NELSON RODRIGUES E O EXPRESSIONISMO

Eudinyr Fraga
Universidade de São Paulo

Styan enumera no seu estudo sobre o Expressionismo e o Teatro Épico algumas características e técnicas essenciais associadas às primeiras peças expressionistas:¹

1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado;

2. A simplificação dos cenários, sugerindo, imagisticamente, o tema da peça;

3. A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que, valendo por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor;

4. Os caracteres perdem sua individualidade e visam a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes;

¹ STYAN, J.L. *Modern drama in theory and practice – Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: C.U.P., 1988. pp.4-5.

5. Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos, ou, às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem;

6. O estilo de representar tende ao excesso (*overacting*), assemelhando-se aos movimentos mecânicos de um boneco.

Poder-se-iam acrescentar extrema subjetivação, predileção pelo irracional e pelo oculto, misticismo confuso, desrespeito pela autoridade, preocupações éticas e sociais. Strindberg (1849-1912), o grande dramaturgo sueco, um dos fundadores do teatro moderno, explica no prefácio de sua peça *O Sonho*, que “procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Deixam de existir tempo e espaço. A partir de uma insignificante base real, o autor dá livre curso à imaginação, que multiplica os locais e as ações, numa mistura de lembranças, experiências vividas, livre fantasia, absurdos e improvisos”.² Não soaria mal como projeto de um manifesto do teatro expressionista.

O movimento desenvolveu-se extraordinariamente na Alemanha, na década compreendida entre 1912 e 1921. Expandiu-se depois para a Rússia (Andreyev, Evreinov), os Estados Unidos (O'Neill, Rice) e Irlanda (O'Casey). Nessa fase subsequente, perdeu o caráter idealista e enfatizou a agressividade. No Brasil não houve nenhum dramaturgo, anterior a Nelson Rodrigues, que tenha sido influenciado pelo movimento. Muito menos ainda no que se refere à encenação. Claro, podem-se detectar traços evidentes na obra de Oswald de Andrade, por exemplo, mas não há o emprego sistemático de procedimentos expressionistas. A

² STRINDBERG, A. *O sonho*. Lisboa: Ed. Estampa, 1978. p.19.

chegada de Ziembinski ao Rio, na década de 40, vai possibilitar a criação de um palco expressionista brasileiro, no encontro do diretor e ator polônês com o nosso dramaturgo.

Parece-me que a maior parte da dramaturgia nelson-rodriguesana evidencia fortes características expressionistas. Não que fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano.

Das dezessete peças que ele escreveu, três afastam-se dessa tendência: *Viúva, porém Honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*, e *A Serpente*. Há, nas duas últimas, o costumeiro clima exacerbado e mesmo traços grotescos (“a crioula de vendas triunfais” da última). Aliás, situações melodramáticas, tendendo ao *kitsch*, com raízes no folhetim de rádio e de televisão, sempre estão presentes no teatro do autor. É proposital e ele chega mesmo a criticar, racionalmente, tais excessos. Veja-se a rubrica do 1º ato de *Anti-Nelson Rodrigues*: “O fundo musical da peça é sempre o tango *Media Luz*”. No imaginário intelectual brasileiro, tango e bolero são inseparáveis de vulgaridade ostensiva...

O dramaturgo sente-se (como seus colegas expressionistas europeus) restringido na utilização dos gêneros habituais. Ao lado de tragédias e dramas, cria alguns novos, como tragédias de costumes, tragédias cariocas, farsas irresponsáveis, divina comédia e obsessão. Utiliza todavia a costumeira divisão de atos, nunca mais de três, excetuando-se o ato único de *A Serpente*.

A ação desenvolve-se em cenas rápidas, fragmentadas, visando a transmitir uma *sensação de conjunto*, seja de angústia, seja de incomunicabilidade, seja de náusea, seja

de desvario. É um *drama de farrapos* (ou de retalhos, como dizem os portugueses) no qual se processa a trajetória do protagonista rumo à destruição. Uso a palavra destruição porque a quase totalidade tem final trágico (as exceções são *Bonitinha, mas Ordinária, Anti-Nelson Rodrigues* e *Viúva, porém Honesta*). A solução trágica se justifica pela violência das paixões em jogo e da atitude de não-conformismo das personagens, que estão em permanente atitude de revolta contra os códigos morais/sociais que as oprimem e humilham.

