


---

## **Caranguejo Overdrive e o descompasso nacional**

*Caranguejo Overdrive and the National Mismatch*

Autoria: Gabriela Broinzi Pereira Branco

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3848-1626>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1278141226090188>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198775>

Recebido em: 06/09/2022. Aprovado em: 17/10/2022.

---

## **Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

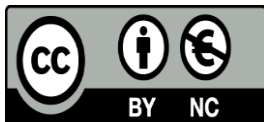
## **Como citar (ABNT)**

BRANCO, Gabriela Broinzi Pereira. Caranguejo Overdrive e o descompasso nacional. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 56-73, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198775>.

---

## **Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

---

# caranguejo Overdrive e o descompasso nacional

Caranguejo Overdrive and the National Mismatch

**Gabriela Broinzi Pereira Branco<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198775>

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras, com dupla habilitação em Português e Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Está atualmente desenvolvendo sua pesquisa de mestrado no programa de Literatura Brasileira sobre o teatro de Jô Bilac, pesquisa que recebe apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: [gabriela.broinzi.branco@usp.br](mailto:gabriela.broinzi.branco@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3848-1626>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1278141226090188>.

### **Resumo**

Assim como a prosa e a poesia, a dramaturgia brasileira também se debruçou em questões relacionadas à identidade nacional, porém, uma vez que a história da modernização do teatro brasileiro percorreu caminhos mais disformes do que os outros gêneros, a maneira de investigar o Brasil também se deu por outras vias. Em *Caranguejo Overdrive*, peça de Pedro Kosovski criada em processo colaborativo com a *Aquela Cia. de Teatro*, o autor conta a história de um homem-caranguejo que depois de anos no campo de batalha volta traumatizado da Guerra do Paraguai e não consegue mais reconhecer sua cidade natal completamente modificada pelo progresso. A peça colabora com a identificação de caminhos que tentam elaborar o complexo cenário nacional, estabelecendo um diálogo bastante direto com Machado de Assis e *Macunaíma* de Mário de Andrade. *Caranguejo Overdrive* é um texto que descortina, em sua própria estrutura, a formação sócio-histórica do Brasil, a precariedade das relações humanas atuais e, assim, revela a formação truncada da nossa identidade, que, em decorrência do descompasso entre o discurso (É preciso se modernizar) e a ação concreta (Mudança sem superação), mostram como a história do Brasil se repete ininterruptamente a ponto de ser incorporada à própria forma do teatro e da dramaturgia nacional segundo o recorte escolhido.

### **Palavras-chave**

Identidade nacional. Teatro brasileiro. Dramaturgia Contemporânea. Caranguejo Overdrive. Modernização do Brasil.

### **Abstract**

Like prose and poetry, Brazilian dramaturgy has also addressed issues related to national identity, however, since the history of modern Brazilian theater has traveled through more complex trajectories than other genres, the investigation about what is being Brazilian also happened in other ways. In *Caranguejo Overdrive*, a play by Pedro Kosovski created in a collaborative process with *Aquela Cia. de Teatro*, the author, telling the story of a crab-man who returns traumatized from the Paraguayan War after years on the battlefield, being no longer able to recognize his hometown that was completely modified by progress, collaborates with the identification of paths that try to elaborate the complex national scene, establishing a very direct dialogue with Machado de Assis and *Macunaíma* by Mário de Andrade. *Caranguejo Overdrive* is a play that, in its own structure, questions the socio-historical formation of Brazil, reveals the precariousness of current human relations and the truncated constitution of national identity, which, as a result of the mismatch between discourse (It is necessary to modernize) and the concrete action (Change without overcoming), shows how the history of Brazil repeats itself uninterruptedly to the point of being incorporated into the very form of the national theater, according this specific point of view.

### **Keywords**

National Identity. Brazilian Theatre. Contemporary Dramaturgy. Caranguejo Overdrive. Modernization of Brazil.

Quando falamos de teatro e dramaturgia brasileira é fundamental compreender que, segundo o cânone, partimos de um lugar outro em relação a prosa e poesia nacional, pois sua modernização aconteceu em um tempo real e simbólico diferente dos outros gêneros. Isto é, se a modernização das outras artes está relacionada com a Semana de Arte Moderna de 1922, Décio de Almeida Prado (2009, p. 138), em *O teatro brasileiro moderno*, afirma que o teatro precisaria de mais vinte anos para se modernizar, partindo na década de 40 de um zero quase absoluto. Afinal, segundo esse ponto de vista, que embora não seja o único será o adotado neste artigo<sup>2</sup>, a literatura dramática não obteve a mesma relevância do romance, da poesia e de outras artes no século XIX, gerando atrasos principalmente em termos de desenvolvimento de equivalentes estéticos para que a encenação de textos dramáticos modernos fossem possíveis, o que a crítica tradicional afirmou ter acontecido apenas com a estreia de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e a encenação de Zbigniew Marian Ziembinski em 1943.

