

# O estudo da dramaturgia brasileira no curso de letras

**João Roberto Faria\***

Deve a dramaturgia brasileira ser estudada no curso de Letras, ao lado de poemas, contos e romances?

Haverá quem responda que não, dizendo que teatro não é literatura ou que peças teatrais são escritas para serem encenadas, não lidas; eu respondo que sim, pois acredito que nossa dramaturgia faz parte do patrimônio literário do país. Posso até concordar que *teatro* não é literatura, que é uma arte autônoma, realização cênica que se realiza no palco, com a colaboração ou não de uma peça teatral. Há mesmo espetáculos que dispensam textos e diálogos. Por outro lado, historicamente, a dramaturgia tem sido estudada como parte da literatura e já em Platão e Aristóteles o gênero dramático divide com o épico e o lírico o fazer literário dos poetas. Aliás, na *Poética*, Aristóteles deixa claro o seu ponto de vista, segundo o qual uma tragédia vale pelo texto em primeiro lugar, o espetáculo vindo depois em importância.

---

\* Professor do DLCV da FFLCH/USP.

Publicado originalmente em *Ética e Estética nos Estudos Literários*. Org. de Marilene Weinhardt e outros. Ed. UFPR, Curitiba, 2013.

Modernamente, vale lembrar, ninguém mais pensa assim. O teatro, entendido como arte da encenação, ganhou autonomia a partir do final do século XIX, momento em que uma peça teatral passou a ser considerada apenas como parte do espetáculo, que se realiza com a colaboração de outros fazeres artísticos: o do ator, o do iluminador, o do cenógrafo, o do figurinista, todos trabalhando sob a batuta de um novo demiurgo: o encenador.

Num livro que tem um título apropriado para estas considerações, *Para ler o teatro*, Anne Ubersfeld discute a relação entre texto e representação, reconhecendo o caráter literário da peça teatral e definindo o teatro como

a própria arte do paradoxo, a um tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma; [...] arte do refinamento textual, da mais alta e complexa poesia, de Ésquilo a Jean Genet ou Koltès, passando por Racine ou Victor Hugo [...] e arte para ser vista (UBERSFELD, 2005, p. 1).

“Eterna” diz respeito ao texto, claro, que pode ser lido, relido, montado inúmeras vezes. “Instantânea” refere-se ao espetáculo, que é dado em determinado momento, que nunca é exatamente igual quando se repete, noite após noite. Sempre haverá uma inflexão de voz diferente em uma fala, um gesto novo durante um diálogo, um olhar que não houve nas representações anteriores...

Anatol Rosenfeld equaciona o problema da seguinte maneira: uma peça teatral, quando encenada, é teatro; quando lida, é literatura (ROSENFELD, 1976, p. 24). Essa dupla natureza da dramaturgia lhe garante um lugar tanto nos estudos das realizações cênicas quanto nos estudos literários. Claro que com abordagens diferentes e apropriadas a seus fins específicos.

Quanto à dimensão literária da dramaturgia, não custa lembrar que o papel de grandes dramaturgos foi muitas vezes o de enriquecer a literatura de seus países. A ninguém ocorrerá tirar Shakespeare da história da literatura inglesa e muito menos Racine, Corneille e Molière da história da literatura francesa.

Ainda que o dramaturgo escreva para ser representado e que o teatro seja mais atraente e verdadeiro enquanto espetáculo, nada impede que busquemos o “prazer do texto” – para lembrar a feliz expressão de Roland Barthes – na leitura de peças teatrais ou que as estudemos criticamente. Eis o que diz o dramaturgo francês Michel Vinaver, no livro *Écritures dramatiques*:

*Hamlet, Fedra, A segunda surpresa do amor, As três irmãs, Le soulier de satin*, para não citar se não alguns títulos. Uma parte importante da literatura universal é feita de peças de teatro. O texto dramático apresenta essa particularidade de ter uma dupla natureza: ele serve de base para uma representação cênica, mas também se pode lê-lo e encontrar na leitura tanto deleite quanto na de outras grandes formas literárias. A título indicativo, 15% da Bibliothèque de la Pléiade são de textos de teatro (VINAVER, 1993, p. 9).

