no segundo ato, narra sua rotina ao chegar em casa (que inclui sua relação com o piano) e, em seguida, desenvolve uma longa narrativa acerca de uma guerra secreta em uma cidade distante. No quinto ato, pode-se entender que a descrição do caminho até a casa de Clair seja também uma narrativa curta. E mesmo a Menina, no quarto ato, ao dar ao pai sua versão sobre o sangue encontrado em seu bolso, torna-se a narradora dos supostos delitos do irmão mais novo.

Clair, ainda mais que os outros, passa todo o tempo narrando sua relação com escritores e com o ofício da tradução, em especial sua relação com o escritor Mohamed. Trata-se de uma série de pequenas narrativas espalhadas pela peça. Uma delas fala do encontro fortuito da tradutora com o escritor (o incidente com Laela e a tia enfermeira), da conversa em um café e das revelações sobre tortura, ainda no primeiro ato. Outra aparece na forma de comentários sobre a relação com escritores, no início do segundo ato. Uma terceira informa sobre o convite para a conferência em Lisboa, no terceiro ato. E a maior delas traz a descrição da referida conferência e a narrativa do encontro dos dois num quarto de hotel (incluindo a notícia da morte de Laela), no quarto ato.

O próprio texto do diário, revelado na cena final da peça, pode ser considerado uma última narrativa de Clair. Trata-se de um texto acerca da falência de uma narrativa. Na verdade, todas as histórias contadas em **A cidade** são narrativas cuja autoridade está sendo colocada em questão, a tal ponto que todas sucumbem ao final.

O que se pretende, no presente capítulo, é analisar a peça como possível dramatização de atos narrativos. Isto significa buscar os pontos em que a autoridade do

narrador é minada e o ato narrativo entra em crise, entendendo que este é um dos temas centrais da peça. Para dar cabo de tal tarefa, é necessário olhar para as diversas narrativas contidas na peça e buscar nelas, entre outros elementos, aqueles que Bakhtin entende como típicos dos discursos dialógicos. Isto leva, naturalmente, a estudar as estratégias de citação contidas em **A cidade** em busca de seus eventos bivocais e seus atritos entre a instância do narrador e as demais vozes refratadas pela narrativa.

Pretende-se constatar, no decorrer do presente capítulo, que há certas estratégias de citação da voz do outro, presentes em **A cidade** tanto quanto em **Atentados** e **Menos emergências**, embora recebam um tratamento diferente em cada peça. Tais estratégias incluem alguns elementos essenciais: o entrelaçamento de citações em discurso direto, indireto e indireto livre, chamando a atenção para o caráter ficcional na representação das falas de personagens ausentes; o uso farto de polêmicas veladas, colocando em xeque a autoridade dos narradores; e a interferência expressa dos autores das narrativas, lançando luz sobre a artificialidade do processo de narração. Ao final, pretende-se afirmar que estas estratégias formais, ao lado de outras tantas a serem discutidas em capítulos posteriores, têm um papel determinante no texto metaficcional, pois contribuem para a produção de uma escrita autorreflexiva, uma escrita consciente de seu caráter discursivo.

2.1 METAFICÇÃO E DIALOGISMO: VOLTANDO A BAKHTIN

Tanto Linda Hutcheon (1980) quanto Patricia Waugh (1984), ao estudarem a ficção autorreflexiva contemporânea, assumem um recorte que privilegia o romance em detrimento de outros gêneros literários. Talvez a escolha decorra, em parte, da própria natureza deste gênero. O romance assimila e coloca em movimento uma grande variedade de formatos discursivos que, por sua vez, “questionam e relativizam uns aos outros em tal medida que a ‘linguagem da ficção’ é sempre consciente de si, mesmo que às vezes dissimuladamente.” (WAUGH, 1984, p. 5)⁵⁵. Não por acaso, a autora nomeia este processo de relativização como o “potencial dialógico do romance”, tomando emprestado o conceito formulado por Mikhail Bakhtin. O potencial dialógico é algo que se realiza na tensão entre o autor/narrador e as vozes de personagens narrados e, portanto, o romance é o gênero privilegiado para tanto.

O que interessa, neste caso, é o fato de que o ato narrativo, o “contar autoral favorece as hibridizações de discurso e o encontro de horizontes conceptuais que são a vida

⁵⁵ “[they] question and relativize each other to such extent that the ‘language of fiction’ is always, if often covertly, self-conscious.” (WAUGH, 1984, p. 5).

real do romance.” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 343). Este encontro de horizontes cria um embate entre múltiplos discursos e torna impossível a resolução da narrativa. Enquanto boa parte das narrativas realistas tende a resolver esta multiplicidade de discursos através da subordinação a um discurso dominante, representado pela figura do narrador onisciente, as narrativas dialógicas referidas por Bakhtin não sucumbem a este tipo de resolução. A metaficção “coloca em evidência e se compraz com a impossibilidade de tal resolução e, deste modo, revela claramente a identidade básica do romance como gênero.” (WAUGH, 1984, p. 6)⁵⁶. Quais as implicações desta afirmação? Em que sentido o atrito dialógico torna a escrita mais autorreflexiva? Em que sentido a presença de tais atritos dá à ficção mais consciência de seu caráter ficcional? E em que medida isto pode ocorrer em um texto escrito para o teatro, como é o caso de **A cidade**? Para responder a estas indagações, é oportuno voltar ao pensamento do teórico russo.

Em primeiro lugar, é essencial diferenciar claramente os dois sentidos que Bakhtin dá ao termo “dialogismo”. O primeiro deles, bastante amplo, diz respeito ao caráter dialógico de todos os enunciados concretos. Para o autor, “a linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem.” (BAKHTIN, 1981, p. 158). Assim, a compreensão efetiva e completa de qualquer discurso transcende a abordagem meramente linguística. Um enunciado não pode ser apreendido simplesmente do estudo de suas frases, pois parte de seu significado depende do contexto de sua enunciação, incluídos aí o emissor e o receptor, de modo que “nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*.” (TEZZA: 2003, p.232). Ou ainda, em outras palavras:

O processo de compreensão ativa é antecipado pelo falante; este conta com ele em todos os pontos, e não poderia continuar a formular seu enunciado sem contar com ele. De fato, seu enunciado resulta de tal processo na medida em que corresponde a enunciados anteriores (MORSON; EMERSON, 2008, p. 144).

Esta diferenciação tem implicações significativas. Ela aponta para duas questões antagônicas e igualmente importantes. Primeiramente, ela revela a impossibilidade de apreender qualquer discurso isolado abstratamente, pois todos os atos de fala estão sempre relacionados a atos de fala anteriores e todas as palavras estão revestidas dos múltiplos sentidos que lhes foram dados em discursos anteriores. Toda fala é sobre o que já foi falado. Em segundo lugar, duas frases idênticas, enunciadas em momentos diferentes nunca resultam

⁵⁶ “[Metafiction] displays and rejoices in the impossibility of such a resolution and thus clearly reveals the basic identity of the novel as genre”. (WAUGH, 1984, p. 6).

em enunciados idênticos, pois o enunciado sempre inclui concretamente o falante e o ouvinte num momento exato de enunciação, e este jamais se repete. Toda fala contém algo que jamais foi falado.

Este conceito amplo de dialogismo é completamente aplicável a todos os gêneros literários, do romance ao drama, como também a qualquer enunciado não artístico. Neste sentido, “*dialogismo* é uma categoria essencial da *natureza da linguagem*, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético.” (TEZZA, 2003, p. 232, grifo do autor). Entretanto, embora considere o dialogismo uma característica universal do discurso, Bakhtin evolui sua teoria para um sentido mais restrito do fenômeno ao analisar o romance, a ponto de estabelecer claras diferenças entre discursos monológicos e dialógicos. Ao fazer esta distinção, ele também escolhe o romance como território privilegiado do dialogismo, chegando a negar a possibilidade dialógica para o drama:

No diálogo dramático ou no diálogo dramatizado, inserido no contexto do autor, essas relações ligam as enunciações objetivas representadas e por isto são elas mesmas objetivadas. Não são um atrito entre as duas últimas instâncias significativas mas um atrito objetivo (temático) entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Neste caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita. O debilitamento ou a destruição do contexto monológico só ocorre quando convergem duas enunciações iguais e diretamente orientadas para o objeto. (BAKHTIN: 1981, p.163-164).

As restrições de Bakhtin estabelecem um limite estrito ao discutir estes conceitos em um texto escrito para a cena, como é o caso de **A Cidade**. Entretanto, é necessário levar em conta que a peça de Martin Crimp é uma peça de (e sobre) narrativa, um texto formado basicamente por narrações conflitantes e que, por conta disto, coloca em movimento questões mais ligadas ao ato narrativo que ao embate puramente dramático. Esta substituição da ação dramática pelos atos narrativos, recorrente em peças de Crimp, não se enquadra no modelo de drama mirado por Bakhtin e, mais importante, cria uma situação onde o ato de narrar ocupa papel central. Assim, o que se espera é identificar eventos de atrito dialógico nas narrativas que compõem a peça, a partir do estudo de seus narradores.

Mesmo que se desconsidere a possibilidade de tratar a peça toda a partir de uma perspectiva bakhtiniana, não é despropositada uma tentativa de utilizar as ferramentas do pensador russo para ler as narrativas contidas no texto e buscar nelas as marcas de atrito dialógico. Como já foi dito no início do presente capítulo, **A Cidade** é basicamente formada por atos de narração. Este é o material central de todas as suas cenas. Cada personagem

assume a função de narrador em uma ou mais histórias. E esta é, certamente, a atividade central de todos, durante o tempo em que permanecem em cena.

Algo que merece especial atenção, nestes atos de narração, é o fato de que eles dizem respeito a acontecimentos e personagens jamais representados em cena. Os embates ali contidos não são, portanto, o atrito objetivo entre posições representadas. Tanto Sam quanto Mohamed, por exemplo, não são representados objetivamente. E o mesmo pode ser dito de todos os materiais narrativos da peça. Em última instância, o que se vê é a representação objetiva de narradores (emissores) e ouvintes (receptores).

Evidentemente, esta predominância narrativa não garante a eliminação do contexto monológico. Para tanto, é necessário encontrar algo mais, encontrar enunciações repletas de bivocalidade, para utilizar outro termo caro a Bakhtin. Enunciações nas quais coexistem duas ou mais vozes, dois ou mais centros de valor formando um atrito equilibrado, de tal modo que seja impossível reduzir as diversas vozes ao contexto de uma única voz principal. Em função disso, vale a pena compreender mais claramente o funcionamento destes eventos bivocais para, em seguida, fazer um levantamento de sua incidência em **A Cidade**.

Para além dos muitos casos levantados por Bakhtin e levando em conta o objeto do presente estudo, pode-se concentrar esforços em compreender alguns tipos de eventos bivocais que irão se entrelaçar em diversos graus nas narrativas de **A Cidade**. Um é o caso de enunciações onde entram em atrito os centros de valor do narrador e do narrado, ou seja, enunciações em que um narrador cita a voz de uma personagem ausente. Outro é o caso de enunciações em que há atrito entre a posição do narrador e a do ouvinte, ou seja, situações narrativas em que o discurso do narrador se torce por prever as eventuais objeções de seu receptor.

Os dois casos não podem ser rigorosamente separados nas situações narrativas concretas, estando organicamente misturados na maioria das vezes: “A palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos. Além disso, as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não têm caráter estático, mas dinâmico.” (BAKHTIN, 1981, p. 172). Entretanto, como o próprio pensador russo preconiza, esta separação torna-se útil para uma análise didática de tais processos. Assim, o que se pretende é compreender cada uma em separado para, em seguida, estudá-las conjuntamente nas situações narrativas concretas da peça.

Para entender melhor o modo pelo qual acontecem os atritos dialógicos entre os centros de valor de um narrador e de seu objeto, é necessário perceber que as estratégias de citação são, por conceito, autorreflexivas. Isto acontece porque, ao citar o discurso de um

outro, o próprio ato discursivo se torna objeto de discussão: “O discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*.” (VOLOCHINOV, 2009, p. 150, grifo do autor). Trocando em miúdos, ao citar o discurso de um outro, um narrador acessa não apenas o conteúdo de tal discurso, mas também sua forma (ou seja, sua escolha de palavras, suas construções linguísticas). Portanto, uma citação do discurso do outro tem geralmente dois centros temáticos: por um lado, discute o conteúdo (o assunto do referido discurso), por outro lado, discute a forma (a linguagem em si).

No caso de uma narração onisciente ou em qualquer caso em que a autoridade do narrador é inquestionável, isto não irá gerar grandes atritos. É, em termos muito rudimentares, o que Bakhtin classifica como uma narração tipicamente monológica, em que o narrador tem um imenso excedente de visão acerca de seu objeto e caminha para a finalização clara e inequívoca da narrativa. Porém, quando o narrador está posicionado no mesmo plano de suas personagens-objeto, abrindo mão de boa parte de seu excedente de visão e da possibilidade de finalização, sua própria voz pode ser colocada em xeque pela voz do outro.

A aparição da voz do outro dentro da narrativa, portanto, é o que faz surgir a oportunidade de atrito dialógico. E as diversas estratégias de citação do discurso do outro oferecem modos diferentes de estabelecer o atrito entre diversas vozes. O caso talvez mais simples é o da citação em discurso direto, na qual a fala do outro é claramente separada da voz do narrador (geralmente por aspas ou travessões). Numa citação deste tipo, o discurso do outro é preservado em sua forma e separado claramente do discurso do narrador, o que tende a preservar a enunciação de um real atrito entre as vozes. No extremo oposto, uma citação em indireto traduz o discurso do outro para o tempo interno do discurso do narrador. Neste caso, o tom de toda a enunciação pode ser apenas do narrador, perdendo-se aí a forma e o tom da fala do outro.

Entretanto, entre estes dois extremos, há uma imensa riqueza de possibilidades mais livres, nas quais o discurso do outro entra em atrito significativo com o discurso do narrador. Para entender esta distinção, vale estudar o seguinte enunciado, retirado de uma fala de Clair em **A cidade** (e que será expandido ainda neste capítulo): “Ele diz que ela foi atropelada por um carro, ela está morta, eu acabei de receber um telefonema da minha cunhada.” (CRIMP, 2011, p. 58)⁵⁷.

⁵⁷ “He says she’s been knocked over by a car, she’s dead, I just had a call from my sister-in-law. You meant the little girls I saw at the station?” (CRIMP, 2008, p. 51).

A frase se inicia como discurso indireto, traduzindo para o tempo interno de Clair a fala de Mohamed (“Ele diz que ela...”). Entretanto, em algum momento da oração, passa-se a ouvir também o registro do próprio escritor (“eu acabei de receber um telefonema da minha cunhada”). Se fosse o caso de imaginar todo o enunciado como citação em discurso direto, seria fácil chegar à seguinte forma: Ele diz: “ela foi atropelada por um carro, ela está morta, eu acabei de receber um telefonema da minha cunhada”. No extremo oposto, o equivalente em discurso indireto seria: Ele diz que ela foi atropelada por um carro, que ela está morta, que ele recebeu um telefonema da sua cunhada. Todavia, o autor escolhe um caminho intermediário e Clair registra a fala de Mohamed em indireto livre. Como resultado, torna-se impossível separar as duas vozes, a de Clair e a do escritor. O tom volitivo de ambos se mistura, exigindo do leitor a decisão sobre a quem pertence o tom de cada parte. Em “ela está morta”, por exemplo, estão entrelaçados os tons de narrador e narrado, duas vozes disputam as mesmas palavras.

Mais adiante será discutido detalhadamente o papel destas formas de citação nas diversas dramatizações da narrativa da obra de Crimp, especialmente em **A Cidade**. Basta, a esta altura, perceber que se trata, no exemplo acima, de fenômenos de bivocalidade, onde duas ou mais vozes coexistem dentro de uma mesma enunciação: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais.” (BAKHTIN, 1981, p. 169).

Se o caso discutido acima apresenta os fenômenos de bivocalidade entre a voz de narrador e a voz de personagens citadas, há que avançar para os atritos bivocais possíveis entre narrador (emissor) e ouvinte (receptor)⁵⁸. O que caracteriza este tipo de bivocalidade é o fato de que a voz do outro atua a partir de dentro, moldando de antemão o discurso do narrador. O modelo principal desta relação é o da polêmica. O narrador, ao elaborar seu discurso, pressente os pontos de vista e as objeções de um interlocutor e molda sua fala a isto, respondendo a esta voz presumida. Em outras palavras, “o discurso do outro começa a influenciar de dentro para fora o discurso do autor. (...) O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura.” (BAKHTIN, 1981, p.170). Trata-se de algo bastante usual, não apenas

⁵⁸ Em sua obra sobre Dostoiévski (1981), Bakhtin divide os discursos bivocais em três tipos, de acordo com o grau mais passivo ou mais ativo desta bivocalidade. As citações referidas anteriormente fazem parte ainda do primeiro tipo (discurso bivocal de orientação única) e do segundo (discursos bivocais de orientações várias). O terceiro tipo (discurso bivocal orientado para o outro) reúne os atritos bivocais entre a voz de um narrador e seu eventual interlocutor. Mesmo adiantando que se trata de uma tipologia simplificada, ele enumera diversas formas de discursos desta natureza: “polêmica interna velada, autobiografia e confissão polemicamente refletida, réplica de diálogo, diálogo velado e qualquer discurso que visa ao discurso do outro” (BAKHTIN, 1981, p. 173). (N. do A.).

na escrita literária, mas também em qualquer situação da vida da língua. Assim se estrutura todo tipo de ressalva, de evasiva ou de “indireta”. Trata-se de um discurso que “se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro.” (BAKHTIN, 1981, p. 170). Portanto, não se trata mais de citação, pois a fala do outro não é jamais expressa diretamente. O discurso do outro é um discurso presumido, que conhecemos através de seus reflexos.

Os discursos polêmicos são as formas bivocais mais ativas. Quanto a isto, é importante fazer uma pequena ressalva. Evidentemente, não existem discursos passivos. Todo discurso está repleto de impulsos e desejos ativos, pois se trata sempre de um exercício de poder:

“Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Entretanto, quando o discurso de narrador se volta para o discurso de um outro – citando uma personagem, prevendo o discurso de um interlocutor presumido – acontece um fenômeno similar à refração. São vozes que se manifestam dentro de outra voz, vozes refratadas pela voz narrativa. Assim, pode-se entender que toda voz é ativa por princípio, no sentido dado por Foucault, pois não existe discurso passivo. Porém, a voz do outro refratada pela narrativa é ainda um discurso enunciado pelo narrador. Logo, há que perceber a diferença entre uma voz que, incorporada à narrativa, cumpre o plano estrito do narrador, e uma voz que foge a este controle, uma voz que diz mais do que quis o narrador.

Certamente é este o emprego que Bakhtin faz destes termos. Ao ser citado, o discurso do outro pode ser moldado pelo emissor, sem interferir ou atritar significativamente com o discurso da narração. Trata-se de um tipo de voz que, embora refratada dentro de uma narrativa, pode estar subordinada ao plano do narrador. Já no caso das polêmicas veladas, a palavra do outro é sempre ativa a ponto de moldar, modificar e entrar em atrito com o discurso do narrador. Em outras palavras, nos discursos polêmicos, o narrador prevê e contorna os discursos que poderiam contrariar seu plano narrativo. Só há polêmica velada quando o narrador se depara com uma voz ativa, que foge ao seu controle e exige ser

contornada. Para entender este processo, é útil oferecer outro exemplo, também retirado de **A Cidade** (e que também será expandido em momento oportuno):

Ele é esse escritor de quem todo mundo anda falando. Bem, não todo mundo – é claro – mas as pessoas que entendem – pessoas que entendem de literatura. Então, claro que aquilo foi totalmente fascinante – foi totalmente fascinante estar sentada num café com esse escritor de quem todo mundo anda falando. Porque ele nunca dá entrevistas, mas estava ali, naquele café, abrindo o coração para mim. Sobre o tempo que passou na cadeia – e as torturas que sofreu lá – mas tudo com muita naturalidade – só uma conversa normal – assim como eu estou falando com você agora – (...). (CRIMP, 2011, p. 9)⁵⁹.

Na fala acima, pode-se ver a narradora Clair relatando a Christopher seu primeiro encontro com o escritor Mohamed. É fácil perceber o modo como seu discurso se torce ao presumir as eventuais objeções do interlocutor. Seria bastante simples dar voz a estas objeções, pois elas moldam claramente a narrativa. Logo ao final da primeira frase, quase se ouve o interlocutor dizendo: “como assim, todo mundo?”. Na quarta linha, caberia perfeitamente um “por quê?” e, na sexta linha, uma objeção acerca do assunto da cadeia e da tortura.

Estas objeções, evidentemente, não aparecem diretamente no discurso. Mas moldam a fala de Clair e dão o tom de sua narrativa. A voz do interlocutor, embora velada, está em evidente atrito com a voz narrativa e molda-lhe o tom e a forma. Este tipo de bivocalidade é maciçamente presente em **A Cidade** e em todos os dramas de narrativa de Crimp, como será visto no decorrer do presente capítulo. O que se pretende investigar, a partir de agora, é seu papel dentro da escrita do dramaturgo, sua capacidade de relativizar o poder dos narradores, impedir a finalização e lançar luz sobre o ato narrativo e seu caráter ficcional.

Antes de partir diretamente para o estudo destes eventos em **A Cidade**, é útil perceber os diversos modos pelos quais a palavra do outro é tematizada em outras peças de Crimp, em especial aquelas onde o ato de narração ocupa o centro: **Atentados** e **Menos emergências**.

2.2 BIVOCALIDADE E DRAMATIZAÇÃO DA NARRATIVA EM CRIMP

⁵⁹ “He’s this writer that everyone’s talking about. Well not everyone – obviously – but people who know – people who know about writing. So of course that was completely fascinating – it was completely fascinating to find myself sitting in a café with this writer that everyone’s talking about. Because he never gives interviews, but there he was sitting in this café opening his heart to me. About his time in prison – and the torture there – but all quite normally – just a normal conversation – just like me talking to you now – (...). (CRIMP, 2008, p. 11).

Atentados e Menos Emergências são peças formadas basicamente por narrativas dramatizadas. Assim, para compreender as especificidades deste tipo de escrita e o modo singular como isto se manifestará em **A Cidade**, é bastante útil estudar o funcionamento destas duas peças. Ambas são obras nitidamente metaficcionalis, nas quais a cena é ocupada exclusivamente pelo embate entre vozes de narradores. Estas vozes apresentam uma série de personagens e eventos que jamais entram em cena. E, por conta disto, a presença de todo tipo de bivocalidade é farta em ambas.

Como já foi mencionado anteriormente, **Atentados** é a obra mais conhecida de Crimp, e isto se deve basicamente à inovação formal: a peça não nomeia seus falantes, apenas indica as falas por meio de travessões; cada quadro tem uma narrativa, que pode ou não se relacionar com as demais; as personagens destas narrativas nunca entram em cena; em seu lugar, o que vemos são interlocutores / narradores que dão indícios das personagens⁶⁰. Três elementos desta peça são especialmente valiosos para os fins da presente pesquisa: a incidência de citação da fala de personagens ausentes, a presença estratégica de discursos polêmicos bastante ativos e a insistente orientação destas polêmicas para os temas da linguagem ficcional e da escolha de palavras. Estes elementos, somados e articulados, dão à peça sua carga de consciência autorreflexiva e sua coloração nitidamente metaficcional.

A citação das falas das personagens encontra, na peça, uma grande variedade de formas. Logo no segundo quadro, em que roteiristas desenvolvem uma possível cena de uma jovem ativista com um poderoso homem mais velho, a citação de um pequeno diálogo entre os dois revela o grau de autoconsciência ficcional da peça:

- Três da manhã. Anne acorda. Ouve voz, acende cigarro. Aparece à porta. Diálogo.
- Quem era, ela diz.
- Nada, ele diz.
- Quem era, porra, ela diz. Fim de diálogo. (CRIMP, 2005a, p. 12)⁶¹.

Ao invés de utilizar aspas, o fragmento marca a citação pelas usuais expressões “ela diz” e “ele diz”. Não há, neste caso, nenhum atrito bivocal entre os narradores e as personagens. Pode-se entendê-las como citações em discurso direto, em que a voz do narrador e a da personagem estão separadas. São as expressões “diálogo” e “fim de diálogo” que

⁶⁰ É oportuno considerar que **Atentados**, com seus diálogos sobrepostos, suas cenas de gravação e sua série de eventos de poliglotismo, oferece algo bastante próximo da paisagem sonora preconizada por Hans-Thies Lehmann, “em que vozes sem corpo, muitas vezes em off, imiscuem-se e interferem em outras vozes (ao vivo), que habitam os corpos, e em vozes pré-gravadas dos próprios atores” (LEHMANN, 2007, p. 259).

⁶¹ “– 3 a.m. Anne wakes up. Hears voice, lights cigarette. Appears in doorway. Dialogue / – Who was it, she says. / – Nothing, he says. / – Who the fuck was it, she says. End of dialogue” (CRIMP, 2005b, p. 211).

tornam este fragmento tão consciente da própria natureza ficcional. Exemplo similar ocorre no décimo quinto quadro: “Você declara abre aspas quando criança ela dividiu muitas vezes a cama com dois ou três dos seus irmãos mais novos fecha aspas. Você mantém esta declaração?” (CRIMP, 2005a, p. 62)⁶². Em tais casos, como em boa parte das cenas de **Atentados**, a escolha recai sobre a citação em discurso direto.

A incidência de citações em discurso indireto, em **Atentados**, é menor. Ainda assim, é importante estudá-las, pois apontam mais claramente para as estratégias que serão encontradas em **A cidade**. Um dos casos mais interessantes de citação em indireto ocorre no quadro *Tipo engraçado*:

E durante o almoço – que é basicamente uma espécie de salada de frango com maionese – ficamos sabendo como ele é de fato o comandante responsável por todo um grupo de indivíduos de ideais semelhantes que se armaram não por qualquer sede de sangue, mas por necessidade porque é uma guerra. ‘Guerra?’ diz a Mãe. ‘O que você quer dizer, guerra?’ (CRIMP, 2005a, p. 44)⁶³.

O que é especialmente interessante nesta citação é quanto ela exige a decisão do receptor. A Mãe está almoçando com o filho e a nora (Anne). Ao utilizar a expressão “ficamos sabendo”, o texto não esclarece qual dos dois fala. Porém, de dentro da voz do narrador, é possível ouvir o tom volitivo de um dos dois, especialmente no trecho “não por qualquer sede de sangue, mas por necessidade porque é uma guerra”. Este fragmento, certamente, faz parte da fala original do filho ou da nora. Seu efeito é o mesmo já discutido antes, ou seja: produz-se um atrito claro entre duas vozes, que diminui a autoridade da fala do narrador e coloca em evidência sua escolha de palavras.

Além disso, o discurso antecipa uma eventual objeção da mãe, numa forma simples e clara de discurso polêmico. A expressão ‘não por qualquer sede de sangue’ é a antecipação de uma possível objeção da mãe. Ou seja: neste ponto, a voz narrativa está em atrito dialógico com duas vozes e joga com dois tipos diferentes de bivocalidade. Quanto mais a narrativa segue, maior é a aproximação e o entrelaçamento entre a voz narrativa e a voz da personagem:

Então a Annie tem que explicar à Mãe como eles não acreditam em impostos nem em segurança social nem em nenhuma dessas merdas. Como a guerra é uma guerra contra um governo que tira o pão da boca dos trabalhadores para dar aos

⁶² “You state quote as a child she often shared a bed with two or three of her younger siblings unquote. Do you abide by that statement?” (CRIMP, 2005b, p. 267).

⁶³ “And over lunch – which is basically a kind of chicken salad with mayonnaise – we learn how he is in fact the commanding officer of a whole group of like-minded individuals who have armed themselves not out of any thirst for blood, but out of necessity because it is a war. ‘War? Says Mom. ‘How d’you mean, war?’” (CRIMP, 2005b, p. 246).

pornógrafos e abortadores deste mundo. É uma guerra contra os miseráveis dos veados. É uma guerra contra os traficantes e os pretos. (CRIMP, 2005a, p. 44)⁶⁴.

Nesta altura, o narrador já perdeu muito de seu excedente de visão. Evidentemente, há pouca distância entre ele e seu objeto narrativo. O tom volitivo de Annie salta claramente da enunciação. O efeito deste atrito é mais potente por conta do peso temático do discurso de Annie. Em seu ataque a homossexuais, negros e judeus, ela é praticamente acompanhada pelo narrador. A mãe, figura central da narrativa, não fala mais a partir deste momento.

No que diz respeito às estratégias de citação, entretanto, o quadro mais rico de **Atentados** é certamente o décimo segundo, *Estranhamente!*, que narra a aventura de uma mulher tentando atravessar uma barreira policial com seu carro, em uma cidade devastada por uma espécie de conflito armado. A riqueza do quadro decorre, principalmente, da situação em que um dos narradores produz, de variadas formas, o diálogo entre diversas vozes, produzindo assim grande quantidade e variedade de atritos dialógicos.

Os primeiros eventos bivocais do quadro são citações em discurso direto, como aqueles presentes em grande parte da peça, em que aspas e pequenas partículas de ligação delimitam as falas da personagem: “Um tanto estranhamente ela não responde a este pedido sensato, mas começa, ao contrário, uma rajada de insultos obscenos. ‘Malditos homicidas filhos da puta’, ela diz. ‘Fodedores de porcos chupa picas’.” (CRIMP, 2005a, p. 52)⁶⁵. Enquanto esta voz desenvolve a narrativa, outra voz repete fragmentos de falas que ora parecem pertencer a policiais, ora a outros narradores.

O jogo se torna mais complexo quando a voz principal passa a responder também à segunda voz: “– IDENTIDADE! / – ‘... e amaldição todas as gerações futuras.’ E quando lhe perguntam novamente – isso mesmo – por sua identidade ela se cala.” (CRIMP, 2005a, p. 53)⁶⁶. A citação da fala da mulher continua a acontecer em discurso direto, separada por aspas. Mas a voz do narrador passa a responder à outra voz e a conduzir a narrativa a partir de suas interferências e decisões. Deste modo, cria-se uma situação bastante engenhosa. O discurso do narrador passa a estar contido por outra voz, que se pode chamar de voz de autor (ou co-autor), a expressar as decisões acerca do discurso narrativo. Temos, portanto, o atrito

⁶⁴ “So Annie has to explain to Mom how the don’t believe in taxes or welfare or any of that shit. How the war is a war against a government that takes the bread out of the working man’s mouth and gives it to the pornographers and abortionists of this world. Is a war against the God-forsaken faggots. Is a war against the crack dealers and the Blacks” (CRIMP, 2005b, p. 246-247).

⁶⁵ “Strangely enough she doesn’t reply to this reasonable request but begins instead a tirade of foul-mouthed abuse. ‘You mother-fucking shit-faced murderers,’ she says. You pig-fucking cok-sucking bastards.” (CRIMP, 2005b, p. 257).

⁶⁶ “– INDENTITY! / – ‘... and curse all future generations.’ And then when asked once more – that’s right – for her identity falls silent.” (CRIMP, 2005b, p. 257).

de três vozes, que tornam o jogo bivocal mais complexo. Então, a voz da mulher passa a ser citada em discurso indireto, criando um atrito ainda mais rico entre as diversas vozes:

– O QUÊ?

– Depois ela está resmungando alguma coisa sobre o seu jardim e as ameixeiras e as fontes da cidade que foram secas. Sobre – o que é isso? – a água que ela costumava aquecer em garrafas de plástico para não fazer mal às raízes. Ela está resmungando alguma coisa sobre...

– FALE MAIS ALTO!

– ... ela está resmungando alguma coisa sobre – isso mesmo: fale mais alto sua vaca – alguma coisa sobre a falta de eletricidade, noites passadas na completa escuridão e a decadência da carne congelada. (CRIMP, 2005a, p. 53)⁶⁷.

Nesta altura, há atrito bivocal entre quatro vozes distintas dentro da fala de um único narrador. Há o discurso de narrador que percorre todo o quadro (“Depois ela está resmungando...”); há a voz da mulher, representada em modo indireto, mas com forte presença de sua escolha de palavras (“as fontes da cidade que foram secas”, “noites passadas na completa escuridão”, por exemplo); há a voz de um co-autor tomando decisões sobre a narrativa (“isso mesmo”); e aparece ainda a voz de um policial, em indireto livre (“fale mais alto sua vaca”).

Este jogo entre diversas vozes irá se manter por todo o quadro, alternando citações em discurso direto e indireto e apresentando crescente presença da voz do co-autor. Um dos efeitos mais claros disto é a exigência de importantes decisões por parte do leitor. No exemplo acima, por exemplo, a expressão “o que é isso?” pode ser creditada à voz de um policial ou à voz do co-autor, sem qualquer prejuízo de sua eficiência. Tal procedimento revela um consistente interesse no receptor e, ao mesmo tempo, torna todo o texto altamente autorreflexivo. Cada intervenção da voz de co-autor coloca em discussão o ato narrativo: a forma do discurso se torna tema do discurso.

Menos emergências é um conjunto de peças curtas cuja estrutura é similar à de **Atentados**, com três a quatro vozes / narradores em cada peça curta, sempre se referindo a personagens que não entram em cena. A diferença aqui é que estes diferentes interlocutores são indicados por números.

Quanto aos atritos dialógicos decorrentes da citação de personagens ausentes, a segunda peça, **De cara pra parede**, oferece os exemplos mais substanciais. Basta um deles,

⁶⁷ “– WHAT? / – Then she’s mumbling something about her garden and the plum trees and the city’s dried-up fountains. About – what’s this? – the water she used to warm in plastic bottles so as not to shock the roots. She’s mumbling something about... / – SPEAK UP! / – ...she’s mumbling something about – that’s right: speak up you bitch – something about loss of electricity, nights spent in complete darkness and the decay of frozen meat”. (CRIMP, 2005b, p. 258).

aliás, para perceber como o entrelaçamento de diversas vozes lança luz sobre o caráter discursivo do texto. Todo este quadro gira em torno da descrição de um massacre de crianças em uma escola. A voz narrativa principal (narrador 1) está sempre colada à figura do atirador, de modo que a narrativa se desenvolve sob sua perspectiva. Mas as decisões narrativas são tomadas dentro do próprio texto, muitas vezes com a interferências das outras vozes. É uma situação similar àquela apresentada em **Atentados**, em que a voz atua como uma espécie de co-autor da narrativa. No corpo de um bloco completo de narração, é possível observar como funciona tal entrelaçamento de vozes:

Um aerossol – é isso mesmo – isso é bom – de sangue – que ele não tinha previsto – ele não tinha previsto o aerossol de sangue – ou o som – está certo isso? – está certo sim – ou o som da criança aflita quando sua cabeça estava no travesseiro branco – no travesseiro branco – não me ajude – quando sua cabeça estava no travesseiro branco imaginando a cena – mas agora – não me ajude – mas agora está claro – agora a imagem está clara – e há outro som – o que é esse outro som? – não me ajude, não me ajude – o som do seu coração – não – sim – sim – o som do seu coração – o som do seu próprio coração – o som do coração do assassino soando na cabeça do assassino – é isso mesmo – isso é bom – que ele não tinha previsto – ele não tinha previsto o som do seu próprio coração em sua própria cabeça – preenchendo sua cabeça – seu próprio coração preenchendo sua cabeça com sangue – estourando seus ouvidos – estourando seus ouvidos com sangue – como um nadador – não é nadador – não me ajude – como um mergulhador – está certo isso – mergulhando no sangue – ele é como um mergulhador mergulhando no sangue – é isso mesmo – isso é bom – bem bom – lá vai ele – lá vai ele para longe da luz – mergulhando no sangue – estourando – estourando seus ouvidos e o que é que você está olhando – hein? – hein? – o que é que você está olhando? – vira para lá – olha para lá – não – vira para lá – é isso mesmo – vira para lá ou você é o próximo – fica quieto ou você é o próximo – é isso mesmo – isso é bom – você viu o que aconteceu com a criança A, você viu o que aconteceu com a criança B, você viu o que aconteceu com a criança C – você viu o que aconteceu com a criança C – você viu o que aconteceu com a criança C – não – sim – não – não me ajude – (Pausa) Não me ajude –. (CRIMP, 2007, p. 25-26)⁶⁸.

⁶⁸ “An aerosol – that’s right – that’s good – of blood – which he hadn’t foreseen – he hadn’t foreseen the aerosol of blood – or the sound – is this right? – this is right – or the sound of the distressed children when his head was on the white pillow – on the white pillow – don’t help me – when his head was on the white pillow picturing the scene – but now – don’t help me – but now it’s clear – now the picture is clear – and there’s another sound – what’s that other sound? – don’t help me, don’t help me – the sound of his heart – no – yes – yes – the sound of his heart – the sound of his own heart – the sound of the killer’s heart sounding in the killer’s head – that’s right – that’s good – which he hadn’t foreseen – he hadn’t foreseen the sound of his own heart in his own head – filling his head – his own heart filling his head with blood – popping his ears – popping his ears with blood – like a swimmer – not swimmer – don’t help me – like a diver – this is right – diving into blood – he’s like a diver diving into blood – that’s right – that’s good – very good – down he goes – down he goes away from the light – diving into blood – popping – popping his ears and what are you staring at? – eh? – eh? – what are you staring at? – turn away – look away – no – turn away – that’s right – turn away or you’re next – be quiet or you’re next – that’s right – that’s good – you saw what happened to child A, you saw what happened to child B, you saw what happened to child C – you saw what happened to child C – you saw what happened to child C – no – yes – no – don’t help me – (Pause) Don’t help me –. (CRIMP, 2005c, p. 24-25).