Ao sentimento de revolta associa-se o de impotência. Assumindo a fúria de viver, esses seres de exceção jamais poderão retroceder e compactuar com o *status quo* que abominam. Renunciar ao caminho escolhido seria, sem dúvida, num certo sentido, mais trágico e melancólico, já que tais personagens não se deixam envolver nunca com sentimentos excessivamente delicados, tais como melancolia ou nostalgia. No caso de Arandir e de Edgard, por exemplo, pode-se falar numa verdadeira *via crucis*, sobretudo o primeiro, rumo ao martírio inapelável.

A linguagem acompanha a natureza fragmentada do drama. São frases curtas, telegráficas, de extrema objetividade, visando à comunicação fácil com o leitor, decorrentes, certamente, da atividade do autor como repórter policial. Por outro lado é preciso não se deixar enganar. Tal clareza é fruto de extrema elaboração, estilização requintada mesmo, que, com o passar dos anos, vai se transformar num tipo de maneirismo vocabular. A aparente facilidade do diálogo pode ser também uma armadilha, porque o excessivo despojamento descaracteriza a frase e torna-a ambígua. Curiosíssima a função quase mágica atribuída pelo dramaturgo à palavra: por diversas vezes ela configura as personagens, e por extensão, o mundo. Em *Dorotéia*, por exemplo,

Das Dores permanece viva porque não lhe foi dito! Comprovando que fatos e personagens não têm efetiva realidade: são extensões da mente que os projeta.

Nelson Rodrigues também se preocupa com detalhes de encenação, visando a desnaturalizar o mais possível o palco: a aparição espectral de Lígia como menina, as vozes que atormentam Olegário, em *A Mulher sem Pecado*; a quase totalidade do visual em *Vestido de Noiva*; o rumor do bumbo, as cortinas vermelhas e o transformar o público em personagem, em *Valsa nº 6*; as distorções do rosto de Jonas Jesus em *Álbum de Família*; a cenografia e a iluminação de *Anjo Negro* (as paredes que crescem, a cama desarrumada, a escuridão envolvente); o espaço cênico despojado (tão árido como a alma das mulheres que ali habitam) de *Dorotéia*; a luz do farol em *Senhora dos Afogados*, criando *a obsessão da sombra e da luz*; os componentes de cena (móveis, travesseiros, mesas de sinuca invisíveis, banquinho para fazer de sanitário) e o som estridente de uma marcha carnavalesca, que denuncia a presença da odiada prima Glória, de *A Falecida*; os rostos iluminados no escuro do palco, na cena do aborto de *Perdoa-me por me Traíres*; as cadeiras/táxi de *Os Sete Gatinhos*; as projeções cinematográficas de Otto Lara Resende; enfim, a utilização da luz, em todas elas, para configurar a ação e criar a atmosfera de irrealidade exigida pelos textos.

Atribuo o fracasso da maioria dos filmes baseados em peças de Nelson ao fato de tentarem visualizá-las sob ótica naturalista que as desvirtua, melhor, as descaracteriza. Há dois ou três anos, não estou certo, Vivien Lando concebeu montar *Anjo Negro* procurando retirar sua carga melodramática, tornando o espetáculo *clean*, anti-séptico. Foi desastroso. Justamente, parece-me impossível dissociar o

tom paroxístico, desesperado, da quase totalidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A temática inusitada, os temas escabrosos, as atitudes e comportamentos extremamente vulgares, a preocupação com sujeira física, os cânceres, as varizes nas pernas, os cravos, o incesto, suprema transgressão, pairando sempre na atmosfera, os conflitos amorosos e de gerações, adultérios, ciúmes, o *sex in head*, no comentário espirituoso de Décio de Almeida Prado, compõem o lado superficial da temática. O amor, sobretudo, visto como luta de vida ou morte entre dois antagonistas que, na verdade, inconscientemente, não procuram se realizar um no outro mas, de forma obscura, procuram destruir-se para realizar-se através do aniquilamento:

No extravio da sensualidade o homem realiza um movimento do espírito pelo qual se faz igual ao que é. O transcorrer de uma vida humana nos vincula a opiniões fáceis: representamo-nos a nós mesmos como entidades bem definidas. Nada nos parece mais seguro que esse eu que fundamenta o pensamento. Quando aceita os objetos é para modificá-los para seu uso: jamais é igual ao que não é ele. O que é exterior a nós, seres finitos, é ou um infinito impenetrável que nos subordina, ou é o objeto que manejamos, que nos está subordinado. Acrescentemos que, por um pequeno rodeio, o indivíduo, assimilando-se às coisas que manipula, pode também subordinar-se a uma ordem finita, que o encarcera no interior de uma imensidade. Se, a partir daí, procura encarcerar essa imensidade nas leis das ciências (que colocam o signo igual entre o mundo e as coisas finitas), só ficará igual ao seu objeto encarcerando-se numa ordem que o esmaga (que o nega, que nega

o que nele se diferencia da coisa finita e subordinada). Há um único meio de escapar a esses diversos limites: a destruição de um ser semelhante a nós (nessa destruição nega-se o limite de nosso semelhante; com efeito, não podemos destruir um objeto inerte, porque só se transforma e não desaparece; ao contrário, um ser semelhante a nós desaparece na morte). A violência sofrida por nosso semelhante subtrai-se à ordem das coisas finitas, eventualmente úteis: devolvendo-o à imensidade.³

A atração conduz à repulsão, o amor à violência. A transcendência espiritual é impossível e os seres só conseguem atingir o fracasso absoluto. O mundo em que vivemos é uma ficção projetada por nossa imaginação. E como carregamos o pecado e a abjeção dentro de nós, organizamos também abjetamente a sociedade. Pelo que surge a idéia fundamental que se oculta, mas fundamenta todo o teatro de Nelson: a corrupção universal e a náusea decorrente. Daí para a sensação de absurdidade da vida será um passo. Seria possível caracterizar a dramaturgia de Nelson como uma *teologia sem Deus*.

O surpreendente é que nem por um momento o dramaturgo tente qualquer aproximação dialética com o espectador. É um homem de teatro e, teatralmente, através das personagens e da ação, projeta-se sua visão do mundo. Tenho quase certeza de que declarar que o teatro de Nelson é um teatro de idéias causará espécie, já que associamos idéias a um pensamento racional. Mas será que um mundo irracional não deve ser expresso de forma não racional?

Classificar um artista é restringi-lo numa camisa-de-força. Se tais métodos terapêuticos estão em desuso, mesmo

³ BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981. p.97

naqueles casos em que no passado se considerava justa a sua utilização, o que se dirá de aplicá-lo em terreno tão ambíguo e delicado como o da atividade artística? Nelson, felizmente, não se preocupou com teorias estéticas e muito menos com *leis do drama*. Seu enfoque expressionista é curioso porque, na maioria dos seus textos, nunca perdeu de vista a realidade brasileira e sempre deixou-se conduzir pela sua arguta visão jornalística dos fatos. Mesmo naqueles que parecem afastados dessa realidade, existe uma atmosfera inequivocamente nacional, seja pela linguagem saborosa, seja pela problemática subjacente (preconceitos sociais, sexuais, hábitos e costumes).

Partindo de dois dramas que se apoiavam, mesmo que de forma tênue, numa caracterização psicológica das personagens e dos fatos (sobretudo o primeiro, *A Mulher sem Pecado*), procurou, depois, construir uma dramaturgia de ambições mais universais, situando-a em *qualquer tempo, em qualquer lugar, quando quiser*. *Álbum de Família* conserva ainda ligeiro relacionamento com época e local determinado (Minas Gerais, nas três primeiras décadas do século XX), mas *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Dorotéia* são colocados numa moldura cada vez mais abstratizada, visando à criação de arquétipos que condicionem sua apreensão do mundo. A linguagem, muitas vezes solene, até mesmo sacralizada (como em *Anjo Negro*), é cortada subitamente com intervenções prosaicas de dados do cotidiano que, se por um lado quebram o clima de desvario e de vertigem instaurado no palco, por outro aumentam a sensação de desconforto do espectador que intui que aquilo-que-vê é também aquilo-que-não-está-sendo-visto.