Ver o teatro com olhos modernos não significa, necessariamente, desprezar o texto dramático, ainda que isso tenha acontecido no passado recente e por vezes se repita em algumas experiências cênicas radicais, tanto no Brasil como em outros países. Seguramente, porém, sabemos que o repertório do passado continua a ser encenado, assim como ainda existe o dramaturgo que escreve sozinho, no seu gabinete, contrapondo-se ao dramaturgo que trabalha na sala de ensaios, dividindo a tarefa da construção do texto com o encenador e os artistas, prática que se tornou comum nas últimas três ou quatro décadas.

O que importa ressaltar é que a literatura dramática possui uma vitalidade própria, que no palco pode ser realçada ou não, dependendo da competência do encenador, do cenógrafo, dos artistas etc. Quando uma grande peça teatral resulta num espetáculo medíocre, isso é ruim para todos os envolvidos no trabalho, mas não necessariamente para o dramaturgo, principalmente se se tratar de um dramaturgo já consagrado. Uma montagem infeliz de *Hamlet*, por exemplo, não diminui absolutamente a grandeza de Shakespeare. Quer dizer, se o espetáculo teatral é autônomo em relação à dramaturgia, a recíproca também é verdadeira. Uma peça pode ser lida, apreciada e estudada em sua forma original. Como literatura.

Essa é a primeira razão que me leva a defender o estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras: o valor literário e artístico que encontramos em inúmeras peças. Alguns exemplos? Seis, para não alongar a lista desnecessariamente: *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *O demônio familiar*, de José de Alencar; *Lição de botânica*, de Machado de Assis; *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues; *A moratória*, de Jorge Andrade.

Por que não oferecer ao aluno de Letras a oportunidade de conhecer o universo ficcional dos nossos dramaturgos, desde Martins Pena até os contemporâneos, passando por França Júnior, Artur Azevedo, João do Rio, Roberto Gomes, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, José Vicente, Antonio Bivar, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Chico Buarque, Paulo Pontes, João das Neves e tantos outros? Se a dramaturgia pertence à literatura, por que excluí-la dos cursos de Letras, como é comum acontecer em nossas faculdades? Admitamos que a formação literária do aluno será mais completa se conhecer ao menos os textos canônicos da nossa dramaturgia.

Se a primeira razão que me leva a defender o estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras é o valor literário e artístico que encontramos em inúmeras peças, a segunda diz respeito ao que constatei ao longo dos anos em que tenho trabalhado na interface do teatro com a literatura: o próprio estudo da prosa e da poesia de um autor pode ser beneficiado quando se leva em conta também a sua produção dramática. Vou justificar adiante com exemplos concretos. Mas antes reproduzo a confissão sincera de um estudioso do romantismo que explica, no prefácio, que o preparo de seu livro foi feito por etapas, ao longo do tempo, em meio a outros trabalhos, seguindo um plano previamente fixado, no qual não constava a análise da dramaturgia. A seu ver, porém, a exclusão do teatro, que lhe pareceu inicialmente “recomendável para a coerência do plano”, resultou num “empobrecimento”, como verificou ao final do trabalho. Ele explica:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Souza e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes teria, ao contrário, reforçado meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo (CANDIDO, 2006, p. 14).

São palavras de Antonio Candido acerca de uma obra de sua autoria que lemos sempre com admiração: a *Formação da literatura brasileira*, publicada em 1959 pela editora Martins. Como se sabe, o autor debruçou-se sobre os dois momentos que denomina “decisivos” para a formação da literatura brasileira: o arcadismo e o romantismo. As análises e interpretações de poemas e romances são sempre de primeira linha, o que nos faz

voltar continuamente aos dois volumes quando queremos, por exemplo, reler as boas páginas sobre Alencar ou Gonçalves Dias. Infelizmente Antonio Candido não tratou do teatro, percebendo depois que poderia ter reforçado seus argumentos com a análise de peças teatrais, para configurar melhor o movimento romântico. Suas palavras talvez expliquem o que acontece nos cursos de Letras do país. Com poucas exceções, a dramaturgia é estudada com parcimônia, como se fosse mero apêndice da nossa história literária. Por vezes, nem mesmo é levada em conta nos programas da disciplina Literatura Brasileira. A exigência de um instrumental teórico e analítico próprio, que nem sempre é do domínio de quem estuda a poesia e a prosa, e o diálogo dos nossos dramaturgos com seus pares europeus e norte-americanos – o que exige o conhecimento de suas obras – são dificuldades que afastam os professores de Literatura Brasileira da dramaturgia.