É relativamente fácil identificar as diversas vozes que estão em atrito neste trecho de narração. O material narrativo ocupa a maior parte do trecho e está, como sempre, colado à figura do atirador. Pertence a esta voz todo o material acerca da percepção do assassino (“ele não havia previsto o aerossol de sangue”, “ou o som da criança aflita quando sua cabeça estava no travesseiro branco imaginando a cena”, por exemplo).

Entrelaçada a esta voz e separada por travessões está outra voz, cujas intervenções podem comentar as escolhas narrativas (“é isso mesmo”, “isso é bom”, “bem bom”, por exemplo) ou mesmo tomar decisões a respeito delas (“o que é esse outro som?”, “não é nadador”, por exemplo). Estes comentários colocam em foco todas as escolhas da narrativa, tornando-a consciente de seu próprio caráter artificial e ficcional. E esta voz ainda se torce polemicamente diante das possíveis objeções dos outros narradores, na forma de uma série de pequenas ressalvas e desculpas (“o que é isso?”, “não me ajude”, por exemplo).

Este embate entre diversas vozes percorre todo o trecho, inclusive ao final, quando a própria voz do assassino aparece, citada abruptamente pela narração (“o que é que você está olhando – hein?”). Mesmo a partir daí, as ressalvas e comentários à narração continuam, evidenciando o caráter arbitrário da representação da fala. A voz de narrador chega a escolher as palavras do assassino (“olha pra lá – não – vira pra lá”), gesto tipicamente metaficcional.

2.3 A CIDADE COMO DRAMATIZAÇÃO DO ATO NARRATIVO

Este pequeno trajeto através das estratégias de citação nas duas peças de Crimp mais ligadas à dramatização de atos narrativos, permite perceber o papel que eles têm, ao colocar o próprio discurso como tema e evidenciar o caráter artificial da atividade de narrador. Boa parte da autorreflexividade consciente destas peças, daquilo que as caracteriza como obras metafissionais, decorre destes expedientes.

A similaridade entre **Atentados** e **Menos emergências** levou Crimp a considerá-las uma forma de escrita à parte do resto da obra, “uma forma de drama narrado em que o próprio ato de contar histórias é dramatizado.” (apud AYACHE, 2009, p. 1)⁶⁹. Porém, tal afirmação merece ser tomada com certa reserva. Como foi apontado no capítulo anterior, a presença de vozes em cena narrando eventos externos ao palco é algo recorrente em toda a obra do dramaturgo, desde ao menos **Definitivamente as Bahamas**, e aparece de modo nítido em

⁶⁹ “a form of narrated drama in which the act of story-telling is itself dramatized.” (apud AYACHE, 2009, p.1).

peças como **Ninguém vê o vídeo** e **O argumento**, para citar alguns exemplos. Trata-se, portanto, de uma diferença mais quantitativa que qualitativa.

O que se pretende, a partir de agora, é analisar os eventos bivocais presentes em **A cidade**, reconhecendo neles os mesmos mecanismos identificados nos dois dramas narrativos discutidos até aqui. Em outras palavras, passa-se agora a avaliar **A cidade** como um “drama narrado em que o próprio ato de contar histórias é dramatizado.”

Como nas peças referidas até aqui, as estratégias de citação em **A cidade** se desenvolvem num grau crescente de complexidade, começando pela representação de falas em modo direto, sem grande carga de atrito dialógico. É assim que a questão se apresenta na primeira cena, quando Clair narra seu encontro com o escritor na estação: “chegou esse homem e me disse, você viu uma garotinha mais ou menos desta altura – eu a perdi.” (CRIMP, 2011, p. 4)⁷⁰. Esta primeira representação da fala de uma personagem ausente aparece com certo distanciamento, situando o receptor na situação narrativa. Feito isto, embora as citações permaneçam em discurso direto, claramente separadas da voz da narradora, o tempo verbal começa a se modificar:

Eu disse bem, nesse caso eu acabei de vê-la – ela estava indo para a fila dos táxis com uma mulher que parecia uma enfermeira – não posso dizer com certeza se era uma enfermeira, mas parecia estar usando uniforme por baixo do casaco. Então ele diz, por que você não parou as duas? (CRIMP, 2011, p. 4)⁷¹.

Este salto sutil do tempo verbal, indo do passado (“eu disse”) para o presente (“ele diz”), diminui a distância entre a narradora e a cena narrada e, aos poucos, permite que as diversas vozes formem relações mais complexas. Tal efeito abre espaço para o aparecimento de citações em indireto livre, nas quais as duas vozes – da narradora e do escritor – se entrelaçam em um mesmo enunciado: “E então acabou que não não não era nada tão sério quanto ele havia me levado a acreditar. Porque a menina era filha dele, e a mulher – que – eu estava certa – é enfermeira num hospital perto dali – o *Middlesex* – era sua cunhada.” (CRIMP, 2011, p. 4, grifo do autor)⁷².

⁷⁰ “*this man came up to me and said, have you seen a little girl about so high – I’ve lost her.*” (CRIMP, 2008, p. 7).

⁷¹ “*I said well in that case I’ve just seen her – she was heading for the taxi rank with a woman who looked like a nurse – I can’t say for certain she was a nurse, but it looked as if she had a uniform on, under her coat. So then he says, why didn’t you stop them?*” (CRIMP, 2008, p. 7).

⁷² “*And that’s when it turned out no no no it was nothing as serious as he’d led me to believe. Because the girl was his daughter, and the woman – who – I was right – is a nurse at a nearby hospital – the Middlesex – was his sister-in-law.*” (CRIMP, 2008, p. 7-8).

A primeira frase é um enunciado construído em indireto livre. A fala do escritor não é representada diretamente, mas uma parte dela invade a enunciação da narradora. Fica evidente que a expressão “não não não” faz parte da fala do escritor, ela contém claramente seu tom volitivo e não pode ser entendida a partir do tom do narrador. Neste mesmo ponto em que a narrativa se aproxima da figura do escritor, a autora da narrativa, Clair, passa a comentar a própria narração. Os apostos, separados por travessão, funcionam como uma espécie de nota de rodapé da narrativa. Não por acaso, eles irão se estruturar nesta peça do mesmo modo que os comentários de co-autores se estruturam nas duas peças comentadas antes. Este processo, que traduz de modo sutil o que era evidente em **Atentados e Menos emergências**, irá se estender e intensificar durante o desenvolvimento de **A cidade**.

À medida que a narração se aproxima de seu objeto, sua objetividade diminui. A autoridade da narradora passa a ser questionada de dentro, na forma de ressalvas. O discurso de Clair passa a antecipar a opinião de seu interlocutor e se molda a possíveis objeções. Neste ponto, envereda-se pelo terreno dos discursos polêmicos, repletos de desculpas e evasivas:

É, ganhar um beijo de despedida. Da filhinha dele, quero dizer. Ele falou que não esperava ganhar um beijo de despedida da cunhada porque sua cunhada o detesta. Foi por isso que — pensando bem — não eu, quero dizer, ele, ele pensando bem — talvez por isso que, no momento em que ele sumiu de vista ela deliberadamente arrastou a garotinha dali. (CRIMP, 2011, p. 5)⁷³.

No fragmento acima, duas ressalvas significativas torcem o texto: “da filhinha dele, quero dizer” e “não eu, quero dizer, ele, ele pensando bem”. Mesmo sem ouvir qualquer crítica expressa, a narradora se desculpa de uma eventual falta de clareza e objetividade. Este processo, como já foi dito antes, atua no sentido de questionar a autoridade do narrador. Há dois efeitos naturais disso, como também já foi comentado. Um efeito é o enfraquecimento do contexto monológico do narrador, que aumenta a tensão dialógica entre as diversas vozes. Outro efeito é a exposição do caráter artificial da narrativa, ou seja, a consciência de que se ouve uma construção produzida pelo narrador, um produto discursivo e, por isso, ficcional.

Vale perceber que a polêmica velada contida no trecho anterior é da ordem do discurso. Diz respeito à escolha das palavras e da expressão verbal. Esta polêmica, aliás, vai saltar da condição velada para a de uma polêmica direta com a interferência do interlocutor, Christopher. Neste ponto, ele atua de modo similar ao das vozes narrativas secundárias das

⁷³ “Yes, to be kissed goodbye. I mean by his little girl. He said he didn’t expect to be kissed goodbye by his sister-in-law because his sister-in-law despised him. Which is why – thinking about it – not me, I mean him, him thinking about it – maybe why the moment he was out of sight she’d deliberately dragged the little girl off.” (CRIMP, 2008, p. 8).

peças anteriores: “Chris: O quê? Ela estava sendo arrastada? / Clair: Não – mas elas se moviam bem rápido.” (CRIMP, 2011, p. 5). A questão levantada por Christopher, vale também lembrar, diz respeito a uma questão léxica, à escolha da palavra ‘arrastada’: “Porque as pernas dela tinham de se mover rápido, você quer dizer, para acompanhar essa mulher, essa enfermeira, essa tia arrastando-a para a fila dos táxis.” (CRIMP, 2011, p. 5)⁷⁴. Após uma interrupção, a visão do diário faz retornar a narrativa de Clair, ainda mais repleta de evasivas e retorcida pelas possíveis objeções de seu interlocutor:

Porque ele nunca dá entrevistas, mas estava ali, naquele café, abrindo o coração para mim. Sobre o tempo que passou na cadeia — e as torturas que sofreu lá — mas tudo com muita naturalidade — só uma conversa normal — assim como eu estou falando com você agora — sobre tortura — sobre o balde no chão de cimento — tudo muito normal — e a criança, é claro — a garotinha dele — aquilo que ele espera pra ela — isso o deixa triste — por que é, ele me disse, que nossas esperanças nos deixam tristes — até mesmo lá — no escuro — na cela — e é por isso que ele tenta não ter esperanças — quero dizer — acho que eu entendi — durante todas as noites e dias o homem esperava eles chegarem — só esperando e esperando eles chegarem. (CRIMP, 2011, p. 9)⁷⁵.

Dois pontos se destacam dentre as ressalvas contidas no trecho acima. Em primeiro lugar, é evidente a postura defensiva da narradora com relação a seu interlocutor quanto ao tema da cadeia e da tortura. Seu discurso se torce para tornar natural um evento narrativo que se choca com a imagem esperada de um escritor de sucesso. E sua tentativa de tornar natural o evento narrado, marcada pelas expressões “só uma conversa normal” e “assim com eu estou falando com você”, soa frágil a ponto de ser citada por Christopher mais adiante, de modo irônico e descontextualizado.

Em segundo lugar, ao falar das esperanças do escritor, Clair utiliza a expressão “acho que eu entendi” e aponta para uma questão sutil, que terá importantes desdobramentos no decorrer da peça. Nesta altura, o leitor não conhece a identidade do escritor nem a profissão de Clair. Mais adiante, ao saber que ele se chama Mohamed, ao compreender que se trata de um estrangeiro falando com uma tradutora, perceberá que a questão de entendimento citada na expressão é uma questão lexical: Clair certamente conversou com Mohamed na

⁷⁴ “Because her legs were having to move quickly you mean to keep up with this woman, this nurse, this aunt dragging her to the taxi rank.” (CRIMP, 2008, p. 8).

⁷⁵ “Because he never gives interviews, but there he was sitting in this café opening his heart to me. About his time in prison – and the torture there – but all quite normally – just a normal conversation – just like me talking to you now – about torture – about the bucket on the cement floor – all quite normal – and the child of course – his little girl – the hopes he had for her – which made him sad – why is it, he said to me, tha it’s our hopes that make us sad – even there – in the dark- in the cell – which is why he tried not to – hope, I mean – I think I’ve got this right – during all nights and days he waited for them to come – just waited and waited for them to come.” (CRIMP, 2008, p. 10-11).

língua do escritor e, agora, está traduzindo a conversa para o marido. Isto, numa obra de alto teor metalinguístico como **A cidade**, tem importância. O clímax narrativo da relação dos dois, no quarto ato, voltará à questão da tradução e da escolha de palavras de modo bem mais claro e enfático.

Ainda no primeiro ato, passa-se da narrativa de Clair à narrativa de Christopher sobre seu dia de trabalho. Ele é um narrador mais direto e impulsivo, cujas estratégias de narração diferem um tanto daquelas de Clair, inclusive no que toca à citação das vozes de personagens ausentes. As primeiras citações, neste caso, vêm em discurso indireto, até porque trata-se de um material de segunda mão, a fala de Jeanette como lhe foi repassada pelo colega Bobby Williams:

Porque na semana retrasada parece que ele almoçou com a Jeanette e segundo a Jeanette a divisão norte-americana está começando a se reestruturar e o instinto de Jeanette diz que, se eles estão começando a se reestruturar na América do Norte, não vai demorar muito para que comecem a se reestruturar aqui. (CRIMP, 2011, p. 10)⁷⁶.

Se a narrativa de Clair é hesitante e sua autoridade é constantemente questionada por este tipo de insegurança (que sempre faz crer que ela não diz tudo), o caso do narrador Christopher é bem diferente. Tanto as polêmicas veladas e ressalvas de seu discurso quanto o modo de suas citações apontam para um narrador sem qualquer excedente de visão acerca de seus objetos narrativos. Em palavras simples, sua narrativa questiona, de dentro para fora, sua própria capacidade de percepção. Isto é perfeitamente visível no bloco principal de seu discurso, transcrito abaixo:

Sim, mas Jeanette é muito esperta. Não estou dizendo que ela seja indispensável — ninguém é indispensável — mas ela está dando um jeito de ficar gravada nas cabeças das pessoas. Ou seja, digamos, digamos apenas que hoje à tarde, em vez de encontrar esse homem na Estação Waterloo, você tivesse encontrado Jeanette, e que tivesse sido ela a pessoa com quem você tomou café e que ela tivesse contado a você aquela história ridícula sobre a garotinha e a enfermeira, e sobre ter sido torturada num balde ou seja lá em que esse homem tentou fazer você acreditar. Bem, nessas duas horas no café — porque eu estou supondo que você passou um bom par de horas com ele — mas nessas duas horas Jeanette tomaria para si a tarefa de ficar gravada na sua cabeça. Você deixaria o café e, por mais ridícula que fosse a história dela, ou talvez, quem sabe, por causa disso mesmo, você ficaria pensando que a Jeanette — e eu já vi isso acontecer — é essencial para a sobrevivência da sua empresa. Você estaria conversando comigo agora — tendo uma conversa normal comigo agora, como você diz — mas na sua cabeça haveria uma corrente — um fluxo de especulações sobre Jeanette — a noção de mercado de Jeanette — a

⁷⁶ “Because the week before last it seems he’d had this lunch with Jeanette and according to Jeanette the North American division is beginning to restructure and Jeanette’s instinct is, is that if they’re beginning to restructure in North America it won’t be long before they start restructuring here” (CRIMP, 2008, p. 11).

visão estratégica de Jeanette — a habilidade de Jeanette para pensar de maneira não convencional, blá, blá, blá. E uma vez que esse fluxo começa não tem mais jeito de você tirá-la da sua cabeça — como, por exemplo, é quase certo que você tirou esse homem. (CRIMP, 2011, p. 10-11)⁷⁷.

Há neste fragmento uma grande variedade de estratégias de citação da fala do outro. A mais interessante talvez seja mesmo a citação da própria narrativa de Clair, utilizada como exemplo para descrever as habilidades de Jeanette. Seja pela insensibilidade ou pela estreiteza de visão revelada pelo narrador, esta citação tem o poder direto de desautorizar sua narrativa. Em outras palavras, se Christopher faz uma leitura tão grosseira dos discursos da esposa, tudo o que ele descreve de seu ambiente de trabalho também deve ser visto com alguma suspeita.

Mais uma vez, ao colocar em xeque a autoridade do narrador, o texto evidencia o caráter artificial da narrativa. Isto se reforça pelo fato de que boa parte da fala de Christopher parte de discursos de segunda mão: “Eu só estou dizendo o que Bobby me contou que Jeanette disse a ele na hora do almoço.” (CRIMP, 2011, p. 11)⁷⁸. E se não há acesso aos acontecimentos em si, se o único indício que se tem são discursos, então o conhecimento que se tem é meramente ficcional.

A primeira cena se encerra com a revelação da identidade do escritor, Mohamed, e a segunda cena se inicia com a revelação da profissão de Clair, dado de especial importância para a percepção da peça como obra metaficcional. A partir desse ponto, aparece um terceiro imaginário narrativo no texto, pela voz da vizinha enfermeira, Jenny. Trata-se, como já era o caso de Clair, de uma narradora na defensiva, cujo discurso está repleto de polêmicas veladas, evasivas e ressalvas. Isto é perceptível logo de início, quando a ela se apresenta a Clair:

Está parecendo surpresa por eu querer falar com você, mas o fato é que nós somos vizinhas, e ainda que a sua casa seja muito maior que o meu apartamentinho minúsculo, ainda assim nós — ou pelo menos eu acredito que sim — ainda assim nós nos importamos com as mesmas coisas: iluminação pública, vias de mão única, níveis de ruído e assim por diante. E não é só isso, mas nós duas somos mulheres

⁷⁷ “Yes, but Jeanette’s very clever. I’m not saying she’s indispensable – nobody’s indispensable – but she’s worked out a way of printing herself onto people’s minds. I mean let’s say, let’s just say that this afternoon, instead of meeting this man at Waterloo Station, you’d met Jeanette, and that it was Jeanette who’d taken you to a café and told you this ridiculous story about the little girl and the nurse and about being tortured in a bucket or whatever it is this man tried to make you believe. Well in those two hours in the café – because I’m assuming you spent a good couple of hours with him – but in those two hours Jeanette would have made it her business to print herself onto your mind. You’d come away from that café, and regardless of her ridiculous story, or perhaps, who knows, because of it, you’d be thinking that Jeanette – and I’ve seen this happen – was essential to your company’s survival. You’d be talking to me now – having, as you say, a normal conversation with me now – but in your head there’d be this current – this flow of speculation about Jeanette – Jeanette’s grasp of the market – Jeanette’s strategic vision – Jeanette’s ability to think outside of the box blah blah. And once that flow started there would be no way you could ever dismiss her from your thoughts – the way you’ll almost certainly dismiss this man.” (CRIMP, 2008, p. 12-13).

⁷⁸ “I’m just saying what Bobby told me Jeanette said to him at lunch.” (CRIMP, 2008, p. 13).

— o que significa — bem, eu espero que signifique — que, ao contrário dos homens, nós felizmente podemos definir o nosso território sem precisar mijar nele primeiro. (CRIMP, 2011, p. 21)⁷⁹.

Este cuidado ao entabular o discurso, marcado pelas expressões “ou pelo menos eu acredito que sim” e “eu espero que signifique”, é a forma já vista de discurso polêmico, que reage aos discursos presumidos de seus interlocutores. Em certo sentido, estas ressalvas antecipam a resposta positiva que ela espera de Clair com relação suas demandas relativas a níveis de ruído. Mas ela irá demorar bastante tempo e desfiar uma série de narrativas antes de chegar ao assunto em questão.

A primeira narrativa de Jenny, acerca de seu dia-a-dia e sua relação com o piano, pode ser entendida como uma grande digressão. Nela, Jenny segue o mesmo tom de sua apresentação, marcado por ressalvas: “Não estou dizendo que se você me ouvisse da rua num dia de verão, quando eu estivesse com as janelas abertas, você não pensaria ‘Ah, que música requintada’.” (CRIMP, 2011, p. 21)⁸⁰. Há pouca novidade formal em sua fala, exceto o fato de sua descontinuidade. São grandes histórias que não têm ligação entre si e cujos objetivos jamais se revelam claramente.

A narrativa principal, no entanto, é aquela sobre a guerra secreta em uma cidade distante: “Meu marido foi para a guerra. Não para matar. Claro que não. Ele é médico. Ele tem uma arma — porque todos os soldados têm armas — mas você iria rir se visse a arminha pequenininha que eles dão aos médicos.” (CRIMP, 2011, p. 23)⁸¹. Esta narrativa é, para a peça, o equivalente às narrativas de terras distantes referidas por Benjamin no ensaio citado no início do presente capítulo. Mas este “saber que vem de longe” não se reveste de nenhuma autoridade extra e é constantemente questionado de dentro. Na verdade, a narrativa da guerra secreta apresenta basicamente as mesmas estratégias bivocais das narrativas anteriores, partindo de ressalvas e discursos polêmicos (“Não para matar. Claro que não”). Nessa narrativa aparecem, pela primeira vez, as imagens da cidade transformada em poeira que serão reutilizadas por Clair no texto final:

⁷⁹ “You sound surprised that I want to talk to you, but the fact is we’re neighbours, and even if your house is much bigger than my tiny flat, we still – or at least I imagine we do – still care about the same things: street lighting, one way systems, noise levels and so on. Not only that, but we’re both women – which means – well I hope it does – that unlike men we can hopefully define our territory without having to piss on it first.” (CRIMP, 2008, p. 20).

⁸⁰ “I’m not saying that if you heard me in the street on a summer’s day when I had the windows open you wouldn’t think ‘Oh – exquisite’.” (CRIMP, 2008, p. 21)

⁸¹ “My husband’s gone to war. Not to kill. Of course not. He’s a doctor. He has a gun – because all soldiers have guns – but you’d laugh if you saw the tiny tiny gun they give to doctors.” (CRIMP, 2008, p. 22).

Mas posso contar que o que eles estão fazendo agora, na guerra secreta, é atacar uma cidade – pulverizá-la, na verdade – sim – transformar essa cidade – as praças, as lojas, os parques, os centros de lazer e as escolas – transformar todas as coisas numa fina poeira cinzenta. (CRIMP, 2011, p. 23)⁸².

Outro interesse desta narrativa é o fato de ela ser, também, um discurso de segunda mão. Toda a descrição que Jenny faz da guerra procede de seu marido: “Porque — e o meu marido me garantiu isso— todo mundo que vive naquela cidade tem de ser morto. Não por ele. Claro que não. Ele é médico.” (CRIMP, 2011, p. 23)⁸³. Esta informação, aliás, é repetida quatro vezes durante a narrativa da guerra. Ironicamente, o que Jenny utiliza para enfatizar o valor de seu discurso é justamente o que o torna mais questionável.

Também é nesta narrativa que se encontram as formas mais elaboradas e extensas de discurso polêmico de toda a peça. A narradora Jenny presume as objeções do casal e produz tudo um discurso imaginário para os dois, contra o qual desenvolve sua argumentação:

E eu sei o que vocês estão pensando: vocês estão pensando que deve ser muito fácil matar pessoas que estão simplesmente se apegando à vida – qualquer idiota poderia fazer isso, vocês estão pensando – deve ser como – o quê? – percorrer a casa antes de sair de férias – tirando os plugues das tomadas. Mas, não – ah – não – não mesmo – porque – vejam só – e o meu marido me garantiu isso – as pessoas que se apegam à vida são as mais perigosas de todas. (CRIMP, 2011, p. 23-24)⁸⁴.

Nesta altura, Jenny produz falas ficcionais para seus interlocutores. Ao presumir uma atitude de descrédito da parte do casal, ela cria um discurso interno para eles (“deve ser muito fácil”, “qualquer idiota poderia fazer isto”) e, em seguida, argumenta contra este discurso. O fato de serem textos deles inventados por ela coloca em xeque o limite entre narração objetiva e exercício ficcional.

Tal procedimento é levado às últimas consequências em seguida, quando ela produz a cena imaginária sobre o soldado que entra em um bueiro. Trata-se de uma das passagens com maior variedade de atritos dialógicos, seja por conta da presença e do entrelaçamento de diversas vozes (a voz de narrador, a voz interna do soldado, a citação de uma imagem de sua

⁸² “*But I can tell you that what they’re doing now, in the secret war, is they’re attacking a city – pulverising it, in fact – yes – turning this city – the squares, the shops, the parks, the leisure centres and the schools – turning the whole thing into a fine grey dust.*” (CRIMP, 2008, p. 22).

⁸³ “*Because – and I have my husband’s word for this – everybody in that city has to be killed. Not by him. Of course not. He’s a doctor.*” (CRIMP, 2008, p. 22).

⁸⁴ “*And I know what you’re thinking: you’re thinking it must be pretty easy to kill people who are simply clinging on to life – any fool could do that, you’re thinking – it must be like – what? – going round your house before you go away on holiday – pulling the plugs out. But no – ah – well – no – because –you see – and I have my husband’s word for this – the people clinging on to life are the most dangerous people of all.*” (CRIMP, 2008, p. 23).

narrativa anterior, a citação de uma expressão livresca), seja pela variação pronominal (o soldado é criado e representado em primeira, segunda e terceira pessoa):

Digamos que você seja um dos rapazes – e esteja patrulhando uma rua e note um bueiro aberto – e o bueiro dê para um esgoto – então você entra no esgoto – você entra no esgoto porque pensa: hmm – talvez haja vida nesse esgoto – talvez haja pessoas se apegando à vida nesse esgoto. E, sim – veja só – ruídos – coisas se raspando – sons de sucção – sinais de vida ali no escuro – porque está bem escuro – é claro que está – ali embaixo – nas profundezas da cidade – no esgoto. Então você coloca os seus óculos de visão noturna sobre os olhos e consegue ver – sim – enxergar mesmo – segundo o meu marido – na escuridão – você consegue ver todo um mundo verde e cinzento no esgoto quando usa os seus óculos de visão noturna. (*Ligeira pausa.*) E, sim – veja só – ali estão os sinais – ali estão os sinais de pessoas se agarrando à vida: trapos, sangue, copos de café – e o fedor, é claro – eu sou enfermeira – eu sinto esse cheiro todos os dias – o fedor característico que as pessoas produzem quando se apegam e se apegam à vida. E ali estão elas! “De repente”, como se diz nos livros, ali estão elas: uma mulher verde com um luminoso bebê cinzento ao seio – bem ali, no fim do esgoto – mamando – foi esse o som que você ouviu – uma mulher dando de mamar. (*Ligeira pausa.*) Então o rapaz pensa: (*sem caracterizar*) ‘Hmm, que foda, que foda, seus bostas. Eu não posso simplesmente – bem – matar. Eu não posso matar uma mulher com um bebê no seio seus putos, seus bostas do caralho. Hmm, já sei o que vou fazer: vou consultar o meu cartão azul e dar uma olhada nas regras, vou ver o que diz sobre isso, sobre mães com seus bebês, nas regras’. (CRIMP, 2011, p. 24)⁸⁵.

A utilização da segunda pessoa, nesta narrativa, tem diversos efeitos. Em certo sentido, ela produz um efeito de presentificação, colocando o receptor (Clair) na posição exata do soldado. Isto permite à narradora afastar-se das cenas narradas e comentá-las (“eu sou enfermeira, sinto este cheiro todos os dias”, por exemplo), o que produz um jogo narrativo diferente dos já apresentados, inclusive nos outros dramas narrativos. Outro detalhe que merece atenção é a forma de citação das falas internas do soldado. Quando ele é representado em segunda pessoa, seu pensamento é expresso sem aspas e revela poucas marcas linguísticas, é reproduzido apenas a partir de suas ideias gerais. Quando, mais ao final, o soldado é representado em terceira pessoa, seu pensamento é separado por aspas e revela uma riqueza

⁸⁵ “Say you’re one of the boys – and you’re patrolling a street and you notice an open hatch – and the hatch leads to a drain – so you go into the drain – you go into the drain because you think: hmm – perhaps there’s life in this drain – perhaps there are people clinging on to life in this drain. And yes – listen – sounds – scratching – sucking sounds – signs of life in the dark – because it’s pretty dark – of course it is – down there – deep under the city – in the drain. So you drop your goggles over your eyes and you can see – yes – actually see – according to my husband – in the dark – you can see the whole grey-green world of the drain using your oggles in the dark (*slight pause*). And yes – look – here are the signs – here are the signs of people clinging on to life: rags, blood, coffee cups – and the stink of course – I’m a nurse – I smell it every day – the particular stink people make when they’re clinging and clinging on to life. And there they are! ‘Suddenly’, like it says in a book, there they are: a bright green woman with a bright grey baby at her breast – right there at the end of the drain – sucking – that was the sound you heard – a woman giving suck (*slight pause*). So the boy thinks: (*without characterising*) ‘Hmm, fuck this, fuck this you bitch. I can’t just – well – kill. I can’t kill a woman with a baby at her breast you cunt, you fucking bitch. Hmm, I know what I’ll do: I’ll get out my blue card and I’ll check the rules, I’ll see what it says about this, about mothers and their babies, in the rules’.” (CRIMP, 2008, p. 23-24).

de detalhes linguísticos. Há um esforço inicial de colocar o receptor (Clair) na pele do soldado (dando a ela o controle sobre os detalhes), bem como um impulso final de retratá-lo detalhadamente (assumindo o controle de sua caracterização verbal).

Também é valioso perceber que a expressão “agarrar-se à vida” é tirada de Jenny de sua narrativa anterior, acerca do piano e do trabalho no hospital. Este estratagema de citar a si mesmo, aliás, é recorrente na peça e utilizado por mais de um narrador. O final do segundo ato apresenta, por exemplo, uma pequena e significativa narrativa de Clair, em resposta à vizinha, no qual a tradutora faz uma interessante analogia entre o barulho das crianças e a tortura, citando a si mesma. Mas a narrativa que conduz o segundo ato é mesmo a da enfermeira, seja pela sua extensão, seja pela complexidade do trecho acima, ou mesmo pela profunda descontinuidade que ela apresenta com relação a todo o material apresentado anteriormente.

O terceiro ato de **A cidade** é o que mais se distancia da estrutura dos dramas narrativos, por conta do embate do casal acerca do beijo, que é talvez o mais nítido elemento de ação a sobreviver na estrutura da peça. Mesmo assim, a fatia mais significativa do ato é ocupada pela grande narrativa de Christopher a respeito de Sam e do açougue do supermercado.

O que caracteriza esta narrativa é sua evolução do distanciamento objetivo inicial até uma imersão subjetiva, com total perda de distanciamento, ao final. Isto se processa de duas maneiras. Em primeiro lugar, através de mudança na representação das falas citadas, que começam separadas por aspas e, a certa altura, passam a se misturar com a voz do narrador, muitas vezes em indireto livre, perdendo a delimitação das aspas. Em segundo lugar, pela variação do tempo verbal do narrador, que inicia no passado e, num dado momento, passa a utilizar o tempo verbal presente. O início da narrativa segue o padrão da maioria das anteriores, com suas ressalvas e explicações relativas às escolhas de palavras:

Bem, logo depois do funeral em – hmm, quando foi? – março? – eu havia ido até o supermercado numa tarde para comprar carne e como não encontrei a quantidade de carne que eu queria na seção de embalados – quero dizer, nas caixas plásticas onde eles colocam a carne naqueles pedaços de material absorvente – eu tive de ir até o balcão do açougue e havia algo de muito familiar no homem atrás do balcão do açougue e eu descobri que nós frequentamos a escola juntos. Eu sei – sim – é inacreditável. (CRIMP, 2011, p. 37)⁸⁶.

⁸⁶ “Well soon after the funeral in – hmm, when was that? – March? – I’d gone down to the supermarket one evening to buy meat and because I couldn’t find the quantity of meat I wanted in the pre-packed section – I mean in the plastic boxes where they put the meat on the little absorbent mats – I had to go to the meat counter and there was something very familiar about the man behind the meat counter and it turned out we’d been at school together. I know – yes – incredible.” (CRIMP, 2008, p. 33).

Vale perceber que os primeiros comentários à narrativa (‘quando foi?’, ‘março’) são perguntas similares às aquelas encontradas em **Menos emergências**. Os próximos (“quero dizer...”, “eu sei – sim – é inacreditável”) são já marcas de polêmica velada, torções do discurso narrativo motivadas por possíveis objeções do interlocutor. Nesta altura, aparece a voz de Sam, citada em discurso direto, entre aspas:

Eu não sabia quem *ele* era, mas ele me reconheceu na mesma hora e disse, “Estou vendo que você não se lembra de mim, mas eu sei quem *você* é, reconheci você na hora, você é Christopher, nós frequentamos a mesma escola, é por causa do chapéu.” Eu disse, “Como assim – do chapéu?” (CRIMP, 2011, p. 37)⁸⁷.

Esta forma distanciada de representação de diálogos se mantém enquanto Christopher não reconhece o açougueiro. Até esta altura, o que se tem é o diálogo organizado entre duas vozes separadas por aspas e subordinadas à instância do narrador. Mas ao identificar o açougueiro, o narrador passa a representar verbalmente seu próprio pensamento: “E o que ele queria dizer, claro, é que estava usando um crachá com o nome e no crachá estava escrito ‘Sam’. Claro. Sam. Sam da escola. Meu Deus.” (CRIMP, 2011, p. 37)⁸⁸.

Este é o ponto que marca a entrada em um estagio diferente. A partir daqui, as falas de Sam e de Christopher deixam de ser separadas por aspas e a narrativa passa a utilizar o discurso indireto livre, onde os atritos bivocais se realizam com maior eficácia. No trecho abaixo, percebe-se claramente a incidência de indireto livre na citação das falas de ambos:

Então eu perguntei a ele como iam as coisas — como a vida o estava tratando — o que foi realmente estúpido porque eu podia ver que a vida o estava tratando como um bosta: usando um crachá, vestindo um chapéu idiota — mas não — ah, não — a vida o estava tratando bem, ele disse — o pagamento e as condições de trabalho eram bem acima da média — havia uma atmosfera cordial e descontos generosos para os funcionários — estabilidade no emprego — boas perspectivas — ele não tinha queixas — e quanto a mim? Então eu expliquei a ele que estava... bem... qual é a palavra... (CRIMP, 2011, p. 37)⁸⁹.

⁸⁷ “I didn’t know who he was, but he recognised me straight away, he said, ‘I can see you don’t remember me, but I know who you are, I recognised you straight away, you’re Christopher, we went to the same school, it’s the hat’. I said, ‘How d’you mean – the hat?’” (CRIMP, 2008, p. 33).

⁸⁸ “And what he meant of course was he was wearing a name badge and on the badge was ‘Sam’. Of course. Sam. Sam from school. Jesus Christ.” (CRIMP, 2008, p. 33-34).

⁸⁹ “So I asked him how things were going – how life was treating him – which was really stupid because I could see that life was treating him like shit: wearing a badge, dressed in a stupid hat – but no – oh no – life was treating him well, he said – the pay and conditions were well above average – there was a friendly atmosphere and generous discounts for staff – job security – good prospects – he’d no complaints – what about myself? So I explained to him that I was... well... what’s the word...” (CRIMP, 2008, p. 34).

O primeiro efeito disto é uma grande perda de objetividade e um ganho proporcional de atrito dialógico. Já não é possível saber o teor exato das falas de cada um, entrelaçadas no discurso narrativo. Mas é possível perceber claramente seus tons e suas escolhas de palavras. Na verdade, no trecho acima, há três vozes em atrito com a voz do narrador: além das falas expressas dos dois, há uma voz interna de Christopher, a emitir juízos de valor sobre o açougueiro que certamente não foram pronunciados (“a vida o estava tratando como um bosta”, por exemplo).

Até esta altura, a narrativa se conduziu sempre no tempo passado. Neste ponto, há uma sutil mudança verbal para o tempo presente. Ao mesmo tempo, uma última fala longa de Sam é registrada entre aspas. São as últimas aspas da narrativa, a última citação feita estritamente em modo direto:

Ele vestiu um agasalho azul-marinho e estamos sentados num bar e ele paga uma bebida e diz, “Provavelmente você não se lembra do dia em que cuspiu em mim — cuspiu na minha roupa toda — cuspiu na minha cara — me encurralou no canto da sala com aqueles seus amigos e cuspiu em mim. Você provavelmente não lembra disso, Christopher. Você provavelmente não lembra de ter cuspidido no meu cabelo. Tim-tim’.” (CRIMP, 2011, p. 37)⁹⁰.

O atrito dialógico entre as vozes, nesta altura, se torna mais veloz e complexo, com a entrada de Phil, o colega do almoxarifado. Já não há mais aspas:

Quem é o seu amigo, pergunta Phil. Este, diz Sam, é meu velho amigo Christopher da escola, ele se deu muito bem, perdeu o emprego, é um babaca, desculpe o meu francês. Ah, diz Phil, lamento ouvir isso, cara, você viu Indy? Não chegou ainda? Talvez seja o voo, diz Sam, talvez haja neblina, de onde ela está vindo? Abu Dhabi, diz Phil, o caralho que tem neblina lá, o que ela está aprontando? Dê uma chance a ela, diz Sam, uma garota bonita como aquela. (CRIMP, 2011, p. 37)⁹¹.

