

tragédia ao rês do chão

Down to earth tragedy

*Davi Lopes Villaça**

Resumo

Em “Shakespeare nas Dunas”, do livro *Nu, de Botas*, o cronista Antonio Prata relata seu primeiro contato com a história de *Romeu e Julieta*, propiciando uma série de reflexões ligadas à literatura e suas funções. Esperando dar espaço a algumas dessas reflexões, o presente artigo consiste numa análise fechada da crônica – observando seu próprio processo de composição artística – entremeada por considerações de ordem mais geral, sobretudo no que respeita à experiência do leitor que se identifica com uma história. Além disso, o artigo promove também, a partir de uma comparação com outros gêneros mencionados no texto de Prata (tragédia e fábula), uma discussão em torno do gênero da crônica, cuja finalidade é, acima de tudo,

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na FFLCH-USP. E-mail: dlvillaca@uol.com.br.
Artigo recebido em 31/01/2018 e aceito para publicação em 19/06/2018.

o reconhecimento de algumas de suas características principais.

Palavras-chave

Crônica; Drama; Antonio Prata; Tragédia; Shakespeare

Abstract

In “Shakespeare nas Dunas”, from the book *Nu, de Botas*, the chronicler Antonio Prata describes his first contact with the story of *Romeo and Juliet*, propitiating a series of reflections connected to literature and its functions. Expecting to make room for some of those reflections, the present article consists of a closed analysis of the chronicle – observing its own process of artistic composition – interspersed with considerations of more general order, specially the experience of the reader who identifies with a particular story. Furthermore, the article raises as well, starting from a comparison with other genres mentioned in Prata’s text (tragedy and fable), a discussion about the chronicle genre, whose purpose, above all, is to indicate some of its main characteristics.

Keywords

Chronicle; Drama; Antonio Prata; Tragedy; Shakespeare

Em “Shakespeare nas Dunas” o cronista Antonio Prata recorda o primeiro encontro com a história de *Romeu e Julieta*, durante uma viagem de férias à praia com a mãe, o padrasto e as duas irmãs. A peça é uma dessas obras cujo conteúdo ficamos conhecendo geralmente muito antes de um primeiro contato com o texto

original, integrando-o a nosso imaginário como uma espécie de mito ou conto de fadas.

Sob a perspectiva do menino, ainda não contaminada pelo respeito formal que somos ensinados a ter por Shakespeare e outros clássicos, o relato nos conduz a uma releitura ou, mais precisamente, a uma nova primeira leitura da tragédia, livre do ar de coisa batida. Há obras que justamente por serem grandes acabam passando despercebidas, tão solidamente incorporadas a um cânone que já nem parece possível reagir-lhe de maneira espontânea, quanto mais questionar seu significado. A crônica de Prata, porém, guia-nos pelo sentido contrário, e a tragédia como que se reatualiza pelo olhar desavisado das crianças, acostumadas com finais felizes. É mais um esforço do autor (como nas demais crônicas de seu livro *Nu, de Botas*) de trazer à tona o olhar da infância, do menino para quem ainda nada se banalizou e os menores incidentes possuem implicações significativas. Não deixa de ser, na verdade, o olhar que todo cronista busca de algum modo assumir, desvendando significado no que nos parece banal e mesmo pouco digno de ser retratado. No livro de Prata, em muitos momentos o discurso do narrador se confunde com o da criança, o que constitui não apenas um recurso estilístico recorrente, mas uma verdadeira tentativa de aproximação, de dar voz a essa personagem que nunca fica inteiramente no passado.

Uma viagem de férias à praia é tema corriqueiro, mas que implica o rompimento de uma determinada rotina, um afastamento da esfera do banal. Nos primeiros parágrafos o cronista confere ao lugar onde se hospedara um caráter idílico: a amendoeira centenária, o mar, as dunas de areia branca e os demais elementos do cenário evocam, como num ideal clássico, uma imagem de vastidão e imobilidade, retrato de uma natureza harmônica. A descrição do dia a dia das crianças, que se estende aprazivelmente por algumas semanas, reforça ainda mais essa ideia de um mundo