Sobre isso Sábato Magaldi esclarece:

Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a plano inferior, frequentemente desprezível, a produção teatral. Os textos, na quase totalidade, não foram mais editados”. Com a tranquila certeza de que “o teatro é a parte mais enfezada da nossa literatura” (como observou o crítico Sílvio Romero), abandonou-se o corpo raquítico à própria sorte, e ele praticamente perdeu qualquer vitalidade aos olhos brasileiros. (MAGALDI, 2004, pp. 11-12)

Em 1930, uma pressentida renovação teatral foi suspensa pelo desenrolar do golpe de Estado que assolou o país na época, impedindo que novas tendências fossem incorporadas e novas vertentes do teatro, consideradas subversivas, fossem plenamente desenvolvidas. Cenário que se repetiu de maneira ainda mais violenta em 1964 e, posteriormente, em 1968, com a ditadura civil-militar e seu endurecimento subsequente que ao todo duraram 21 anos, nos quais os artistas se viram destinados a realizar o teatro possível e não o pretendido.

Esses momentos, que representam os dois maiores impasses do teatro brasileiro no século XX, descortinam como as tentativas de modernização teatral entrecruzaram de forma profunda as experiências históricas e as experiências artísticas, espelhando, em seu lugar mais íntimo, a própria experiência ininterrupta

---

<sup>2</sup> Enquanto arte constituída principalmente do encontro, sustentada na ligação profunda entre pessoas no espaço tempo presente, o teatro não se resume apenas ao que a crítica especializada consagra como cânone. Muitas experiências teatrais e dramáticas do século XX se deram fora da perspectiva utilizada para organizar a história do teatro brasileiro posteriormente, no entanto, para este artigo em específico, considere necessário utilizar as obras de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi como referências para que minhas ideias fossem melhor desenvolvidas.

de modernização do país. Isto é, o teatro se mostrou um gênero capaz de pensar as identidades e o território nacional por uma ótica significativa. Vale ressaltar que esse artigo abarca apenas um recorte pontual da dramaturgia, sendo impossível retratar todo o teatro brasileiro por meio da peça que será analisada.

Desta forma, para retomar a discussão anterior, considerando que o gênero teatral é ao mesmo tempo o mais relegado e enfezado, como afirma Magaldi, é possível entender porque a trajetória do teatro brasileiro em direção à sua modernização se desenhou como uma história de cisões bruscas e como isso influenciou, inclusive, a dramaturgia brasileira, que apesar de também se debruçar em questões relacionadas a identidade nacional, isso é, à tentativa de apreender facetas de um país tão plural, não o fez com tanta facilidade como a prosa e a poesia, que tiveram terreno livre para explorar a temática ao longo dos séculos XIX e XX.

Assim, quando olhamos para o teatro desenvolvido nos primeiros vinte anos do século XXI, nos deparamos com a forte presença do tema entre os dramaturgos que buscam pensar, cada qual à sua maneira, novas formas de explicar as realidades brasileiras atuais, como é o caso de *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovski, que tenta identificar caminhos a fim de compreender um pouco mais o complexo cenário nacional, aquele que deixa escapar o estado de coisas descontínuas e que, por isso, compromete, em diferentes níveis, as experiências dos sujeitos no mundo.

Tratando-se do Brasil, um país que está na periferia do capitalismo, construído pela articulação de ideias opostas e fora do lugar, como pontuou Roberto Schwarz (1992) e tão bem explorou Machado de Assis, é possível dizer que a dramaturgia produzida nos primeiros vinte anos do século XXI, apesar do recente contexto de produção e recepção, se inclina, em sua maioria, justamente na direção do material histórico deformado, mostrando como ele atravessa as narrativas sem alterar profundamente os temas, apesar da atualização das formas. Assim, nos deparamos com autores que, fazendo uso dos mais diversos recursos estéticos como as cisões, o estranhamento, a “epicização”, os espaços de reconhecimento e afastamento da realidade, a fragmentação, a estrutura autônoma e os processos colaborativos de escrita, revelam a cena enquanto reconhecimento do descompasso de nossos processos históricos, de uma construção esfacelada da história nacional que se tornou parte indissociável da construção formal das obras.