O último bloco da narrativa marca o encontro de Christopher com Indy, a namorada de Phil, depois que os outros já foram embora. Aqui, toda a objetividade do início já se perdeu: “Então eu tento explicar – falo sobre a carne – sobre o Sam da escola – os olhos dele – o chapéu branco – tratando-o bem – sem queixas – e ela fica olhando para mim.” (CRIMP,

⁹⁰ “*He’s changed into this navy-blue tracksuit and we’re sitting in this pub and he buys me a drink and he says, ‘You probably don’t remember the day you spat on me – spat all over my clothes – spat all over my face – cornered me in the classroom with that friend of yours and spat on me. You probably don’t remember that, Christopher. You probably can’t remember spitting on my hair. Cheers’.*” (CRIMP, 2008, p. 34).

⁹¹ “*Who’s your friend, says Phil. This, says Sam, is my old friend Christopher from school, done very well for himself, lost his job, arsehole, scuse my French. Oh, says Phil, sorry to hear it mate, seen Indy? Not here yet? Maybe it’s the flight, says Sam, maybe there’s fog, where’s she coming from? Abu Dhabi, says Phil, fucked if there’s fog there, what’s she playing at? Give her a chance, says Sam, beautiful girl like that.*” (CRIMP, 2008, p.34).

2011, p. 38)⁹². Estas últimas citações, o que ele fala para a aeromoça, são apenas fragmentos desorganizados do discurso original.

Como é possível perceber, o terceiro ato transcorre sem que nada de muito significativo aconteça sobre o palco. O que alimenta a cena são estas narrativas e os pequenos diálogos decorrentes delas. Isto não se modifica no ato seguinte, mesmo com a entrada da Menina. A par do pequeno poema recitado por ela, todo o início da cena é formado por pequenas narrativas. A Menina responde às perguntas do pai, mentindo sobre suas brincadeiras com o irmão. Ao ser desmascarada, acusa o irmão mais novo de mexer nos objetos da mãe e, por conta disto, revela a existência de um diário secreto. Em contrapartida, o pai narra a volta de Clair de Lisboa:

Você devia ter visto. Ela estava tão esgotada que nem passou no teu quarto, ela não tinha forças nem mesmo (ela disse) para afastar os teus cabelos para atrás da orelha e te beijar, como ela normalmente faz. Não porque estivesse infeliz — não vá pensar que a Mamãe estava infeliz — porque — bem — na verdade ela estava rindo. (CRIMP, 2011, p. 52-53)⁹³.

Os mesmos elementos anteriores são reorganizados nestas pequenas narrativas, desde as várias formas de citação até os mesmos atritos bivocais ativos ligados a polêmicas veladas. É o caso do trecho anterior, em que o pai presume o pensamento negativo da filha e responde a ele antecipadamente, torcendo o próprio discurso.

Mas é o reencontro do casal que traz a grande narrativa do quarto ato, em que Clair conta detalhes de sua ida a Lisboa. Esta narrativa pode ser dividida em dois blocos bastante diferentes entre si. O primeiro deles, em que ela descreve a conferência sobre tradução, tem um tom completamente diverso das demais narrativas da peça. É construído utilizando sempre verbos no tempo passado, de modo a preservar a distância e a objetividade. Não apresenta polêmicas veladas e faz citações genéricas em discurso indireto:

Ah, foi uma conferência maravilhosa. Pessoas do mundo inteiro se reuniram em Lisboa para falar de livros. Você consegue imaginar isso? Autores leram trechos dos seus livros e contaram o que foi que os inspirou. Os tradutores falaram sobre os autores e sobre como foi difícil traduzir os autores e os autores falaram muito bem dos tradutores e, alguns deles, contaram inclusive que eram eles próprios

⁹² “So I try to explain – about the meat – about Sam from school – his eyes – the white hat – treating him well – no complaints – and she’s looking at me.” (CRIMP, 2008, p. 35).

⁹³ “You should’ve seen her. She was so worn out that she didn’t even go into your room, she didn’t even have the strenght (she said) to push the hair back behind your ear and kiss you, the way she normally does.” (CRIMP, 2008, p. 46).

tradutores, o que significa que tinham coisas interessantes para dizer não apenas sobre a escrita, mas também sobre tradução. (CRIMP, 2011, p. 55-56)⁹⁴.

Entretanto, quando ela confessa que Mohamed a procurou no quarto de hotel, há uma mudança radical na narrativa. O tempo verbal salta para o presente e o discurso se reveste de grande polêmica interna. O início deste segundo bloco é revelador neste sentido, pela quantidade de ressalvas que apresenta, retorcendo-se às possíveis objeções do interlocutor: “Veja. Eu estou aqui. Eu estou em casa. O que mais você quer de mim? Tente entender. Eu abro minha porta e o que eu vejo? Um homem a quem respeito muito. Ele quer conversar. Ele diz que tem uma confissão a fazer.” (CRIMP, 2011, p. 58)⁹⁵. A partir daí, as citações das falas de Mohamed passam a ser expressas numa alternância entre o direto e o indireto livre, eliminando a distância entre narradora e personagem:

Como assim, Mohamed, eu pergunto, uma confissão, isso não pode esperar? Não, isso não pode esperar, ele tem que conversar comigo agora, neste momento. Tudo bem, Mohamed, vamos descer, eu digo, vamos descer juntos até o bar, vamos conversar ali. Eu não posso, diz Mohamed, não posso dizer o que tenho a lhe dizer no bar. (CRIMP, 2011, p. 58)⁹⁶.

O melhor exemplo desta dinâmica de citação é o enunciado “não, isso não pode esperar, ele tem que conversar comigo agora, neste momento”. A forma desta citação, em indireto livre, aumenta consideravelmente o atrito dialógico entre as vozes, fazendo conter num mesmo enunciado os tons volitivos da narradora e do escritor. Isto se complica logo em seguida, com a retomada da polêmica velada: “Então — veja — eu não sou estúpida — eu digo a Mohamed que nesse caso ele terá de esperar até de manhã porque está tarde, eu estou cansada, e quero ir para a cama.” (CRIMP, 2011, p. 58)⁹⁷.

A narradora cita sua própria fala passada utilizando o tempo presente. Além disso, ela presume a voz de Christopher e responde polemicamente às suas possíveis objeções (“veja

⁹⁴ “*Oh it was a marvellous conference. People from all over the world converged on Lisbon to talk about books. Can you imagine? Authors read passages from their books and talked about what had inspired them. And the translators talked about the authors and how hard it was to translate the authors and the authors spoke very highly of the translators and were even, some of them, translators themselves, which meant that they had interesting things to say no just about writing but about translating too.*” (CRIMP, 2008, p. 48-49).

⁹⁵ “*Look. I’m here. I’m home. What more do you want from me? Try to understand. I open my door and what do I see? A man I very much respect. He wants to talk. He has a confession to make.*” (CRIMP, 2008, p. 50-51).

⁹⁶ “*What d’you mean, Mohamed, I say, a confession, can’t it wait. No, it can’t wait, he has to talk to me now, right now. Alright, Mohamed, let’s go downstairs, I say, let’s go down to the bar together, let’s talk there. I can’t, says Mohamed, I can’t say what I have to say to you in the bar.*” (CRIMP, 2008, p. 51).

⁹⁷ “*So – look – I’m not stupid – I tell Mohamed that in that case he’ll have to wait till morning because it’s late, I’m tired, and I want to go to bed.*” (CRIMP, 2008, p. 51).

– eu não sou estúpida”). Este jogo se mantém a partir daí, variando apenas a predominância de uma ou outra voz e as formas de citação das falas:

Então o que eu posso fazer? Está vendo? Mmm? Tente entender. Pois este é um homem que eu respeito muito – por causa do que ele sofreu – e escrevi a respeito. Por isso eu permito que ele entre no meu quarto e ele senta diante da janela que eu deixei aberta por causa do calor e ele me diz a minha filha está morta. Eu digo como assim Mohamed, sua filha está morta? Ele diz que ela foi atropelada por um carro, ela está morta, eu acabei de receber um telefonema da minha cunhada. Você está falando da menininha que eu vi na estação? Sim, diz ele – Laela – ela estava atravessando a rua para pôr uma carta no correio. E ele fica sentado ali diante da janela olhando para as mãos. (CRIMP, 2011, p. 58-59)⁹⁸.

É bastante significativo que, em meio a este intenso jogo de citações, quando o tom e as escolhas de palavras das personagens são parcialmente reveladas em seu atrito com a voz da narradora, a mesma expressão que apareceu relacionada ao escritor na primeira cena (‘não não não’) reapareça aqui, novamente associada à sua fala: “Ele me disse, não não não eu ainda não confessei. E dessa vez ele me assustou.” (CRIMP, 2011, p. 59)⁹⁹. A partir deste momento, a voz de Mohamed, citada pela narradora, assume praticamente o controle da narrativa:

Eu disse, você não tem nada para confessar, Mohamed, foi um acidente. Ah, sim, diz ele, foi um acidente, mas ouça, Clair, o que você precisa saber, e que eu não lhe contei quando nos conhecemos, é o motivo por que mandei minha menininha embora. Eu a mandei embora porque ela ficava no meu pé, porque ela me impedia de escrever, porque ela interrompia constantemente o meu trabalho, e às vezes, quando eu gritava com ela, porque ela havia interrompido o meu trabalho, pedindo alguma coisa para beber, ou que eu lesse uma história, o corpinho dela se encolhia, disse ele, como se tivesse sido atingido por uma bala. (CRIMP, 2011, p. 59)¹⁰⁰.

As réplicas de Clair ao escritor, nesta altura, são cada vez menores. O tema da morte da filha está agora entrelaçado com o tema do trabalho de Mohamed. Chega o momento crucial da narrativa, aquilo que o escritor considera sua “confissão”:

⁹⁸ “So what can I do? D’you see? Mmm? Try to understand. Because this is a man that I very much respect – because of what he’s suffered – and written about. So I let him into my room and he sits down in front of the window which I’ve kept open because of the heat and he says to me my child is dead. I say what d’you mean Mohamed, your child is dead? He says she’s been knocked over by a car, she’s dead, I just had a call from my sister-in-law. You meant the little girls I saw at the station? Yes, he says – Laela – she was crossing the road to post a letter. And he just sits there in front of the window looking down at his hands.” (CRIMP, 2008, p. 51).

⁹⁹ “He said to me, no no no I still haven’t confessed. And this time he frightened me.” (CRIMP, 2008, p. 52).

¹⁰⁰ “I said, you’ve got nothing to confess, Mohamed, it was na accident. Oh yes, he said, it was an accident, but listen Clair, what you have to know, and what I didn’t tell you when we first met, is why I sent my little girl away. I sent her away because she got under my feet, because she stopped me writing, because she constantly interrupted my work, and sometimes, when I shouted at her, because she had interrupted my work, to ask for a drink, or to be read a story, her small body jerked back, he said, as if hit by a bullet.” (CRIMP, 2008, p. 52).

Não, o que eu tenho a te contar é que no momento em que terminei de falar com a minha cunhada esta noite, e pus o telefone no gancho, eu experimentei – e a coisa mais próxima à palavra que ele usou é ‘exaltação’ – eu experimentei uma exaltação secreta, diz ele, quando me dei conta de que o que havia acontecido só iria melhorar o meu trabalho. (CRIMP, 2011, p. 60)¹⁰¹.

É fundamental atentar para a explicação contida entre os travessões (“a coisa mais próxima à palavra que ele usou é ‘exaltação’”). No ponto central daquilo que o escritor considera sua confissão, reside uma questão de tradução. Como Mohamed jamais entra em cena, é fácil esquecer – ou não perceber – que se trata de um escritor estrangeiro conversando com uma tradutora em seu idioma, não no dela. Assim, mesmo na reação emocional que Clair afirma ter tido, persiste um problema de escolha de palavras, um problema de tradução, chamando a atenção do leitor para o caráter puramente textual de tudo que foi narrado: “Por isso eu fiquei muito brava — com Mohamed. (...) Eu disse a ele que estava enojada com o que ele chamava de sua exultação ou exaltação ou que merda fosse aquilo e queria que ele saísse — eu queria que ele SAÍSSE DO MEU QUARTO.” (CRIMP, 2011, p. 60)¹⁰².

A análise das narrativas contidas em **A cidade**, ao enumerar as estratégias utilizadas para citar os discursos das personagens que não entram em cena e revelar os atritos dialógicos entre elas, permite levantar algumas conclusões preliminares. Antes de tudo, como já se comentou no início do capítulo, a citação é sempre um discurso a respeito do discurso. Neste sentido, cada citação coloca em evidência o processo da escolha das palavras. O exemplo apresentado anteriormente é apenas o corolário de um processo que se dá em todas as narrativas da peça, a cada vez que um dos narradores cita o discurso de alguém ausente.

Em segundo lugar, é valioso lembrar que o choque entre estes múltiplos discursos, muitas vezes contidos e entrelaçados em uma mesma voz de narrador, acaba por relativizar e colocar em xeque a autoridade da narração. Isto, por sua vez, tem o efeito de alertar o leitor-receptor para o caráter ficcional das narrativas. Em outras palavras, o atrito dialógico torna a escrita naturalmente autorreflexiva, faz com que ela revele sua condição de artifício. É importante lembrar que os atritos dialógicos discutidos aqui dizem respeito às narrativas ditas pelas personagens. Portanto, trata-se de uma autorreflexividade relativa às personagens e seus discursos (e de um dialogismo interno às falas narrativas das personagens). O que se pode

¹⁰¹ “No, what I have to tell you is that the moment I finished speaking to my sister-in-law tonight, and put down the phone, I experienced – and the nearest thing to the word he used is ‘exaltation’ – I experienced a secret exantation, he said, as I realised that what happened could only enhance my work.” (CRIMP, 2008, p. 52).

¹⁰² “So I was very angry then – with Mohamed. (...) I told him I was disgusted by what he called his exhilaration or his exaltation or whatever the fuck it was and I wanted him out – I wanted him to GET OUT OF MY ROOM.” (CRIMP, 2008, p. 53).

presumir é que, sendo **A cidade** uma obra metaficcional – como será evidenciado no decorrer da presente pesquisa – a consciência autorreflexiva da peça como um todo está articulada com a consciência autorreflexiva de cada uma de suas narrativas pessoais e recebe delas parte de sua sustentação.

Além desse aspecto, pode-se entender o esvaziamento da ação dramática tradicional e sua substituição por uma série de narrativas, citado no início do capítulo, como essencial para a peça como um todo. Ao deixar a ação fora do palco e substituí-la por atos narrativos, **A cidade** lança luz sobre a condição necessária de todas as narrativas, ou seja, o fato de que elas são, em última instância, ficcionais. Isto ocorre porque, livre da ilusão de um contato direto com o real, o leitor pode perceber mais claramente o caráter fictício de todas as representações da realidade.

Neste sentido, a peça de Crimp se articula não apenas com uma teoria de ficção, mas também com um modelo específico de cena teatral. Ao esvaziar o palco de ação e encenar o embate entre narrativas, **A cidade** se insere no modelo de “teatro de conversação” descrito por Jean-Pierre Ryngaert: “um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ação.” (RYNGAERT, 1998, p. 137).

No presente capítulo, fez-se uma análise das falas da peça, com o intuito de mapear os atos de citação de discurso do outro contidos nas narrativas de **A cidade** e discutir sua natureza e seu funcionamento. Nos capítulos seguintes, passa-se a discutir as estratégias de citação que abrem o texto para o mundo dos outros textos, para a imensa rede dos textos e intertextos. Assim como as personagens citam vozes que estão para além da cena, o texto da peça também se apropria de uma extensa rede de textos do próprio autor e de outros autores, aos quais alude e com os quais dialoga. Deste diálogo, nascem novas leituras.

3 INTERTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE: OUTROS DISCURSOS

Pode-se dizer que o capítulo anterior se alicerça na ideia de que os discursos citados são sempre discursos sobre o discurso e, como tal, apresentam sempre um alto grau de autorreflexividade e um caráter metaficcional, ao menos em sentido lato. Se a ideia de Viktor Volochinov se aplica às citações das falas dos outros em quaisquer atos narrativos, uma conclusão óbvia é que o mesmo vale para a citação ou a alusão a outros textos dentro do texto da peça. Assim, pode-se entender que os eventos intertextuais são, também, discursos citados. Nesta condição, é possível perceber a intertextualidade como fenômeno gerador de autorreflexividade consciente. Em certo sentido, isto é apontado por Linda Hutcheon em seu estudo sobre metaficção, especialmente ao referir-se à intertextualidade na obra de John Fowles:

Tal intertextualidade tem, no romance, uma função similar àquela da paródia vitoriana como um todo. (...) Fowles não fará o leitor apenas 'ver', mas revelará a ele os mecanismos de criação de visão. Ele o deixará ver através dos espetáculos dos livros de modo a permitir que ele veja mais e veja de modo diferente. (HUTCHEON, 1980, p. 59)¹⁰³.

É clara a associação que ela faz entre a autorreflexividade da paródia e o conceito de intertextualidade formulado por Julia Kristeva: “A ‘*intertextualité*’ de Kristeva está assim tão distante da teoria formalista russa sobre paródia?” (HUTCHEON, 1980, p. 126)¹⁰⁴. Em outras palavras, a autorreflexividade que marca as citações da fala do outro é da mesma natureza daquela que marca as relações intertextuais. O leitor, ao tornar-se consciente de uma citação ou alusão intertextual, obriga-se a perceber o texto em seus mecanismos de construção. O evento intertextual, ao ser percebido pelo leitor, obriga-o a prestar atenção nos processos de construção textual. A forma do discurso passa a ser, também, um dos temas do discurso. Este é o caminho que liga o capítulo anterior, centrado em ideias de Bakhtin, e o presente capítulo, dedicado ao estudo da intertextualidade em **A cidade**.

3.1 SOBRE OS FENÔMENOS INTERTEXTUAIS

¹⁰³ “Such intertextuality has a function within the novel similar to that of the Victorian parody as a whole. (...) not only will Fowles make the reader ‘see’, but he will reveal to him the mechanisms of vision-creating. He will let him see through the spectacles of books in order to let him see more and see differently.” (HUTCHEON, 1980, p. 59).

¹⁰⁴ “Is Kristeva’s ‘*intertextualité*’ really so far from the russian formalist theory of parody?” (HUTCHEON, 1980, p. 126).

A ampla reflexão realizada por Bakhtin acerca do caráter dialógico de todos os fenômenos de enunciação, ao lançar luz sobre o papel contextual dos discursos anteriores na produção de sentido, levou a importantes desdobramentos teóricos. O mais notório deles talvez seja a formulação do conceito de intertextualidade, empreendida por Julia Kristeva a partir dos anos sessenta. Para Kristeva, o pensador russo “situa o texto na história e na sociedade, encaradas por sua vez como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las.” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Sob este viés, o estudo dos enunciados vai além da relação linear entre emissor e receptor. Por um lado, no próprio ato de enunciação, a palavra já pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário. Por outro lado, a palavra se orienta para os textos pré-existentes.

Dentro desta ótica, percebe-se que há dois eixos relacionais: um eixo horizontal, que transcorre entre o sujeito da escrita e o destinatário, e um eixo vertical, entre o texto e o contexto formado pelos discursos anteriores. Desta maneira, para além de uma relação linear, o espaço textual se desenvolve em três dimensões, pois depende da relação entre três instâncias: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo).” (KRISTEVA, 1974, p. 63). O que a autora deduz, a partir do pensamento de Bakhtin, é que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.” (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifo da autora). Uma das implicações desta conclusão é que o estudo da textualidade não se esgota no espaço restrito da análise linguística formal. Ou seja, os textos perdem a aura de objetos fechados e autônomos e sua leitura passa a situar-se em relação ao que lhes é externo. Entretanto, trata-se sempre da relação com uma exterioridade ainda textual, uma vez que “o mundo em que estes textos se situam é o *mundo* do discurso, o *mundo* dos textos e intertextos.” (HUTCHEON, 1991, p.165, grifo da autora). A história e a sociedade são também textos que o escritor lê e com os quais estabelece diálogo.

Fica evidente que, embora cunhado nos anos sessenta, o conceito de intertextualidade é aplicável a toda a história da escrita e está presente em qualquer evento da linguagem. Derivado do conceito de dialogismo, o pensamento de Kristeva e de alguns contemporâneos seus apresenta a intertextualidade como uma condição necessária de qualquer enunciação. Vista por esta perspectiva, a linguagem se torna “o campo hiperextensível do trabalho intertextual, difícil, a partir daí, de ser medido.” (SAMOYAULT, 2008, p. 24). Este tipo de abordagem permite refletir de modo generalizado acerca da

intertextualidade, mas ainda não oferece ferramentas precisas para identificar e avaliar a presença de intertextos específicos numa obra dada.

A visão de intertextualidade proposta por Julia Kristeva, por mais eficiente que seja em seu fito de revelar o caráter universal do diálogo entre textos, é um instrumento teórico um tanto genérico para dar conta de análises individualizadas sobre um texto determinado. Quando se pretende compreender o papel específico das relações intertextuais num texto como o de Martin Crimp, como é o caso da presente pesquisa, há que se estabelecer um recorte mais restrito, partindo de alguma tipologia dos fenômenos intertextuais, para delimitar o papel que tais eventos podem ter na leitura da obra do dramaturgo.

Existem algumas tipologias propostas para análise de eventos intertextuais, cada qual modelada de acordo com a abordagem dada à questão. Neste sentido, vale mencionar primeiramente as teorias propostas por Gerard Genette. Este autor desloca a discussão sobre as relações intertextuais do campo geral da linguística para o terreno da poética. Em dado momento ele afirma que

o objeto da poética (...) não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o arquiteyto, ou se preferirmos, a arquiteytualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a 'literariedade da literatura'), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. (GENETTE, 2005, p. 7).

Ao conjunto das relações possíveis entre textos, o autor prefere chamar de transtextualidade ou transcendência textual do texto, definida como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.” (GENETTE, 2005, p. 7). Do conjunto das relações transtextuais, ele separa e cataloga cinco tipos possíveis, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquiteytualidade. Embora Genette esteja concentrado no estudo das relações hipertextuais, seu texto apresenta uma descrição básica destes cinco tipos de relação transtextual e, assim, oferece uma nomenclatura bastante organizada para tratar do assunto.

Na tentativa de oferecer uma explicação concisa destas categorias, pode-se dizer que o primeiro tipo, a intertextualidade, é um conceito mais restritivo que aquele de seus contemporâneos, referindo-se a uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2005, p. 9). A relação intertextual, para Genette, assume três formas possíveis: a citação (presença literal e explícita, marcada por aspas), o plágio (presença literal não

declarada) e a alusão (presença não literal). Fica claro, portanto, que o autor avalia as relações intertextuais a partir de duas questões: o grau de literalidade da presença intertextual (quanto uma passagem se assemelha a outro texto) e o grau de explicitação desta relação (quão evidente é, para o leitor, o evento intertextual). Para o estudo da trama intertextual de **A Cidade**, estas considerações irão se mostrar de alguma valia.

A paratextualidade, por sua vez, constitui a relação de um texto com todo o aparato complementar do livro, chamado aqui de paratexto: o título, o subtítulo, os prefácios e posfácios, as epígrafes, as erratas e notas de rodapé, por exemplo¹⁰⁵. A metatextualidade é o tipo de relação “que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo.” (GENETTE, 2005, p. 15). Trata-se, basicamente, da relação crítica e dos textos críticos, caracterizados por sua função de comentário. A arquitextualidade é a forma de relação mais implícita entre textos, marcada eventualmente em títulos ou subtítulos, e diz respeito à inscrição (maior ou menor) de um texto em certa nomenclatura genérica¹⁰⁶. A hipertextualidade, que completa o conjunto de relações transcendentais ao texto segundo Genette, é a relação que se estabelece quando um texto é derivado diretamente de outro¹⁰⁷.

A classificação proposta por Genette se concentra mais na natureza dos intertextos e menos nas nuances e diferenças de sua utilização intertextual. No caso específico de **A Cidade**, o diálogo intertextual não está diretamente ligado à hipertextualidade nem se apresentam casos de citação literal, de modo que os eventos intertextuais se inscrevem geralmente na categoria das alusões. Por outro lado, como será visto logo adiante, trata-se de alusões que acrescentam sentidos relevantes ao texto e que podem ser consideradas explícitas. Assim, sua análise depende de compreender melhor os diversos modos pelos quais um texto é modificado ao aparecer no corpo de outro texto. Esta é, em certo sentido, a preocupação de Laurent Jenny ao referir-se aos eventos intertextuais. Para ele,

¹⁰⁵ Genette divide o material paratextual em *peritexto* (o aparato complementar incluído fisicamente no espaço da publicação) e *epitexto* (o aparato complementar oferecido fora do espaço da publicação): “é epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” (GENETTE, 2009, p. 303). Isto inclui, por exemplo, as entrevistas, colóquios e debates públicos em que a fala do autor (ou autorizada por ele) fornece material anexo para a leitura do texto. (N. do A.).

¹⁰⁶ Em palavras simples, é a relação que se estabelece entre **Hamlet**, de William Shakespeare, e as tragédias em cinco atos, ou entre **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, e os demais romances. Trata-se, portanto, de uma relação taxonômica. (N. do A.).

¹⁰⁷ Nas palavras do autor, trata-se de “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário.” (GENETTE, 2005, p. 19). O corpo da obra de Crimp oferece alguns exemplos de hipertextualidade, caso de **O misantropo**, adaptação do texto homônimo de Molière, e **Terno e cruel**, paródia séria de **As Traquínias**, de Sófocles. Este último exemplo será comentado ainda no presente capítulo, em face das relações entre esta peça e **A cidade**. (N. do A.).

cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p. 21).

Esta alternativa depende, entre outras coisas, da existência de evidências legíveis do fato intertextual. No entanto, a definição do que seja um fato intertextual explícito ou implícito é algo complexo: “O que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, excetuando o caso limite da citação literal.” (JENNY, 1979, p. 6). Para Laurent Jenny, tal explicitação “depende de que se possa encontrar elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação.” (JENNY, 1979, p. 14). Tal abordagem amplia significativamente o leque dos eventos tidos como explícitos.

Dentre tais eventos, pode-se então avaliar os diversos graus de transformação sofridos por um texto ao ser incorporado por outro. Isto permite a Laurent Jenny falar em uma intertextualidade fraca, por exemplo, quando uma imagem de Alfred de Musset é incorporada num texto de Lautréamont sem que sua carga simbólica seja sequer retida ou contestada, e numa relação mais profunda de interversão, quando o mesmo Lautréamont recupera a imagem do Coveiro de **Hamlet** invertendo seu sentido original de modo completo, rigoroso e consciente. Esta diferenciação, baseada nas modificações ocorridas com os diversos textos no ato de sua junção, leva Jenny a formar uma complexa tipologia descritiva de tais processos, dividida em três campos distintos: quanto aos problemas de enquadramento, quanto ao trabalho intertextual e quanto às suas ideologias.

O primeiro campo diz respeito ao modo como se encaixam diversos textos no espaço de um só, sem que se destruam mutuamente. Em termos gerais, as possibilidades de enquadramento variam “do respeito integral pelos diversos textos até sua quase-desintegração no espaço do livro.” (JENNY, 1979, p. 23)¹⁰⁸. Um segundo campo diz respeito às transformações operadas nos diversos textos pré-existentes. Ao analisar o trabalho

¹⁰⁸ O autor organiza as soluções de enquadramento em quatro categorias: os anagramas, marcados pela presença de “fonemas duma ou mais palavras, que se evidenciam à atenção do leitor perspicaz por uma redundância particular e pela presença de palavras cuja letra inicial e final correspondem à inicial e à final da palavra tema” (JENNY, 1979, p. 23), conforme o modelo identificado por Saussure em alguns poetas latinos; o enquadramento narrativo tradicional, nome dado aos casos em que os diversos discursos se inserem numa moldura narrativa coerente, suas citações são “motivadas do ponto de vista narrativo, o seu lugar de enunciação é designado” (JENNY, 1979, p. 24); a alteração da moldura narrativa, situação em que “a narrativa passa a segundo plano, (...) a moldura narrativa torna-se pré-texto, no qual se enxertam toda a espécie de discursos parasitas” (JENNY, 1979, p. 27); e, por último, a desintegração do narrativo, quando a intertextualidade é levada às últimas consequências e “arrasta não só a desintegração do narrativo com também a do discurso” (JENNY, 1979, p. 28), caso de obras como **Finnegans Wake**, de James Joyce, por exemplo.

intertextual, Laurent Jenny identifica quatro categorias de transformações que podem ocorrer em textos pré-existentes quando inseridos em um novo texto. São elas: a verbalização, quando o novo texto incorpora material de origem pictórica e o transforma em material verbal; a linearização, devida ao fato de que materiais não lineares se reorganizam e se encaixam na ordem linear do novo texto; o engaste, que consiste nas diversas ligações efetuadas no sentido de unificar e harmonizar textos diversos num novo conjunto¹⁰⁹; e as figuras de intertextualidade, que, para além das exigências do novo contexto, são modificações imanentes.

A categoria das figuras de intertextualidade merece especial atenção de Laurent Jenny, que utiliza o modelo das figuras de retórica como matriz lógica para classificar as transformações imanentes que um texto pode sofrer no processo intertextual. O autor identifica cinco tipos de figuras de linguagem: a paronomásia, alteração que consiste em manter as sonoridades e modificar a grafia, produzindo um novo sentido; a elipse, que consiste na repetição truncada de um texto, ou mesmo de um arquitexto, quando partes do texto pré-existente são conscientemente omitidas; a amplificação, em que um fragmento é transformado pelo desenvolvimento de suas potencialidades semânticas; a hipérbole, que consiste na superlativação da qualificação de um texto (exemplo); e as diversas interversões, modificações estruturais do pré-texto que ocorrem de diversas maneiras e merecem uma série de subdivisões.

Jenny identifica cinco subtipos de interversão, a saber: interversão da situação enunciativa, quando se mantém o teor do discurso mas há modificação de sujeito e/ou destinatário; interversão da qualificação, quando “os actantes ou circunstantes da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente”, ou seja, quando os agentes da narrativa são os mesmos mas os valores atribuídos a eles são invertidos; interversão da situação dramática, quando o esquema de ações da narrativa recuperada se modifica; interversão dos valores simbólicos, quando se inverte o significado dos símbolos de um texto no novo contexto; e mudança de nível de sentido, quando se recupera um esquema semântico alterando-lhe o nível de sentido numa nova configuração (JENNY, 1979, p. 41-42). A análise proposta por Laurent Jenny é mais aberta que a de Gerard Genette e abarca de maneira bastante apropriada as relações intertextuais presentes na obra de Crimp. Em outras palavras,

¹⁰⁹ Quanto ao engaste, Jenny identifica três tipos básicos: engaste por isotopia metonímica, que ocorre quando o ato de citar está contido na situação narrativa do novo texto, quando o texto de determinado autor é ditado por um personagem do novo texto, como no exemplo citado por Laurent Jenny; engaste por isotopia metafórica, que ocorre quando um fragmento se oferece por causa de sua analogia semântica com o contexto da nova narrativa; e montagem não-isotopa, ocorrida quando um fragmento se insere em um contexto sem estabelecer relação semântica, a priori, com o novo texto. (N. do A.).

os eventos intra e intertextuais, em **A cidade**, podem ser entendidos como formas de amplificação e interspersão dos textos citados.

A escolha dos eventos a ser analisados no presente capítulo, por questão de objetividade, leva em conta os eventos que permitam “a identificação de relações conscientes, intencionais e marcadas entre o texto e textos ou grupos de textos pré-existentes.” (ROHL, 1997, p. 31). Como dito, tais relações estão marcadas principalmente nos paratextos. Na qualidade de paratextos editoriais, as entrevistas do autor serão evidentemente aceitas como pistas de intertextualidade consciente, visto que são textos públicos e assinados. Porém, tais paratextos serão entendidos apenas como pistas a serem confirmadas pelo texto da peça, e nunca como provas cabais das relações intertextuais. Ou seja, uma entrevista do autor é um texto público e deve ser considerada parte da rede intertextual. Mas as afirmações do autor, contidas numa entrevista, não podem ser tomadas como fatos. O que está em jogo não é, de modo algum, a intenção do autor. O que o autor afirma em entrevista pode ser ou não confirmado pelo texto da peça. Como poderá ser observado no presente capítulo, algumas das pistas dadas por Crimp em entrevista não se confirmam expressamente no texto de **A cidade**. Ao mesmo tempo, algumas das relações intertextuais mais claras da peça não são sequer citadas em entrevista.

Antes de partir para a análise de cada evento intertextual em **A Cidade**, é importante registrar que tais eventos ocorrem, em igual proporção, em relação a textos de outros autores e a outros textos do próprio Martin Crimp. Para além do texto da peça, estende-se uma rede de citação e alusão que não é apenas intertextual, mas também intratextual. Crimp cita, retoma e subverte diversos de seus próprios textos anteriores, de modo que suas diversas peças se tornam, de alguma forma, uma rede de textos que se interpenetram em diversos momentos. Levando tal fato em consideração, faz-se necessário abordar também as relações de ordem intratextual, ou seja, as situações em que “o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo parafrasicamente.” (SANTANA, 1998, p. 62). A pesquisa partirá desta rede intratextual para, em seguida, avançar em direção aos textos de outros autores.

3.2 DIÁLOGOS INTRATEXTUAIS EM **A CIDADE**, DE MARTIN CRIMP

Os pontos de permuta entre peças de Crimp são muitos e alguns deles podem ser entendidos como recorrências temáticas, em que o autor não cita uma de suas peças, mas produz uma nova versão de um evento que reaparece em várias delas. Por certo viés, é o caso dos eventos de tradução e escolha de palavras, como aquele referido no capítulo anterior,

sobre a narrativa de Clair acerca de Lisboa: “e a coisa mais próxima à palavra que ele usou é ‘exaltação’.” (CRIMP, 2011, p. 60)¹¹⁰.

Eventos como esse, em que se discute a escolha de uma palavra, estão presentes em diversas peças de Crimp, com conotações diversas. No entanto, raramente estes casos se encaixam nas descrições apresentadas no início do presente capítulo. Na maioria das vezes, trata-se de um retorno ao mesmo tema, sem implicar em real citação ou alusão às palavras e/ou às narrativas de uma obra anterior. No caso descrito anteriormente, acerca das traduções e escolhas de palavras, não há elementos objetivos a marcar verbalmente a relação de citação ou alusão. Trata-se de temas recorrentes, não obrigatoriamente de intertextualidade em sentido estrito. Entretanto, há casos que transcendem a noção de recorrência temática e podem ser estudados como fenômenos conscientes de intertextualidade, ainda que voltados para os próprios textos anteriores do mesmo autor. Tais casos é que interessam à presente pesquisa, pois formam o estágio intermediário de um elaborado jogo de citações, já referido no capítulo anterior: um jogo que parte da citação dos discursos de personagens ausentes (bivocalidade), passa pela apropriação de textos de outras obras de Crimp (intratextualidade) até chegar à apropriação e transformação de textos de outros autores (intertextualidade).

O caso da relação entre as peças **O Argumento** e **Atentados**, por exemplo, é de natureza intratextual. Nestes textos, há marcas verbais suficientes para indicar uma relação consciente de autocitação. Na primeira peça, profissionais do cinema tentam transformar em narrativa ficcional o material biográfico oferecido por uma mulher, Anne. Na segunda, diversas vozes tentam transformar em ficção um material que parece biográfico, e que diz respeito a uma personagem feminina chamada Anne, ou Annie, ou Anya, ou Anny.

A escolha do mesmo nome de personagem, neste caso, é a primeira marca da relação entre os dois textos. Em si, esta marca seria muito pequena para deduzir dela uma relação consciente de autocitação. O que marca objetivamente a relação intratextual entre as duas peças é a incidência do mesmo nome de personagem em narrativas claramente similares, nas quais o material biográfico da personagem é transformado em ficção por supostos roteiristas (ou o que os valha). Para entender isto, é importante analisar alguns fragmentos das duas peças, a começar pela cena inicial de **O Argumento**:

Anne: E ele cola uma fita na minha boca.
 Jennifer: Certo. Por quê?
 Anne: Para me silenciar. Ele quer me silenciar. (...)
 Jennifer: Ótimo. Que tipo de fita?

¹¹⁰ “and the nearest thing to the word he used is ‘exaltation’.” (CRIMP, 2008, p. 52).

Anne: Fita adesiva. O tipo de fita adesiva que se usa para encapar cabos.
 Jennifer: Ótimo.
 Anne: Sabem o tipo que / eu estou falando?
 Jennifer: A gente sabe o tipo que / você está falando.
 Anne: O tipo que é prateada. Às vezes prata, às vezes preta.
 Jennifer: Prata é ótimo. O reflexo. Isso é ótimo.
 Anne: Ele sempre tem essa fita, por causa do trabalho dele.
 Jennifer: Que é? (*para Andrew*) Prata refletiria bem a luz.
 Anne: Está bem. É. Ele é engenheiro elétrico.
 Jennifer: Isso é legal.
 Anne: Então ele sempre tem essa fita.
 Jennifer: Isso é legal. Você luta? (CRIMP, 2005e, p. 4)¹¹¹.