Essa fase, denominada *mítica* pelo crítico e ensaísta Sábato Magaldi, tem ligações mais perceptíveis com a dramaturgia expressionista convencional, na criação do

clima onírico, na utilização de linguagem com preocupações poéticas (nem sempre atingidas, na minha opinião), no emprego de vozes coletivas (mulheres negras, coveiros, prostitutas), ambicionando recriar um teatro que retornasse às fontes religiosas da origem do drama, tentando, *conscientemente ser greco-trágico e literário-poético*, no dizer da crítica Bárbara Heliodora. Com poucos acertos, acrescenta. Parece-me, entretanto, ter sido essa uma fase das mais originais de sua obra, sem paralelo com a de nenhum outro autor dramático nacional. Pela primeira vez um dramaturgo nosso ousou, decididamente, através de uma sintaxe brasileira, procurar atingir a essência dos indivíduos através de três objetivos fundamentais do homem: *a morte, o erotismo e a idéia de transcendência*. *Dorotéia* nos fascina por projetar no palco o conflito irreconciliável entre impulsos sexuais e sua repressão social. Vai além, aliás, questionando o mecanismo contraditório da atração e repulsa entre o instinto de conservação e o instinto de autodestruição.

Ao chegar a esse ponto Nelson, provavelmente por razões de ordem prática (o progressivo afastamento do público e da crítica, despreparados para assimilar tais preocupações), começa a aplicar na realidade que o rodeia os mesmos processos utilizados nos textos míticos:

*Ou porque esgotou a fonte dos mitos para si, ou porque decidiu tratá-los sob a capa aparentemente mais amena da realidade, misturando-os com a linguagem cotidiana, o certo é que o dramaturgo preferiu ingressar, nas novas peças, no mundo da tragédia carioca.*⁴

⁴ RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1993. p.65.

Persistem sempre, todavia, as *obsessões* do autor que são, na verdade, a surpreendente unidade de pensamento que condiciona toda a dramaturgia nelsonrodrigueana, quaisquer que sejam seus rótulos: peças psicológicas, míticas ou tragédias cariocas. Pelo que o caráter monológico característico do teatro expressionista efetua-se duplamente: ao nível das personagens e ao nível do autor, ele próprio. Como elas e com elas, Nelson se esconde, se disfarça, se revela, se mascara. Do que resulta a ambigüidade fundamental que caracteriza o conjunto da obra: a verdade das criaturas é inatingível. Melhor, não existe uma verdade absoluta apreensível nos seres humanos.

Claro que não estou tendo a ingenuidade de afirmar que a humanidade que transita nesses textos seja seu portavoz. O dramaturgo não é chegado a proselitismos ou mensagens de qualquer tipo. Poder-se-ia dizer de Alaíde, Senhorinha, Dorotéia, Zulmira, Geni, o que Flaubert teria dito de Ema: *Madame Bovary c'est moi!*? Parece-me arriscado, pouco provável mesmo.

Não padece dúvida ser seu universo teatral a expressão de uma vivência interior. Transformá-lo em arguto cronista das classes cariocas menos afortunadas (que é, não há como recusar) seria apequená-lo. O Rio de Janeiro recriado é um mundo infernal. Existente nas cartas geográficas mas, na realidade, uma Yoknapatawpha verde-amarela. Já que lembrei Faulkner, é curioso recordar a similitude espiritual do romancista norte-americano com o teatrólogo brasileiro: "(...) uma vida caótica de violências, incestos e assassinatos e de corrupção hereditária. (...) Descobriu-se em Faulkner uma espécie de teologia às avessas, um cal-

vinismo diabólico. Aquele fatalismo sombrio revelou-se como resíduo de fé puritana na predestinação.”⁵

Sábato, agudamente, refere-se a esse *calvinismo* do dramaturgo, à concepção religiosa de um homem pecador, predestinado à condenação eterna, com poucas, pouquíssimas possibilidades de salvação. O pessimismo decorrente não permite vislumbrar alternativas de fuga. Mesmo aqueles tocados pela Graça (como Arandir, por exemplo) podem ser eliminados pela unanimidade estúpida. O *fim de jogo* será sempre negativo.