que não se modifica pela ação do tempo, a ponto mesmo de as manhãs parecerem “infinitas”. Em suave contraste com a grandeza e estabilidade da paisagem, crianças e adultos, em plena liberdade, ocupam-se com diversões simples e corriqueiras (rolar na areia, comer pastéis, beber Fanta-uva, etc.), de modo a sugerir o convívio entre o duradouro e o efêmero, o eterno e o mundano. Em seu pequeno Éden, as crianças encerram o dia escutando as histórias dos irmãos Grimm e de Monteiro Lobato. Também a referência a essas obras, de conteúdo notoriamente fantasioso, contribui para acentuar o caráter etéreo do mundo que o cronista busca reconstruir, à semelhança das narrativas infantis, sem tempo e espaço muito definidos.

Mas eis que se sucede o que o leitor provavelmente é capaz de prever: as crianças acabam se cansando da estadia prolongada na praia. Tendo os dias se tornado todos iguais, surge-lhes a necessidade do acontecimento, de algo que venha romper a rotina em que tudo já se banalizou. Quando o narrador diz que no final de uma manhã, lá pela terceira semana, ele e suas irmãs já estavam cansados do mar, da areia e de outras diversões, as manhãs já não parecem infinitas, mas tão somente excessivas, e as palavras “mar” e “areia”, imagens poéticas nos primeiros parágrafos, reaparecem sem a força do lirismo, apenas enumeradas entre as demais coisas de que os três já haviam se fartado. Do mesmo modo, as narrativas de Grimm e Lobato deixam de cumprir sua função básica: envolver o público na atmosfera do inusitado e do fantástico, elevando-o sobre o prosaísmo do real e do cotidiano. Em resposta ao tédio, entrará a história de *Romeu e Julieta*. Surpreende-nos, à primeira vista, que um drama shakespeariano possa interessar de forma tão imediata a um público infantil, mesmo com todas as “notas de rodapé” com que os adultos entremeiam a leitura. O narrador esclarece:

Filhos de pais recém-separados, não nos eram nada distantes, perdidas no século XVI,

situações como “amor impossível”, “relações inconciliáveis”, “a casa dos Montéquio” e “a casa dos Capuleto”. Por mais civilizados que tivessem sido os divórcios do meu pai e da minha mãe, do meu padrasto e de sua ex-mulher, em algum lugar deveríamos nos solidarizar com dois jovens cujas vidas eram afetadas pelas rixas de seus antecessores. Ou, talvez, nem precisássemos ir tão longe. Afinal: o que é a infância senão uma sequência de desejos cerceados pelos adultos? (PRATA, 2013, p. 104-105)

O cronista nos faz atentar à ligação que a tragédia (como gênero literário), de uma solenidade que tanto a diferencia da crônica, pode também manter com o que nos é mais trivial. Se por um lado as crianças buscam na peça uma fuga do seu tédio presente, por outro procuram nela elementos que lhes permitam situá-la em relação à própria realidade. Querem, portanto, saber onde fica Verona, se lá é possível chegar de carro ou de barco, se é antes ou depois da África, buscando aproximar a história de si mesmos, na certeza de que ela se passa neste mundo e neste tempo. Nem por isso deixando de implicar uma fuga, a história lhes acena não com a possibilidade de um outro mundo, melhor ou mais vasto do que este, mas de uma identificação.

De que vale às crianças, porém, a lembrança de uma situação que lhes é penosa? No início da crônica, a literatura (ou, em abordagem mais ampla, a ficção), representada somente pelas narrativas infantis, não é mais do que fonte de entretenimento e distração, integrando o idílio descrito nos primeiros parágrafos. Assim como a viagem de férias pressupõe uma fuga do cotidiano, a leitura dessas fábulas pressuporia uma fuga da realidade ou, mais especificamente, do marasmo que ela geralmente inclui. A que se deveria então o interesse das crianças em se afastar desse mundo de fantasia e buscar, no drama shakespeariano, alguma similaridade com o que lhes é mais imediato?