Em todo este diálogo, Anne desenvolve sua narrativa à medida que responde às indagações da produtora Jennifer. Percebe-se que, embora tenha a autoridade sobre a própria história, Anne não define o que é prioritário para a narrativa. É Jennifer quem escolhe o que tem ou não relevância para o desenvolvimento do roteiro (ela define que o tipo de fita adesiva e a profissão do homem são dados relevantes da narrativa, por exemplo).

As falas da produtora alternam perguntas para Clair e comentários sobre suas respostas. Dentre estes comentários, alguns indicam um juízo de valor acerca do material oferecido por Clair (“prata é ótimo”; “isto é ótimo”; “isso é legal”). Estas escolhas vão definindo os rumos do diálogo, a ponto de Anne perder o controle sobre a própria história e outra voz assumir a condução da narrativa:

Nicky: Você luta?
 Anne: Por dentro eu luto, mas -
 Nicky: Mas não fisicamente. Por que isso?
 Anne: O que ia adiantar? Ele é muito mais forte do que eu e pelo menos assim eu sei que não vou me machucar.
 Nicky: Porque eu acho que tem que ter uma luta. Quer dizer que nós estamos dizendo que ela simplesmente fica lá e deixa esse cara fazer isso. Eu acho isso inconcebível. E além disso, eu me oponho vigorosamente à ideia da mulher como vítima, a mulher como carne morta.
 Anne: Eu não sou vítima. Carne morta? Do que ela / está falando?
 Nicky: (*para John*) Eu acho que esse tipo de passividade é / completamente degradante.
 John: Eu concordo. É / inaceitável.
 Anne: Eu não sou uma vítima. Vai se foder.
 Nicky: ‘Não sou uma vítima’. Isso é bacana (É claro que / ela é uma vítima).
 Jenny: Nicky, dá para você / pegar leve?
 Nicky: Eu digo que ela luta. Eu digo que ela resiste. Eu digo como é que ela pode tolerar esse tratamento de um homem? (CRIMP, 2005e, p. 47)¹¹².

¹¹¹ “Anne: And he sticks tape over my mouth. / Jennifer: OK. Why? / Anne: To silence me. He wants to silence me. (...) / Jennifer: Good. What kind of tape ? / Anne: Sticky tape. The kind of sticky tape you use for securing cables. / Jennifer: Good. / Anne: Do you know the kind I mean? / Jennifer: We know the kind you mean. / Anne: The kind with a silver back. Sometimes silver, sometimes it’s black. / Jennifer: Silver is good. The glint of it. That’s good. / Anne: He always has this tape on account of his job. / Jennifer: Which is? (to Andrew) The way the silver would catch the light. / Anne: OK. Yes. He’s an electrical engineer. / Jennifer: That’s cool. / Anne: So he always has this tape. / Jennifer: That’s cool. Do you struggle?” (CRIMP, 2000e, p. 279-280).

O que se encontra em **Atentados** pode ser entendido como uma interversão da situação enunciativa de **O argumento**, partindo de uma alteração fundamental, ou seja, da ausência completa da personagem Anne, que se torna simples objeto de outras vozes:

- Esse tipo de luz.
- Que tipo de luz?
- O tipo de luz que se insinua no quarto. Que se insinua através das enormes janelas transformando os seus corpos em uma espécie de massa dourada.
- Uma massa contorcida.
- A luz, a massa dourada, estes são os / ingredientes essenciais.
- Mas agora um olhar atravessa o rosto dela.
- Um quê?
- Um olhar.
- Uma dúvida.
- Um olhar de dúvida, sim, ótimo, atravessa o rosto de Anne. (CRIMP, 2005a, p. 10-11)¹¹³.

Explicando isto mais detalhadamente, vale dizer que, embora a peça não defina quem fala em cada travessão, é possível perceber as mesmas funções atuando no diálogo. Anne não está presente para contar sua história, mas uma voz toma seu lugar e, ainda que na terceira pessoa, desenvolve a narrativa do ponto de vista da personagem (“agora um olhar atravessa o rosto dela”). Outras vozes fazem perguntas (“que tipo de luz?”; “um quê?”). E há inclusive o mesmo tipo de comentário avaliativo, formando juízo acerca do valor ficcional da narrativa (“sim, ótimo”).

Como no exemplo acima, diversos trechos da peça fazem alusão aos elementos de **O argumento**. Mesmo a voz de Nicky, que se opõe e altera a narrativa principal, tem seu equivalente em **Atentados**, como é o caso do fragmento a seguir:

- Depois ela tem um colapso.
- Quem? Anya?
- Ela grita. Ela tem um colapso e arranha as faces como algo / de uma tragédia antiga.

¹¹² “Nicky: *Do you struggle?* / Anne: *Inwardly I struggle, but -* / Nicky: *But not physically. Why is that?* / Anne: *What point would there be? He’s much stronger than I am and at least this way I know I won’t be hurt.* / Nicky: *Because I think there must be a struggle. Are we saying she just sits there and lets the guy do this. I find that unbelievable. And besides I object very strongly to the idea of woman as victim, woman as dead meat.* / Anne: *I’m not a victim. Dead meat? What is she talking about.* / Nicky: *(to John) I think that kind of passivity is totally degrading.* / John: *I agree. It’s unacceptable.* / Anne: *I’m not a victim. Fuck you.* / Nicky: *‘I’m not a victim. That’s cool (Of course she’s a victim).* / Jenny: *Nicky, can you ease up.* / Nicky: *I say she struggles. Isay she resists. I say how can she tolerate this treatment from a man?’* (CRIMP, 2000e, p. 346-347).

¹¹³ “– *That kind of light.* / – *What kind of light?* / – *That kind of light that streams in. It streams in through the tall windows transforming their bodies into a kind of golden mass.* / – *A writhing mass.* / – *The light, the golden mass, these are the essential ingredients.* / – *But now a look crosses her face.* / – *A what?* / – *A look.* / – *A doubt.* / – *A look of doubt, yes, good, crosses Anne’s face*” (CRIMP, 2005b, p. 279).

– Eu não acho. Eu não acho que a Anya grita. Não acho que ela tem um colapso e arranha as faces como em uma cena de uma tragédia antiga. Acho que os seus olhos chamejam. Acho que ela avança em direção à câmera e começa a praguejar. Seus homicidas caras de merda estupradores de mães, ela diz. (CRIMP, 2005a, p. 19)¹¹⁴.

Esta última fala, vista por este viés, é uma alusão à fala de Nicky em **O argumento**, tanto em suas negativas (“Eu acho isto inconcebível”; “Eu não acho que Anya grita”) quanto em seu teor afirmativo (“Eu digo que ela luta”; “Eu acho que ela avança em direção à câmera”). Portanto, pode-se afirmar que esta cena de **Atentados** oferece uma interversão da situação enunciativa de **O argumento**, decorrente da ausência completa da personagem Anne, que se torna simples objeto de outras vozes.

Em **A cidade**, será possível encontrar interversões deste e de outros tipos. A relação de oposição entre os títulos de **A cidade** e **O campo** pode servir de primeiro indício de uma relação intratextual. Tal indício se confirma, além disso, na entrevista concedida por Martin Crimp ao Theatre Bouffes du Nord. Dentre os elementos paratextuais de **A cidade**, esta entrevista é o material que contém mais pistas acerca de relações da peça com outros textos. Nela, Martin Crimp assume que **A cidade** foi concebida como resposta a **O campo**: “Eu queria que a estrutura da peça respondesse a **O campo**, um *huis clos* em cinco sequências em que um casal vê seu equilíbrio sucumbir repentinamente pela presença de uma terceira personagem.” (DAVID, 2011, p.1)¹¹⁵. Este é, portanto, o ponto de partida para avaliar as relações intratextuais em **A cidade**.

Antes de tudo, o que o autor diz parece apontar para uma relação entre as estruturas das duas peças, mas não define claramente o teor desta relação. Em **O campo**, pode-se entender que o equilíbrio da relação entre Richard e Corrine se desfaz com a chegada de Rebecca. Por outro lado, no caso de **A cidade**, é insuficiente pensar que a crise entre Clair e Christopher é movida pela chegada de Jenny. Em **O campo**, revela-se uma relação afetiva doentia entre Richard e Rebecca. Em **A cidade**, não ocorre nada similar entre Christopher e Jenny. Não se trata, à primeira vista, de uma relação simples de simetria entre as duas peças.

Então, que relação é esta? Um estudo mais detalhado dos textos mostra que há incidentes e pequenos fragmentos de diálogo que são recorrentes nas duas obras. O mais

¹¹⁴ “– *Then she breaks down. / – Who? Anya? / – She screams. She breaks down and scratches her cheeks like something from an ancient tragedy. / – I don’t think so. I don’t think Anya screams. I don’t think she breaks down and scratches her cheeks like something from an ancient tragedy. I think her eyes blaze. I think she advances towards the camera and begins to curse. You mother-fucking shit-faced murderers, she says.*” (CRIMP, 2005b, p. 218-219).

¹¹⁵ “*Je voulais que la structure de la pièce réponde à La Campagne, un huis clos en cinq séquences où un couple voit son équilibre soudain basculer par l’intrusion dans le jeu d’un troisième personnage.*” (DAVID, 2009, p.1)

significativo deles, certamente, é o beijo recusado na primeira cena de **O campo**. A esposa pede um beijo do médico e recebe uma resposta negativa:

- Não, eu não quero que você volte e procure por isso, eu quero que você me beije.
- Eu não quero beijar você eu já beijei você.
- Então me beije de novo.
- Eu não quero beijar você de novo.
- Por quê? Você não me ama?
- (Pausa)
- O quê?
- Não precisa ficar tão pálido. Eu perguntei: você não me ama?
- Eu não quero beijar você. Eu não me sinto limpo. (CRIMP, 2005g, p. 299)¹¹⁶.

Como em outros casos, o retorno deste tema em **A cidade** não vem na forma de citações literais. Entretanto, apresenta-se uma mesma situação, em que um membro do casal pede um beijo e o outro nega:

- Chris: Me beija.
- Clair: Não.
- Chris: Segura minha mão.
- Clair: Não — por quê? — Agora não. (*Ligeira pausa.*) Está quente. (*Ligeira pausa, sorri.*) Bem, e como foi que aconteceu?
- Chris: Você não vai me beijar?
- Clair: Agora não. Não com esse calor.
- Chris: Pensei que você gostasse do calor.
- Clair: O quê? Eu gosto do calor. É claro que eu gosto do calor. Mas não de ser beijada quando está quente, é só isso.
- Chris: Então me desculpe.
- Clair: Não peça desculpas. Imponha sua vontade. (CRIMP, 2011, p.34)¹¹⁷.

Embora as alusões à cena de **O campo** sejam claras, é mais importante perceber as alterações que se processam daquela cena para esta. A primeira coisa a perceber é que se alteram aqui as questões de gênero. Em **A cidade**, é a esposa quem recusa o beijo ao marido, ao contrário do que acontecia em **O campo**. Em outras palavras, ao estabelecer as relações entre as duas cenas, percebe-se uma associação direta entre Clair e Richard, por um lado, e entre Christopher e Corrine, por outro. A mesma associação ocorre no final da primeira cena de ambas as peças, com Corrine e Christopher fazendo a mesma pergunta, “Aonde você vai?”

¹¹⁶ “– No, I don't want you to go back and look for it, I want you to kiss me. / – I don't want to kiss you. I have kissed you. / – Then kiss me again. / – I don't want to kiss you again. / – Why? Don't you love me? / (Pause) / – What? / – You don't have to look so blank. I said: don't you love me? / – I don't want to kiss you. I don't feel clean.” (CRIMP: 2005g, p.299).

¹¹⁷ “Chris: Kiss me. / Clair: No. / Chris: Hold my hand. / Clair: No – why? – not now. (*slight pause.*) It's hot. (*slight pause, smiles.*) Well anyway how did this happen? / Chris: Won't you kiss me? / Clair: Not now. Not when it's hot. / Chris: I thought you liked the heat. / Clair: What? I do like the heat. Of course I like the heat. But not being kissed in it, that's all. / Chris: In which case I'm sorry. / Clair: Don't apologise. Impose your will”. (CRIMP, 2008, p.31).

(CRIMP, 2011, p. 14)¹¹⁸, e Richard e Clair oferecendo respostas evasivas diversas: “Vou tomar aquele banho” (CRIMP, 2005g, p. 305)¹¹⁹ e “Vou colocar isto num lugar seguro.” (CRIMP, 2011, p. 14)¹²⁰. A isto se deve somar o fato de que estes dois personagens, Richard e Clair, escondem um segredo de seus cônjuges.

Tais particularidades conduzem a duas interpretações possíveis destes eventos intertextuais. Considerando exclusivamente as questões de gênero, pode-se entender este como um caso de interspersão de enunciação dramática, em que as falas do marido são trocadas pelas da esposa. Além disso, lembrando do que Crimp afirma na já citada entrevista, é possível pensar que a terceira pessoa que faz ‘sucumbir o equilíbrio do casal’, em **A cidade**, talvez seja Mohamed, que jamais entra em cena.

A relação intratextual descrita até aqui é claramente marcada na já referida entrevista. Mas há relações menos evidentes entre **A cidade** e outros textos de Crimp. A própria narrativa da guerra secreta de Jenny tem sua origem em outra peça de Crimp, embora tal relação não seja citada nos paratextos. A fonte é **Terno e cruel**, de 2004, obra livremente adaptada das **Traquínias** de Sófocles, como já foi explicado no primeiro capítulo¹²¹.

A relação entre a tragédia de Sófocles e o texto de Crimp é de hipertextualidade. E quanto à relação intratextual entre **Terno e cruel** e **A cidade**? A primeira marca desta relação talvez seja o nome de uma personagem. Se, em **Terno e cruel**, Laela é a adolescente filha do rebelde Serewata, em **A cidade**, Laela é a filha do escritor rebelde Mohamed. A reincidência do nome de Laela é apenas a porta de entrada para uma série de outras relações. Boa parte das imagens que Jenny oferece em sua narrativa sobre a guerra tem sua fonte em **Terno e cruel**. Assim é com a já citada imagem da cidade destruída e pulverizada:

Jonathan: Então o que você faz? Eu vou dizer o que você faz, Amélia, você envia o General. Você diz a ele para esquecer os cartões azuis. Você diz a ele para esquecer as regras convencionais de combate. Porque, se você quer cortar o terror pela raiz – e eu creio que todos nós queremos cortar o terror pela raiz – há somente uma regra: mate. Nós queríamos aquela cidade pulverizada – e eu quero dizer literalmente pulverizada – as lojas, as escolas, os hospitais, as bibliotecas, as padarias, redes de repuxos, avenidas arborizadas, museus – nós queríamos aquela tão falada cidade transformada – como, de fato, agora está – irreversivelmente em poeira. (CRIMP: 2004, p.13)¹²².

¹¹⁸ “*where are you going?*” (CRIMP, 2008, p.15).

¹¹⁹ “*I’m going to take that shower.*” (CRIMP, 2005g, p. 305).

¹²⁰ “*I’m going to put this somewhere safe*”. (CRIMP, 2008, p.15).

¹²¹ O título da peça é possivelmente uma citação do poema *A lanterna mágica de Picasso*, de Jacques Prévert, com sua celebração da indiferença de um mundo “terno e cruel, real e surreal, aterrorizante e engraçado, noturno e diurno, esperado e inesperado, belo como tudo.” [“*tendre et cruel, réel et surréel, terrifiant et marrant, nocturne et diurne, solite et insolite, beau comme tout.*”] (PRÉVERT, 1992, p. 157). (N. do A.).

¹²² “*Jonathan: So what do you do? I’ll tell you what you do, Amelia, you send in the General. You tell him to forget blue cards. You tell him to forget the conventional rules of engagement. Because if you want to root out*

Tem-se, nessa passagem, a decomposição da cidade em suas partes (escolas, lojas, praças, etc) e a imagem de sua pulverização, que terá tanta importância em **A cidade**:

Jenny: Mas posso contar que o que eles estão fazendo agora, na guerra secreta, é atacar uma cidade — pulverizá-la, na verdade — sim — transformar essa cidade — as praças, as lojas, os parques, os centros de lazer e as escolas — transformar todas as coisas numa fina poeira cinzenta. (CRIMP: 2011, p.23)¹²³.

Além da cidade transformada em poeira, o trecho citado oferece outras imagens reutilizadas em **A cidade**, como a imagem dos cartões azuis: “e só pra deixar as coisas mais claras, eles têm cartões azuis, e o que está escrito nestes cartões é: mate.” (CRIMP, 2011, p.23)¹²⁴.

Outros trechos de **Terno e cruel** trazem a imagem de crianças atuando como soldados: “A coisa da criança-soldado tornou nossas vidas particularmente difíceis – já que ninguém gosta de matar crianças – enquanto as próprias crianças parecem achar morte e desmembramento uma grande piada.” (CRIMP, 2004, p.13)¹²⁵. Uma variação desta imagem também aparece em **A cidade**: “...perpetradores do terror que não se detêm diante de nada para continuar vivendo — usam uma mulher e seu bebê simplesmente para continuar vivendo.” (CRIMP, 2011, p. 24)¹²⁶.

O exemplo mais significativo, porém, é certamente a imagem que fecha a narrativa de Jenny, o coração do soldado arrancado por civis (CRIMP, 2011, p.24). Esta imagem de **A cidade** faz claras alusões ao primeiro solilóquio de Amélia, em **Terno e cruel**, quando ela comenta uma notícia sobre crimes de guerra cometidos pelo General:

Amélia: E agora que essas operações terminaram
ao invés de ser respeitado por ter arriscado sua vida
vezes e vezes e mais vezes
ele é acusado de crimes de guerra – assassinar um civil.
Dizem que ele arrancou este menino de dentro de um ônibus

terror – and I believe we all of us want to root out terror – there is only one rule: kill. We wanted that city pulverised – and I mean literally pulverised – the shops, the schools, the hospitals, the libraries, the bakeries, networks of fountains, avenues of trees, museums – we wanted that so-called city turned – as indeed it now has been – irreversibly to dust.” (CRIMP: 2004, p.13).

¹²³ “Jenny: But I can tell you that what they’re doing now, in the secret war, is they’re attacking a city – pulverising it, in fact – yes – turning this city – the squares, the shops, the parks, the leisure centres and the schools – turning the whole thing into a fine grey dust.” (CRIMP: 2008, p. 23).

¹²⁴ “and just to make things clear, they’ve got blue cards, and on the cards, that’s what it says: kill.” (CRIMP, 2008, p. 23).

¹²⁵ “The child-soldier thing has made our lives particularly difficult – since nobody likes killing children – whereas children themselves seem to find death and dismemberment one big joke.” (CRIMP, 2004, p.13).

¹²⁶ “... perpetrators of terror who’ll stop at nothing to stay alive – use a mother and her baby simply to stay alive.” (CRIMP, 2008, p. 24).

e cortou fora seu coração na frente da multidão. (CRIMP: 2004, p.2)¹²⁷.

Ao contrapor a fala de Amélia à narrativa de Jenny, com seus rebeldes nos esgotos empunhando uma faca de cozinha, percebe-se algo similar no modo pelo qual ambas as peças, **O campo e Terno e cruel**, se relacionam com **A cidade**. Se Jenny e Rebecca são versões contrastantes de uma jovem mulher que invade a vida de um casal, pode-se também dizer que Jenny e Amélia são versões contrastantes de uma mulher cujo marido foi para a guerra.

É importante perceber, inclusive, que tais alusões aparecem com muitos de seus vetores invertidos: se em **Terno e cruel** um militar arranca o coração de um menino, em **A cidade** são rebeldes civis que arrancam o coração de um militar; se o General desconsidera os cartões azuis e vence, o soldado leva os cartões em conta e é morto. Assim, pode-se concluir que ocorre interversão de valores simbólicos quando o militar e o rebelde trocam de papel e este último se torna o sujeito da violência. E, do mesmo modo, pode-se concluir que ocorre interversão da situação dramática no caso dos cartões azuis, pois tanto a decisão (considerar ou não os cartões) quanto o desfecho (vencer ou morrer) são modificados em **A cidade**.

Esta tendência à interversão, ou seja, este impulso de citar uma obra de modo alterado, contrariando o sentido de origem, merece alguma atenção. Ao conceituar as várias formas de interversão, Laurent Jenny se restringe a relações intertextuais típicas em que um texto é citado para ser contrariado ou parodiado. Tal prática soa natural quando voltada para o texto do outro, mas não parece comum quando se está citando a si mesmo. Ironicamente, pode-se dizer que Martin Crimp contraria ou parodia a si mesmo nestes dois casos.

3.3 INTERTEXTUALIDADE EM **A CIDADE** DE MARTIN CRIMP

Há incidência de relações intertextuais em grande parte da obra de Martin Crimp e isto ocorre de diversas formas. Na verdade, o caráter metalinguístico de muitas peças do autor faz com que tais eventos ganhem espaço e visibilidade na obra. Em **O argumento**, por exemplo, o próprio conceito de intertextualidade é discutido nas entrelinhas dos diálogos. A já citada fala do produtor Andrew tem o tom de um texto teórico sobre intertextualidade: “Você veio até nós com a sua história, mas agora que você veio até nós com a sua história, a sua

¹²⁷ “Amelia: *And now those operations are over / instead of being respected for having risked his life / time and time and time again / he is accused of war crimes – murdering a civilian. / They say he dragged this boy off a bus / and cut his heart out in front of the crowd.*” (CRIMP: 2004, p.2).

história também é nossa. Porque a história de ninguém é exclusivamente sua.” (CRIMP, 2005e, p. 15)¹²⁸.

Casos de relação intertextual ocorrem em diversas peças de Crimp e não há um padrão definido para tais eventos. Mas pode-se adiantar que, como nos casos já comentados de intratextualidade, aqui também é rara a incidência de citação literal. Na verdade, apenas em **Atentados** se encontra tal caso. De resto, trata-se de alusões similares àquelas discutidas no início do presente capítulo, referentes aos diálogos intratextuais.

Em **O campo**, conforme já explicado no presente capítulo, há claras alusões das **Geórgicas** de Virgílio. Tais alusões se processam de modo especialmente engenhoso. A primeira marca intertextual é uma referência ao autor que aparece expressamente nos diálogos:

- Eu disse, ‘O que é isso, Morry?’ E é claro que eu não consegui deixar de rir. Ele disse, ‘É latim, é Virgílio’
- Virgílio.
- Bem, foi isso que eu disse. Eu disse, ‘Virgílio, Morris? Você faz eu me sentir tão ignorante. (CRIMP, 2005g, p. 303)¹²⁹.

Por outro lado, a definição da obra específica de Virgílio citada por Morris é dada de modo indireto:

- E o que ele queria?
- Bem, isto é o que eu fiquei imaginando. Ele disse que era sobre abelhas. Que me ver assim sentada à beira dum riacho fez ele lembrar disso.
- Fez ele lembrar do quê?
- Dessa coisa. Desse... poema. (CRIMP, 2005g, p.303)¹³⁰.

A menção às abelhas é o dado que identifica a obra citada por Morris. O quarto capítulo das **Geórgicas** é dedicado à organização social das abelhas. Como já foi dito, a obra é uma das bases literárias do mito bucólico de exaltação da vida no campo. Martin Crimp ataca ferozmente este mito em **O campo**, construindo uma atmosfera de terror em torno da ideia da vida rural.

¹²⁸ “You’ve come to us with your story, but once you come to us with your story, your story is also ours. Because no one’s story is theirs alone.” (CRIMP: 2000e, p.298).

¹²⁹ – I said, ‘What’s that, Morry?’ And of course I couldn’t help laughing. He said, ‘It’s Latin. It’s Virgil.’ / – Virgil. / – Well that’s what I said. I said, ‘Virgil, Morris? You make me feel so ignorant. (CRIMP, 2005g, p.303).

¹³⁰ – And what did he want? / – Well that’s what I kept wondering. He said it was about **bees**. That seeing me sitting like that next to a stream brought it back to him. / – Brought what back to him? / – This thing. This... poem. (CRIMP, 2005g, p. 303).

A obra mais significativa de Crimp, **Atentados**, além de suas cores nítidas de metalinguagem, também oferece diversos indícios de relacionamento intertextual. Nesta peça, é possível encontrar desde citações literais até alusões distantes. O **Hamlet** de Shakespeare, por exemplo, é citado literalmente no texto de Crimp: “O que é Hécuba para ele ou ele para Hécuba?” (CRIMP, 2005a, p.223)¹³¹. Mais importante que isto, é possível encontrar, em **Atentados**, diversos ecos dos textos de Baudrillard, a começar pela epígrafe extraída de **A transparência do mal**: “Ninguém terá tido experiência direta das verdadeiras causas destes acontecimentos, porém todos terão recebido uma imagem deles.” (CRIMP, 2005a, p. 2)¹³². Embora a citação literal de Baudrillard aconteça apenas na epígrafe, não é necessária grande habilidade para entender a profunda articulação entre a peça de Crimp e as do filósofo francês. Tal relação será abordada com mais vagar no quarto capítulo.

Em **A cidade**, não será possível encontrar citações literais, exceção feita à epígrafe. Todavia, esta é certamente a peça que apresenta a rede intertextual mais ampla. O ponto inicial, que abre a peça de Crimp para uma rede de relações intertextuais com outros autores, é uma novela de Peter Handke. **A tarde de um escritor** é uma novela que descreve a rotina de um autor e sua crise criativa. Absolutamente solitário, incapaz de estreitar vínculos e lutando diariamente contra uma dolorosa crise de criatividade, o protagonista da obra de Handke vaga por sua cidade, enquanto a narrativa vaga por incidentes banais e sem valor aparente.

A marca inicial da relação intertextual entre **A cidade** e a novela de Handke é a já citada entrevista ao Bouffes du Nord, na qual Crimp afirma que a peça “é também oriunda da leitura de um texto de Peter Handke, sobre um tradutor falando de seu desejo frustrado de escrever. Essa obra me tocou profundamente. Todo escritor traz em si, sem dúvida, um medo terrível de não ter mais nada a dizer.” (DAVID, 2011, p. 1)¹³³. Embora seja fácil estabelecer relações entre a ideia de crise criativa nas duas obras, apenas o sétimo capítulo de **A tarde de um escritor** estabelece relação intertextual clara com **A cidade**. No citado capítulo, Handke narra o encontro entre o autor e um velho tradutor. E o longo relato do tradutor oferece ligações muito diretas com a peça de Crimp:

¹³¹ “*What’s Hecuba to him or he to Hecuba?*” (CRIMP, 2005b, p. 223).

¹³² “*No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them.*” (CRIMP, 2005b, p. 198)

¹³³ “*Elle s’est aussi nourrie d’un texte de Peter Handke, sur un traducteur parlant de son désir frustré d’écrire. Ce passage m’a profondément touché. Tout écrivain sans doute porte en lui la peur viscérale de ne plus avoir rien à dire.*” (DAVID, 2009, p.1).

Quando comecei a escrever, eu via o mundo em mim como uma sequência confiável de imagens, que eu só precisava contemplar e descrever uma após outra. Com o tempo, porém, foi-se perdendo a clareza dos contornos, e do olhar para dentro de mim surgiu uma escuta adicional. Naquela época, minha concepção era que – e eu sempre percebia pela experiência quando isso acontecia – me havia sido concedido, ao mais recôndito do meu íntimo, uma espécie de texto original e próprio, o qual se encontrava ali, em constante e concomitante existir e acontecer, de modo ainda mais confiável que as imagens, posto que indeteriorável pelo tempo; tal texto seria por mim transposto para o papel, sem nenhuma cerimônia, bastando para isso que eu me cingisse ao habitual e nele imergisse. (HANDKE, 1993, p.69).

Handke não fala acerca de uma cidade interior. Entretanto, a ideia de um mundo dentro de si, organizado como uma sequência de imagens a serem contempladas e descritas, é certamente recuperada por Crimp no conto de Clair escrito no diário, no último ato de **A cidade**. Basta trocar a metáfora da sequência de imagens pela da cidade interior, e chega-se a duas versões muito similares do mesmo discurso:

Chris: (*lendo*) Quando eu era jovem — muito mais jovem do que sou hoje — (...) e antes de começar a ganhar a vida com a tradução — antes que eu verdadeiramente acreditasse que havia (...) uma cidade dentro de mim — (...) Eu estava convencida de que para ser uma escritora eu só precisaria viajar para essa cidade — essa que havia dentro de mim — e escrever o que descobrisse ali. (CRIMP, 2011, p.71-72)¹³⁴.

O escritor de Handke, como Clair, somente encontra alívio quando abandona a escrita e passa a dedicar-se exclusivamente à tradução. Lida pela ótica de Clair, a peça é, como a obra de Handke, o relato de uma crise criativa:

Chris: (*lendo*) Mas foi uma luta. Eles não queriam criar vida. Viviam um pouco — mas apenas como um pássaro enfermo torturado por um gato vive numa caixa de sapatos. Foi difícil fazê-los falar com normalidade — e as histórias deles desmoronavam no mesmo momento em que eu as contava. (CRIMP, 2011, p.71-72)¹³⁵.

Porém, vale lembrar que a crise de Clair não é exatamente igual à do tradutor de **A Tarde de um Escritor**. É certo que há diversas similaridades entre os dois textos. Um exemplo claro disto aparece quando o tradutor fala em fragmentos que parecem bons quando isolados, mas entram em colapso quando se tenta organizá-los num conjunto articulado:

¹³⁴ “Chris: (*reading*) ‘When I was young – much younger than now – (...) and before I began to make my living from translation – before that I truly believed there was (...) a city inside of me – (...) I was convinced that in order to be a writer I’d simply have to travel to this city – the one inside of me – and write down what I discovered there.’” (CRIMP, 2008, p.60-61).

¹³⁵ “Chris: (*reading*) ‘But it was a struggle. They wouldn’t come alive. They lived a little – but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox. It was hard to make them speak normally – and their stories fell apart even as I was telling them.’” (CRIMP, 2008, p.60-61).

“aquilo que, antes, tudo dizia, fragmentariamente, passou a não mais dizer coisa alguma, enquanto todo planejado.” (HANDKE, 1993, p.70). Outro paralelo pode ser traçado entre os tradutores de ambas as obras. O tradutor de Handke encontra contentamento ao abandonar a escrita: “Eu também fui escritor durante muitos anos. E se você me vê tão contente assim, hoje, é porque não mais o sou.” (HANDKE, 1993, p.69). Clair também encontra alívio ao abandonar sua cidade: “Então eu abandonei minha cidade. Eu não era uma escritora — isso estava bem claro. Gostaria de dizer quanto a descoberta do meu próprio vazio me entristeceu, mas o fato é que enquanto escrevo isto não sinto nada além de alívio.” (CRIMP, 2011, p.73)¹³⁶. Todavia, se há similaridades, ao mesmo tempo Crimp escolhe o lado oposto da narrativa: enquanto Handke se concentra na figura do escritor, o dramaturgo britânico prefere acompanhar a figura da tradutora.

Ainda assim, detendo-se no fragmento de Handke que é efetivamente retomado em Crimp, pode-se afirmar que se trata de uma operação de engaste por isotopia metafórica, pois a referida narrativa do tradutor se encaixa no contexto de um possível discurso de Clair, caso claro de aproveitamento das analogias semânticas entre os dois textos. Este caminho, mais próximo da paráfrase que da paródia, define algumas das relações intertextuais em **A cidade**, especialmente aquelas ligadas à personagem Clair.

Tais relações não se esgotam no texto de Handke, avançando também para a obra de Fernando Pessoa. A peça de Crimp traz, como epígrafe, uma frase do **Livro do desassossego**, de Bernardo Soares, o semi-heterônimo de Pessoa: “Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer.” (PESSOA, 2006, p. 183). Para entender a relação possível entre a epígrafe e a peça, vale refletir um pouco sobre a natureza da primeira.

Em sua obra **Paratextos editoriais**, Gérard Genette reserva um interessante capítulo acerca das epígrafes. Ali, ele investiga a história e a natureza deste procedimento, oferecendo sólida categorização para seu uso. Levando em conta as classificações oferecidas por Genette, a epígrafe em **A cidade** é alógrafa (frase atribuída a alguém diferente do autor da obra) e autêntica (pertence realmente ao autor a quem é atribuída). Mais que isso – e contrariando o costume mais frequente – a epígrafe vem com indicação clara e autêntica da fonte, o **Livro do desassossego**.

Há, em Genette, uma delicada discussão acerca das possíveis funções de uma epígrafe. Segundo ele, epígrafes podem ter a função indireta de associar a obra a um autor de maior importância, aproveitando-se assim de seu prestígio, uma espécie de “garantia indireta

¹³⁶ “So I gave up on my city. I was no writer – that much was clear. I’d like to say how sad the discovery of my own emptiness made me, but the truth is I feel as I write this down nothing but relief.” (CRIMP, 2008, p.63).

que sua presença determina à margem de um texto.” (GENETTE, 2009, p. 143). Afora isto, ele indica duas possíveis funções diretas das epígrafes: “função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa (...) do título.” (GENETTE, 2009, p. 141); e, a mais canônica das funções, “um comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente.” (GENETTE, 2009, p. 142).

Esta discussão acerca de funções é delicada. É bom deixar claro que não se trata de deduzir uma eventual intenção subjetiva do autor. O que importa, neste caso, é compreender que papel o conhecimento da obra de Pessoa desempenha efetivamente na leitura de **A cidade**, independente de qualquer presunção de intencionalidade. Neste sentido, os exemplos que virão a seguir parecem mostrar que a epígrafe de Pessoa, presente na edição da obra de Crimp, atende a esta última função. A epígrafe aponta para a leitura do **Livro do desassossego**, e este livro funciona como comentário, precisando e ressaltando o sentido de diversas passagens da peça de Crimp, especialmente aquelas ligadas ao texto do diário no quinto ato.

Em que sentido, então, a referida epígrafe ilumina a peça de Martin Crimp? O que se pretende afirmar aqui é que, embora sem citações literais, existe uma sólida relação intertextual entre **A cidade**, de um lado, e o **Livro do desassossego**, de outro; e que a epígrafe é apenas a chave de acesso para tal relação, ou seja, é a marca principal a apontar o diálogo intertextual.

Para compreender isto, é necessário discorrer um pouco sobre o **Livro do desassossego**. Antes de tudo, vale aqui o que diz Richard Zenith na introdução da segunda edição brasileira da obra:

Para lhe poupar o esforço de organizar e publicar o que há de mais rico em sua prosa, Pessoa inventou o **Livro do Desassossego**, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura. (in PESSOA, 206, p. 8).

Explique-se: o que se entende por **Livro do desassossego** é a reunião de fragmentos escritos durante muitos anos por Pessoa – de 1913 até o fim da vida –, reunidos sob este título provisório e jamais organizados pelo autor. Sua organização e publicação foi póstuma, a partir da abertura de seu espólio. E cada edição da obra, portanto, oferece uma seleção e uma ordem próprias destes fragmentos. Em suma, o **Livro do Desassossego** é não apenas uma obra inacabada, mas também uma obra assumidamente inacabável. E este caráter de obra incompleta não é apenas circunstancial, mas algo claramente assumido pelo autor: “Pasma

sempre quando acabo qualquer coisa. Pasma e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo.” (PESSOA, 2006, p. 169).

Esta informação, por si só, confrontada com as ideias da última cena de **A cidade** – o texto de Clair, escrito no diário de uma menina morta e intencionalmente abandonado pela metade – já aponta para a relação possível entre as duas obras. Uma relação baseada na metalinguagem – na discussão do ato de escrever – e que quase permite ver as potencialidades de Clair como “semi-heterônimo” de Crimp, tal qual Bernardo Soares é para Pessoa. Mas antes de passar ao quinto ato, importa seguir um caminho mais lento, partindo dos temas e imagens de cada uma das cenas da peça, e buscando na obra de Pessoa as possíveis relações de engaste e/ou interversão.

O elenco de imagens coexistentes nas duas obras não é pequeno. **A cidade** é uma obra permeada de pequenas digressões. A cada momento, as personagens se desviam do fio da ação para deter-se em pequenos temas e narrativas. E boa parte destes temas e narrativas encontra eco na leitura do **Livro do desassossego**. Logo na primeira cena, por exemplo, Christopher gasta um bom tempo narrando para a esposa um problema acontecido com seu cartão na porta de entrada do escritório em que trabalha:

Chris: Meu dia foi bom. Só que meu cartão não estava passando. Eu levei quinze minutos para entrar no meu prédio.

Clair: Sério? Por quê?

Chris: Bem, eu bati no vidro, mas a única pessoa lá dentro era a faxineira então a faxineira se aproximou do vidro e eu mostrei meu crachá e apontei, obviamente, para minha fotografia no cartão, mas a faxineira simplesmente encolheu os ombros — o que é estranho porque eu conheço todas aquelas faxineiras muito bem.