É uma pena que seja assim. Como disse acima, quero dar alguns exemplos de como o conhecimento da dramaturgia ajuda na compreensão da poesia e principalmente da prosa dos nossos escritores.

Começemos pelo século XIX.

Se quisermos estudar a poesia de um escritor como Gonçalves de Magalhães, dividido entre a formação clássica e a novidade romântica que absorveu na França, devemos conhecer as duas tragédias que escreveu – *Antonio José ou o poeta e a inquisição* e *Olgiato* –, bem como os prólogos de cada uma. Fica mais fácil entender os poemas de *Suspiros poéticos e saudades* e também o anacronismo da epopeia *A Confederação dos Tamoios*. Suas peças e os argumentos arrolados nos prefácios revelam a inclinação maior pelo classicismo e mesmo uma recusa dos exageros típicos do melodrama ou do drama romântico então em voga. Aliás, o estudo da dramaturgia dos nossos primeiros autores do período ajuda a compreender a transição que se operou, do

classicismo ao romantismo. Em plena era do drama romântico na Europa, alguns dos nossos autores ainda escreviam tragédias. Como Gonçalves de Magalhães, que acabou por escrever também uma epopeia indianista e não um romance. Alencar acertou na mosca ao criticar essa opção anacrônica nas “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”.

Gonçalves Dias é em geral lembrado como poeta indianista. Mas ele foi também um grande lírico, que tratou com grande sensibilidade o tema do amor. A análise de poemas como “Ainda uma vez, adeus!”, “Olhos verdes”, “Menina e moça” pode ser enriquecida com a leitura do mais belo drama escrito no século XIX brasileiro: *Leonor de Mendonça*, uma obra pungente sobre a força avassaladora da paixão. O lirismo explode nas passagens em que Leonor e o jovem Alcoforado estão em cena, experimentando um sentimento que a eles é vedado, por ser ela casada. A qualidade literária da peça e a complexidade psicológica das personagens recomendam sua leitura e análise num curso de Letras.

Álvares de Azevedo é outro poeta romântico, cujo experimento teatral, *Macário*, não pode ser ignorado. Fora dos padrões do drama romântico, *Macário* é uma realização poética das mais belas, que não segue nenhuma regra e se afirma como um texto que mescla o lirismo ao épico e ao dramático, numa atmosfera entre o onírico e o fantástico. Lembre-se aqui a hipótese formulada por Antonio Candido no ensaio “A educação pela noite”: os contos de *A noite na taverna* seriam uma continuação de *Macário*. Nesse caso, como ignorar essa tentativa revolucionária de mesclar os registros literários no interior de um mesmo texto? O lirismo de certas passagens de *Macário* é o mesmo que se encontra em seus poemas. Assim como aquela divisão entre a carne e o espírito, o bem e o mal, o sublime e o grotesco.

Castro Alves é outro poeta romântico ignorado como dramaturgo. É certo que seu drama *Gonzaga ou a*

*revolução de Minas* apresenta uma série de defeitos. As soluções melodramáticas, alguma inverossimilhança no enredo, o exagero retórico de alguns diálogos, por exemplo, comprometem a qualidade literária do drama. Mas para quem queira compreender a poesia condoreira e a forte ligação de Castro Alves com Victor Hugo, a leitura de *Gonzaga* é imprescindível.

Na prosa romântica, vale a pena lembrar José de Alencar, que teve um envolvimento muito grande com o teatro no início da carreira. É importante conhecer suas peças para estudar, por exemplo, o romance *Lucíola* (1861-1862). O tema da regeneração da cortesã já aparece em *As asas de um anjo* (1858), peça que foi proibida pela polícia, depois de duas ou três apresentações. É interessante aproximar peça e romance e compreender a importância do tema tratado em textos críticos de Alencar sobre *As asas de um anjo*, nos quais se defende da acusação de imoralidade, comparando sua peça com peças francesas que abordam o mesmo tema: *Marion Delorme*, de Victor Hugo e *A dama das camélias*, de Dumas Filho. Aliás, saber que Alencar dialogou mais com a peça do que com o romance de Dumas Filho nos ajuda a compreender a passagem de *Lucíola* em que Paulo visita Lúcia e ela está lendo justamente *A dama das camélias*. Como saber que é a peça, não o romance? O narrador relata a discussão que têm sobre o conteúdo do livro. Lúcia não concorda que Marguerite entregue seu corpo a Armand. Um corpo sem pureza e impossibilitado, portanto, de amar, segundo ela. Irritada, a personagem acaba por rasgar e atirar fora o livro. Diz o narrador: "As folhas desse primor da escola realista voaram despedaçadas pelas mãos crispadas de Lúcia, que parecia antes estrangular uma víbora" (ALENCAR, 1957, p. 127).