Em primeiro lugar, talvez esse “imediató” não esteja tão visível. Em nenhum momento anterior o cronista se refere às angústias que ele e suas irmãs vinham passando por conta do divórcio dos pais. Às crianças, em oposição à monótona atemporalidade do mundo em que habitam, a leitura de *Romeu e Julieta* concede uma objetivação da sua experiência real, tornando-a parte de uma história, de uma trama que quer chegar a algum lugar e que por isso mesmo parece fazer sentido. Nisto, aliás, baseia-se um dos pressupostos básicos da literatura: ao mesmo tempo que nos possibilita um distanciamento de nós mesmos, conduz-nos a um reencontro com nossos próprios anseios, por meio da revitalização e da reorganização de dramas pessoais que, na maior parte do tempo, encontram-se desconjuntados em meio à banalidade do cotidiano. Na crônica de Prata enfatiza-se a potencialidade desse processo: o drama real das crianças só passa a existir no momento em que elas o sentem ligado à ordem da narrativa.

Conforme vão se reconhecendo em *Romeu e Julieta*, as crianças passam a sentir, mais do que uma identificação, uma verdadeira cumplicidade com os heróis da tragédia, como se o que estivesse em jogo fosse tanto a felicidade do casal quanto a delas. A história interessa, entre outras coisas, porque lhes parece fixar sua própria experiência, atribuindo-lhe um significado particular. Reconhecer-se num personagem, numa circunstância fictícia, é ligar-se a uma ideia de destino, a algo que se move não à deriva (como parece seguir a vida na mecânica do dia-a-dia) mas no encaixo de uma expressão e de uma completude. Tornando-nos espectadores do que estamos vivendo, nossos dramas particulares dispõem finalmente de um público, que não é necessariamente ninguém além de nós mesmos, atribuindo-lhes a importância e a receptividade que gostaríamos que eles tivessem.

Dessa identificação surge, na crônica, o contraste entre dois planos difíceis de se conciliar, mas que nela

ameaçam se confundir: o da experiência corriqueira das crianças como “filhos de pais recém-separados” (situação esta que se revela hoje ainda mais banalizada) e o da circunstância trágica de *Romeu e Julieta*. Enquanto a peça resgata do cotidiano da família uma espécie de drama subentendido, ela mesma, no sentido contrário, aproxima-se da esfera do trivial, despindo-se não do seu drama, mas da sua solenidade. Para tratar de um gênero cuja temática parece escapar ao seu, a crônica não tem outro recurso senão aproximá-lo do próprio âmbito, conduzindo-o a essa zona de intersecção em que o corriqueiro e o dramático já não mais se distinguem.

Em seu paraíso praiano, mais próximo talvez da fantasia dos contos de fadas do que da realidade, a ficção da peça se torna para as crianças o seu único ponto de contato com uma verdade essencial, com as tensões dramáticas que vinham sendo abafadas pela rotina. O leitor sente a liberdade que provém justamente dessa fácil transição entre o dramático e o corriqueiro, entre o passado e o presente, entre a realidade e a ficção, numa atmosfera de *nonsense* que parece incluir, no fundo, a revelação de um sentido maior. Estando, por exemplo, as crianças a imaginar o lugar para onde fugiriam os amantes após o sucesso do plano de frei Lourenço, o narrador propõe: “Arraial do Cabo, talvez?”. Sobre qualquer razoabilidade da parte delas (que logo as faria perceber que *Romeu e Julieta*, além de pertencerem a uma época muito remota, são também personagens de ficção) prevalece o desejo de que as duas histórias, a sua e a dos amantes, acabem se encontrando no final feliz.

A ideia dessa confluência de realidade e ficção (que ao leitor, na verdade, já se promoveu, pelo simples paralelo entre a história da peça e a situação das crianças) remete-nos a um plano marcado não somente pelo absurdo, mas pela superação poética de todas as distâncias, como o olhar infantil verdadeiramente ambiciona. A partir mesmo dessa proximidade, o leitor é levado a

considerar a peça sob um ângulo diferente. Ela não perde seu caráter “elevado”, mas elevado agora num novo sentido: não o que o que se coloca acima dos dramas habituais das pessoas comuns, mas o que nos permite revitalizá-los, como sucede na crônica. É, pois, justamente pela narrativa da tragédia que as crianças adquirem consciência do próprio drama, que só então passa a existir na crônica de maneira objetiva. Nesse sentido, o que parece existir é uma realidade nossa, pessoal, mas de que, ironicamente, somente nos apercebemos pela proximidade com a ficção.