Clair: O que você fez então?

Chris: Apertei a campainha até que viesse alguém. (CRIMP, 2011, p. 6)¹³⁷.

Embora o incidente possa ser entendido como preparação para a posterior perda do emprego, o fato é que o olhar do autor se desvia para um incidente aparentemente insignificante. Esta eleição de um tema corriqueiro como objeto poético lembra a postura de Pessoa / Bernardo Soares: “Que serve sonhar com princesas, mais que sonhar com a porta da entrada do escritório?” (PESSOA, 2006, p. 51). Isto passaria despercebido caso Christopher não retomasse a mesma narrativa ao final da primeira cena:

¹³⁷ “Chris: My day was good. Only my card wouldn’t swipe. Took me fifteen minutes to get into my own building. / Clair: Oh no. Why was that? / Chris: Well I tapped on the glass and the only person in there was a cleaner so the cleaner came over to the glass and I held up my card and pointed, obviously, at my picture on the card, but the cleaner just shrugged – which is odd because I know all those cleaners really well. / Clair: So what did you do? / Chris: Buzzed the buzzer till somebody came.” (CRIMP, 2008, p. 9).

Chris: (...) Vou te contar algo que fará você rir. Sabe esta manhã, quando eu fui para o escritório? Olha só, meu cartão não passou. Eu tentei e tentei, mas ele não passou. Por isso eu bati no vidro, mas a única pessoa ali naquela hora da manhã era uma faxineira, então a faxineira se aproximou do vidro — Não. Eu te contei isso. Eu já te contei isso?

Clair: Continue.

Chris: Mas eu já te contei isso. (CRIMP, 2011, p. 13-14)¹³⁸.

Tal repetição por esquecimento, ao final do primeiro ato de **A cidade**, pode ser encaixada claramente na descrição a seguir, retirada do **Livro do desassossego**:

Atendo a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de com quem falo, recolho as entoações milimétricas dos seus dizeres expressos; mas ao ouvi-lo, não o escuto, estou pensando noutra coisa, e o que menos colhi da conversa foi a noção do que nela se disse, da minha parte ou da parte de com quem falei. Assim, muitas vezes, repito a alguém o que já lhe repeti, pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu. (PESSOA, 2006, p. 49-50).

Pode-se, sem grandes dificuldades, entender o texto de Crimp como concretização da ideia de Pessoa: Christopher efetivamente faz o que Bernardo Soares descreve, ou seja, repete a Clair o que já havia dito. Isto – a coincidência de temas e imagens entre **A cidade** e o **Livro do desassossego** – irá acontecer com frequência nas quatro primeiras cenas de **A cidade**. A entrada de Jenny, na segunda cena, por exemplo, trará diversas imagens contidas no **Livro do desassossego**. Com ela, aparece o tema do piano. Ela fala confusamente de suas frustrações como pianista amadora, de seus exercícios e performances frustradas:

Depois disso – bem, você provavelmente já ouviu – eu gosto de tocar um pouco de piano. Não sou ruim no piano – eu levava a música bastante a sério quando criança – eu sempre me aqueço com a escala musical e coisas desse tipo – mas o engraçado é que, embora eu alcance todas as notas e compreenda a intensidade com que o compositor deve tê-las imaginado, minha música não tem vida. Emocionalmente ela é morta. Sabe como é quando a luz do sol incide sobre a tela da TV e a imagem desaparece, e só o que se vê é a superfície de vidro? Bom, a minha música é assim – dura e sem cor. (CRIMP, 2011, p. 21)¹³⁹.

¹³⁸ “Chris: I’ll tell you something that will make you laugh. You know this morning when I got to my building? Well my card wouldn’t swipe. I tried and I tried but it would not swipe. So I tapped on the glass but the only person in there at that time of the morning was a cleaner so the cleaner came over to the glass... No. I’ve told you this. Have I already told you this? / Clair: Go on. / Chris: But I’ve already told you this.” (CRIMP, 2008, p. 15).

¹³⁹ “After that – well you’ve probably heard – I like to play the piano for a bit. I’m not too bad at playing the piano – I took it quite seriously as a child – and I always warm up with scales and things like that – but the funny thing is, is that although I can get all the notes and understand just how intensely the composer must’ve imagined it, there’s no life to my playing. Emotionally it’s dead. Because you know what it’s like when the sun shines on the TV screen so the picture disappears and all you see is the glass surface of it? Well that’s what my playing’s like – hard and colourless.” (CRIMP, 2008, p. 21).

O tema do piano irá se repetir por toda a peça, dividido entre Jenny e a filha do casal. Na terceira cena, ouve-se uma peça de Schubert tocada na vizinhança – talvez vinda do apartamento de Jenny – e na quarta cena Christopher cobra da filha a peça ao piano ensaiada para a volta de Clair. Por fim, a peça termina com as tentativas frustradas da Menina ao piano, tentando sem sucesso passar do quarto compasso da já citada peça de Schubert. Este tema também pode ser considerado um eco da obra de Pessoa:

Quando vim primeiro para Lisboa, havia, no andar lá de cima de onde morávamos, um som de piano tocado em escalas, aprendizagem monótona da menina que nunca vi. Descubro hoje que, por processos de infiltração que desconheço, tenho ainda nas caves da alma, audíveis se abrem as portas lá de baixo, as escalas repetidas, tecladas, da menina hoje senhora outra, ou morta e fechada num lugar branco onde verdejam negros os ciprestes. (...) E sempre, com uma constância que vem do fundo do mundo, com uma persistência que estuda metafisicamente, soam, soam, soam, as escalas de quem aprende piano, pela espinha dorsal física da minha recordação. (PESSOA, 2006, p. 267-268)

Prestando atenção, é fácil perceber que todos os elementos essenciais estão relidos em Crimp: o aprendizado de uma menina, as escalas, o som vindo do andar de cima, uma pianista jovem e uma mais velha. Vale lembrar que as associações entre Jenny e a Menina são profundamente marcadas na peça. Elas, inclusive, usam exatamente o mesmo figurino, uma estranheza bastante peculiar do texto.

Também é através de Jenny que o tema do jardim é trazido à cena. Tanto na segunda quanto na quinta cena, a enfermeira revela uma estranha fixação pelo jardim da casa de Clair:

Mas este jardim é muito bonito. Eu posso vê-lo da minha janela. Eu sempre vejo os seus filhos correndo de um lado para outro, rindo e gritando. Eu penso muitas vezes como é extraordinário ver um jardim como o seu, com crianças correndo de um lado para o outro, rindo e gritando — bem aqui — bem aqui no meio de uma cidade. (CRIMP, 2011, p. 18)¹⁴⁰.

Mais uma vez, pode-se entender a fala de Jenny como eco de imagens do **Livro do desassossego**. A imagem de um jardim no meio da cidade, por exemplo, é bastante eloquente na obra de Pessoa:

Não sei que coisa estranha e pobre existe na substância íntima dos jardins citadinos que só a posso sentir bem quando me não sinto bem a mim. Um jardim é um resumo da civilização – uma modificação anónima da natureza. As plantas estão ali,

¹⁴⁰ “*But this is such a beautiful garden. I can see it from my window. I often see your children running up and down shouting and screaming. I often think how extraordinary it is to see a garde like yours with children running up and down shouting and screaming – right here – right here in the middle of a city*” (CRIMP, 2008, p. 18).

mas há ruas – ruas. (...) Assim, na cidade, regradados mas úteis, os jardins são para mim como gaiolas, em que as espontaneidades coloridas das árvores e das flores não têm senão espaço para o não ter, lugar para dele não sair, e a beleza própria sem a vida que pertence a ela. (PESSOA, 2006, p. 97-98).

E trata-se de uma imagem que retorna em diversos fragmentos, inclusive marcada pela presença de crianças brincando, exatamente como na peça de Crimp:

Não quero mais da vida do que senti-la perder-se nestas tardes imprevistas, ao som de crianças alheias que brincam nestes jardins engradados pela melancolia das ruas que os cercam, e copados, para além dos ramos altos das árvores, pelo céu velho onde as estrelas recomeçam. (PESSOA, 2006, p. 129).

Porém, é a imensa digressão de Jenny acerca da guerra que nos aproxima daquilo que, na última cena, irá tornar-se a imagem central de **A cidade**. E, embora as similaridades apontadas até aqui não ofereçam um sentido para a relação entre as duas obras, este é talvez o ponto em que as imagens de Crimp começam a se ligar de modo mais efetivo com o imaginário do **Livro do desassossego**.

Ao entrar no assunto da guerra, Jenny se aproxima daquilo que é central na peça, pois oferece a primeira imagem poética relacionada ao título da obra:

Meu marido foi para a guerra. Não para matar. Claro que não. Ele é médico. Ele tem uma arma – porque todos os soldados têm armas – mas você iria rir se visse a arminha pequenininha que eles dão aos médicos – não servem de modo algum para matar pessoas – não a quantidade enorme de pessoas que você tem de matar numa guerra. É uma guerra secreta. Não posso lhe dizer onde é, ou estaria pondo vidas em risco. Mas posso contar que o que eles estão fazendo agora, na guerra secreta, é atacar uma cidade – pulverizá-la, na verdade – sim – x transformar essa cidade – as praças, as lojas, os parques, os centros de lazer e as escolas – transformar todas as coisas numa fina poeira cinzenta. (CRIMP, 2011, p. 23)¹⁴¹.

Assim, a primeira imagem clara de cidade que o texto de Crimp oferece aparece nesta narrativa de uma guerra distante. É possível entender tal narrativa em sua relação com os discursos da história, em especial os discursos do noticiário, acerca da invasão do Iraque. Tal leitura se estabelece facilmente, seja pela menção clara ao ataque a civis, individualizada na figura da ‘mãe com um bebê ao peito’, seja pela recorrência deste tema na própria obra de Crimp, cujo melhor exemplo é **Conselho para mulheres iraquianas** (CRIMP, 2003).

¹⁴¹ “*My husband’s gone to war. Not to kill. Of course not. He’s a doctor. He has a gun – because all soldiers have guns – but you’d laugh if you saw the tiny tiny gun they give to doctors – no use at all for killing people – not the large numbers of people you have to kill in a war. It’s a secret war. I can’t tell you where it is, or I’d be putting lives at risk. But I can tell you that what they’re doing now, in the secret war, is they’re attacking a city – pulverising it, in fact – yes – turning this city – the squares, the shops, the parks, the leisure centres and the schools – turning the whole thing into a fine grey dust.*” (CRIMP, 2008, p. 22).

Mas na última cena será possível perceber que há um sentido maior para a imagem desta cidade transformada em poeira, um sentido que se comunica – ao menos metaforicamente – com a obra de Pessoa. Antes de chegar lá, vale buscar as imagens de guerra no **Livro do desassossego**, para delas retirar as possíveis relações com a peça de Crimp. Há três menções à guerra no **Livro do desassossego**. Uma delas oferece paralelos especialmente interessantes:

Toda a vida é guerra, e a batalha é, pois, a síntese da vida. Ora o estratégico é um homem que joga com vidas como o jogador de xadrez com peças do jogo. Que seria do estratégico se pensasse que cada lance do seu jogo põe noite em mil lares e mágoa em três mil corações? (PESSOA, 2006, p. 293).

É possível estabelecer conexão entre este fragmento e a cena de guerra descrita por Jenny em **A cidade**. O mesmo tipo de dilema moral é descrito em ambas as obras. O soldado imaginado por Jenny se defronta com este dilema ao encontrar a mãe amamentando o filho. E, ao não pensar como um estratégico, ao hesitar, por conta de seu instinto humanitário, torna-se vítima da guerra: “um tijolo parte o crânio do soldado.” (CRIMP, 2011, p. 24)¹⁴². Esta defesa cruel do sentido prático do conflito, feita por Jenny, também se conecta facilmente com o ideário do narrador Bernardo Soares: “Semelhançamente nos não interessam as grandes convulsões, como a guerra e as crises dos países. Enquanto não entram por nossa casa, nada nos importa a que portas batam.” (PESSOA, 2006, p. 438). Em **A cidade**, Jenny carrega a função de fazer a guerra “entrar na casa” de Clair e Christopher.

O elenco de imagens e temas secundários de **A cidade** – e de seus duplos no **Livro do desassossego** – pode ser enriquecido com uma série de casos interessantes, desde a descrição das estações do ano nas duas obras até o tema da morte de crianças, materializado na notícia da morte de Laela, no quarto ato da peça de Crimp. O que salta aos olhos, nesta cena, é a indiferença de Mohamed com relação à morte da criança. Esta constatação começa por uma espécie de *mea culpa* de Mohamed com relação ao abandono da filha:

Clair, o que você precisa saber, e que eu não lhe contei quando nos conhecemos, é o motivo por que mandei minha menininha embora. Eu a mandei embora porque ela ficava no meu pé, porque ela me impedia de escrever, porque ela interrompia constantemente o meu trabalho, e às vezes, quando eu gritava com ela, porque ela havia interrompido o meu trabalho, pedindo alguma coisa para beber, ou que eu lesse uma história, o corpinho dela estremeia para trás, disse ele, como se tivesse sido atingido por uma bala. (CRIMP, 2011, p. 59)¹⁴³.

¹⁴² “A brick splits the soldier’s skull.” (CRIMP, 2008, p. 24).

¹⁴³ “Clair, what you have to know, and what I didn’t tell you when we first met, is why I sent my little girl away. I sent her away because she got under my feet, because she stopped me writing, because she constantly

Mas, logo em seguida, isto muda em uma postura assumidamente fria, uma atitude de defesa intransigente da distância do escritor. A confissão de Mohamed não é a de um pai relapso. É o relato de um homem incapaz de lidar com o humano exceto como matéria para a ficção:

Não, o que eu tenho a te contar é que no momento em que terminei de falar com a minha cunhada esta noite, e pus o telefone no gancho, eu experimentei — e a coisa mais próxima à palavra que ele usou é “exaltação” — eu experimentei uma exaltação secreta, diz ele, quando me dei conta de que o que havia acontecido só iria melhorar o meu trabalho. Minha filha, você entende, é como lenha atirada na fogueira, fazendo o fogo arder, ele disse, com mais brilho. (CRIMP, 2011, p. 60)¹⁴⁴.

Mais uma vez, é possível encontrar no **Livro do desassossego** o espelho deste discurso. É possível ler, nas palavras de Bernardo Soares, a mente do escritor em seu distanciamento. A mesma voz do autor incapaz de lidar com o humano como experiência concreta:

O isolamento talhou-me à sua imagem e semelhança. A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atrasa-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dito, em mim este contacto é um contra-estímulo, se é que esta palavra composta é viável perante a linguagem. (PESSOA, 2006, p. 78).

Esta defesa implícita de um distanciamento frio, mais adiante, dá lugar à menção explícita do tema da morte de crianças: “Há idas de poente que me doem mais que mortes de crianças. Em tudo sou o que não sente, para que sinta.” (PESSOA, 2006, p. 178). E então, estamos prontos para adentrar na última cena, onde as relações entre as duas obras se tornam muito mais claras.

Se o diálogo entre **A cidade** e o **Livro do desassossego** fica visível a partir das similaridades apontadas nas quatro primeiras cenas, por outro lado o sentido da relação entre as duas obras não pode, de modo algum, ser apreendido até aqui. Embora sejam muitos os ecos de uma obra na outra, ainda não se pode afirmar que são mais do que isso: ecos, similaridades, espelhos. Ou, para voltar à terminologia adotada por Laurent Jenny, trata-se de marcas de uma intertextualidade fraca: caso se aceite todos os exemplos listados até aqui

interrupted my work, and sometimes, when I shouted at her, because she had interrupted my work, to ask for a drink, or to be read a story, her small body jerked back, he said, as if hit by a bullet.” (CRIMP, 2008, p. 52).

¹⁴⁴ “No, what I have to tell you is that the moment I finished speaking to my sister-in-law tonight, and put down the phone, I experienced – and the nearest thing to the word he used is ‘exaltation’ – I experienced a secret exaltation, he said, as I realised that what had happened could only enhance my work. My child, you see, is like a log thrown into the fire, making the fire burn, he said, more brightly.” (CRIMP, 2008, p. 52).

como eventos de intertextualidade consciente, ainda assim são, em sua maioria, casos de engaste por isotopia metafórica, dispersos pelo texto.

Entretanto, o texto do diário, lido por Christopher no último ato da peça, oferecerá um sentido bem mais claro para tais eventos. Prepara-se, nesta altura do texto, a revelação dos segredos de Clair, já fartamente sugeridos em cenas anteriores. E estes segredos estão ligados ao ato de escrever e à busca de uma espécie de cidade interior:

Chris (*lendo*): ‘... verdadeiramente acreditasse que havia’ – isso mesmo – ‘uma cidade dentro de mim – uma cidade imensa e diversificada, cheia de praças verdes, lojas e igrejas, ruas secretas, e portas ocultas dando para escadarias que levam a quartos cheios de luz onde haveria gotas de chuva nas janelas, e em cada pequenina gota a cidade inteira poderia ser vista, de cabeça para baixo. (...) Haveria escolas onde, sempre que o trânsito estivesse mais calmo, seria possível ouvir as crianças brincando’. (CRIMP, 2011, p. 34)¹⁴⁵.

Neste momento, inicia-se uma reviravolta no texto de Crimp que fará as demais cenas ganharem novo significado. A imagem de uma cidade distante, oferecida na segunda cena, transforma-se aqui no conceito de uma cidade interior, uma espécie de cidade de sonho no íntimo de Clair. E é difícil evitar a convicção de que esta é, enfim, a cidade referida no título da peça:

Chris (*lendo*): E eu estava convencida de que nessa minha cidade eu encontraria uma inex...” (*Força os olhos numa palavra.*)
 Clair: Inexaurível.
 Chris: ‘... uma inexaurível fonte de personagens e histórias para os meus textos. Eu estava convencida de que para ser uma escritora eu só precisaria viajar para essa cidade — essa que havia dentro de mim — e escrever o que descobrisse ali’. (CRIMP, 2011, p. 72)¹⁴⁶.

A ideia de uma geografia interna, uma geografia das sensações ou do pensamento, é uma das imagens mais recorrentes no **Livro do desassossego**. Se os ecos anteriores podiam soar como coincidências felizes e factuais, esta imagem leva o leitor ao âmago da prosa de Pessoa:

¹⁴⁵ “Chris (*reading*): ‘... [I] truly believed there was’ – that’s right – ‘a city inside of me – a huge and varied city full of green squares, shops and churches, secret streets, and hidden doors leading to staircases that climbed to rooms full of light where there would be drops of rain on the windows, and where in each small drop the whole city would be seen, upside down (...) There would be schools where, when there was a lull in the traffic, you could hear children playing’.” (CRIMP, 2008, p. 61).

¹⁴⁶ “Chris (*reading*): ‘And I was convinced that in this city of mine I would find an inex...’ (*Peers at word*). / Clair: *Inexhaustible*. / Chris: ‘... an inexhaustible source of characters and stories for my writing. I was convinced that in order to be a writer I’d simply have to travel to this city – the one inside of me – and write down what I discovered there’.” (CRIMP, 2008, p. 61).

Penso às vezes com um agrado (...) na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. (...) Depende tudo isso do aguçamento extremo das nossas sensações interiores, que, levadas até onde podem ser, sem dúvida revelarão, ou criarão, em nós um espaço real como o espaço que há onde as coisas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como coisa. (PESSOA, 2006, p. 105)

Não é necessário lembrar que Clair é, desde o começo, a imagem do escritor na obra. Sua atitude de tradutora que escreve secretamente, já mostrada durante toda a peça, coincide com a imagem do semi-heterônimo Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros que escreve nas horas vagas. Portanto, a entrada de seu discurso pessoal torna inevitável uma entrada no terreno da metalinguagem. Sendo o **Livro do desassossego** uma obra que assume ostensivamente seu caráter de metalinguagem, todas as alusões a ele se tornam agora absolutamente claras e justificadas:

E nada de mim seria real. Mas teria tudo uma lógica soberba, sua; seria tudo segundo um ritmo de voluptuosa falsidade, passando tudo numa cidade feita da minha alma, perdida até [ao] cais à beira de um comboio calmo, muito longe dentro de mim, muito longe... (PESSOA, 2006, p. 139).

O **Livro do desassossego** tem diversas passagens que desenvolvem este conceito de uma cidade interior. Tal cidade é por vezes um lugar a ser descoberto, por outras uma geografia a ser criada ou construída:

Criar dentro de mim um estado com uma política, com partidos e revoluções, e ser eu isso tudo, ser eu Deus no panteísmo real desse povo-eu, essência e ação dos seus corpos, das suas almas, da terra que pisam e dos actos que fazem. Ser tudo, ser eles e não eles. (PESSOA, 2006, p. 173).

Mas a cidade dentro do autor, tanto em Crimp quanto em Pessoa, acaba por ser um lugar de falência. Ela é também um projeto que fracassa. Assim como na cidade distante da segunda cena, a cidade interior de Clair revela-se um lugar arrasado e deserto:

Chris (*lendo*): ‘E eu cheguei à minha cidade. Sim. Ah, sim. Mas quando cheguei até ela descobri que havia sido destruída. As casas haviam sido destruídas, e também as lojas. Minaretes jaziam no chão ao lado de torres de igrejas. Todas as... sacadas?’ (*Fica momentaneamente em dúvida.*) Todas as sacadas que havia ali estavam caídas na calçada. Não havia crianças nos parques, apenas linhas coloridas. Procurei por habitantes sobre os quais pudesse escrever, mas não havia habitantes, apenas pó’. (CRIMP, 2011, p. 72)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ “Chris (*reading*): ‘And I did reach my city. Yes. Oh yes. But when I reached it found it had been destroyed. The houses had been destroyed, and so had the shops. Minarets lay on the ground next to church steeples. What... balconies?’ (*Momentarily confused*). ‘What balconies there were had dropped to the pavement. There were no children in the playgrounds, only coloured lines. I looked for inhabitants to write about, but there were no inhabitants, just dust.’” (CRIMP, 2008, p. 62).

Mais uma vez, as imagens construídas por Clair remetem aos conceitos centrais de Bernardo Soares: “Sou ruínas de edifícios que nunca foram mais do que essas ruínas, que alguém se fartou, em meio de construí-las, de pensar em que construía.” (PESSOA, 2006, p. 92). A própria imagem de uma cidade transformada em poeira, tão eloquente na voz de Clair, tem seu equivalente no plaino deserto de Bernardo Soares: “Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plaino deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima dele.” (PESSOA, 2006, p. 263). Aqui, chega-se ao centro da relação entre os dois textos, ao falar da volatilidade de suas personagens:

Chris: ‘... personagens... inventei personagens...’ (*Ele se perde, depois acha novamente onde parou.*) ‘Eu inventei personagens e coloquei-os na minha cidade. Aquele que eu chamei de Mohamed. Aquela que eu chamei de enfermeira — Jenny — ela era engraçada. Inventei uma criança também, eu estava tão satisfeita com a criança’. (CRIMP, 2011, p. 72-73)¹⁴⁸.

Nesta altura, a leitura da peça sofre um desvio. As personagens da obra perdem seu estatuto de realidade – para usar um termo polêmico – e assumem diretamente seu sentido ficcional, seu caráter de simulacros. Todo o mundo da peça é identificado agora com o mundo interior de Clair. Esta operação pode também ser lida como alusão ao **Livro do desassossego**:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. (...) Alinho na minha imaginação, confortavelmente, como que no inverso se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. (PESSOA, 2006, p. 120).

E trata-se de uma alusão bastante direta, que faz questão de deixar visíveis suas marcas. Não parece ser aleatória a enumeração das personagens criadas por Clair, especialmente se confrontada com outro trecho significativo de Pessoa:

E acontece, quase sempre, nestes momentos de desolação estomacal, que há um homem, uma mulher, uma criança até, que se ergue diante de mim como um representante real da banalidade que me agonia. (PESSOA, 2006, p. 299).

Assim, de modo rigorosamente simétrico, vemos Crimp enumerar as personagens de Clair na mesma ordem usada por Pessoa no **Livro do desassossego**. “Um homem” (Mohamed), “uma mulher” (Jenny), “uma criança até” (a Menina). A semelhança é

¹⁴⁸ “Chris: ‘... characters... I invented characters...’ (*Loses his place, finds it again.*) ‘I invented characters and I put them in my city. The one I called Mohamed. The one I called the nurse – Jenny – she was funny. I invented a child too, I was quite pleased with the child’.” (CRIMP, 2008, p. 62).

significativa. Enumeradas e organizadas as personagens, o texto segue adiante para narrar o processo de sua falência. As personagens – simulacros que são – não ganham vida autônoma. O texto falha e suas personagens não se sustentam:

Chris (*lendo*): ‘Mas foi uma luta. Eles não queriam criar vida. Viviam um pouco — mas apenas como um pássaro enfermo torturado por um gato vive numa caixa de sapatos. Foi difícil fazê-los falar com normalidade — e as histórias deles desmoronavam no mesmo momento em que eu as contava’. (CRIMP, 2011, p. 73)¹⁴⁹.

Mais uma vez, é fácil identificar os trechos de Pessoa aos quais Crimp parece responder. As imagens de falência e fragilidade de personagens no **Livro do desassossego** são várias. Dentre elas, a mais viva talvez seja aquela que associa personagens a bonecos:

Com que encantamento de bruxedo irônico me julguei poeta da minha prosa, no momento alado em que ela me nascia, mais rápida que os movimentos da pena, como um desforço falaz aos insultos da vida! E afinal, hoje, relendo, vejo rebentar meus bonecos, sair-lhes a palha pelos rasgos, despejarem-se sem ter sido... (PESSOA, 2006, p. 184).

Esta imagem é especialmente interessante por remeter a outra frase de Clair: “[Eu] os vestia como costumava vestir minhas bonecas quando era pequena.” (CRIMP, 2011, p. 73)¹⁵⁰. Este lamento de Clair “por não serem reais as figuras humildes de seus sonhos.” (PESSOA, 2006, p. 121), é o caminho natural que a leva a abandonar a escrita e deixar seu texto incompleto:

Chris (*lendo*): ‘Então eu abandonei minha cidade. Eu não era uma escritora — isso estava bem claro. Gostaria de dizer o quanto a descoberta do meu próprio vazio me entristeceu, mas o fato é que enquanto escrevo isto não sinto nada além de alívio’. (CRIMP, 2011, p. 73)¹⁵¹.

Chega-se, neste ponto, ao gesto definitivo da obra, que é o gesto de deixá-la inconclusa. Clair desiste de sua cidade, assume a falência de sua escrita. Assume que escreve apenas para si mesma, para encontrar alívio. O texto, escrito num diário que lhe chegou às mãos por acidente, ficará para sempre inconcluso e jamais será publicado, tal qual os escritos de Bernardo Soares:

¹⁴⁹ “Chris (*reading*): ‘But it was a struggle. They wouldn’t come alive. They lived a little – but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox. It was hard to make them speak normally – and their stories fell apart even as I was telling them’.” (CRIMP, 2008, p. 62).

¹⁵⁰ “Dressed them up the way I used to dress my dolls when I was little.” (CRIMP, 2008, p. 63).

¹⁵¹ “Chris (*reading*): ‘So I gave up on my city. I was no writer – that much was clear. I’d like to say how sad the discovery of my own emptiness made me, but the truth is I feel as I write this down nothing but relief’.” (CRIMP, 2008, p. 63).

E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção. Vou enchendo lentamente, a traços moles de lápis rombo – que não tenho sentimentalidade para aparar –, o papel branco de embrulho de sanduíches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco. (PESSOA, 2006, p. 97).

Ao chegar ao final, quem não leva em conta a relação da peça com o **Livro do desassossego** pode reduzi-la ao retrato de uma crise criativa individual, pois é isto, em termos gerais, que Clair revela na superfície de seu discurso. Mas esta leitura inicial fica seriamente abalada ao colocar-se **A cidade** lado a lado com a obra de Pessoa. Pode-se entender que Clair vive uma crise individual de criatividade. Mas, ao analisar os ecos do **Livro do desassossego** na peça de Crimp, é inevitável pensar que o autor discute uma crise muito maior, relativa a todo ato de escrita. Uma crise equivalente àquela engendrada por Bernardo Soares, ao defender a imperfeição e a impossibilidade de conclusão como princípios filosóficos:

Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que o não pudesse ser mais, ou brisa leve que nos dê sono que não pudesse dar-nos um sono mais calmo ainda. (PESSOA, 2006, p. 41).

Não por acaso, as atitudes de Clair no final da peça estão bem distantes de um lamento. Há aqui uma espécie de atitude positiva com relação ao abandono da escrita. Um gesto que se aproxima muito de Bernardo Soares e sua “sublimidade de desperdiçar uma vida que podia ser útil, de nunca executar uma obra que por força seria bela, de abandonar a meio caminho a estrada certa da vitória.” (PESSOA, 2006, p. 314).

Ao mesmo tempo, em paralelo a este processo de falência da escrita, volatiliza-se completamente o conceito de personagem na obra. Chegando já aos momentos finais da peça, vale atentar para o derradeiro diálogo entre o casal:

Ele vira as páginas à procura de mais texto, mas não encontra nada. Ele fecha o diário e olha para Clair.

Chris: E eu?

Clair: O que tem você?

Chris: Eu também sou / inventado?

Clair: Por que não tira o seu chapéu agora? O quê?

Chris: Eu. Também sou inventado?

Clair: Não mais do que eu, certamente. (CRIMP, 2011, 73)¹⁵².

¹⁵² “(He turns the pages looking for more text, but finds none. He closes the diary and look at Clair) What about me? / Clair: What about you? / Chris: Am I / invented too? / Clair: Why don’t you take off your hat now? What? / Chris: Me. Am I invented too? / Clair: No more than I am, surely.” (CRIMP, 2008, p. 63).

Mais uma vez, uma leitura superficial permite crer em uma solução simples. Clair não afirmou, em seu texto escrito, que Christopher era uma personagem de sua narrativa. Sua frase soa, a princípio, apaziguadora: “Não mais que eu”. Entretanto, uma comparação com o **Livro do desassossego** desfaz toda esta falsa estabilidade. “Não mais do que eu” pode significar que nenhum dos dois está reduzido a personagem de ficção, mas também pode ser uma afirmação de que ambos o são:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. (PESSOA, 2006, p. 138).

Isto coloca a obra em um plano muito mais complexo, em que está em jogo a própria relação entre poesia e realidade. Clair talvez levante a hipótese de ter-se tornado, ela mesma, “uma figura de livro, uma vida lida.” (PESSOA, 2006, p. 204). A presença desta ideia em Pessoa é muito frequente:

Às vezes, em plena vida activa, em que, evidentemente, estou tão claro de mim como todos os outros, vem até à minha suposição uma sensação estranha de dúvida; não sei se existo, sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase calmamente, que poderei ser personagem de uma novela, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa. (PESSOA, 2006, p. 280).

Por este ponto de vista, é possível identificar as angústias individuais de Clair – e, surpreendentemente, também as de Bernardo Soares – com as angústias de nosso tempo ou, nos termos de Richard Zenith, com

a falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de “relativo”), o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos – todo este sonho ou pesadelo pós-modernista. (in PESSOA, 2006, p. 8).

Além dos casos comentados no presente capítulo, ainda há um caso de diálogo intertextual que merece ser estudado em **A cidade**. Trata-se da relação entre esta peça e **A corrosão do caráter**, de Richard Sennett, indicada na já referida entrevista dada ao Bouffes du Nord. Entretanto, a relação entre os dois textos tem estreita ligação com as questões de identidade e com o processo de construção de personagens na peça. Assim, ao invés de tratar

do texto de Sennett no presente capítulo, é mais útil estender-se sobre tal assunto no capítulo seguinte, especialmente dedicado às questões de personagem e identidade.

4 A CORROSÃO DO CARÁTER E A CRISE DA IDENTIDADE

As relações intertextuais e intratextuais discutidas no capítulo anterior são suficientemente amplas para flagrar a autorreflexividade do texto de **A cidade**. O diálogo intertextual, por si só, revela o caráter discursivo dos eventos do texto e, por extensão, o caráter discursivo de nosso contato com a realidade. Entretanto, além de chamar a atenção para a textualidade do fenômeno teatral em si, cada diálogo intertextual abre o texto para outros discursos que re-significam a peça.

Em outras palavras, ao dialogar com **Terno e cruel**, o texto de **A cidade** permite que se leia as narrativas da personagem Jenny no contexto de uma guerra ao terrorismo internacional e de discursos sobre a invasão do Iraque. Ou ainda: ao dialogar com o **Livro do desassossego**, o texto se abre para uma leitura mais complexa da atividade de escrita. O fracasso das tentativas ficcionais de Clair deixa de ser apenas um evento individual de fundo psicológico. Pode ser entendido como paradigma de todos os fracassos representados na peça, desde o fracasso profissional de Christopher até o fracasso musical da Garota na última cena.

Os diálogos intertextuais e intratextuais citados acima, por outro lado, restringem-se a obras de ficção. O que acontece quando **A cidade** dialoga com um intertexto não ficcional, um texto das ciências humanas, por exemplo? Este é o caso de **A Corrosão do Caráter**, de Richard Sennett, cujo diálogo com **A cidade** é declarado por Martin Crimp em entrevista: “A ideia desta peça surgiu após a leitura de uma obra de Richard Sennett, **A corrosão do caráter**, que trata das dificuldades do homem de classe média afligido pelo desemprego.” (DAVID, 2011, p.1)¹⁵³. Qual será o novo campo de significados a abrir-se na peça em face deste diálogo intertextual?

O motivo que leva a separar o ensaio de Sennett e discutir seu diálogo com **A cidade** em um capítulo distinto é, além do fato de ser um ensaio das ciências humanas, a especificidade de seus temas. **A corrosão do caráter** avalia os efeitos das novas economias flexíveis na formação das identidades contemporâneas. Há, neste sentido, uma relação bastante plausível entre a problematização da ideia de sujeito, no terreno da filosofia e das ciências humanas, e a problematização da ideia de personagem, nos terrenos da estética, da literatura e do teatro. O presente capítulo parte da hipótese de que o diálogo entre **A cidade** e

¹⁵³ “L’idée de cette pièce a germé après la lecture d’un ouvrage de Richard Sennett, **La corrosion des personnages**, qui traite des difficultés d’hommes de la classe moyenne frappés par le chômage.” (DAVID, 2009, p. 1).

A corrosão do caráter pode lançar uma luz bastante significativa sobre o modo como a peça de Crimp trata a questão das personagens.

Todavia, antes de entrar nesta questão específica, é oportuno enumerar e discutir alguns conceitos do pensamento contemporâneo, relativos à ideia de sujeito e à noção de identidade. Também será útil apontar como tais questões foram tratadas em outras peças de Crimp. Esses pressupostos servirão para identificar algumas recorrências e similaridades entre diversos textos. Ao mesmo tempo, permitirá perceber aquilo que é específico e singular em **A cidade**, no que diz respeito ao seu conceito de sujeito e de personagem.

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRISE DAS NARRATIVAS DE IDENTIDADE

Segundo Anthony Giddens, o homem dos tempos atuais é um homem consciente de que sua identidade está ligada à construção de uma narrativa. Esta discussão já não é restrita ao ambiente especializado da academia, uma vez que este tema é matéria de questionamento e preocupação para a quase totalidade dos indivíduos de nosso tempo, em maior ou menor grau. A popularização de temas e informações dos campos da psicologia e da sociologia levou o indivíduo contemporâneo a um aguçado grau de autoconsciência e autorreflexividade: “A reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu. Posto de outra maneira, no contexto de uma ordem pós-tradicional, o eu se torna um projeto reflexivo.” (GIDDENS, 2002, p. 37). É importante ressaltar, porém, que a autoconsciência não é um fato circunscrito às sociedades contemporâneas:

Todos os homens monitoram continuamente as circunstâncias de suas atividades como parte do fazer o que fazem, e esse monitoramento sempre tem características discursivas. Em outras palavras, se questionados, os agentes são normalmente capazes de fazer interpretações discursivas da natureza e das razões do seu comportamento. (GIDDENS, 2002, p. 39).

O que é característico de nosso tempo, neste caso, é o caráter precário e provisório de tais narrativas. Em épocas anteriores, a demanda de reflexão acerca da narrativa da própria identidade esteve geralmente limitada aos inícios e finais de ciclo, isto é, a eventos previsíveis e claramente indicados pelo mundo social. Do ponto de vista de uma coletividade localizada no tempo e no espaço, tais narrativas partiam de modelos claros e já testados pela tradição. Este panorama se modificou bastante, por diversos fatores:

Transições nas vidas dos indivíduos sempre demandaram a reorganização psíquica, algo que era frequentemente ritualizado nas culturas tradicionais na forma de *ritos de passagem*. Mas em tais culturas, nas quais as coisas permaneciam mais ou menos as mesmas no nível da coletividade, geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada – como quando um indivíduo saía da adolescência para a vida adulta. Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (GIDDENS, 2002, p. 37).