Por que "escola realista"? Sabemos que se trata de uma história romântica, que a mocinha é uma prostituta que se regenera por amor e que morre romanticamente nos braços do amado...

Acontece que a peça *A dama das camélias*, escrita a partir do romance homônimo, mostrou no palco, com boa dose de realismo, o universo da prostituição elegante, dando início ao realismo teatral no teatro francês. Alencar e vários jovens da sua geração escreveram peças com base nos pressupostos do realismo teatral francês. Saber isso ajuda a estudar *Lucíola* e também *Senhora*, cujo tema, o casamento por dinheiro, também é oriundo do realismo teatral francês, especificamente do romance transformado em peça *O romance de um moço pobre*, de Octave Feuillet. Alencar e Machado de Assis leram Feuillet e provavelmente assimilaram o tema forte da assimetria de classe que gerava as tensões entre jovens que queriam se casar. Observe-se que, em Alencar, preferencialmente o rapaz é pobre; em Machado, nos primeiros romances – e até mesmo em *Dom Casmurro* –, é a mocinha que é pobre.

Machado é outro escritor cujos romances e contos trazem marcas de seu enorme envolvimento com o teatro na casa dos vinte aos trinta anos de idade. Sua formação cultural, em boa parte, deu-se no teatro: foi tradutor, crítico, comediógrafo e censor do Conservatório Dramático. Ou seja: leu e viu muitas peças. Os reflexos disso podem ser buscados e estudados em termos de intertextualidade, como fiz, por exemplo, há alguns anos, ao analisar o conto "Singular ocorrência" (FARIA, 1991, p. 161-166). Conhecendo o teatro que Machado conheceu, pude estabelecer as fontes do conto, que dialoga com três peças francesas: *A dama das camélias*, de Dumas Filho; *O casamento de Olímpia*, de Emile Augier, e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrien Decourcelle. Toda a caracterização da personagem Marocas é feita com base nas referências teatrais que surgem no diálogo entre narrador e interlocutor, que buscam semelhanças e diferenças entre ela e as personagens das três peças.

Muitos outros exemplos de personagens ou situações buscadas no teatro podem ser colhidos na obra de

Machado. Um romance como *Dom Casmurro*, para dar o melhor exemplo, exige a leitura prévia de *Otelo*, de Shakespeare. É possível ler vários depoimentos do escritor sobre o dramaturgo inglês em suas crônicas. Tinha por ele uma enorme admiração, porque via em suas obras um tratamento profundo dos sentimentos universais, os sentimentos do coração humano. A seu ver, isso era garantia de perenidade. Afinal, “um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando não se falar inglês, falar-se-á Shakespeare” (ASSIS, 2008, p. 624).

O que poucos sabem é que Machado viu um grande ator italiano, chamado Ernesto Rossi, representar *Otelo* no Rio de Janeiro, em 1871. Maravilhado com o desempenho dos papéis shakespearianos, escreveu duas crônicas nas quais revela que aqueles espetáculos ficarão gravados para sempre em sua memória. De fato, podemos acreditar que isso de fato aconteceu e considerar que o *Otelo* que Bentinho vê no teatro é pura rememoração do *Otelo* interpretado por Ernesto Rossi, visto por Machado. Como a hipótese me parece muito pertinente, escrevi um ensaio ao qual remeto o leitor: “Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho vai ao teatro” (FARIA, 2011, p. 110-126).