Em sua conclusão, a crônica faz da tragédia algo mais específico do que o drama do amor impossível: é, antes de mais nada, o drama do lirismo da infância, de uma inocência que gostaríamos de perpetuar malgrado as intermináveis complicações do mundo adulto. Qual quer um já terá então vivenciado, nalguma medida, o drama de *Romeu e Julieta*, tão mais intenso quanto nele encontramos uma síntese da nossa própria experiência. Noutra crônica (“Subsolo 1”, do seu livro *Meio Intelectual, Meio de Esquerda*) o autor já explorara essa relação que os clássicos, longe de se afastarem do trivial, manteriam com a experiência cotidiana de cada um. O cronista (já adulto) vai parar por engano na praça de alimentação de um prédio comercial em São Paulo, onde se depara com o que chama de “as pessoas normais”, isto é, as que “têm emprego, FGTS, férias remuneradas, chefes que admiram ou detestam, colegas com quem competem ou se comprazem, horário de almoço e Happy Hour” – o verdadeiro Ser Humano, como ele diz, na mecânica do seu dia a dia. Faz então a seguinte observação:

Para um escritor, poucas constatações podem ser mais trágicas. Posso me acabar de ler Shakespeare, Dostoiévski, Goethe, mas os verdadeiros Macbeths, Ivans Karamázovs e Faustos estão entre as máquinas de café e os Scanners, tiram fotinhos na portaria e

alimentam as catracas com seus crachás; nos vinte andares do Subsolo 1, sonhos medram ou murcham, homens negociam, traem, focas espalham-se, talvez alguém entregue a própria cabeça em nome de um valor; a glória e o fiasco espocam, diariamente, entre divisórias de PVC. Como posso querer ser um escritor se só trato com o ser humano por e-mail? Se, no máximo, o vejo amistoso e calmo, no cinema ou num restaurante, no fim de semana? (PRATA, 2010, p. 53)

Tensões que, ao olhar do cronista, deveriam constituir o enredo de um espetáculo trágico se diluem em meio ao prosaísmo de uma rotina de trabalho, e os grandes escritores não fazem senão restituir ao drama humano o lugar que lhe é devido. É desse mesmo modo que, em “Shakespeare nas Dunas”, a situação das crianças parece reconquistar o seu espaço numa ordem superior. E o que a sua própria história ganha em sentido ou expressividade, a *tragédia*, por sua vez, ganha em relevância, conforme a sentimos mais próxima do nosso trivial. Numa realidade em que poucas coisas parecem dignas de nota, não é raro tomar a ideia de “elevado” como o que alude a uma outra esfera de grandeza, alheia ao prosaísmo dos dias de hoje e que, por isso mesmo, não nos diz respeito. Tal concepção (originada muitas vezes de uma leitura mecanizada, superficial, ou somente de uma pré-leitura dos clássicos), sob a aparência de consagrar essas obras, na verdade nada faz além de marginalizá-las, dispensando-as, pois, da possibilidade de uma relação vital com o público. No sentido contrário, a princípio parecendo rebaixar *Romeu e Julieta* à esfera do banal, a crônica de Prata contribui para a sua revitalização, demarcada no reencontro da sua realidade com a do leitor.

A reflexão a que o autor nos instiga não diz respeito, porém, apenas aos gêneros “elevados”, como a tragédia, mas ao da própria crônica, geralmente voltada para

questões do cotidiano, mas que não raro parece querer escapar aos próprios limites, em direção a uma esfera maior. Não há propriamente erro em se reconhecer na crônica (como já tanto se fez) um gênero menor, em comparação com o “brilho universal”, como diz Antonio Candido, dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas responsáveis pelo corpo principal de qualquer literatura. Em seu escrito “A Vida ao rés-do-chão”, o crítico afirma, a respeito da posição ocupada pela crônica, na sua qualidade de “gênero menor”:

“Graças a Deus”, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. (...). Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1993, p. 23)