Em decorrência da aceleração das mudanças na modernidade, o modelo do eu como uma unidade, o modelo de um sujeito com narrativa coerente e organizada, vem sendo questionado pela crítica do pensamento contemporâneo, entenda-se isto como característica da pós-modernidade (HALL, 2006) ou da modernidade tardia (GIDDENS, 2002).

Este processo é descrito por Stuart Hall, de modo simplificado, em três estágios históricos. Para ele, é necessário diferenciar três modelos básicos de sujeito, sucessivamente hegemônicos: “o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.” (HALL, 2006, p. 10). A concepção de sujeito do Iluminismo é a de um eu unificado, “cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo.” (HALL, 2006, p. 10-11).

A noção sociológica de sujeito é mais complexa e menos unificada, pois parte da visão de um ‘eu’ menos autônomo, menos autossuficiente, que se estrutura “na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava.” (HALL, 2006, p. 11). Trata-se, portanto, de uma visão interativa da formação da identidade, que leva em conta as trocas processadas entre o mundo pessoal e o mundo público. Importa perceber que tal modelo de construção da identidade leva em conta todos os valores e signos assimilados e internalizados a partir dos contextos sociais.

A proposta de um modelo de sujeito pós-moderno, tese central para Stuart Hall, parte da premissa de que há uma descontinuidade entre o modelo anterior e as narrativas de identidade contemporâneas:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

Dentre os fenômenos históricos e sociais que estão por trás desta fragmentação do sujeito contemporâneo, uma questão essencial é a perda da noção de centro. As sociedades contemporâneas não conservam um princípio articulador único e, portanto, seus movimentos e transformações não decorrem de um centro causal unificado: elas são “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos.” (HALL, 2006, p. 17). Assim, um indivíduo pode ser definido por – ou reduzido a – sua nacionalidade, seu gênero, sua classe social, dentre outras possibilidades.

Outra questão que certamente atua na desconstrução de uma identidade unitária é o efeito daquilo que entendemos por globalização. Em sociedades mais antigas, o fator territorial e a ideia de nação funcionam como um centro que atua na determinação das identidades individuais. No processo de integração global, sob o efeito das novas tecnologias de comunicação, as noções de tempo e lugar deixam de ter papel fundamental na construção das identidades. Por exemplo, os diversos grupos feministas do mundo podem ter papel mais destacado na formação da identidade de uma feminista brasileira que fatores geográficos. O resultado disso é que “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar.” (HALL, 2006, p. 69). Ou ainda: “as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’.” (HALL, 2006, p. 75).

Até aqui, tem-se falado das narrativas de identidade de um ponto de vista basicamente individual. Mas a construção do sujeito é algo que ocorre de si para si e entre o eu e o outro: “a descoberta do outro, de modo cognitivo-emocional, é de importância-chave no desenvolvimento inicial da autoconsciência como tal.” (GIDDENS, 2002, p. 53). Conseqüentemente, a narrativa de si para o outro e do outro para si tem papel importante na construção de uma narrativa de identidade. “Ser uma pessoa não é apenas ser um ator reflexivo, mas ter o conceito de uma pessoa (enquanto aplicável ao eu e aos outros).” (GIDDENS, 2002, 54). Desse modo, o projeto de criar uma narrativa organizada e coerente de si esbarra também na dificuldade de perceber esta coerência e unidade nas narrativas do outro.

É possível estabelecer algumas pontes possíveis entre os conceitos de identidade comentados até aqui e aqueles desenvolvidos por Mikhail Bakhtin. Em paralelo a suas teorias da linguagem – e em estreita ligação com elas – o pensador russo desenvolveu diversos conceitos notáveis acerca do eu e da identidade. Tais ideias são oportunas neste ponto, seja pela estreita relação que mantêm com as teorias bakhtinianas sobre a linguagem e o romance,

seja pelo modo como antecipam, em termos gerais, algumas das preocupações dos teóricos arrolados até aqui no presente capítulo.

As reflexões de Bakhtin acerca do eu e da identidade assumem formas bastante diversas nas várias fases de sua carreira. O primeiro ponto significativo deste percurso teórico é o desprezo pela oposição freudiana entre consciente e inconsciente e a tentativa de explicar a complexidade da mente através de um entendimento mais complexo da própria consciência. Neste sentido, Bakhtin descreve “um complexo diálogo entre as numerosas, diversificadas e heteroglotas vozes presentes no discurso interior” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 190). Esta visão do eu como discurso interior formado por vozes diversas em constante interação é um conceito que se mantém em todas as reflexões deste autor sobre o tema da identidade, embora ganhe contornos diversos a cada fase. É bastante evidente a relação entre esta teoria da identidade como interação entre múltiplas vozes e a visão bakhtiniana sobre a narrativa ficcional.

Outro ponto significativo é a percepção de Bakhtin acerca da importância, para a formação da personalidade, dos “modos pelos quais chegamos a criar imagens dos outros e imagens de nós mesmos para os outros.” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 194). Para lidar com tais questões, Bakhtin diferencia categorias como “eu-para-mim”, “eu-para-os-outros” e “o-outro-para-mim”. Não é difícil perceber quanto tais conceitos apresentam, antecipadamente, algumas das preocupações de Anthony Giddens, já comentadas neste capítulo.

É relevante mencionar que o papel da relação com o outro na formação da identidade é o ponto de partida para a formulação do conceito bakhtiniano de ‘excedente’: “O que eu posso ver a respeito de você que você não pode ver a respeito de si mesmo constitui o meu excedente com relação a você.” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 200). Percebe-se, nestas reflexões, o modo peculiar pelo qual Bakhtin liga sua teoria da identidade com suas teorias acerca da linguagem e da personagem ficcional. O papel que os diferentes excedentes de visão têm na relação entre as vozes num discurso bivocal já foi apontado no segundo capítulo.

No caso das teorias do eu, a ideia de excedente tem de se relacionar com o conceito de um homem livre, responsável e, portanto, não-finalizável. Ou seja, um homem que não pode ser completamente descrito e determinado, seja pela visão de dentro (eu-para-mim-mesmo), seja pela visão do outro (eu-para-o-outro). Entretanto, ao tratar da identidade ficcional, a personagem deve ter unidade ou integridade, o que exige que ela seja finalizada de fora. Tal condição cria um problema interessante: “Como o autor descreve um herói como um

todo sem lhe sacrificar a capacidade de desenvolver-se de maneiras surpreendentes?” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 205).

É bastante possível que tal questão tenha levado Bakhtin a estabelecer sua diferenciação entre a instância do narrador e a instância última do autor, já citada no segundo capítulo. Se os atritos dialógicos dependem de que o narrador esteja no mesmo plano das personagens – e, portanto, não tenha o excedente necessário para finalizá-las – a tarefa de finalização estética deve ser entendida como vinda de uma instância superior e exterior à do narrador¹⁵⁴.

Estas questões, tanto as apontadas pelo pensamento de Bakhtin quanto aquelas de pensadores como Hall e Giddens, oferecem leituras bastante produtivas acerca do modo complexo e provisório pelo qual formamos nossas narrativas de identidade. Terão elas um papel similar no modelo de personagem das peças de Martin Crimp, mais especificamente aqueles de **A cidade**? Antes de partir para comentários específicos da peça em questão, é valioso contrapor estas reflexões a outras peças do mesmo autor. O que se pretende é demonstrar como a questão da construção da identidade é conscientemente tematizada pelo dramaturgo, tanto em uma peça como **Ninguém vê o vídeo**, que apresenta personagens definidos e uma narrativa mais tradicional, quanto em um experimento formal mais arrojado como **Atentados**, e discutir as conexões entre estas experiências ficcionais e os modelos teóricos propostos por Stuart Hall e Anthony Giddens, entre outros. Depois de discutir estas duas peças, pode-se enfim avaliar o modelo de personagem proposto em **A cidade** e sua relação com o ensaio de Richard Sennett, para além de sua dimensão meramente intertextual.

4.2 IDENTIDADES VOLÁTEIS EM ATENTADOS E NINGUÉM VÊ O VÍDEO.

A questão da volatilidade das narrativas de identidade contemporâneas se traduz, em **A cidade**, no modo como suas personagens se constroem. Esse fato tem ao menos duas dimensões: uma delas é ligada à narrativa que cada personagem faz de si e a outra, à leitura que cada personagem faz da identidade do outro. Ambos os temas são recorrentes na obra de Martin Crimp, embora cada texto trate tais questões de modo singular. Apesar das

¹⁵⁴ Ao aliar tais ideias ao conceito de polifonia, Bakhtin acabou dando menos importância às categorias de relação entre o eu e o outro, e passou a pensar as vozes formadoras do discurso interior em termos de ‘discursos autoritários’ e ‘discursos interiormente persuasivos’, evidentemente ligados à sua visão acerca de discursos monológicos e dialógicos. E mais tarde, ao tratar da obra de Rabelais, o autor deixou de lado alguns destes conceitos para formular uma teoria do ‘eu’ ainda mais contraditória, ligada a sua ideia de carnavalização. Entretanto, as questões apontadas até aqui já são suficientes para revelar quanto a teoria bakhtiniana sobre o ‘eu’ adianta, em termos gerais, algumas das preocupações mais recentes acerca da identidade. (N. do A.).

singularidades, uma análise de outras peças do dramaturgo pode lançar luz sobre tais procedimentos. Dentre os exemplos possíveis de abordagem deste tema dentro da obra, duas peças são especialmente oportunas para tal finalidade: **Atentados** e **Ninguém vê o vídeo**.

O tratamento dado às narrativas de identidade em **Atentados** é algo perceptível numa primeira leitura. As sucessivas tentativas de fixar uma narrativa para a protagonista ausente – Anne, Anoushka, Anya, Anny – formam um mosaico tão contraditório que o tema da volatilidade das narrativas de identidade torna-se especialmente evidente em **Atentados**, mais que em qualquer outra peça do autor. O décimo quarto quadro resume de modo bastante feliz o tipo de narrativa de identidade oferecido pela peça:

Ela é a ameaça terrorista
 Ela é mãe de três
 Ela é um cigarro barato
 Ela é Ecstasy.
 Ela é uma *femme fatale*
 Ela é o fio da navalha
 Ela é a porra de uma guria
 Ela é Vida Inteligente.
 Ela é um candidato a presidente
 Pra qualquer republiqueta em guerra. (CRIMP, 2005a, p. 58)¹⁵⁵.

Contudo, é importante ressaltar que o tema das identidades voláteis, em **Atentados**, não decorre apenas da apresentação de versões conflitantes da personagem Anne – tais como a jovem ativista, a terrorista, a artista, a suicida. Decorre também do fato de ela ser uma personagem ausente, isto é, do fato de ela nunca ser representada em cena, deixando suas narrativas de identidade aos cuidados de outras vozes. Neste sentido, as narrativas de identidade de Anne podem ser entendidas como tentativas de fixar em palavras a identidade do outro. Anne é o outro, a quem o leitor tem acesso apenas através das palavras de diversas vozes em constante interação.

Este procedimento, em que vozes sobre o palco narram ações e citam discursos de personagens ausentes, é algo que atravessa toda a carreira de Crimp. Como já afirmado nos capítulos anteriores, uma possível genealogia deste procedimento nas peças do autor passa por textos como **Definitivamente as Bahamas**, **Ninguém vê o vídeo**, **O argumento**, **Menos emergências** e, evidentemente, **A cidade**. Entretanto, é em **Atentados** que tal procedimento alcança sua potência máxima.

¹⁵⁵ “*She’s a terrorist threat / She’s a mother of three / She’s a cheap cigarette / She is Ecstasy. / She’s a femme fatale / She’s the edge of the knife / She’s one helluva gal / She’s Intelligent Life. / She’s a presidential candidate / For every little warring state.*” (CRIMP, 2005b, p. 263).

Não por acaso, **Atentados** se inicia com uma epígrafe de Jean Baudrillard: “Ninguém terá tido experiência direta das reais causas de tais acontecimentos, mas todos terão captado sua imagem.” (BAUDRILLARD, 1991b, p. 88). A frase, extraída de um ensaio sobre o terrorismo, deve antes ser entendida como crítica aos discursos contemporâneos sobre a realidade, especialmente àqueles discursos mediados pela tela de televisão. Para Baudrillard, a violência contemporânea é uma violência-simulacro:

Muito mais do que da paixão, [a violência] nasce da tela, é da mesma natureza das imagens. (...) A ponto de ser melhor não estar em um lugar público onde opera a televisão, dada a considerável probabilidade de um acontecimento violento induzido por sua própria presença. Em todas as partes, há uma precessão da mídia sobre a violência terrorista. (BAUDRILLARD, 1991b, p. 83).

Linda Hutcheon, ao falar sobre a relação entre a história e a literatura pós-moderna, afirma que “são as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que consideramos como fatos históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 126). Isto equivale a dizer que nosso contato com o passado se resume a um contato com discursos sobre este passado e que, portanto, o passado é moldado por tais discursos.

Baudrillard vai além. Afirma que nosso contato com o presente também se resume ao contato com imagens e discursos acerca deste presente. Ironicamente, o filósofo francês defende que nossos modelos discursivos precedem os eventos reais. Afirma que os simulacros precedem os eventos e os moldam: “É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 8). Em **Atentados**, Crimp se apropria de tais ideias ao retirar de cena os eventos concretos e restringir-se a discursos sobre eles. Ninguém tem uma imagem concreta de Anne, mas todos têm uma variedade de discursos conflitantes sobre ela.

Vários exemplos deste procedimento foram apresentados no segundo capítulo da presente dissertação, que se dedica ao estudo das citações da voz do outro em **A cidade** e estabelece relação entre esta e outras peças de Crimp. Não é o caso de repetir aqui os exemplos já apresentados anteriormente. Basta perceber que estas citações da voz do outro são, também, parte de uma narrativa da identidade do outro. Em **Atentados**, são narrativas da identidade de Anne e seus heterônimos. Em **A cidade**, narrativas acerca de diversas personagens ausentes: Mohamed, Jeanette, Bobby Williams, Sam. Na qualidade de narrativas, todas devem ser entendidas como matéria de ficção. São nossos modelos discursivos que

moldam as narrativas de identidade, de si e dos outros. Se o que chamamos de realidade é produto da linguagem, o que chamamos de identidade também o é.

A ideia da identidade como produto da linguagem também é tema central em **Ninguém vê o vídeo**, a primeira peça de Martin Crimp para o Royal Court Theatre, em 1990. Mas o tratamento dado ao tema, neste caso, é bastante diverso daquele encontrado em **Atentados**. Em termos gerais, **Ninguém vê o vídeo** poderia ser descrita como o relato da transformação de uma mulher, Liz, desde sua vaga tendência libertária, nas primeiras cenas, até seu comportamento frio e materialista, típico de uma mulher de negócios, nas cenas finais. Este processo de transformação – ou mutação – da identidade é, em última instância, o que a aproxima de **A cidade**. Ou, para ser mais específico, é isto que permite considerar a Liz de **Ninguém vê o vídeo** e o Christopher de **A cidade** como possíveis variações sobre o mesmo tema.

Em **Ninguém vê o vídeo**, Liz é apresentada como uma mulher com algumas ‘ideias vagamente socialistas’ ou, no mínimo, com um olhar crítico para a sociedade de consumo. As marcas de suas convicções, embora sutis, são perfeitamente legíveis. Pode-se creditar a tais convicções, por exemplo, sua resistência inicial ao ser entrevistada no supermercado e, principalmente, sua relutância em aceitar um prêmio em dinheiro para participar de pesquisas mercadológicas:

Liz: Porque me dói muito e eu soffro, eu tenho de dizer que eu soffro com a hipótese de fazer alguma coisa que eu não tenha vontade de fazer, pelo cachê.
 Karen: Não há cachê, é só um presente.
 Liz: Então qual é o presente?
 Karen: Quanto é o presente?
 Liz: Não. Qual é o presente?
 Karen: ‘Qual é o presente?’ Você quer dizer quanto? (Porque pra ser sincera...)
 Liz: Eu quero dizer ‘O quê?’
 Karen: Não é uma coisa. É dinheiro.
 Liz: É o que eu estou dizendo.
 Karen: Não é uma coisa. Não é (sei lá) um relógio de pulso inútil. Tá? Não é um cupom de desconto. É um presente em dinheiro, só isso.
 Liz: Eu sinto muito. (CRIMP, 2006, p. 7-8)¹⁵⁶.

Outro indício da visão de mundo de Liz aparece na terceira cena, quando Colin pergunta a ela sobre o forno de microondas:

¹⁵⁶ “Liz: Because I feel very strongly and I resent, I have to say that I resent the assumption that I will do something I have no desire to do, for payment. / Karen: There’s no payment, there’s only the gift. / Liz: Then what is the gift? / Karen: How much is the gift? / Liz: No. What is the gift? / Karen: ‘What is the gift?’ D’you mean how much? (Because offhand...)/ Liz: I mean ‘What?’ / Karen: It’s not a thing. It’s money. / Liz: That’s what I’m saying. / Karen: It’s not a thing. It’s not some useless (I don’t know) wristwatch. OK? It’s not a voucher that has to be redeemed. It’s a gift of money, that’s all it is. / Liz: I’m sorry.” (CRIMP, 2005d, p. 14).

Colin: Eu estou interessado nesse uso do forno convencional. Eu entendi que você não tem um forno microondas?
 Liz: Paul – meu marido – ele seria contra.
 Colin: Por que ele seria contra? É interessante. Por que ele seria contra?
 Liz: Ele apenas seria contra. (Eu realmente não consigo colocar isso em palavras. Desculpe.)
 Colin: Tudo bem. Tente.
 Liz: Eu só quero dizer (você sabe o que eu quero dizer) que nenhum de nós realmente acredita no que isso representa.
 Colin: O que isso representa? Não, isso é interessante. O que isso representa? Porque eu não sabia que você poderia ‘acreditar’ num forno microondas. (CRIMP, 2006, p. 20)¹⁵⁷.

Como indicado no trecho anterior, tais convicções de Liz estão vinculadas ao marido Paul e parecem decorrer de sua influência. Quando Colin insiste no assunto do forno de microondas, ela tenta citar as palavras do marido:

Colin: O que isso representa?
 Liz: Porque como o Paul diz...
 Colin: Isso é o que o Paul diz...
 Liz: Sim...
 Colin: Porque eu não quero saber o que Paul diz. O que eu quero saber é o que você diz, o que você acha? (CRIMP, 2006, p. 20)¹⁵⁸.

A partir desta altura do texto, desde que Liz é abandonada por Paul e aceita o convite de Colin para trabalhar com pesquisa mercadológica, uma gradual mudança se opera em sua visão de mundo. Ironicamente, o que move tal transformação é o aprendizado da nova profissão. Ou, como diz Colin, o aprendizado da linguagem profissional: “Eu disse a você: é um cargo executivo. Habilidade não importa. É só se familiarizar com o vocabulário que o resto vem.” (CRIMP, 2006, p. 30)¹⁵⁹. A assimilação de uma nova linguagem profissional altera decisivamente suas convicções e seu comportamento. É evidente, no trecho anterior, a descrição de um caso em que a identidade é um produto da linguagem.

A mudança de perspectiva de Liz acontece de modo lento, sutilmente, cena após cena, e se manifesta tanto no uso de novas palavras quanto em pequenas atitudes no trato com

¹⁵⁷ “Colin: I’m interested in this use of a conventional oven. I take it you don’t have a microwave oven? / Liz: Paul – my husband – he would be against that. / Colin: Why would he be against that? That’s interesting. What would he be against? / Liz: He would just be against it. (I can’t really put this into words. I’m sorry.) / Colin: OK. Try. / Liz: I just mean (you know what I mean) that neither of us really believes in what that represents. / Colin: What does it represent? No, that’s interesting. What does it represent? Because I didn’t know you could ‘believe’ in a microwave oven.” (CRIMP, 2005d, p. 31).

¹⁵⁸ “Colin: What does it represent? / Liz: Because as Paul says... / Colin: That is what Paul says... / Liz: Yes... / Colin: Because I don’t want to know what Paul says. What I want to know is what do you say, what do you think?” (CRIMP, 2005d, p. 31).

¹⁵⁹ “I’ve told you: this is an executive position. Skill doesn’t come into it. Just acquaint yourself with the vocabulary, and the rest will follow.” (CRIMP, 2005d, p. 45).

a filha. Uma marca importante deste processo, certamente, é a cena em que ela decide queimar as coisas de Paul e desocupar seu quarto. Mas a transformação de sua identidade atinge o ponto crítico apenas no último terço do texto.

No terceiro ato, Liz é uma mulher completamente diferente daquela que iniciou a peça. Embora sua reação emocional ao machismo de Nigel, na cena do *pub*, ainda possa ser lida como um resquício da visão de mundo inicial, tudo em Liz revela uma bem sucedida mulher de negócios, com a frieza e a objetividade características de sua posição profissional. Viajando a negócios por uma região menos urbana e mais atrasada, ela acaba de completar uma bateria de entrevistas e de grupos de discussão com mulheres de diversas idades, sobre combinados solúveis de café e chocolate.

Após o incidente no *pub*, Liz leva um jovem da cidade para um motel. O nome do rapaz é Paul, ele é casado e mais jovem que ela. No motel, a conversa entre os dois revela que Paul é tão crítico à sociedade de consumo quanto ela havia sido no passado:

Liz: Por que você não tem um carro?

Paul: Eu não quero nada disso.

Liz: Nada de quê?

Paul: Nada disso. Eu não estou interessado. (CRIMP, 2006, p. 54)¹⁶⁰.

A similaridade entre este diálogo e as falas de Liz sobre o forno de microondas é sutil. Entretanto, tal semelhança ganha importância quando ela resolve falar sobre seu trabalho: “Uma mulherzinha tentou arruinar meu grupo hoje à noite.” (CRIMP, 2006, p. 59)¹⁶¹. Ela irá então descrever sua tentativa de conduzir um grupo de pesquisa sobre certa mistura solúvel de café e chocolate, com seis mulheres da cidade, e narrar a discussão que teve com uma delas:

Liz: (...) É um combinado, ou seja, é um produto alimentício, Paul, não uma manifestação do demônio. Então eu estou fazendo isso, eu estou introduzindo os conceitos, quando a Mulherzinha C2D – o que quer que ela seja – levanta a voz...

Paul: (*entretido*) É o grupo dela.

Liz: Isto mesmo. Mulher C2D. Ela levanta a voz – eu não consigo fazer o sotaque – mas ela levanta a voz e o que ela diz é, basicamente é o que está acontecendo, o que está acontecendo aqui? Ela diz, isso é sobre o quê? Deveria ser sobre compras. Ela diz que falaram pra ela que nós queríamos saber os pontos de vista, as opiniões dela. (*Com crescente amargura por tudo*) Então eu digo a ela, sim, é exatamente isso, eu quero saber os pontos de vista dela, mas o que eu quero são os pontos de vista dela sobre o produto, pontos de vista sobre o combinado. Não pontos de vista sobre o *mundo*, Paul. Não pontos de vista sobre o que está ou não acontecendo

¹⁶⁰ “Liz: *Why don't you have a car?* / Paul: *I don't want any of that.* / Liz: *Any of what?* / Paul: *Any of that. I'm not interested.*” (CRIMP, 2005d, p. 77-78).

¹⁶¹ “*One little madam tried to wreck my group tonight.*” (CRIMP, 2005d, p. 84).

aqui. Somente pontos de vista sobre o combinado, é tudo que eu quero em termos de pontos de vista. (...)

Há um limite, Paul. Porque eu tenho cinco outras mulheres neste quarto, cinco mulheres que estão completamente felizes assim. Mas essa – pra ela – eu posso ver nos seus olhos que eu represento alguma coisa. O que eu represento? Eu não sei. Mas, seja o que for, não é algo que ela consegue compartilhar. Eu não consigo fazer o sotaque, mas se você conseguir imaginar uma pessoa muito pequena e muito grávida com luzes no cabelo feitas na privacidade do seu próprio banheiro, esta é ela, é algo que ela não consegue superar. (CRIMP, 2006, p. 60)¹⁶².

A visão amarga de Liz acerca da tal mulher revela ironicamente a profunda transformação por que a protagonista passou no decorrer da peça. É possível identificar as mesmas visões do ex-marido na reação da jovem. Isto fica claramente marcado na frase: “eu posso ver nos seus olhos que eu represento alguma coisa.” A escolha do verbo “representar”, o mesmo verbo utilizado por Liz para se referir ao forno de microondas no primeiro ato, é certamente intencional e prepara o irônico desfecho da cena. Paul revela que a jovem grávida é sua esposa. Liz tira da bolsa um envelope – o presente em dinheiro que a jovem C2D recusou-se a levar –, entrega-o a Paul e o manda sair do quarto.

Mais que a simples narrativa de uma gradual mudança de pontos de vista, **Ninguém vê o vídeo** trata do efeito da vida profissional sobre a formação da identidade. Este é o mais significativo elo de ligação entre esta peça e **A cidade**. Como Liz, Christopher é um homem cuja narrativa de identidade se esfacela e se modifica, ao menos em parte, por força das transformações profissionais. E, em ambas as peças, isto se manifesta claramente na aquisição de uma nova linguagem. À medida que a tal nova linguagem se estabelece, uma nova narrativa de identidade é moldada e consolidada.

4.3 A CIDADE: CHRISTOPHER E A CORROSÃO DO CARÁTER

Como foi esclarecido no início do presente capítulo, **A corrosão do caráter**, de Richard Sennett, é um dos intertextos declarados pelo autor em entrevista. Entretanto, este

¹⁶² “Liz: It’s a blend, i.e. this is a food product, Paul, not a manifestation of evil. So I’m doing this, I’m introducing the concepts, when Little Miss C2D – whatever she is – pipes up... / Paul: (amused) That’s her group. / Liz: That’s right. C2D women. She pipes up – I can’t do the accent – but she pipes up and what she says is, is basically what’s going on, what’s going on here? She says, what’s this about, it’s supposed to be about shopping. She says she was told we wanted her views, her opinions. (With increasing bitterness throughout) So I tell her, yes, that’s exactly so, I do want her views, but what I want are her views about the product, views about the blend. Not views about the world, Paul. Not views about what is or is not going on here. Just views about the blend, that’s all I want in terms of her views. (...) There’s a limit, Paul. Because I have five other ladies in this room, five ladies who are perfectly happy as they are. But this one – to her – I can see it in her eyes that I represent something. What do I represent? I don’t know. But whatever it is, it’s not something she can deal with. I can’t do the accent but if you can imagine someone very short and very pregnant with artificial highlights done in the privacy of her own bathroom, and here she is, it’s something she cannot deal with.” (CRIMP, 2005d, p. 31).

diálogo intertextual é de difícil identificação. O que torna menos visível a presença desta obra em **A cidade** é, talvez, o fato de tratar-se de obra teórica, obra de não-ficção. Não são, portanto, as imagens poéticas da obra que invadem o texto de Crimp. O que **A cidade** recupera de Sennett é seu problema central e, mais que isso, uma série de seus sintomas.

Para entender a relação entre a peça de Crimp e o ensaio de Sennett, é prudente partir da tese central deste último, ou seja, a ideia de que a organização temporal das economias capitalistas contemporâneas criou “um conflito entre caráter e experiência, a experiência do tempo desconjuntado ameaçando a capacidade das pessoas transformarem seus caracteres em narrativas sustentadas.” (SENNETT, 2010, p.32). Em outras palavras, o caráter se define a partir do conjunto de valores duráveis e estáveis que conduzem a ação de um indivíduo. Num mundo que desvaloriza a durabilidade e prega a capacidade de mudar constantemente, estes valores duráveis e estáveis não encontram mais expressão concreta na experiência individual, de modo que o indivíduo não consegue ancorar uma ética sólida que dê sentido a suas ações. Ou, citando a própria obra:

O que é singular na incerteza hoje é que ela existe sem qualquer desastre histórico iminente; ao contrário, está entremeada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo. A instabilidade pretende ser normal, o empresário de Schumpeter aparecendo como o Homem Comum Ideal. Talvez a corrosão de caracteres seja uma consequência inevitável. ‘Não há mais longo prazo’ desorienta a ação a longo prazo, afrouxa os laços de confiança e compromisso e divorcia a vontade do comportamento. (SENNETT, 2010, p.33).

Se esta é a questão que move a obra de Sennett, resta buscar em que medida esta incerteza se instaura na obra de Crimp. Onde e de que modo estas ideias de Sennett aparecem em **A cidade**? A matéria prima utilizada por Crimp, neste caso, são as situações e os sintomas descritos pelo sociólogo. E, evidentemente, como um dos temas centrais de **A Corrosão do Caráter** é a dialética entre emprego e desemprego, as manifestações desta obra em **A cidade** estão quase sempre ligadas ao marido desempregado, Christopher. É nele que podem ser encontrados muitos dos sintomas da economia flexível.

A primeira cena de **A cidade** contém exemplos bastante claros de inserção das ideias de Sennett no âmbito do drama. O primeiro deles é o incidente do cartão na porta do escritório, que Christopher relata à esposa:

Chris: Meu dia foi bom. Só que meu cartão não estava passando. Eu levei quinze minutos para entrar no meu prédio.

Clair: Sério? Por quê?

Chris: Bem, eu bati no vidro, mas a única pessoa lá dentro era a faxineira então a faxineira se aproximou do vidro e eu mostrei meu crachá e apontei, obviamente,

para minha fotografia no cartão, mas a faxineira simplesmente encolheu os ombros — o que é estranho porque eu conheço todas aquelas faxineiras muito bem. (CRIMP, 2011, p.6)¹⁶³.

Este incidente, o bloqueio do crachá e o descaso da faxineira, é a primeira pista de como funciona a lógica do trabalho dentro da peça. Outras pistas aparecem logo a seguir, quando Christopher revela o temor acerca do emprego:

Chris: E graças ao relacionamento dele com a Jeanette — que eu hesitaria em chamar de sexual — mas por causa disso, seja lá o que for, essa intimidade, esses almoços deles — bem, graças a isso, o emprego de Bobby está protegido, enquanto o meu, considerando a situação no território norte-americano, bem, é obviamente muito mais vulnerável. (CRIMP, 2011, p.10)¹⁶⁴.

O relato prossegue, apresentando a figura de Jeanette, que parece ser o modelo de profissional bem sucedido no ramo de Christopher (enquanto ele e Bobby serão despedidos, Jeanette será eleita para a diretoria):

Chris: (...) mas nessas duas horas Jeanette tomaria para si a tarefa de ficar gravada na sua cabeça. Você deixaria o café e, por mais ridícula que fosse a história dela, ou talvez, quem sabe, por causa disso mesmo, você ficaria pensando que a Jeanette — e eu já vi isso acontecer — é essencial para a sobrevivência da sua empresa. (CRIMP, 2011, p.10)¹⁶⁵.

O que estes fragmentos revelam acerca do trabalho de Christopher? Em termos gerais, o relato dele revela uma insatisfação com seu prestígio pessoal na empresa. Ele é desconsiderado até por uma faxineira, sente-se excluído das conversas com colegas mais influentes e parece intuir que estas conversas obscuras definem seu futuro profissional.

Além disso, pode-se perceber uma confusão acerca dos critérios que medem o desempenho profissional. Embora Jeanette seja o modelo de profissional bem sucedido, Christopher não consegue creditar o sucesso da colega a alguma habilidade objetivamente produtiva e mensurável. Ao contrário, credita a força de Jeanette ao fato de ela saber “ficar

¹⁶³ “Chris: My day was good. Only my card wouldn’t swipe. Took me fifteen minutes to get into my own building. / Clair: Oh, no. Why was that? / Chris: Well I tapped on the glass and the only person in there was a cleaner so the cleaner came over to the glass and I held up my card and pointed, obviously, at my picture on the card, but the cleaner just shrugged – which is odd because I know all those cleaners really well.” (CRIMP: 2008, p.8-9).

¹⁶⁴ “Chris: And because of his relationship with Jeanette – which I would hesitate to call sexual – but because of this thing, whatever it is, this intimacy, these lunches they have – well because of that, Bobby’s job is protected, whereas mine, given the situation in the North American territories, is, well is obviously much more vulnerable.” (CRIMP, 2008, p.12).

¹⁶⁵ “Chris: (...) but in those two hours Jeanette would have made it her business to print herself onto your mind. You’d come away from that café, and regardless of her ridiculous story, or perhaps, who knows, because of it, you’d be thinking that Jeanette – and I’ve seen this happen – was essential to your company’s survival.” (CRIMP, 2008, p.12).

gravada nas cabeças das pessoas”. E insinua que uma possível ligação íntima entre Jeanette e Bobby sirva para facilitar a vida deste último.

Que mundo profissional é pintado aqui? Que relação esta fala de Christopher pode ter com a obra de Sennett? Uma resposta bastante plausível aparece quando se lê o quinto capítulo de **A Corrosão do Caráter**, centrado na figura de Rose, proprietária de um pub, quando resolve arriscar-se no mundo das grandes agências de publicidade:

Em situações fluidas como essa, as pessoas tendem a concentrar-se nas minúcias dos fatos diários, buscando nos detalhes algum portento de significado – mais ou menos como sacerdotes antigos estudando as entranhas de animais mortos. Como o chefe dá bom-dia de manhã, quem foi convidado apenas para tomar drinques no lançamento da vodca limão e quem para o jantar depois: são esses os portentos do que realmente está acontecendo no escritório. (SENNETT, 2010, p. 93).

Visto por este viés, o relato de Christopher é o perfeito exemplo de alguém que se concentra ‘nas minúcias dos fatos diários, buscando nos detalhes algum portento de significado’. O tratamento dado pela faxineira e o fato de não ser convidado para almoçar com Jeanette, aqui, substituem com perfeição o bom-dia do chefe e o convite para jantar do texto de Sennett. Além disso, a irritação acerca dos méritos de Jeanette ecoa claramente o descontentamento de Rose: “O que impressionou Rose foi que, mesmo após essa conta, a ficha passada de fracassos da pessoa contava menos para os patrões que os contatos e habilidades com a rede.” (SENNETT, 2010, p. 92). O que Christopher descreve como a capacidade de Jeanette “ficar gravada nas cabeças das pessoas” é certamente uma “habilidade com a rede”, uma capacidade de fazer e sustentar contatos profissionais.

Entretanto, esta é apenas a superfície da questão, tanto no ensaio de Sennett quanto na peça de Crimp. No caso do primeiro, embora a questão dos sintomas apareça ligada ao já citado caso de Rose, o cerne da questão está ligado ao primeiro capítulo, focado no engenheiro Rico e sua esposa Jeanette. Vale perceber que a escolha do nome Jeanette para a personagem oculta de **A cidade** pode ter nascido desta figura descrita por Sennett, tanto quanto o nome da filha de Mohamed, Laela, pode ter se originado da jovem amante do General em **Terno e cruel**.

Típico homem bem sucedido na economia flexível contemporânea, Rico revela a angústia de quem tenta encontrar valores duradouros num mundo onde o longo prazo está morto como ideia. Através dele, entendemos o problema central levantado por Sennett, ou seja, como fazer sobreviver valores éticos duradouros num mundo focado na velocidade de mudança:

Como se podem buscar objetivos de longo prazo numa sociedade de curto prazo? Como se podem manter relações sociais duráveis? Como pode um ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos? (SENNETT: 2010, p.27).

Rico aponta as mazelas do capitalismo flexível, especialmente aquelas que parecem minar as relações pessoais: laços cortados no trabalho, tendência geral à amnésia, dificuldade dos filhos em entender virtudes como lealdade e compromisso num mundo em que estes valores se tornaram completamente abstratos e desvinculados da experiência. Sennett, por sua vez, aponta o resultado natural de tais processos: a fragmentação e dissolução de qualquer narrativa de identidade, a volatilização do eu. Chega-se, assim, à conexão mais significativa entre **A corrosão do caráter** e as reflexões de Stuart Hall e Anthony Giddens, expostas no início do presente capítulo. A velocidade das mudanças, em uma economia flexível, exige uma constante reformulação de valores e, por extensão, uma constante invenção de novas narrativas de identidade. A este respeito, pode-se afirmar que Sennett é mais pessimista e cético que Hall e Giddens. Sua visão dos efeitos da economia contemporânea na construção do sujeito é bastante crítica.

E como as críticas sociológicas de Sennett se refletem na obra de Crimp? Por um lado, há o reflexo natural de tais críticas na quarta cena, quando vemos Christopher naufragar em sua tentativa de educar a filha. É risível o modo como ele discursa sobre valores éticos diante da menina para, em seguida, suborná-la em troca de um recital para a mãe. O mesmo pode ser dito do modo como ele promete à filha não falar sobre o diário com Clair e, logo adiante, aborda despidoradamente o assunto com a esposa.

Por outro lado, o reflexo mais profundo está no próprio retrato de Christopher. O retrato da dissolução de sua identidade começa pelos sintomas de sua própria amnésia: “Eu te contei isso. Eu já te contei isso?” (CRIMP, 2011, p. 14); “E eu não lembro se contei a você o que aconteceu no final do ano passado.” (CRIMP, 2011, p. 37); “quando foi? — março?” (CRIMP, 2011, p. 37)¹⁶⁶. Esta perda de memória, por sua vez, pode ser entendida como parte de um processo de perda de identidade que leva Christopher a se transformar, a cada momento, em uma nova pessoa. Na terceira cena, por exemplo, quando ele relata ironicamente o encontro com o açougueiro Sam, temos uma amostra significativa de sua visão de mundo:

¹⁶⁶ “*I’ve told you this. Have I already told you this?*” (CRIMP, 2008, p.15); “*And I can’t remember if I told you what happened at the end of last year.*” (CRIMP, 2008, p.33); “*When was that? March?*” (CRIMP, 2008, p.33).