Digamos que é óbvia a intertextualidade de *Dom Casmurro* com *Otelo*. A questão do ciúme é central em ambas as obras. Mas quem conhece o envolvimento de Machado com o teatro pode ir mais longe na análise, lembrando, por exemplo, que o escritor traduziu em 1865 o drama *O suplício de uma mulher*, de Emile de Girardin e Dumas Filho. Os críticos, em geral, não deram atenção a essa tradução, que fez muito sucesso na cena do Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. Mas não passou despercebido de Barreto Filho o comentário de uma personagem secundária sobre a filha do casal, menina de sete anos, em conversa com o amante da esposa do protagonista: “Oh! À força de viver juntos a gente acaba por se parecer uns com os outros!... É como

esta menina, que se parece tanto com o senhor como com o pai” (ASSIS, 1951, p. 410). Observa Barreto Filho:

Esse drama terá repercussões futuras, quando ele [Machado de Assis] escreve o *D. Casmurro*. Parecia-lhe então que o erro de Matilde, descoberto, como no *D. Casmurro*, pela semelhança do filho ilegítimo com o pai verdadeiro, não está na ‘lógica moral dos sentimentos’. E isso porque a fraqueza da personagem do drama é atribuída a um sentimento de gratidão, e não a um impulso passional. Quando ele esboça depois a figura de Capitu, não vai justificar o adultério valendo-se de um motivo extrínseco; o acontecimento sai da pessoa como uma fatalidade de sua natureza passional e dissimulada (BARRETO FILHO, 1980, p. 43).

Na peça, o adultério ocorre por gratidão da esposa ao amigo do marido; em *Dom Casmurro*, pelo caráter de Capitu, diz Barreto Filho. Deixemos de lado a certeza com que Barreto Filho se refere ao suposto adultério de Capitu. O que importa é ressaltar a possibilidade de que uma peça traduzida por Machado em 1865 lhe tenha sugerido a questão fundamental da semelhança entre Escobar e Ezequiel em *Dom Casmurro*, fato que aprofunda o ciúme devastador de Bentinho. Se eu não acreditasse na autonomia da obra literária poderia dizer que aí está a chave para o enigma de Capitu: uma pista deixada em obra alheia. Como a personagem de Dumas Filho e Girardin, ela teria traído, sim, o marido, e a prova está na relação intertextual que se pode estabelecer entre a semelhança de Ezequiel e Escobar e a obra traduzida pelo escritor na juventude. Mas é claro que não estou afirmando isso! A hipótese é tentadora, mas, como se sabe, não há nada no interior de *Dom Casmurro* que autorize decifrar o enigma. Não há como saber se Capitu cometeu ou não o adultério.

No caso de Machado há ainda um tema forte a estudar: o uso que ele faz da forma dramática no interior de seus contos e romances. A habilidade com que cria diálogos e faz entrar e sair personagens de cena é notável. Além disso, por que dispensar o narrador em contos como “Teoria do medalhão”, “O anel de Polícrates”, “A desejada das gentes”, “Viver”, e vários outros? Por que substituir a forma narrativa pela forma dramática nesses contos? Eis um bom tema para abordar em um curso sobre Machado de Assis, em faculdades de Letras.

Se avançarmos ao século XX, podemos colher alguns bons exemplos em que o conhecimento da dramaturgia de um escritor pode ajudar a compreender a parte principal ou mais conhecida de sua obra.

O estudioso dos romances e dos poemas de Oswald de Andrade certamente deve ler as peças teatrais do escritor – *O rei da vela*, *A morta*, *O homem e o cavalo* – que foram escritas com o mesmo espírito vanguardístico. No caso da ficção, lembro aqui um estudo de Antonio Candido – “Estouro e libertação” –, que a dividiu em três momentos. No primeiro, ele agrupou os romances que constituem a *Trilogia do exílio*; no segundo, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*; no terceiro, o romance-mural *Marco zero* (CANDIDO, 1995, p. 41-60). Ora, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo* trazem as marcas do anarquismo e da sátira do par *Miramar/Serafim* e a ideologia de esquerda de *Marco zero*. Quanto à linguagem, as peças se aproximam de *Miramar/Serafim*. As palavras de Antonio Candido a respeito desses dois romances poderiam igualmente ser atribuídas às duas peças. Diz o crítico que, na segunda fase de Oswald,

tudo é diferente, desde a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, que não se preocupa em embelezar a vida. Opõe-se ferozmente ao primeiro, com um tom másculo

de revolta, sátira, demolição, subversão de todos os valores (CANDIDO, 1995, p. 43-44).

Quanto ao estudo da poesia de Oswald e particularmente da Antropofagia, lembro aqui a análise de um brasileiro, David George, para quem *O rei da vela* é “a primeira aplicação da metáfora antropofágica à linguagem teatral” (George, 1985, p. 33). Foi assim, aliás, que o encenador José Celso Martinez Corrêa a compreendeu na encenação histórica de 1967.