É de fato bem própria do gênero a coexistência entre o alto e o baixo, esse movimento que, como quem não quer nada, conduz o leitor do episódico para o fundamental. Assim, na crônica de Prata o texto passa, sem mudar de tom, do tratamento do corriqueiro para o do dramático. Mas a sua arte, o seu lirismo (ou ainda, o que faz dela uma “candidata à perfeição”) não reside nem num plano nem no outro, e sim na livre comunicabilidade que o autor promove entre ambos. Frequentemente, mais até do que o apego às coisas pequenas, a marca maior do gênero reside na sua “composição solta”, no “ar de coisa sem necessidade” e na “despreensão” que lhe permitem transitar livremente de uma

temática para a outra – o que evidentemente não a exime da sua organicidade, da busca do escritor pela forma perfeita. Em outras palavras, a crônica se caracteriza, muitas vezes, pela despreocupada flexibilidade, pela leveza com que abole as mais variadas distâncias: as que separam o alto do baixo, o corriqueiro do inusitado, o fato da ficção, o passado do presente, o eterno do mundano e por aí afora. O humor ligado ao gênero é em parte produto direto dessas relativizações (como que revoluções na ordem natural das coisas) que não respeitam os limites impostos pelo hábito e pelo senso comum, e que convidam o leitor a partilhar de uma nova sensação de liberdade, comum também à poesia.

Em “Shakespeare nas Dunas”, como em todo o livro, há ainda a superação de uma outra distância que discretamente se busca promover: a que separa o narrador adulto do menino. A grande dificuldade nesse processo está na aparente incompatibilidade entre o olhar das crianças e o do adulto, este muito mais próximo, a princípio, do olhar do leitor. Ao contrário das crianças, nós sabemos como *Romeu e Julieta* termina, o suspense da crônica gira não em torno dessa história, mas de como eles reagirão ao seu desfecho catastrófico. O narrador, claro, também sabe, mas age como se não soubesse, assumindo para si a perspectiva do menino. Entretanto, mesmo quando, pelo uso do discurso indireto livre, a voz da criança e do adulto não mais se distinguem, essa fusão não chega a ser completa, porque o narrador não é capaz de ir além dessa marca divisória que é a ironia. Ao lermos no texto: “O Plano de frei Lourenço era excelente!”, podemos distinguir duas tonalidades diferentes: uma que acredita no que diz e outra que pisca para nós, anunciando o desastre que está por vir. É a ironia que impõe uma barreira à identificação entre essas duas perspectivas apartadas pelo tempo, embora seja ela mesma que permita certa aproximação.

Mas se o narrador não é capaz de transpor a ironia, é no mínimo capaz de relativizá-la, como quando, tendo

imaginado um possível final feliz para a tragédia, pergunta: “Não era assim, afinal, que terminavam todas as histórias?”. Aqui, mais uma vez, o discurso indireto livre ocasiona a simultaneidade entre o discurso do narrador e o do menino. E mais uma vez o narrador se dirige ao leitor com ironia, sinalizando: “você e eu sabemos muito bem que não é assim que terminam todas as histórias”. Sente-se já, no entanto, uma diferença. A ironia do adulto se faz aqui mais melancólica, talvez até ressentida, como se na verdade, retendo ainda a mágoa do menino, perguntasse-nos: “Não é assim, afinal, que *deveriam* terminar todas as histórias?”. As crianças, por sua vez, deixam entrever uma dúvida que já não corresponde a uma compreensão de todo inocente de como as coisas são. Sua pergunta soará, pois, meramente retórica, como uma reafirmação das suas próprias convicções, ou já não guardará em si uma dúvida receosa? Embora não tenham sido ainda “corrompidas” pela verdade, surgem marcadas por frustrações (a começar pelo divórcio dos pais) que já as fazem questionar a estabilidade de seu mundo. Recorrem, então, à narrativa de *Romeu e Julieta*, como se interessadas em antecipar o desfecho da sua história particular, aflitadamente incertas sobre o que o destino lhes reserva. Enquanto a atenção do menino se dirige desconfiada para o futuro, a do cronista adulto se volta melancolicamente para o passado, e nesse entreolhar a distância que os separa já não parece tão significativa.