Chris: Então eu perguntei a ele como iam as coisas — como a vida o estava tratando — o que foi realmente estúpido porque eu podia ver que a vida estava tratando ele como um bosta: usando um crachá, vestindo um chapéu idiota — mas não — ah, não — a vida o estava tratando bem, ele disse. (...) Este, diz Sam, é meu velho amigo Christopher da escola, ele se deu muito bem, perdeu o emprego, é um babaca, desculpe o meu francês. (CRIMP: 2011, p.34)¹⁶⁷.

Mas Christopher é um homem à deriva, cuja identidade se tornou completamente volátil. Sua visão de mundo será radicalmente modificada até a última cena, quando ele próprio se tornou assistente de açougueiro, usando crachá e chapéu branco: “Uma loucura. Sam faltou e Janine não sabe diferenciar uma orelha de porco do cu de uma vaca, desculpe o meu francês.” (CRIMP: 2011, p.65)¹⁶⁸. Não há em seu discurso qualquer traço de sofrimento pelo uso do crachá e do chapéu. Ele incorporou profundamente o próprio vocabulário de Sam. Como em **Ninguém vê o vídeo**, a aquisição de um novo vocabulário profissional está diretamente vinculada a uma transformação radical de sua narrativa de identidade.

Este retrato da identidade volátil de Christopher vai bastante além do retrato psicológico, sendo talvez o maior elemento de tensão e dissonância do texto. O desmoronamento da identidade de Christopher alcança cores absurdas na última cena, pois sua transformação é – no melhor sentido da palavra – inverossímil. Ele não apenas esquece sua visão de mundo anterior. Chega a perder parte de suas capacidades cognitivas básicas, torna-se um ‘mau leitor’, incapaz de captar o sentido das palavras escritas pela esposa: “Chris lê com cuidado, nem sempre tendo facilidade em decifrar as palavras, acompanhando-as com o dedo. Ele não é um ‘bom’ leitor. Parece geralmente alheio ao significado do que lê.” (CRIMP, 2011, p. 71)¹⁶⁹.

Aqui também encontramos os ecos dos padeiros de Boston descritos por Sennett (2010, p.79-88), que não mais sabem fazer pão, apenas apertam botões para que máquinas façam o serviço: “Como consequência de trabalhar dessa forma, os padeiros não mais sabem de fato como fazer pão. (...) Trabalhadores dependentes de programas, eles também não podem ter conhecimento prático. O trabalho não é mais legível para eles, no sentido de entender o que estão fazendo.” (SENNETT, 2010, p. 80). A descrição da progressiva perda de

¹⁶⁷ “Chris: So I asked him how things were going – how life was treating him – which was really stupid because I could see that life was treating him like shit: wearing a badge, dressed in a stupid hat – but no – oh no – life was treating him well, he said. (...) This, says Sam, is my old friend Christopher from school, done very well for himself, lost his job, arsehole, scuse my French.” (CRIMP: 2008, p.34).

¹⁶⁸ “Totally mad. Sam’s off sick and Janine can’t tell a pig’s ear from a cow’s arsehole, scuse my French” (CRIMP, 2008, p. 57).

¹⁶⁹ “Chris reads softly, finding the words not always easy to decipher, following them with his finger. He’s not a ‘good’ reader. He seems generally oblivious to the sense of what he’s reading.” (CRIMP, 2008, p. 60).

habilidades, decorrente da rotina profissional, é levada ao limite por Crimp no retrato de um Christopher quase incapaz de ler.

Porém, o assistente de açougueiro não está na posição mais baixa da cadeia de habilidades. Ele ainda é capaz de identificar uma inaptidão maior na funcionária Janine, que não sabe a diferença entre “uma orelha de porco e o cu de uma vaca.” A flexibilização dos mercados de contratação gera trabalhadores sem qualquer ligação efetiva com os empregos.

Como Liz em **Ninguém vê o vídeo**, Christopher também se transforma em uma nova pessoa ao mudar de profissão. Entretanto, a transformação de Liz é mais lenta, paulatina e verossímil. A transformação de Christopher acontece bruscamente, aos saltos, de modo inverossímil. Se a narrativa de identidade do marido de Clair se esfacela, é justo dizer que isto é levado às últimas consequências, não como simples imitação dos processos descritos por Sennett, mas como *reductio ad absurdum* das ideias de **A corrosão do caráter**. De um profissional do terceiro setor, razoavelmente articulado, no primeiro ato, ele se transforma em uma figura quase disléxica na cena final.

Vale dizer que esta incongruência na caracterização das personagens é um defeito apenas aparente. Mais uma vez, como no capítulo anterior, o texto do diário de Clair pode servir de guia para ler os procedimentos de escrita da peça. Basta que se estenda a Christopher os comentários da tradutora acerca de seus personagens: “Eles não queriam criar vida. Viviam um pouco – mas apenas como um pássaro enfermo torturado por um gato vive numa caixa de sapatos. Foi difícil fazê-los falar com normalidade – e as histórias deles desmoronavam no mesmo momento em que eu as contava.” (CRIMP, 2011, p. 73)¹⁷⁰.

Se o desmoronamento das personagens, do ponto de vista de Clair, substitui metaforicamente o desmoronamento da própria narrativa ficcional, pode-se pensar que, do ponto de vista de Christopher, ele retrata metaforicamente a derrocada de todo um modo de vida e de toda uma ética do trabalho. Na verdade, o colapso da identidade de Christopher dá à sua figura ao menos duas leituras concomitantes e complementares. Por um lado, ele pode ser entendido como um retrato sociológico dos efeitos da economia flexível contemporânea. Por outro, ele pode ser percebido como modelo central de personagem na peça, o que tem especial valor por tratar-se de obra tipicamente metaficcional.

Neste segundo sentido, Christopher se aproxima da Anne de **Atentados**. Nele, instauram-se diversas narrativas conflitantes de identidade, relativas a cada posição de sujeito

¹⁷⁰ “They wouldn’t come alive. They lived a little – but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox. It was hard to make them speak normally – and their stories fell apart even as I was telling them.” (CRIMP, 2008, p. 62).

que ele assume no decorrer da peça: um funcionário do terceiro setor, um homem com tendência ao adultério, um possível abusador de crianças, um pai inapto, um marido ciumento, um açougueiro incapaz de ler. Cada uma destas narrativas de identidade é colocada, mas nenhuma delas se sustenta. Ao final, resta-lhe apenas a possível condição de personagem metaficcional, a imagem de um ser produzido pela linguagem, um ser de papel.

Mais uma vez, é possível estabelecer a estreita relação entre as questões de identidade ficcional discutidas no presente capítulo, por um lado, e um modelo de cena teatral já bastante distante das formas históricas do teatro dramático, de outro lado. Ryngaert, neste sentido, aponta “o enfraquecimento do personagem enunciador, sua desmultiplicação ou sua supressão pura e simples”, como evidentes transformações implementadas pela dramaturgia contemporânea. Como resultado desta transformação, “a fala não é mais necessariamente enunciada por um personagem construído, com identidade observável.” (RYNGAERT, 1998, p. 136). Em consequência disso, o diálogo se estabelece “diretamente entre o Autor e o Espectador, por diversos procedimentos enunciativos, o personagem enfraquecido mostrando ser um intermediário cada vez menos indispensável entre um e outro” (RYNGAERT, 1998, p. 135).

Também é relevante, neste sentido, a descrição de uma dramaturgia não mais centrada na representação cênica de relações interpessoais e que, portanto, distanciou-se “de uma série de elementos que estavam relacionados com essa forma de drama, que eram os conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos.” (LEHMANN, 2008, p. 235). Por esta perspectiva, é possível entender a proximidade entre obra de Crimp e aquilo que Hans-Thies Lehmann preconiza para o teatro pós-dramático: “É claro que no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as ideias e o conflito de ideias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama” (LEHMANN, 2008, p. 235). Em relação à questão da psicologia dos indivíduos, basta perceber quanto uma personagem como Christopher, que apresenta uma série de versões e de narrativas de identidade contrastantes, escapa à modelagem psicológica. Se não há memória e nem causalidade, não há circunstâncias dadas. Reduzir a trajetória da personagem a um encadeamento organizado de relações de causa e efeito torna-se uma tarefa improdutiva, se não irrealizável. Assim, por detrás da aparência de um drama de relações interpessoais, **A cidade** não oferece boas oportunidades para uma abordagem centrada em psicologia da personagem. Ao invés disso, exige a formulação de novos processos de construção, que não dependam de relações causais e circunstâncias dadas.

O tema da metaficção já foi apontado no segundo capítulo ao ser discutido o caráter metalinguístico da citação do discurso do outro e a consciência autorreflexiva dos discursos das personagens da peça. Recebeu nova abordagem no terceiro capítulo, ao tratar da relação do texto com o **Livro do desassossego** e **A tarde de um escritor**. No presente capítulo, ele se manifesta na problematização da ideia de sujeito que, em última instância, equivale à problematização da ideia de personagem. Que outros aspectos metaficcionais de **A cidade** escaparam a estas três abordagens? Na verdade, a metaficção é o fio que une os diversos aspectos de **A cidade** discutidos nesta pesquisa, e a articulação destes aspectos depende de depositar atenção no texto do diário de Clair.

5 CLAIR E O ESPELHO DA METAFICÇÃO

No prefácio à publicação do primeiro volume de sua obra completa, **Martin Crimp: Plays 1**, ao invés de qualquer comentário crítico às peças, Crimp publicou quatro pequenas narrativas de teor altamente autorreflexivo. Uma delas, **O Autor**, merece especial atenção:

Uma noite, numa grande cama, eu ouço a respiração. Estou aterrorizado, porque eu devia estar sozinho. Meu corpo fica rígido enquanto escuto, até que percebo que o que eu ouço é provavelmente a geladeira funcionando. Eu me viro na cama para olhar para outro lado e voltar a dormir, e é quando eu descobro o Autor. Ele está deitado ao meu lado, sorrindo, seus olhos abertos e negros, como a abertura de uma câmera. É uma surpresa desagradável. E quando eu pergunto o que ele pensa que está fazendo, só o que ele pensa que está fazendo em minha cama, sua resposta não é tranquilizadora. ‘Eu vim passar minha vida com você’, ele diz. (CRIMP, 2000b, viii)¹⁷¹.

A pequena narrativa de Crimp, claramente metaficcional, prossegue. O narrador cita o diálogo que tem com o Autor:

Ele segue explicando que certas pessoas, certas pessoas como eu, são escolhidas para serem habitadas por autores. Eu não sei se gosto da palavra ‘habitadas’. ‘Como assim?’ ‘Bem’, diz o Autor, ‘nós autores identificamos pessoas que não têm nada dentro, que estão mortas por dentro – se você me permite dizer isso – e nos mudamos para dentro delas do mesmo modo que o caranguejo se muda para um buraco vazio’. ‘O que o faz pensar que eu estou morto por dentro?’ eu pergunto. ‘Por que mais eu estaria aqui?’ diz o Autor, apertando minha bochecha. Isto é claramente um sonho ruim. (CRIMP, 2000b, viii)¹⁷².

A narrativa contém imagens que podem ser encontradas também em **A cidade**, como é o caso da associação entre o escritor e o caranguejo, que se aproxima bastante de uma fala de Clair no segundo ato:

Por outro lado, eu passo a conhecer escritores, e alguns deles são verdadeiros personagens – eles me levam para jantar – me apresentam às suas famílias. Outros

¹⁷¹ “One night, in a wide bed, I can hear breathing. I’m terrified, because I should be alone. My body goes rigid as I listen, until I realize that what I can hear is probably the coolant churning in the refrigerator. I turn over in the bed to face the other way and go back to sleep, and that’s when I discover the Writer. He’s lying beside me, smiling, his eyes wide open and black, like the aperture of a camera. It’s an unpleasant surprise. And when I ask him what he thinks he’s doing, just what he thinks he’s doing in my bed, his answer is not reassuring. ‘I’ve come to spend my life with you’, he says.” (CRIMP, 2000b, viii).

¹⁷² “He goes on to explain that certain people, certain people like myself, are selected to be inhabited by writers. I’m not sure I like this word ‘inhabited’. ‘What do you mean?’ ‘Well,’ says the Writer, ‘we writers identify people who have nothing inside, who are dead inside – if you’ll pardon me saying so – and we move into them the way a hermit crab moves into an empty shell.’ ‘What makes you think I’m dead inside?’ I ask. ‘Why else would I be here?’, says the Writer stroking my cheek.” (CRIMP, 2000b, viii).

são bem mais reservados. São os siris. Assim que você levanta a pedra sob a qual eles se escondem, saem correndo para baixo de outra. (CRIMP, 2011, p. 15)¹⁷³.

Embora toda a obra de Crimp tenha alto grau de autorreflexividade, poucos textos colocam o tema da escrita em tão alta evidência quanto **A cidade**. O presente capítulo pretende completar uma análise da peça que a caracterize como drama metaficcional. Para tal fim, é necessário antes delimitar de modo mais preciso o que seja a metaficção.

5.1 METAFICÇÃO: A FICÇÃO AUTOCONSCIENTE

Em sua obra, **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox** (1980), Linda Hutcheon afirma que a metaficção é “uma ficção sobre a ficção – isto é, uma ficção que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” (HUTCHEON, 1980, p. 1)¹⁷⁴. Trata-se de uma ficção que tem consciência de sua natureza ficcional, refere-se a tal natureza, representa-a ficcionalmente, informa o leitor a respeito desse status. Hutcheon entende que a escrita metaficcional está presente no romance desde o período barroco. Segundo a autora, “As origens da estrutura autorreflexiva que governa muitos romances modernos poderia muito bem residir naquela intenção paródica básica para o gênero, como ela começou com **Dom Quixote**, uma intenção de desmascarar convenções mortas provocando-as, espelhando-as.” (HUTCHEON, 1980, p. 18)¹⁷⁵. Mesmo assim, os estudos de Linda Hutcheon se concentram na metaficção escrita a partir dos anos sessenta.

A autora oferece uma espécie de tipologia das narrativas metafissionais, de especial interesse para a presente pesquisa. Ela observa que há textos “diegeticamente autoconscientes, enquanto outros demonstram primariamente uma atenção à sua constituição linguística. No primeiro caso, o texto apresenta a si mesmo como narrativa; no segundo, como linguagem.” (HUTCHEON, 1980, p. 7)¹⁷⁶. Cada um desses dois modos se divide em duas possíveis variedades, de acordo com o grau de explicitação dos elementos metafissionais. Em termos gerais, a metaficção assumida se caracteriza por tematizações ou alegorias explícitas dos

¹⁷³ “On the other hand, I do get to meet authors, and some of them are real characters – they take me out to dinner – introduce me to their families. Some of them are much quieter. They’re the crabs. As soon as you pick up the stone they’re hiding under, they scuttle off to another one.” (CRIMP, 2008, p. 16).

¹⁷⁴ “is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.” (HUTCHEON, 1980, p. 1).

¹⁷⁵ “The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in **Don Quixote**, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring.” (HUTCHEON, 1980, p. 18).

¹⁷⁶ “diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language.” (HUTCHEON, 1980, p. 7).

elementos narrativos ou linguísticos no texto. Na metaficção dissimulada, tal processo é internalizado. Para Hutcheon, a metaficção internalizada “é autorreflexiva, mas não necessariamente autoconsciente.” (HUTCHEON, 1980, p. 7)¹⁷⁷.

Patricia Waugh, por sua vez, associa o termo “metaficção” às narrativas que possuem certas características em comum:

Uma celebração da força da imaginação criativa junto com uma incerteza acerca da validade de suas representações; uma extrema consciência sobre a linguagem, a forma literária e o ato de escrever ficções; uma penetrante insegurança acerca da relação entre ficção e realidade; um estilo de escrita paródico, lúdico, excessivo ou decepcionantemente ingênuo. (WAUGH, 1984, p. 2)¹⁷⁸.

A autora afirma que a crescente tendência à metaficção decorre, ao menos em parte, de uma crescente consciência social e cultural. Além desse fato, entretanto, a metaficção “também reflete uma atenção maior, dentro da cultura contemporânea, sobre a função da linguagem em construir e manter nossa sensação diária de ‘realidade’.” (WAUGH, 1984, p. 3)¹⁷⁹. Esta relação entre ficção e realidade é central quando se discute a metaficção. É uma relação que se manifesta de modo teórico e prático na escrita metaficcional contemporânea:

Nos últimos vinte anos, romancistas tornaram-se mais alertas a respeito das questões teóricas que se relacionam com a construção de ficções. Em consequência, seus romances tendem a incorporar dimensões de autorreflexividade e incerteza formal. O que conecta (...) todos os diferentes escritores que podem ser chamados, em termos gerais, de metaficcionalistas, é que eles todos exploram uma *teoria* da ficção através da *prática* da escrita ficcional. (WAUGH, 1984, p. 2)¹⁸⁰.

A autoconsciência ficcional tem, portanto, uma dimensão filosófica, pois ela resulta de uma visão teórica sobre a literatura, e uma dimensão técnica, ligada às práticas de escrita. A referida dimensão filosófica – o aporte teórico que sustenta a metaficção contemporânea – passa por “uma problematização produtiva de toda a noção da relação entre a linguagem e a realidade – fictícia ou histórica.” (HUTCHEON, 1991, p. 183).

¹⁷⁷ “*is self-reflective but not necessarily self-conscious.*” (HUTCHEON, 1980, p. 7).

¹⁷⁸ “*a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing.*” (WAUGH, 1984, p. 2).

¹⁷⁹ “*it also reflects a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday ‘reality’.*” (WAUGH, 1984, p. 3).

¹⁸⁰ “*Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty. What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction.*” (WAUGH, 1984, p. 2).

Em outras palavras, a metaficção contemporânea não tem apenas consciência de que é ficção. Tem também consciência de que, como ficção, sua relação com o referente – com aquilo que chamamos de realidade – é problemática. Mais que isto, trata-se de uma ficção que explora os problemas de tal relação: “Ao fornecer uma crítica de seus métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário ficcional.” (WAUGH, 1984, p. 2)¹⁸¹.

Segundo Waugh (1984, p. 4), o termo “metalinguagem”, cunhado por Louis Hjelmslev, define “uma linguagem que, ao invés de referir-se a eventos não-linguísticos, situações ou objetos no mundo, refere-se a *outra* linguagem: é uma linguagem que toma outra linguagem como objeto.”¹⁸² Em decorrência, a metalinguagem funciona como significante de outra linguagem. Esta linguagem, por sua vez, torna-se significado. O resultado é um texto que assume sua condição artificial:

Na prática novelística, isto resulta numa escrita que ostenta consistentemente sua convencionalidade, que explicita e manifestamente desnuda sua condição de artifício e que, desse modo, explora a relação problemática entre vida e ficção – tanto o fato de que ‘o mundo não é realmente um palco’ quanto ‘os modos cruciais pelos quais não o é’. (WAUGH, 1984, p. 4)¹⁸³.

Ao assumir sua condição de ficção, a metaficção contemporânea também lança luz sobre a ficcionalidade do que se toma por realidade. O fato de que nosso contato com o mundo real é mediado por discursos é um tema recorrente neste tipo de texto: “Se nosso conhecimento deste mundo agora é visto como sendo mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos inteiramente pela linguagem) torna-se um modelo útil para compreender a construção da própria realidade.” (WAUGH, 1984, p. 3)¹⁸⁴.

Patricia Waugh traça diferenças entre o que chama de metaficção do modernismo e do pós-modernismo. Para ela, há grandes semelhanças entre a escrita pós-moderna e aquela do modernismo, pelo modo como ambas afirmam “os poderes construtivos da mente em face

¹⁸¹ “*In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*” (WAUGH, 1984, p. 2).

¹⁸² “*a language which, instead of referring to non-linguistic events, situations or objects in the world, refers to another language: it is a language which takes another language as its object.*” (WAUGH, 1984, p. 4).

¹⁸³ “*In novelistic practice, this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction – both the fact that ‘all the world is not of course a stage’ and ‘the crucial ways in which it isn’t’.*” (WAUGH, 1984, p. 4).

¹⁸⁴ “*If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.*” (WAUGH, 1984, p. 3).

do aparente caos dos fenômenos.” (WAUGH, 1984, p. 20)¹⁸⁵. Entretanto, ela afirma também que a autoconsciência modernista coloca toda sua atenção na construção formal do texto, sem “exibir sistematicamente sua própria condição de artifício ao modo da metaficção contemporânea.” (WAUGH, 1984, p. 21)¹⁸⁶. A autora credits a criação do termo “metaficção” ao escritor William Gass, em 1970, e afirma que o uso de termos como “metapolítica”, “metarretórica” e “metateatro” é sintoma de uma tendência presente desde os anos sessenta, ou seja, “um interesse cultural mais geral acerca de como os seres humanos refletem, constroem e mediam sua experiência do mundo.” (WAUGH, 1984, p. 2)¹⁸⁷.

Tanto Hutcheon quanto Waugh concentram-se no estudo de romances metaficcionais. Do ponto de vista específico da dramaturgia, a autoconsciência inclui o ato de representação, isto é, assume que está representando. Percebe-se que a tensão entre ficção e realidade se revela de modo singular nas personagens metaficcionais. Neste sentido, June Schlueter afirma que uma nova teoria das identidades se manifesta em personagens metaficcionais mais recentes, em completa descontinuidade com as práticas anteriores de construção de personagem. Em seus estudos, a autora faz menção ao ensaio escrito por Robert Corrigan, ao afirmar que a personagem dramática não é semelhante à vida real. Esse autor menciona que, na tragédia escrita por Sófocles, **Édipo Rei** torna-se

o protótipo de um protagonista em busca de si próprio. [...] o herói encontra sua identidade e o fim necessário à natureza da forma trágica clássica. Embora esteticamente satisfatório, tal fim simplesmente não poderia ser alcançado na vida real, porque na vida real a identidade não é a entidade fixa que é no drama. Por definição, identidade é uma qualidade reconhecível e imutável, mas na vida real a identidade do homem consiste numa mudança progressiva de princípios e atitudes que nunca alcançam finalidade. (apud SCHLUETER, 1979, p. 8-9)¹⁸⁸.

Após questionar a insuficiência de tal modelo para dar conta da visão contemporânea de identidade, a autora aponta práticas ficcionais que oferecem um novo modelo de personagem:

A era moderna introduziu uma complexidade adicional em nossa concepção de identidade e, em certo sentido, fez com que a vida e o drama ficassem mais

¹⁸⁵ “*the constructive powers of the mind in the face of apparent phenomenal chaos.*” (WAUGH, 1984, p. 20).

¹⁸⁶ “*sistematically flaunt its own contition of artifice.*” (WAUGH, 1984, p. 20).

¹⁸⁷ “*a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world.*” (WAUGH, 2984, p. 2).

¹⁸⁸ “*the prototype of the protagonist in search of himself. [...] the hero finds his identity, an end necessitated by the nature of classical tragic form. Through aesthetically satisfying, such an end simply could not be achieved in real life, because in real life identity is no the fixed entity it is in drama. By definition, identity is a recognizable and unchanging quality, but in real life man’s identity consists of a progression of changing principles and attitudes that never achieve finality.*” (SCHLUETER, 1979, p. 8-9).

próximos. Em 1917, Pirandello escreveu ‘Assim é se lhe parece’, que dramatizava o sentimento crescente do que Joseph Wood Krutch chamou ‘a dissolução do ego’. Muitas das peças que se seguiram, tanto de Pirandello quanto de outros, traduziram em forma dramática a natureza fluida da identidade individual, a inescapável relatividade da existência do homem. (SCHLUETER, 1979, p. 10)¹⁸⁹.

Anthony Abbott também inicia suas reflexões com Pirandello. Seu estudo se concentra em autores como Peter Weiss, Jean Genet, Peter Handke e Tom Stoppard e busca compreender como se processa, nestas dramaturgias, a autoconsciência da representação:

Certamente foi Pirandello quem começou isto, mas algo aconteceu durante este tempo, desde que Beckett e Ionesco chegaram à cena para fazê-la crescer numa direção muito diferente de qualquer coisa que Pirandello tenha imaginado – este negócio de escrever peças sobre peças, romances sobre romances. Borges, Barth e Pynchon na ficção, que chamaram suas produções de ‘ficções’ ao invés de contos; Weiss, Genet, Handke e Stoppard no teatro. Ainda as chamamos de peças? Não, ‘eventos teatrais’, diz Peter Handke. Entretanto, ‘peça’ [*play*] é uma boa palavra, porque a maioria do que examinaremos neste capítulo envolve uma autoconsciência sobre representar [*playing*]. (ABBOTT, 1989, p. 200)¹⁹⁰.

A pesquisa de Abbott dá prioridade ao estudo das personagens metaficcionalis, isto é, aquelas que assumem, de alguma forma, seu estado de representação. O autor analisa textos e personagens dos autores citados, sempre do ponto de vista da relação entre teatro e realidade. Conforme as palavras do autor, June Schlueter, em seu estudo de 1979, “chama este fenômeno de ‘personagens metaficcionalis no drama moderno’. Eu gosto de chamá-lo de ‘teatro como realidade / realidade como teatro’.” (ABBOTT, 1989, p. 200)¹⁹¹. Estas expressões correspondem aos dois modelos de drama metaficcional que Abbott analisa. O primeiro diz respeito às peças que mostram o próprio ato de representação como real. O segundo inclui peças que encaram a própria realidade como teatro. Um exemplo de “teatro como realidade” analisado por Abbott é o **Marat-Sade**, de Peter Weiss:

¹⁸⁹ “The modern age has introduced additional complexity into our conception of identity, and in a sense has brought life and drama closer together. In 1917 Pirandello wrote *Right You Are If You Think You Are*, which dramatized the emerging feeling of what Joseph Wood Krutch has called ‘the dissolution of the ego’. Many of the plays which followed, by both Pirandello and others, rendered in dramatic form the fluid nature of the individual identity, the inescapable relativity of man’s existence.” (SCHLUETER, 1979, p. 10).

¹⁹⁰ “Of course it was Pirandello who started it, but something has happened during the period since Beckett and Ionesco arrived on the scene to make it grow in a direction far different from anything Pirandello imagined – this business of writing plays about plays, novels about novels. Borges, Barth, and Pynchon in fiction, who have called their productions ‘fictions’ rather than stories; Weiss, Genet, Handke, and Stoppard in the theater. Do we still call them plays? No, ‘theatrical events,’ says Peter Handke, yet ‘play’ is a good word, because so much of what we will be examining in this chapter involves a self-consciousness about playing.” (ABBOTT, 1989, p. 200).

¹⁹¹ “calls this phenomenon ‘metafictional characters in modern drama’. I like to call it ‘theater as reality / reality as the theater.’ (ABBOTT, 1989, p. 200).

Quando, por exemplo, vemos o ‘personagem’ Marat, não estamos vendo o Marat histórico como interpretado por Weiss, o dramaturgo. Estamos vendo o Marat histórico como interpretado pelo Marquês de Sade, um personagem na peça de Weiss, e desempenhado por um interno que sofre de paranóia. Para colocar de outro modo, temos um Marat que é, simultaneamente, um marxista do século vinte (porta-voz de Weiss), um agitador do século dezoito (a figura da Revolução Francesa), um paranóico (o interno) e um personagem numa peça (ele lê as falas que Sade escreve antes dele). Colocando ainda de outra maneira, nós criamos um teatro em *camadas*. (ABBOTT, 1989, p. 200-201, grifo do autor)¹⁹².

Se, em **Marat-Sade**, o ato de representação é desnudado, em **O balcão**, de Jean Genet, a própria realidade é representação: “O ponto principal de Genet é que o mundo que nossos papéis sociais representam é tão ilusório quanto o mundo teatral.” (ABBOTT, 1989, p. 206)¹⁹³. Abbott atenta para o modo como a realidade é reduzida à representação nas peças de Genet:

“No mundo de Genet não há como fugir da ilusão: pode-se escolher quais ilusões encenar, como encená-las e que forma teatral usar para dar-lhes vida. Mas não existe algo como perder as ilusões: a realidade é teatro.” (ABBOTT, 1989, p. 207)¹⁹⁴.

Para o autor, a diferença entre o drama metaficcional de Pirandello e o de Genet é o tratamento dado às personagens. Segundo Abbott, Pirandello ainda mantinha, por detrás das máscaras de seus personagens, uma noção de *self* unificado. Em Genet, as personagens “são como Proteu, sempre se adaptando, sempre representando novos papéis pra qualquer teatro em que possam ter de sobreviver.” (ABBOTT, 1989, p. 208)¹⁹⁵.

De certo modo, todos estes autores apontam para o fato de que a metaficção contemporânea, ao refletir sobre sua própria condição ficcional, lança luz sobre problemas contemporâneos que se situam para além da ficção: “Se, como indivíduos, nós agora ocupamos ‘papéis’ ao invés de ‘personalidades’, então o estudo de personagens nos romances pode fornecer um modelo útil para entender a construção da subjetividade no mundo fora dos

¹⁹² “When, for example, we see the ‘character’ Marat, we are not seeing the historical Jean Paul Marat as interpreted by Peter Weiss, the playwright. We are seeing the historical Jean Paul Marat as interpreted by the Marquis de Sade, a character in Weiss’s play, and played by an inmate who suffers from paranoia. To put it another way we have a Marat who is simultaneously a twentieth-century Marxist (Weiss’s spokesman), a eighteenth-century rabble-rouser (the figure of the French Revolution), a paranoid (the inmate), and a character in a play (he reads the lines Sade sets down before him). To put in still another way, we have layered theater.” (ABBOTT, 1989, p. 200-201).

¹⁹³ “Genet’s primary point is that the world that our social roles represent is as illusory as the theatrical world.” (ABBOTT, 1989, p. 206).

¹⁹⁴ “in Genet’s world, there is no escape from illusion; one can choose which illusions to play, how to play them, and what theatrical form with which to give them life. But there is no such thing as shedding illusions: reality is theater – in Ruby Cohn’s words, ‘I am what I play’.” (ABBOTT, 1989, p. 207).

¹⁹⁵ “are protean, ever adapting, ever playing new roles for whatever theater in which they may need to survive.” (ABBOTT, 1989, p. 208).

romances.” (WAUGH, 1984, p. 3)¹⁹⁶. Portanto, tais experiências ficcionais não são apenas uma resposta à ideia de uma ficção ilusionista. Elas se voltam, em alguma medida, contra outras ilusões: a ilusão de que existem identidades fixas, a ilusão de que é possível apreender a realidade, a ilusão de que as narrativas seguem um plano organizado.

Vale notar que a consciência autorreflexiva do texto de **A cidade** aponta, também, para as demandas de uma cena igualmente autorreflexiva, como é o caso da cena teatral contemporânea. Por este viés, a autorreflexividade pode ser entendida como um fenômeno comum às manifestações artísticas contemporâneas, incluso aí o teatro,

pois o teatro partilha com as outras artes da (pós-)modernidade a tendência à autorreflexão e à autotematização. Se na modernidade, segundo Roland Barthes, cada texto levanta o problema de sua possibilidade – sua linguagem alcança o real? –, a prática radical da encenação também problematiza o seu status de realidade aparente. (LEHMANN, 2007, p. 19).

Talvez seja este o ponto em que a presente pesquisa pode se relacionar mais produtivamente com as teorias contemporâneas da cena. Pois, para tais teorias, “o novo texto teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura linguística, é um texto teatral não mais dramático” (LEHMANN, 2007, p. 19). Em outras palavras: se, para o teatro contemporâneo, o texto é um entre outros elementos da cena, trata-se certamente da relação entre um texto autorreflexivo e outros elementos também autorreflexivos. Assim, mesmo que mantendo-se numa análise estritamente textual da obra de Crimp, é oportuno considerar que consciência autorreflexiva desta obra se estende às suas potencialidades cênicas.

De posse destas reflexões, é possível estabelecer a pergunta que irá nortear as análises de caso do presente capítulo: Em que medida é possível encontrar estes mesmos gestos metaficcionais e esta consciência autorreflexiva na obra de Martin Crimp, especialmente em **A cidade**?

5.2 METAFICÇÃO NA OBRA DE MARTIN CRIMP

Pode-se dizer que a autorreflexividade é uma marca recorrente na obra de Martin Crimp. A classificação proposta por Linda Hutcheon (1980) separa as obras em que o texto se mostra como narrativa e aquelas em que ele se mostra como linguagem. Também separa estes dois modos entre o grau de explicitação, dividindo os textos metaficcionais entre assumidos e

¹⁹⁶ “If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels.” (WAUGH, 1984, p. 3).

dissimulados. Levando tal classificação em conta, pode-se dizer que muitas das peças de Crimp apresentam características metaficcionalis, às vezes de forma assumida, às vezes dissimuladamente. Pode se dizer também que, mesmo nas peças de Crimp em que a autorreflexividade não se manifesta na narrativa, ela se revela na linguagem.

Talvez tal fato se deva, ao menos em parte, à tendência a colocar em cena narrativas de eventos jamais mostrados no palco. Este procedimento dá ao texto de Crimp uma qualidade de atrito dialógico que é, em si, autorreflexiva, como foi visto no segundo capítulo. Nas peças de Crimp, porém, há uma série de outras formas de colocar a linguagem como tema. Ainda que de modo subliminar, a questão da linguagem como estrutura que molda a realidade já aparece em **Ninguém vê o vídeo**, estudada no capítulo anterior. Segundo Aleks Sierz, o próprio Crimp definiu a obra como uma peça sobre a linguagem: “Uma peça sobre linguagem, sobre adquirir a linguagem [necessária] para realizar um trabalho.” (SIERZ, 2006, p. 31)¹⁹⁷. Esta peça oferece um exemplo relevante de tematização da linguagem:

Liz: Obrigada. Escute, você se importa de tomar sua merenda?
 Jo: O que é isso: minha merenda?
 Liz: Sua merenda. Seu chá. Você se importa de tomar?
 Jo: Que tipo de palavra é essa? Você nunca disse merenda. Paul nunca disse / merenda.
 Liz: Eu não estou interessada no que o Paul nunca disse. Você pode usar qualquer palavra que você goste, mas, por favor, tome.
 ,
 Jo: Tá bem.
 Liz: Estou subindo.
 Jo: (Merenda. Por que não?)
 Liz: Estou subindo ao quarto dele...
 Jo: (Merenda. Merenda é legal. Merenda.). (CRIMP, 2006, p. 27)¹⁹⁸.

Esta estratégia, em que a escolha de uma palavra é questionada, também é recorrente em toda a obra de Crimp. Em **Atentados**, por exemplo, diversos roteiristas discutem a escolha da palavra “premonitória”:

– Mesmo agora na intensidade da sua paixão uma espécie de sombra atravessa o seu rosto.
 – Uma sombra premonitória.
 – Premonitória?
 – Uma sombra premonitória, sim, atravessa o seu rosto.

¹⁹⁷ “*A play about language, about acquiring the language to do a job.*” (SIERZ, 2006, p. 31).

¹⁹⁸ Nesta peça, a vírgula em linha separada indica uma pausa. (N. do A.).

¹⁹⁹ “*Liz: Thank you. Look, d’you mind getting your own snack? / Jo: What is that: snack? / Liz: Your snack. Your tea. D’you mind getting it? / Jo: What sort of word is that? You’ve never said snack. Paul never said snack. / Liz: I’m not interested in what Paul never said. You can use whatever word you like but will you please get it. / , / Liz: I’m just going upstairs. / Jo: (Snack. Why not?) / Liz: I want to clear out the papers up there... / Jo: (Snack. Snack is fine. Snack.).*” (CRIMP, 2005d, p. 31).

- Isso é uma palavra?
- O quê é uma palavra?
- Pausa.*
- Bem, sim, é claro que premonitória / é uma palavra.
- Mais tarde. Noite. (CRIMP, 2005a, p. 11).²⁰⁰

Em **O campo**, há a discussão entre Rebecca e Corrine sobre o emprego dos termos “*country*” e “*countryside*”. Em **Menos emergências**, há a questão da expressão “borda do mundo”, repleta de sentidos e implicações:

- 1 Quem diria que isso podia acontecer? Quem podia pensar que aqueles dois iam poder navegar assim, em direção à borda do mundo.
- 3 O que do mundo?
- 1 A borda. A borda do mundo. A margem.
- 2 Que margem? O mundo não tem margem.
- 1 Ah, tem, sim. O mundo tem uma margem, sim.
- 2 Não vamos discutir. (CRIMP, 2007, p. 46)²⁰¹.