A única forma de evitar a dor do viver é mergulhar na vertigem da inconsciência e procurar auto-satisfazer-se através da transgressão ao proibido. Para a volência é apenas um passo e a sexualidade se confunde com a sua negativa: a morte. A ausência de Deus torna-se, de maneira contraditória, sua afirmação e a transcendência se distancia da espiritualidade.

Tal filosofia de vida deveria conduzir à alienação, fatalmente. O que não ocorreu com Nelson, que soube enxergar, com incrível clarividência, ser o *brasileiro cordial* uma mistificação criada por uma sociedade que necessitava justificar-se. Ele como que previu a corrupção, o deboche, o vale-tudo que se instalaria, não mais sub-reptícia, mas oficialmente, na nossa organização social. Há pouco tempo Antonio Callado conjecturava:

Espero que este ano – quando estamos pondo ordem no Legislativo e no Judiciário, depois de havermos completado a limpeza do Executivo – venha ser aquele em que a obra de Nelson Rodrigues assumo seu lugar de grande clássico do teatro nacional. Só

⁵ CARPEAUX, O. M. *História da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1966, v.7. p.3340.

do teatro. No momento ela está dispersa demais pelos vários setores da vida do país. Encontramos impressões digitais de Nelson Rodrigues um pouco por toda a parte. (...) Não há dúvida de que a obra de Nelson Rodrigues, considerada de início "maldita", extravagante, fruto da mentalidade "doentia" do autor, foi aos poucos chegando a essa espécie de unanimidade de agora. Porque se confundiu, de forma quase misteriosa, com a própria história do país.⁶

Seu lugar como *grande clássico do teatro nacional* está, evidente, assegurado. Temo, contudo, que o papel de retratista de *uma sociedade em agonia* (feliz título do ensaio de Ronaldo Lima Lins sobre Nelson) continuará, durante muito tempo, na ordem do dia...

Por falar em *unanimidade* na valorização da sua dramaturgia, assiste-se a um verdadeiro *revival* de Nelson Rodrigues, embora seja forçoso reconhecer que ele jamais foi esquecido, apenas teve altos e baixos, mais perante a crítica do que com o público. Há aspectos positivos e negativos. A reavaliação da sua obra (não somente a teatral), pelos mais diversos segmentos do público, da crítica e da classe teatral, é ato de justiça que mais cedo ou tarde aconteceria. Assusta a unanimidade esmagadora, este transformá-lo em objeto de consumo, o frenesi de montá-lo a qualquer preço. Falando cruamente, Nelson virou moda. Da mesma forma que era moda, em certa camada da *intelligentsia*, fazer-lhe restrições mais ou menos sutis. Como as de determinado dramaturgo e diretor que, em 1962, me interrogava: Você gosta, não é? É... acho engraçado.

⁶ CALLADO, Antonio. "É necessário trancar Nelson no teatro". *Folha de S.Paulo*, 8 jan. 1994. Ilustrada, pp.5-10.

Trocando em miúdos, alguém que não poderia ser levado inteiramente a sério. O problema das modas é o de sempre: ficar desatualizado é segui-la com rigor, tal a rapidez com que é descartada. Nelson corresponde às necessidades do teatro brasileiro contemporâneo mas, me parece, sem que se atente para suas reais qualidades, aquelas que o conservarão na história do teatro, independentemente de solicitações da época. Chegará o dia que novas posturas exigirão dos dramaturgos um certo dogmatismo, a elaboração de um pensamento *racional*, uma tomada de posição *coerente*, menos ambígua, fornecendo visão *clara e lúcida* do homem e da sociedade. Nesse momento reiniciarão as cobranças sobre o dramaturgo: parecerá faltar à sua obra um visível pensamento ético, uma tomada de posição mais direta, etc., etc.