Em seu descontrole, a reação das crianças ao desfecho da tragédia parece, na verdade, a mais lógica possível: com *Romeu e Julieta* mortos, o que de fato nos resta senão chorar e esperar? Mesmo os adultos da crônica não sabem lidar com o fato, atrapalhando-se quanto à maneira de expô-lo aos filhos. Sua indecisão diante da possibilidade de mudar o rumo da história, ocultando assim o final “verdadeiro”, soa hamletiana: “deveriam profanar Shakespeare, censurando o final” ou “o correto seria seguirem fiéis ao enredo”, enfrentando assim o destino infame que eles mesmos haviam

se reservado como narradores? O leitor é então levado a se perguntar: por que, de fato, não nos darmos a liberdade de mudar os finais das obras que, como o de *Romeu e Julieta*, causam-nos pesar? Se é tudo “de mentirinha”, então por que, justamente, não alterar o desfecho trágico que algum sádico notório (no caso, Shakespeare) lhes impôs?

Talvez a resposta esteja na própria indecisão dos adultos quanto ao que seria mais danoso às crianças: “a violência da história ou a da mentira?” – distinção esta bastante curiosa: afinal a história, isto é, a ficção, não é também uma mentira? Que necessidade teríamos então de lhes ser fiéis? Mais do que a reverência cega pela obra shakespeariana, o cronista atribui ao casal a intuição (comum, provavelmente, à maioria dos leitores) de que a literatura trabalha com uma verdade particular, diferente muitas vezes da própria realidade, que realmente a ninguém cabe profanar. A ficção não é, ao contrário do que às vezes se pensa, o plano onde tudo pode acontecer, mas sim onde tudo precisa acontecer de uma determinada forma, já que, ao contrário da vida, as histórias não podem prescindir de fazer sentido. Em seu discurso “Sobre algumas funções da literatura”, Umberto Eco já afirmara sobre as histórias cujo fim a princípio gostaríamos de mudar:

A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estamos contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. (ECO, 2003, p. 21)

Não há dúvida de que a tragédia, como gênero, só pode existir com base na noção de uma ordem superior regendo o universo. Essa ordem existe também nas narrativas épicas (e, de forma mais sutil, nos próprios contos de fadas), onde o herói de bom caráter, em plena harmonia com o cosmos e a natureza, recebe deles a ajuda de que precisa para superar os próprios desafios. No trágico, por outro lado, essa ordem já não se revela ao homem, engana-o, fazendo-se antes notar pela sua fatalidade, como uma força que se opõe a nossos anseios e contra a qual nos descobrimos impotentes. Sua presença acaba sendo também, no fundo, a evidência de um grande absurdo, como é o caso em *Romeu e Julieta*. Ainda que a morte dos amantes seja, no fundo, justamente a responsável pela eternização do seu amor (que do contrário acabaria se banalizando) é ela que nos faz sentir o absurdo de uma realidade que se move completamente alheia às nossas expectativas. A tragédia não oferece uma solução para o problema de quem com ela se identifica, mas tão somente lhe permite organizar a vida e expressá-la na sua própria carência de significado. Para os adultos da crônica, que buscam apreender tudo sob uma abordagem pedagógica, a peça representa algo inapreensível, porque não há nada menos pedagógico do que a verificação de que as coisas talvez não façam mesmo muito sentido. Diante da impossibilidade, da morte da inocência, de pouca importância nos parece que as famílias tenham se reconciliado (ou, como se costuma dizer, que a ordem do universo tenha sido restaurada). Na tentativa de consolar as crianças, seus argumentos são débeis e ineficientes, nada lhes restando senão oferecer uma distração: "Quem quer um picolé?". No fundo, a maneira que os próprios adultos encontraram de lidar com o problema.

A perturbação causada pelo desfecho da peça alude a algo que se renova a cada releitura de *Romeu e Julieta*, mesmo o leitor sabendo o que vai acontecer: a expectativa do final feliz, seguida de sua frustração. Para as crianças, a peça representa um primeiro contato com o

trágico, não apenas como gênero literário ou dramático, mas como circunstância possível, prova de que, ao contrário do que lhes vinham sugerindo as narrativas infantis, as coisas podiam, sim, acabar mal. Por coincidência (mas não sem adquirir um significado especial na narrativa), o momento em que acabam de ouvir a história precede quase imediatamente aquele em que deverão fazer a viagem de volta. Se no início da crônica as manhãs haviam parecido infinitas, em seu desfecho a revelação da morte de Romeu e Julieta parece trazer não apenas a certeza da finitude, mas sua própria realidade, como se a partida da família estivesse de algum modo conectada ao suicídio dos amantes. As crianças de súbito se veem como que expulsas daquele que fora o paraíso dos seus primeiros dias de férias, o qual, nas últimas linhas, revela-se melancolicamente finito, conforme o narrador diz:

"Mortos! Mortos!", gritávamos, rolando pelas dunas, areia grudando no rosto, pequenos e trágicos croquetes pranteando o casal de Verona, que morria junto ao último sol daquele verão. (PRATA, 2013, p. 106)

O que antes mesmo de partir deixam para trás é a fantasia de uma história – a sua própria – que, como nos contos de fadas, conspira sempre a favor do protagonista. No lugar do tempo cíclico, da atemporalidade que se liga não apenas à ideia das férias, mas, no fundo, à da própria infância, impõe-se o tempo da tragédia (nesse aspecto semelhante ao da História, com H maiúsculo) avançando inexoravelmente em direção a um fim. Sem terem ainda de todo perdido a inocência, o que as crianças divisam é o confronto com uma realidade aparentemente insensível a suas expectativas, demonstrando já uma consciência trágica da própria infância – que, mais do que dolorosa, de algum modo parece se fazer necessária.

A experiência do trágico é a experiência do limite, do que a vida carece para não acabar de todo banalizada. Para além disso, o fim da infância e do seu lirismo (como a morte dos amantes parece de algum modo simbolizar) talvez seja o preço que as crianças tenham a pagar pelo início de sua própria história – não nos cabendo julgar, evidentemente, se é essa uma história que vale a pena ser contada, quanto mais vivida. É certo que, sem a perspectiva de um fim, não seria sequer possível narrar uma história, estaríamos condenados à mesmice da eternidade (ao tédio de “bunda grande”, como diz o autor no início da crônica, a se sentar sobre nossas cabeças). Mesmo o “e eles viveram felizes para sempre” dos contos de fadas não é senão uma morte disfarçada. Nenhum final, porém, é mais decisivo do que o trágico, nem empresta à vida um drama tão diretamente oposto à banalidade de uma rotina mecanizada, tanto que, se o amor de Romeu e Julieta nos parece maior que qualquer outro, é em parte por descobri-lo ou sabê-lo já condenado. A crônica nos permite, dessa forma, reavaliar a peça a partir dos variados efeitos que a literatura produz: se por um lado sentimos que ela empresta à vida um pouco de seu sentido, integrando-a ao movimento de seu drama particular, por outro nos faz encarar o absurdo inapreensível sobre o qual ela mesma se organiza.

Da leitura poderíamos inferir que provavelmente ninguém melhor do que uma criança para compreender a dimensão do trágico em *Romeu e Julieta*, justamente porque ninguém mais próximo de vivenciá-la. No final, porém, a distância entre o narrador e o menino é, mesmo na presença da ironia, quase que de todo suspensa, devido à circunstância trágica diante da qual as perspectivas de um e outro tendem a se assemelhar. Não importa, pois, o quanto nos acostumemos à história de Romeu e Julieta: ela nos abala e nos repõe tão inocentes quanto seus heróis, crentes no bom destino que seu amor lhes haverá de prover. Paralelamente à identificação das crianças com os heróis da peça, o que o autor

“sorratamente” promove, no desenrolar da crônica, é a identificação entre o seu olhar e o da infância, já não mais relegado ao passado, mas projetando-se interrogativamente sobre o presente. Integra-se, desse modo, aos motivos do próprio cronista, do olhar que busca, na realidade que se banalizou, uma revitalização de seus elementos dramáticos e poéticos.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. Braga de novo por aqui. In: *Rubem Braga* (Os Melhores Contos). 12ª. Ed. Rio de Janeiro. Global Editora. 2010.

CANDIDO, Antonio. A Vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993, pp. 23-29.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Formalistas Russos*. 2ª. Ed. Porto Alegre. Ed. Globo. 1976.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro. Record, 2003, pp. 9-22.

PRATA, Antonio. Shakespeare nas Dunas. In: *Nu, de Botas*. São Paulo. Companhia das Letras, 2013, PP. 102-106.

_____. Subsolo 1. In: *Meio Intelectual, Meio de Esquerda*. São Paulo. Editora 34, 2010, pp. 52-53.