Assim, quando Clair chega ao quarto ato de **A cidade** e está indecisa entre duas opções de tradução – exaltação ou exultação – pode-se dizer que ela retoma um expediente autorreflexivo já utilizado em diversas variações ao longo da obra de Crimp. As discussões sobre terminologia assumem diversas formas. Estão presentes também nos questionários de pesquisa de **Ninguém vê o vídeo**, nos quais os entrevistados devem sempre escolher entre opções como “repetidamente, freqüentemente, ocasionalmente ou raramente.” (CRIMP, 2006, p. 5)²⁰², e se estendem por todos os jogos narrativos.

Do ponto de vista da narrativa – ou da diegese – os atos de escrita se tornam tema em diversas peças de Martin Crimp. Em **O Argumento**, uma jovem vende a história de sua vida para dois produtores de Hollywood. Nesta peça, o tema da escrita para o cinema assume o papel de eixo da ação e já aparece nas primeiras cenas em que o ato narrativo é dramatizado, tal como no diálogo abaixo, já comentado no primeiro capítulo:

- Jennifer: Então ele vai direto até você.
- Anne: Ele vem direto até mim.
- Jennifer: Ele vai até você. Sei.
- Anne: E ele cola uma fita adesiva na minha boca.
- Jennifer: Certo. Por quê?

²⁰⁰ “– *Even now in the intensity of her passion a kind of shadow crosses her face. / – A premonitory shadow. / – Premonitory? / – A premonitory shadow, yes, crosses her face. / – Is that a word? / – Is what a word? / Pause. / – Well, yes, of course premonitory is a word. / – Later. Night.*” (CRIMP, 2005b, p. 211).

²⁰¹ “*I Who ever would’ve guessed? Who ever would’ve thought the two of them could set sail like that towards the world’s rim. / 3 World’s what? / 1 World’s rim. The rim of the world. The edge. / 2 What edge? There is no edge of the world. / 1 Oh yes there is. Oh yes there is an edge of the world. / 2 Well, we won’t argue.*” (CRIMP, 2005c, p. 34-35).

²⁰² “*often, frequently, occasionally or rarely.*” (CRIMP, 2005d, p. 10).

Anne: Para me silenciar. Ele quer me silenciar (CRIMP, 2005e, p. 4)²⁰³.

Essa troca verbal, em que a narrativa de uma personagem é questionada e alterada pela de outros, se desenvolve à exaustão em peças como **Atentados** e **Menos emergências**, em que o palco é preenchido por vozes de co-autores ficcionais e o jogo de construção da ficção é mostrado e discutido abertamente:

- E ele?
- Inclina a cabeça.
- Sim.
- Olha para ela.
- Sim.
- Segura o seu rosto / manchado de lágrimas entre as suas mãos.
- Segura o rosto manchado de lágrimas de Anne entre as suas mãos como se fosse um precioso cálice.
- Ou uma bola de rugby.
- Como um precioso cálice de prata ou como você diz uma bola de rugby antes de um passe decisivo, ele segura o rosto manchado de lágrimas de Anne entre as suas mãos.
- Ele ainda a ama. (CRIMP, 2005a, p. 13-14)²⁰⁴.

No decorrer da presente dissertação, já foram apresentados exemplos de como esse mecanismo funciona nas referidas peças. É importante perceber como tal jogo narrativo permite colocar sempre em questão a escolha das palavras. Torna-se necessário acrescentar apenas mais um exemplo retirado de **Menos emergências**:

- 1 (*para si*) Aquele bichinho—aquele bichinho é tão engraçado—o jeito que ele entende a diferença entre certo e errado—o jeito que ele se enfia na terra quando se comportou direitinho e, quando fez algo de errado, volta a aparecer—volta a aparecer—sorri pra todo mundo—mostra os dentes amarelos para nós. E o nome é tão engraçado. Que coisa engraçada para um bichinho chamar sua própria criança. Que tipo de nome é esse?
- 2 Você quer dizer para uma criança chamar o seu próprio bichinho.
- 1 Eu disse para uma criança chamar o seu próprio bichinho.
- 2 Você disse para um bichinho chamar sua própria criança.
- 1 Você acha que eu não sei o que eu disse?
- 3 Não vamos discutir.
- 1 Não vamos discutir porque o que eu disse foi para chamar seu próprio bichinho—que coisa engraçada para uma criança chamar o seu próprio bichinho. (CRIMP, 2007, p. 4-5)²⁰⁵.

²⁰³ “*Jennifer: So he comes right over you. / Anne: He comes right over me. / Jennifer: He comes over you. I see. / Anne: And he sticks tape over my mouth. / Jennifer: OK. Why? / Anne: To silence me. He wants to silence me.*” (CRIMP, 2000e, p. 279).

²⁰⁴ “– *And he? / – Bows his head. / – Yes / – Looks up at her. / – Yes. / – Takes her tear-stained vace between his hands. / – Takes Anne’s tear-stained face between his hands like a precious chalice. / – Or a rugby football. / – Like a precious silver chalice or as you say a rugby football before a drop-kick he takes Anne’s angry tear-stained face between his hands. / – He still loves her.*” (CRIMP, 2005b, p. 213).

²⁰⁵ “*I (inward) That pet—that pet’s so funny—the way it knows the difference between right and wrong—the way it burrows when it’s done right and when it’s done wrong comes to the surface—comes to the*

Em **O argumento**, há personagens que são autores – é o caso de Clifford, o roteirista contratado – e atores, como John, que assume o controle da produção. Em **Atentados e Menos emergências**, as vozes não são definidas no texto como personagens. Entretanto, percebe-se que são roteiristas ou autores de suas narrativas pelo que dizem. Raramente há referência direta ao teatro. Ao voltar-se para si mesma, a obra de Crimp reflete sobre os atos de escrita, mais que sobre os atos de representação. As exceções possíveis são os textos de **Peça com repetições**, em que alusões ao *Macbeth* de Shakespeare se articulam com o tema da repetição e da escolha, e **Atentados**, onde encontram-se quadros com gravação de documentário e publicidade e a constante menção a câmeras faz pensar em representação²⁰⁶.

Em **A cidade**, por fim, concentram-se as mais diversas marcas de escrita autorreflexiva, os mais evidentes gestos metaficcionais. Boa parte destas marcas já foram discutidas nos capítulos anteriores. Porém, é oportuno avaliar a maneira pela qual tais práticas se tornam explícitas. Somente na leitura do diário de Clair percebe-se de modo inequívoco que a peça fala diretamente de si mesma como ficção. É necessário, portanto, analisar o texto do diário apresentado na cena final, de modo a relacioná-lo a todas as outras estratégias autorreflexivas da peça. Uma análise desta natureza pode revelar um plano articulado, em que cada elemento contido no diário tem seu equivalente dentro da estrutura do texto.

5.3 A CIDADE DENTRO DE MIM: O DIÁRIO COMO DIAGNÓSTICO DA PEÇA

A certa altura do diário, Clair registra que inventou as personagens da peça: “Eu inventei personagens e coloquei-os na minha cidade. Aquele que eu chamei de Mohamed. Aquela que eu chamei de enfermeira – Jenny – ela era engraçada. Inventei uma criança também, eu estava tão satisfeita com a criança.” (CRIMP, 2011, p. 72-73)²⁰⁷. Esta é a afirmação mais direta que a peça oferece a respeito de sua autoconsciência ficcional. Contudo,

surface—smiles at everyone—shows us its yellow teeth. And the name’s so funny. What a funny thing for a pet to call its own child. What kind of name is that? / 2 You mean for a child to call its own pet. / 1 I said for a child to call its own pet. / 2 You said for a pet to call its own child. / 1 You think I don’t know what I said? / 3 Well we won’t argue. / 1 We won’t argue because what I said was to call its own pet—what a funny thing for a child to call its / own pet.” (CRIMP, 2005c, p. 8-9).

²⁰⁶ A presente pesquisa opta por estudar **A cidade** a partir do conceito de metaficção, ao invés de inscrevê-la dentro da noção de metateatro, justamente por entender que a consciência autorreflexiva da peça diz respeito ao ato de escrita, bem mais que ao ato de representação. (N. do A.).

²⁰⁷ “*I invented characters and I put them in my city. The one I called Mohamed. The one I called the nurse – Jenny – she was funny. I invented a child too, I was quite pleased with the child’.*” (CRIMP, 2008, p. 62).

isolada do resto do texto, tal referência pode soar forçada, algo como um *deus ex machina*, a resolver abruptamente o final da peça.

Para que esta referência não seja tomada por um *deus ex machina*, é necessário que ela encontre amparo no corpo do texto. Se as personagens da peça são criadas por Clair, como o diário afirma, então todas as cenas devem ser lidas como sua obra e o diário deve funcionar como um relato de seu processo de escrita. Ou seja, se a premissa é que o diário revela o caráter ficcional de toda a peça (e de sua representação de uma suposta ‘realidade’), deve-se empreender uma análise retroativa e procurar, nas cenas anteriores, aquilo que o diário de Clair descreve. Deve-se procurar, por exemplo, aquilo que a autora relata, ao final, sobre suas personagens: “Eles não queriam criar vida. Viviam um pouco — mas apenas como um pássaro enfermo torturado por um gato vive numa caixa de sapatos. Foi difícil fazê-los falar normalmente — e as histórias deles desmoronavam no mesmo momento em que eu as contava.” (CRIMP, 2010, p. 73)²⁰⁸.

Em termos gerais, o capítulo anterior já discorreu sobre o desmoronamento da narrativa de identidade de Christopher. Trata-se de uma personagem que ‘não cria vida’. Suas diversas narrativas – o homem que espia a vizinha trocar de roupa, o marido ciumento, o possível abusador de crianças – não se sustentam de uma cena para outra. Sua constante amnésia também é marca disso: ele esquece o conteúdo do que acabou de falar para sua esposa, ele noticia a morte de Bobby Williams e depois resolve convidá-lo para comemorar. Sua incapacidade de leitura, ao final, é o corolário deste processo.

Cabe aqui, pensar novamente na potencialidade teatral da leitura do diário, entendendo a cena como um evento que “estabelece um espaço comum dos problemas da linguagem, no qual tanto os atores quanto os espectadores experimentam as barreiras da compreensão linguística.” (LEHMANN, 2007, p. 251). O mesmo poderia ser dito, por exemplo, da incidência de línguas estrangeiras em **Atentados**. Trata-se de construções textuais que já apresentam uma potencialidade cênica bastante específica, ligada ao conceito pós-dramático do “ato de fala como acontecimento”:

No teatro, o próprio ato físico da locução ou leitura do texto pode se tornar consciente como um procedimento nada óbvio. Nesse princípio de compreender o ato de fala como ação destaca-se um rompimento importante para o teatro pós-dramático; ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como um corpo estranho. Nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos:

²⁰⁸ “*They wouldn’t come alive. They lived a little — but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox. It was hard to make them speak normally — and their stories fell apart even as I was telling them.*” (CRIMP, 2008, p. 63).

gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escandem o conflito entre corpo e palavra. (LEHMANN, 2007, p. 252).

A relação de Christopher com o texto do diário cabe neste modelo de relação com um ‘corpo estranho’. As evidências de fracasso, já fartamente descritas na figura de Christopher, se estendem também às outras personagens, cuja caracterização esbarra em inexplicáveis estranhezas. Destas marcas de incongruência, as mais evidentes são provavelmente aquelas ligadas à indumentária e à caracterização das personagens. O primeiro evento significativo, deste ponto de vista, é a caracterização de Jenny. Ela veste “um uniforme de enfermeira por baixo do casaco” (CRIMP, 2010, p. 16)²⁰⁹, a mesma indumentária que Clair descrevera no primeiro quadro, ao referir-se à cunhada de Mohamed. Entretanto, logo se percebe que não se trata da mesma pessoa. Esta falsa expectativa de identificação inaugura uma série de eventos similares.

O mesmo uniforme de enfermeira, coberto por um casaco, irá aparecer na Menina, na quarta cena: “*A menina veste casaco sobre um uniforme de enfermeira, exatamente como Jenny na Cena II.*” (CRIMP, 2011, p. 46)²¹⁰. Da mesma forma, o jeans cor de rosa é mencionado na primeira cena: “Ele disse, eu já te falei: ela é mais ou menos desta altura e está usando jeans cor-de-rosa.” (CRIMP, 2011, p. 4)²¹¹. Na cena final, Jenny está vestindo o mesmo jeans cor-de-rosa: “*Jenny sozinha, vestindo jeans cor-de-rosa e sapatos de salto alto.*” (CRIMP, 2011, p. 62)²¹². E, logo em seguida, a mesma descrição é usada para a Menina: “*A menina aparece, vestida exatamente como Jenny: jeans cor-de-rosa, sapatos de salto alto. Ela senta-se ao piano.*” (CRIMP, 2011, p. 73)²¹³. Estas duplicações de indumentária causam estranheza e soam como pistas da fragilidade das representações na peça.

Dando crédito ao texto do diário, é impossível não associar estes jogos de caracterização com a imagem de Clair vestindo suas personagens como costumava vestir ‘suas bonecas’: “Às vezes eu até (...) os vestia como costumava vestir minhas bonecas quando era pequena. Punha roupas engraçadas neles, mas depois sentia vergonha.” (CRIMP, 2010, p. 73)²¹⁴. Mesmo a caracterização de Christopher como açougueiro pode ser lida a partir desta perspectiva.

²⁰⁹ “*a nurse’s uniform under her coat*” (CRIMP, 2008, p. 17).

²¹⁰ “*The girl wears a coat over a nurse’s uniform, exactly as Jenny in Scene II.*” (CRIMP, 2008, p. 41).

²¹¹ “*He said, I’ve told you: she’s about so high and she’s wearing pink jeans.*” (CRIMP, 2008, p. 7).

²¹² “*Jenny alone, wearing pink jeans and high-heeled shoes.*” (CRIMP, 2008, p. 54).

²¹³ “*The little girl appears, dressed exactly like Jenny: pink jeans, high-heeled shoes. She sits at the piano.*” (CRIMP, 2008, p. 63).

²¹⁴ “*Sometimes I even (...) dressed them up the way I used to dress my dolls when I was little. I put them in funny clothes but then I felt ashamed.*” (CRIMP, 2008, p. 63).

Estes diversos fracassos de escrita de Clair contrastam com sua imagem inicial de uma escrita natural e eficiente, em que haveria “crianças brincando” e as estações do ano seriam bem definidas, com “noites quentes de verão” e “manhãs frias” no inverno. Mesmo estas indicações do diário encontram expressão no corpo do texto: cada ato é projetado para uma estação do ano e o segundo ato traz a imagem das crianças brincando e gritando no jardim. Todavia, estas imagens não são suficientes para sustentar a peça. Mesmo a ilusão de segurança das estações fixas do ano vai ser alterada no decorrer da peça. No quarto ato, Christopher e a filha não se entendem sequer sobre o outono:

Christopher: Então como foi que ele cantou? (*Ligeira pausa.*) Outubro é quando as folhas mudam de cor, não quando os passarinhos constroem seus ninhos — mmm? Você não está colecionando folhas bonitas para levar para a escola? Recortando belas gravuras de cores vivas e pintando folhas em páginas de papel em branco? Hein? (*Sorri.*) Os seus professores não explicam sobre as estações? Eles não te contaram que a terra se inclina ficando mais afastada do sol? (CRIMP, 2011, p. 48)²¹⁵.

As histórias das personagens entram em colapso e o que Clair recebe são olhares acusatórios: “E quando eles olhavam para mim, olhavam-me – como se diz nos livros – ‘acusatoriamente’.” (CRIMP, 2011, p. 73)²¹⁶. A acusação a que Clair se refere é certamente uma acusação acerca da fragilidade de suas narrativas. Ela corresponde, no corpo da peça, às extensas cobranças que Jenny faz, já no quinto ato:

Eu não sei. Nada parece normal. Tudo – você não acha? – parece esquisito e artificial. Eu calcei estes sapatos especialmente para vir aqui – mas não me sinto realmente confortável com eles – e para ser honesta, não sei por que os estou usando. Até mesmo uma conversa normal como esta – com uma pessoa de quem eu gosto – porque eu certamente gosto de você – não me interprete mal – mas até mesmo isso – não sei por quê – parece forçado. Eu realmente não tenho a menor ideia de por que estou aqui. (CRIMP, 2011, p. 64)²¹⁷.

Mesmo aquelas imagens criadas no segundo ato não sobrevivem aqui: “Você diz que seus filhos estão lá fora com suas bicicletas – mas eu não consigo ouvi-los – não vi uma só criança quando caminhei do meu apartamento até aqui – não havia ninguém lá fora – estava

²¹⁵ “Chris: Then how did it sing? (*Slight Pause.*) October is when the leaves change colour, not when birds build their nests – mmm? Aren’t you collecting pretty leaves at school? Aren’t you getting out nice bright paints and printing leaf-shapes onto sheets of white paper? Eh? (*Smiles.*) Aren’t your teachers explaining about the seasons? Haven’t they told you how the earth leans away from the sun?” (CRIMP, 2008, p. 43).

²¹⁶ “And when they looked at me, they looked at me – like it says in a book – ‘accusingly’.” (CRIMP, 2008, p. 63).

²¹⁷ “I don’t know. Nothing feels right. Everything – don’t you think? – seems awkward and artificial. I put these shoes on specially – but I’m not really comfortable in them – and if I’m honest, I don’t know why I’m wearing them. Even a normal conversation like this – with a person I like – because I certainly like you – don’t get me wrong – but even this – I don’t know why – seems strained.” (CRIMP, 2008, p. 56).

tão quieto – não era natural.” (CRIMP, 2011, p. 65)²¹⁸. Em toda a cobrança de Jenny reside a ideia de que se perdeu a sensação de realidade e de que o mundo da peça tornou-se inverossímil: “Não parecia normal. Não havia cheiros no ar. As pessoas haviam posto guirlandas nas portas das casas, mas eu não conseguia ver ninguém pelas janelas, apesar de haver luzes piscando ao redor dos caixilhos.” (CRIMP, 2011, p. 65)²¹⁹. A lista de reclamações de Jenny equivale perfeitamente a uma lista de falhas na construção da peça. A cidade dentro de Clair é uma cidade destruída e não há o que fazer senão abandonar o ato de escrita.

Sob esta perspectiva, pode-se entender todos os elementos autorreflexivos do texto como um conjunto articulado a serviço da metaficção. Mesmo a falsa aparência de realismo – o simulacro de peça de gabinete que dá sustentação à peça – representa uma função neste jogo. Esta superfície narrativa fornece um alicerce de familiaridade, que permite ao leitor entrar no jogo do texto. Esta estratégia se encaixa na descrição de Patricia Waugh:

Tem de haver algum nível de familiaridade. Em metaficção, é precisamente o *preenchimento*, tanto quanto o *não preenchimento* das expectativas genéricas, que fornece a familiaridade e o ponto de partida para a inovação. As já desgastadas convenções do realismo ou da ficção popular são usadas para estabelecer uma linguagem comum. (WAUGH, 1984, p. 64)²²⁰.

Mas a superfície de familiaridade está fadada à destruição, pois **A cidade** trata, em última instância, do fracasso. O sucesso do empreendimento metaficcional depende do fracasso da protagonista. Neste sentido, é necessário deter-se na figura de Clair, para compreender sua função de modo mais completo. O ponto crucial, neste caso, é a dualidade de sua função: ela é, ao mesmo tempo, autora e personagem da peça em curso. Se Christopher é um ser inventado, Clair é inventora e invenção. Esta dualidade é também típica da personagem metaficcional:

A personagem metaficcional, esteja ela jogando, representando ou envolvida em qualquer número de variações, possui duas identidades fictícias distintas, entre as quais somos forçados a distinguir, aceitando uma das identidades fictícias como ‘real’ e a outra como ‘fictícia’. Algumas vezes, a personagem metaficcional é a encarnação de uma porção desta dualidade, e outras vezes a encarnação da outra porção. No fim das contas, porém, estes dois aspectos de realidade e ilusão são

²¹⁸ “You say your children are out on their bikes – but I can’t hear them – I didn’t see one single child when I walked here from my flat – nobody was out – it was so quiet – it was unnatural.” (CRIMP, 2008, p. 56).

²¹⁹ “It didn’t feel right. There were no smells in the air. People had wreaths on their doors, but I couldn’t see anybody through the windows, even though they had lights flashing round the window frames.” (CRIMP, 2008, p. 56).

²²⁰ “There has to be some level of familiarity. In metafiction it is precisely the fulfilment as well as the non-fulfilment of generic expectations that provides both familiarity and the starting point for innovation. The well-worn conventions of realism or of popular fiction are used to establish a common language.” (WAUGH, 1984, p. 64).

encarnados na mesma personagem, dando ao dramaturgo a oportunidade perfeita para confundi-las logo que as tenha distinguido. (SCHLUETER, 1979, p. 14)²²¹.

No caso específico de **A cidade**, o fracasso de Clair pode ser compreendido metaforicamente como o colapso de sua narrativa de identidade. Como diz o texto do diário, ela procura uma cidade dentro de si, sabendo que sua própria narrativa de identidade depende do resultado desta busca: “Mas sabia que se conseguisse encontrar vida na minha cidade, e fosse capaz de descrever essa vida, as histórias e personagens dessa vida, então eu própria – foi o que imaginei – poderia criar vida.” (CRIMP, 2011, p. 72)²²². Entretanto, como lembra Anthony Abbott, o mergulho dentro de si é uma aventura perigosa que equivale a encarar a morte:

O perigo, evidentemente, é que, se você olha profundamente pra dentro de si, você desce, para além das estruturas do mundo real, diretamente para os braços da morte. Na raiz do eu não há nada – ao menos, este é o medo. A nova e quase insuportável tarefa do herói, nesta disputa, é criar, como Deus, *ex nihilo*, agir como se houvesse algo, criar sentido para o eu diante do que parece uma conspiração entre o mundo externo e a sociedade, para tornar a vida sem sentido. A tarefa do herói, por fim, é encarar a morte de frente. (ABBOTT, 1989, p. 2)²²³.

Por este viés, a aventura de Clair se inscreve no perfil das personagens metaficcionais descritas por Abbott. Para o estudioso, todas as narrativas de identidade e todos os discursos sobre a consistência da realidade são ilusões, são parte de uma ‘mentira vital’ que permite ao homem comum proteger-se da verdade da condição humana. A tarefa que as grandes personagens metaficcionais se impõem é superar tais ilusões. Mas é impossível superá-las, trata-se de uma tarefa fadada ao fracasso:

O fato é que todos eles fracassam. (...) Mas as peças em que aparecem são todas, paradoxalmente, (...) *celebrações de seus fracassos*. Esta é, enfim, a fonte de sua grandeza e a razão porque os amamos. Se eles falham em encarar a morte, ao

²²¹ “*The metafictional character, wheter he be game-playing, role-playing, or involved in any number of variations, possesses two distinct fictive identities, between which we are forced to distinguish, accepting one of the fictive identities as ‘real’ and the other as ‘fictive’.* At times the metafictional character is the embodiment of one portion of its duality, and at other times the embodiment of the other portion. Ultimately, though, these two aspects of reality and illusion are both embodied in the same character, giving the playwright the perfect opportunity to confuse them once he has distinguished them.” (SCHLUETER, 1979, p. 14).

²²² “*But I knew that if I could find life in my city, and be able to describe life, the stories and characters of life, then I myself – this is what I imagined – could come alive.*” (CRIMP, 2008, p. 62).

²²³ “*The danger, of couse, is that, if you look too deep into the self, you move below the structures of the real world right into the arms of death. At the root of the self is nothing – at least that is the fear. The new and almost unbearable task or the hero in this contest is to create, like God, ex nihilo, to act as if there is something, to create meaning for the self in the face of what seems like a conspiracy between the external world and society to make life meaningless. The task of the hero, finally, is to stare down death.*” (ABBOTT, 1989, p. 2).

menos tentaram, e há outros modos de morrer. Estes [outros modos], nossos dramaturgos nos lembram do modo mais eloquente, são piores. Seres humanos só adquirem grandeza ao descartar as ilusões que a sociedade impõe a eles para protegê-los das verdades sobre sua condição. (ABBOTT, 1989, p. 2, grifo do autor)²²⁴.

Esta pode ser a mais profunda camada de leitura de **A cidade**. Em sua engenhosa dualidade, Clair avança em busca de sua própria narrativa de identidade. Ela quer “criar vida” e, para tanto, mergulha dentro de si mesma em busca de histórias. Mas sua expedição fracassa: não há nada no fundo de si mesma, apenas o rosto da morte.

²²⁴ “The fact is that they all fail. [...] But the plays in which they appear are all, paradoxically [...] celebrations of their failures. This is finally the source of their greatness and the reason that we love them. If they fail to outstare death, at least they have tried, and there are other ways of dying. These, our playwrights most eloquently remind us, are worse. Human beings can achieve greatness only by discarding the illusions that society has enjoined upon them to protect them from the truths about their condition.” (ABBOTT, 1989, p. 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, ao efetuar uma leitura de **A cidade** como peça metaficcional, estabeleceu uma pergunta central: em que medida o que Clair escreve no diário corresponde à peça em curso? Após o percurso destes cinco capítulos, fez-se evidente a medida desta relação: há fartas marcas do colapso criativo descrito no diário de Clair, cuidadosamente colocadas no decorrer de toda a peça, embora dissimuladas por uma capa de ilusão realista que se desvela aos poucos. Tal superfície dá suporte a uma cena esvaziada de ação e repleta de narrativas contraditórias; dissimula, em seu interior, uma reveladora rede de intertextos; e sustenta, ao menos provisoriamente, as identidades ficcionais, o que tem duplo efeito: prorroga para o final a completa revelação da inconsistência dessas personagens e, principalmente, coloca em cena o processo de sua derrocada.

O que é especialmente singular na articulação entre todos estes elementos é o processo pelo qual eles se concatenam, cena após cena, para tornarem-se completamente explícitos apenas na cena final do quinto ato, na leitura do diário de Clair. O diário funciona, neste sentido, como aglutinador das evidências ou sintomas que se acumularam no decorrer da peça. É oportuno perceber o processo de oposição que se estabelece entre o texto do diário e a superfície representacional da peça. A ilusão de drama realista, em **A cidade**, tem o efeito de esconder uma mentira vital pela dissimulação de seus sintomas. O diário, ao dar voz a estes sintomas, desfere um golpe decisivo contra a ilusão.

Há, em tal processo, uma singular ironia. Por um lado, a revelação contida no diário frustra quem tenha chegado ao final da peça ainda com as expectativas de um drama convencional. Por outro lado, a solução escolhida para romper tais expectativas é, em si, paródia de uma solução convencional. É, ainda, a leitura de um documento – o diário de Clair – que vem dar acabamento ao conjunto do texto, como em muitos dramas convencionais. A singularidade e a ruptura da ordem estabelecida aparecem no conteúdo do referido documento. Mas o diário, como procedimento dramatúrgico, cabe ainda no rol dos expedientes tradicionais. Pode-se concluir, portanto, que **A cidade** ataca os alicerces do drama realista utilizando as armas do inimigo.

Desde o início da presente dissertação, discute-se a dualidade entre essa superfície realista – um drama familiar entre quatro paredes – e o conteúdo metaficcional de **A cidade**. Afirma-se agora que tal superfície dá à peça algo de sua singularidade, levando a um tipo de drama metaficcional bastante sutil e, ao menos neste sentido, bastante diverso de outros textos metafissionais de Crimp. Neste sentido, a confrontação entre **Atentados** e **A cidade** é

oportuna, pois permite fazer distinção entre as características metaficcionais que se apresentam na maioria das peças de Crimp e os procedimentos específicos adotados nesta última.

O crítico Michael Billington, ao apresentar **Atentados** no prefácio já citado no primeiro capítulo da presente dissertação, afirma que o dramaturgo promove uma desconstrução do modelo de drama vigente, ao criar “uma obra sem enredo, personagens ou diálogos convencionais – mas, ao mesmo tempo, [capaz de] expressar um forte compromisso moral.” (BILLINGTON, 1997, p. 7)²²⁵. Ao tentar estender a afirmação de Billington a um texto como **A cidade**, pode-se compreender a singularidade da peça, aquilo que a diferencia de **Atentados**. Certamente, é possível sustentar que ambas as peças oferecem uma desconstrução do modelo contemporâneo de drama. Mas não há como desconsiderar a maneira bastante diversa pela qual realizam tal intento. Ao oferecer a referida ilusão de uma peça de gabinete, **A cidade** promove seu ato de desconstrução por dentro desta superfície formal.

Se o processo de desconstrução do drama empreendido em **Atentados** puder ser resumido em uma imagem, talvez seja a da explosão das instâncias tradicionais de personagem e ação dramática, da qual o leitor encontra os estilhaços. Avançando na mesma direção, pode-se pensar que o processo de desconstrução do drama apresentado em **A cidade** é de outra natureza. Assemelha-se mais a um processo de implosão em que, no início, tem-se a imagem do edifício inteiro do drama e, ao final da peça, pode-se vê-lo ruir sobre si mesmo surdamente, até tornar-se “uma fina poeira cinzenta”.

Tal processo de implosão exige, pois, que se apresente o edifício inteiro do drama como ponto de partida. Dizendo de outro modo, exige o manejo habilidoso das ferramentas da dramaturgia ilusionista para dissimular as fissuras do edifício ficcional e garantir que o processo de revelação seja suficientemente lento e se prolongue até o último ato. Há, nesta exigência técnica da escrita de **A cidade**, outra ironia significativa. Se os sintomas do colapso do drama se manifestam nas deficiências e nos fracassos de Clair, boa parte do esforço criativo envolvido no texto se destina a criar imperfeições para a peça. Ou seja, trata-se de ter a habilidade para produzir ilusão dramática e, mesmo assim, utilizar tal habilidade para construir uma peça teatral imperfeita.

²²⁵ “(...) un lavoro senza trama, personaggi o dialoghi convenzionali – pur esprimendo allo stesso tempo un forte impegno morale” (BILLINGTON, 1997, p. 7).

Novamente, é inevitável a associação entre esta ideia e o **Livro do Desassossego**. Ao assumir o risco de construir ‘uma peça bem feita’ para falhar, Crimp se encaixa perfeitamente no modelo de artista defendido por Bernardo Soares. O autor de **A cidade** pode ser descrito como um “daqueles que, podendo fazer uma obra bela, de propósito a fizeram imperfeita” (PESSOA, 2006, p. 314). Clair, ao declinar da função de autora, vai mais longe e deixa a obra inconclusa.

Tomando a obra de Crimp em conjunto, pode-se entender que a incapacidade de concluir é, também, uma marca de toda a escrita do dramaturgo. Mesmo em peças de grande coloração realista, como **Tratando com Clair**, o que é ímpar na escrita de Crimp é sua obstinação em não oferecer uma conclusão final. Em sua escrita explicitamente metaficcional, o problema da inconclusão é levado às últimas consequências: em **Atentados**, é impossível concluir algo sequer sobre a existência de Anne. Num caso como o de **A cidade**, é também esta questão da incapacidade de conclusão que se coloca, embora de modo diverso.

Ironicamente, as conclusões levantadas pelo presente estudo desembocam no tema da impossibilidade de conclusão. Cabe aceitar tal tema também dentro dos limites da pesquisa, cabe compreender os limites estreitos do que é possível concluir sobre uma escrita tão rica e complexa, especialmente por se tratar de uma carreira ainda em movimento. Martin Crimp tem-se estabelecido como uma das vozes mais singulares da dramaturgia contemporânea, produzindo uma dramaturgia repleta de camadas de significado, uma dramaturgia extremamente consciente de sua condição de construto linguístico, que exige do leitor níveis igualmente altos de consciência e percepção. Sua carreira está em pleno andamento e o estudo de sua dramaturgia ainda dá os primeiros passos. Portanto, há que se aceitar a hipótese de que as conclusões tiradas da presente pesquisa sejam destinadas também a ser contraditas pela escrita de Crimp – e o presente estudo revela claramente o talento do autor para contradizer as expectativas do leitor.

Mesmo assim, pretende-se que os resultados da presente pesquisa tenham chegado além dos “quatro compassos de Schubert” que dão ponto final ao texto da peça. Ou, no mesmo sentido, que sejam mais que a estrada inconclusa de Bernardo Soares, solta no espaço vazio e abandonada sem chegar a qualquer destino. Para tanto, confia-se na natureza da pesquisa como na da estrada: ambas pedem que se circule por elas e que se lhes continue a estender o percurso.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Anthony S. **The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1989.

AYACHE, Solange. **Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: '100 Words'**. In **Sillages critiques** 10. Paris: revues.org, 2009. Disponível em: <<http://sillagescritiques.revues.org/index1838.html>>. Acesso em 10 jun 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de: Maria João da Costa Pereira. 1ª. edição. Lisboa: Relógio D'Água, 1991 (a).

_. **La Transparencia del Mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos**. tradução de: Juremir Joaquin Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991 (b).

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BILLINGTON, Michael. **La New Wave Teatrale Inglese**. In KANE, Sarah; RAVENHILL, Mark; CRIMP, Martin; *et alii*. **Il Nuovo Teatro Inglese**. Milano: Ubulibri, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª. edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRIMP, Martin. **Dealing with Clair**. In **Martin Crimp: Plays 1**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000. (a).

_. **Four Imaginary Characters**. In **Martin Crimp: Plays 1**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000. (b).

_. **Getting Attention**. In **Martin Crimp: Plays 1**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000. (c).

_. **Play with Repeats**. In **Martin Crimp: Plays 1**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000. (d).

_. **The Treatment**. In **Martin Crimp: Plays 1**. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000. (e).

_. **Cruel and Tender**. London: Faber & Faber, 2004.

_. **Atentados**. Tradução de: Murilo Hauser e Denis Pedroso. Revisão de Erica Migon e Ursula Migon. Curitiba: Sutil Companhia de Teatro, 2005 (não publicado) (a).

_. **Attempts on Her Life.** In **Martin Crimp: Plays 2.** Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005. (b).

_. **Fewer Emergencies.** London: Faber & Faber, 2005. (c).

_. **No One Sees the Video.** In **Martin Crimp: Plays 2.** Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005. (d).

_. **O argumento.** Tradução de: Erica Migon e Ursula Migon. Curitiba: Sutil Companhia de Teatro, 2005 (não publicado) (e).

_. **The Misanthrope.** In **Martin Crimp: Plays 2.** Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005. (f).

_. **The Country.** In **Martin Crimp: Plays 2.** Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005. (g).

_. **Ninguém vê o vídeo.** Tradução de: Rodrigo Ferrarini. Curitiba: Pausa Companhia, 2006 (não publicado).

_. **Menos emergências.** Tradução de: Marcos Davi Steuernagel e Renata Hardy. Curitiba: Pausa Companhia, 2007 (não publicado).

_. **The City.** London: Faber & Faber, 2008.

_. **A cidade.** Tradução de: Francisco Innocêncio. Curitiba: Inominável Companhia de Teatro, 2011 (não publicado).

_. **Play House & Definitely the Bahamas.** London: Faber & Faber, 2012. (a).

_. **In the Republic of Happiness.** London: Faber & Faber, 2012. (b).

DAVID, Gwenóla; CRIMP, Martin. **Entretien avec Martin Crimp.** In **Dossiers Pédagogiques – 2008 / 2009.** Lille: Théâtre du Nord, 2009. Disponível em: <<http://www.theatredunord.fr/images/stories/DossiersPedagogique/dossier-peda-la-ville.pdf>>. Acesso em 27 jul 2013.

_. **Entrevista com Martin Crimp.** Tradução de: Marcelo Bourscheid. Curitiba: Inominável Companhia de Teatro, 2011 (não publicado).

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª. edição. São Paulo: Loyola, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Tradução de: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_. **Paratextos editoriais.** Tradução de: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Atelier Editorial, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª. edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANDKE, Peter. **A tarde de um escritor**. Tradução de: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Wilfrid Laurier University Press: Waterloo/Ontario, Canadá, 1980.

_. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In “Poétique”: revista de teoria e análise literárias. No. 27 – Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de: Lúcia Helena França Ferraz. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático e teatro político**. In GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático**. Coleção debates. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Organização e introdução de: Richard Zenith. 2ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PRÉVERT, Jacques. **Paroles**. In **Oeuvres Completes I**. Paris: Galimard, 1992.

ROHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. **Do texto ao intertexto**. In **O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade**. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphayne. **A intertextualidade**. Tradução de: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SANTANA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 6a. edição. São Paulo: Ática, 1998.

SCHLUETER, June. **Metafictional characters in modern drama**. New York: Columbia University Press, 1979.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Tradução de: Marcos Santarrita. 15ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SIERZ, Aleks. **The Theatre of Martin Crimp**. Methuen Drama. London: A & C Black Editors Limited, 2006.

SÓFOCLES. **As traquínias**. Tradução de: Maria do Céu Zambujo Fialho. Coleção Textos Clássicos. Coimbra: INIC, 1984.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIRGÍLIO, Publio. **Geórgicas / Eneida**. Tradução de: António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Clássicos Jackson. Rio de Janeiro: Jackson, 1964.

VOLOCHÍNOV, Viktor N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13ª. edição. São Paulo: Hucitec, 2009.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious fiction**. New York: Methuen & Co., 1984.