Diante disso, só podemos concluir que as peças de Oswald também podem ser estudadas no curso de Letras, como parte fundamental de sua obra literária. Ou numa disciplina centrada na melhor dramaturgia brasileira.

Em situação semelhante estão vários outros escritores brasileiros modernos e contemporâneos. Quero apenas lembrar mais alguns nomes – sem desenvolver longamente minhas considerações –, para deixar claro o pensamento que me guiou até aqui: o de que vale a pena estudar a nossa dramaturgia no curso de Letras.

Lúcio Cardoso, o atormentado autor da *Crônica da casa assassinada*, teve seu teatro completo recentemente publicado pela editora da Universidade Federal do Paraná. No posfácio, Antonio Arnoni Prado aponta as vantagens de se conhecer essa produção do escritor, dizendo:

Nesse universo em que os mortos impõem a sua própria linguagem e em que o ódio escorre das relações entre os homens é que o teatro de Lúcio Cardoso serve de baliza aos leitores de seus romances. Em seus dramas de gestos vigilantes e de olhos sempre dissimulados em razão da maldade e da descrença, não há como não reconhecer a obscuridade das coisas e dos seres, o clima de mistério que se integra à paisagem de sua prosa e recobre de incertezas a atmosfera das casas, das esquinas, das sarjetas e das ruas (PRADO, 2006, p. 386-387).

Em outras palavras: a leitura das peças ajuda na compreensão dos romances. O que dizer então dos romances em forma de folhetim, dos contos e crônicas de Nelson Rodrigues? Como estudá-los sem levar em conta as dezessete peças teatrais do autor? Ainda que os meios de expressão sejam diferentes, o universo ficcional é um só, com os tipos sociais e os temas que se repetem obsessivamente.

Ariano Suassuna é outro escritor que unifica, em sua apreensão do Nordeste, a prosa e o teatro. Por meio do estudo do romanceiro popular e de sua reelaboração erudita, ele é capaz de criar obras-primas nos dois gêneros que mais o atraem. *O Auto da Compadecida* e *O Romance da Pedra do Reino*, entre outras obras que escreveu, provam a sua versatilidade na recriação do universo popular nordestino. Aliás, os escritores da região parecem ter essa facilidade de alternar em suas produções os gêneros épico e dramático, como demonstram também Hermilo Borba Filho e Osman Lins, que se destacaram como romancistas e dramaturgos. Já no caso de João Cabral de Melo Neto, autor dos belíssimos autos *Morte e vida Severina* e *Auto do frade*, o casamento feliz se dá entre o teatro e a poesia.

Outro poeta que se dedicou ao teatro, sozinho, ou em parcerias, é Ferreira Gullar. Certamente o estudo de sua poesia engajada requer o conhecimento de sua participação na vida teatral brasileira dos anos 1960, quando se envolveu com o CPC da UNE e escreveu peças para o Grupo Opinião do Rio de Janeiro – *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, com Oduvaldo Vianna Filho, e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, com Dias Gomes –, além de textos teóricos e críticos sobre a cultura popular no Brasil.

Como não se trata, aqui, de elaborar uma lista completa de todos os escritores brasileiros que em algum momento de suas carreiras se dedicaram ao teatro, mas de dar alguns exemplos significativos, lembrando que também suas obras dramáticas podem ser estudadas

nos cursos de Letras, encerro estas considerações, reafirmando minha convicção de que a leitura da peça teatral pode ser, antes de tudo, uma atividade prazerosa. E mais: é uma necessidade para quem queira ter uma abrangente formação cultural. Não podemos depender da encenação de todas as peças de Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Brecht, para citar alguns dos grandes dramaturgos, para conhecermos as obras que nos legaram. A leitura é o caminho mais rápido, observação que serve também para a dramaturgia brasileira, cuja fortuna crítica é pequena, quando comparada à da poesia e da prosa.

---

### Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

ASSIS, Machado de. *Do Teatro: textos críticos e escritos diversos* (org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 10 ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Estouro e libertação. In: *Vários escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 41-60.

FARIA, João Roberto. Singular intertextualidade teatral. *Revista USP*, n. 10, p. 161-166, jun/jul/ago 1991.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis e Shakespeare. In: NITRINI, Sandra (org.). *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Hucitec/Abralic, 2011, p. 110-126.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985.

PRADO, Antonio Arnoni. Uma retórica do desespero. In: CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 383-393.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques*. Paris: Actes Sud, 1993.