Bastará, contudo, colocar no palco seus textos: imediatamente eles reflorescerão. Desaparecem os excessos melodramáticos, algumas soluções fáceis, as provocações ingênuas. Tudo adquire vigor e necessidade cênica. Sábado, em recente entrevista, não receia que essa procura excessiva possa afetar a real aferição do seu valor:

*Assim como ninguém tem medo de que Shakespeare seja um modismo, acho que Nelson também está livre desse perigo. (...) Sua obra está livre de fronteiras nacionais e cronológicas. Não é superada nem datada. Isso vai fazer com que o perigo do modismo possa ser contornado.*⁷

A filiação da obra do dramaturgo ao expressionismo já fora, evidentemente, notada por um sem-número de críti-

⁷ MAGALDI, Sábado. "Agora uma unanimidade nada burra". *Jornal da Tarde* (entrevista), São Paulo, 12 mai. 1994. Caderno SP, p.1.

cos e ensaístas. Na edição da sua obra dramática completa, realizada pela Editora Aguilar, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Edélcio Mostaço, Bárbara Heliodora, Léo Gilson Ribeiro, por exemplo, referem-se explicitamente ao assunto. Léo, aliás, denominou seu belo ensaio: *O Sol sobre o Pântano – Nelson Rodrigues, um Expressionista Brasileiro*.

Martin Esslin queixa-se dos resultados da safra expressionista (alemã):

Deve-se ainda dizer que, artisticamente, o teatro expressionista alemão foi, de modo geral, um fracasso. Talvez tenha sido a impaciência dos autores que os impediu de desenvolverem seus talentos, que os induziu permanecerem num campo de retórica grandiloquente, caracterização esquemática, enredo descuidado. No entanto, o que decepciona é sobretudo a linguagem desses dramaturgos. E é pela linguagem, afinal, que os expressionistas pretendiam ser modernos. Metida a nova, sua linguagem certamente era: com suas estranhas inversões, omissão de artigos definidos, contorções gramaticais, concentração, explosividade, acúmulo de adjetivos, sua seqüência incessante de clímaxes. Mas – com raríssimas exceções – o passar do tempo desmascarou todos esses expedientes como mero embuste, que servia para ocultar uma profunda falta de originalidade, de autêntica invenção poética ou lingüística. (...) um dos maiores defeitos dos expressionistas (em grande contraste com o modelo deles, Wedekind) é sua monumental falta de senso de humor.⁸

⁸ BRADBURY, M. & McFARLANE, J. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.446.

É o que não ocorre com Nelson Rodrigues cuja obra seduz, antes de mais nada, por força de sua despreensão apologética mas capaz, ao mesmo tempo, de projetar no palco suas perplexidades e sua perturbação perante as contradições que antagonizam os seres humanos. A depuração da linguagem nunca é gratuita: está a serviço das necessidades das personagens e, por extensão, das necessidades cênicas. Obra que não se restringe a determinado período histórico e que, só na aparência, está restrita a uma específica classe social já que, repito, subjacente a tudo, esboça-se uma ontologia amarga e desesperada. Sem nunca dissociá-la, por paradoxal que pareça, de uma ferina (e deliciosa) dose de humor, sarcasmo mesmo.

A ilogicidade das situações, as peripécias imprevistas, a incoerência das atitudes e comportamentos estão sempre envolvidas num humor corrosivo, que desmistifica os exageros passionais. O mal, a abjeção, a angústia, consumindo freneticamente quase todos, seria uma forma de ascese que conduz à transgressão máxima: a morte. Parafraseando Emily Brontë eles poderiam dizer:

*Não quero evitar nenhum sofrimento, nem suportar
uma tortura menor;*

*Quanto mais a angústia castiga, mais rapidamente
abençoa.*

*E, vestida pelas chamas do inferno ou brilhando com
luz celestial,*

Quando a morte se anuncia, a visão é divina.⁹

⁹ Tradução literal de:

"Yet I would lose no sting, would wish no torture less,
The more that anguish racks, the earlier it will bless,
And robed in fires of hell, or bright with heavenly shine,
If it but herald death, the vision is divine!"