Em *Caranguejo Overdrive* de Pedro Kosovski e *Aquela Cia. de Teatro*, publicada em 2016 pela Editora Cobogó, acompanhamos a história de Cosme, um homem-caranguejo recrutado para lutar na Guerra do Paraguai e que, ao voltar traumatizado para o Brasil depois de anos no campo de batalha, não consegue mais reconhecer o Rio de Janeiro, sua cidade natal, completamente modificada pelo progresso.

Tendo como impulso a obra *Homens e Caranguejos*, de 1967, cuja autoria é de Josué de Castro e o movimento *manguebeat*, liderado por Chico Science, dois trabalhos capazes de lançar um olhar ao mesmo tempo poético e cirúrgico para os problemas de Recife, a peça de Kosovski transita entre a capital de Pernambuco e o Rio de Janeiro, passando pela Guerra do Paraguai sem, no entanto, se prender a convenções temporais e espaciais; traço que colabora com a identificação de caminhos que permitem elaborar a complexidade do cenário nacional e que, ao articular forma e conteúdo, fazem emergir um texto que questiona a formação sócio-histórica do Brasil, descortina a precariedade das relações humanas atuais e, assim, revela o processo de modernização truncado tanto do Brasil como do teatro.

Trata-se de uma peça heterogênea, que mistura blocos em discurso épico, em uma espécie de fluxo de pensamento, com diálogos de personagens que não chegam aos leitores com as tradicionais marcas de quem fala. Além disso, o texto também se apresenta de modo fragmentado, mesclando diferentes temporalidades que ampliam a percepção da história e colocam a figura do homem-caranguejo como forte elemento de estranhamento. Há ainda a ideia de *performatividade* que aparece no texto como recurso para apresentar a violenta modificação do Rio de Janeiro que, apoiada em acontecimentos históricos e sociais, tenciona também o contexto cultural, deixando que se desprenda novamente a noção de uma modernização conservadora, capaz de articular avanços e atrasos em um mesmo espaço em transformação.

*Caranguejo Overdrive* é assim uma peça polifônica, escrita por Kosovski, mas construída em processo colaborativo com *Aquela Cia. de Teatro*, no qual a criação do texto e das cenas ocorrem de modo entrelaçado na sala de ensaio. Essa peça revela a tendência de muitos trabalhos teatrais contemporâneos em que os dramaturgos já não querem, em grande parte, o isolamento das torres de marfim para escrever, buscando construir trabalhos, cuja potência, muitas vezes, só toma forma quando a matéria pensada encontra nos tabladros a matéria viva, junção que no caso de *Caranguejo* permitiu que a trajetória histórica atravessasse a peça enquanto elemento basilar, não apenas temático.

Esse aspecto é delineado logo na primeira rubrica da peça ao evidenciar que a trajetória não ocorre nos moldes da dramaturgia tradicional, com tempo ou espaço bem definidos, já que esse caminho começa no Rio de Janeiro do século XIX – quando o Mangal de São Diogo estava sendo aterrado e a Guerra do Paraguai se estabelecia como um dos maiores conflitos armados que atingiram a América do Sul – e desagua na segunda metade do século XX, trazendo como parte fundamental do espetáculo as ideias do geógrafo Josué de Castro e o ritmo do Mangubeat, consagrado com Chico Science e Nação Zumbi, passando também pelas transformações violentas que a cidade do Rio enfrentava no período das Olimpíadas, momento no qual a peça foi escrita.

Escrito nos 450 anos do Rio de Janeiro, em meio a disputa de territórios da cidade para realização das olimpíadas de 2016. Nessa peça, o território em disputa é o mangue, cuja extensão vai do Mangal de São Diogo (Rio de Janeiro, Cidade Nova, primeira metade do século 19) ao geógrafo Josué de Castro e o Mangubeat (Recife, décadas de 1960 e 1990). (KOSOVSKI, 2016, p. 1)

Algo que Machado de Assis (1873), sendo o pioneiro na busca por uma literatura capaz de revelar o sentimento íntimo de sua época de forma desinteressada, havia feito, ao se utilizar de temas universais que também contemplassem a ideia do local, explorando, entre outros conceitos, o de *veleidade* para, assim, tentar desemaranhar o funcionamento de um período histórico cheio de percalços.

Através da noção de vontades, inclinações e comportamentos injustificáveis e/ou passageiros, Machado incorporou o termo em sua obra com o intuito de revelar valores absurdos e incompatíveis que, transpostos para o meio social, traduziam “a

sensação que o Brasil dá de dualismo e factício, contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for” (SCHWARZ, 1992, p. 9) e que somados ao conceito de ideia fixa, também presente nas obras machadianas, formavam uma combinação reveladora da “ambivalência ideológica das elites brasileiras” (SCHWARZ, 2000, p. 41).

Um amadurecimento no olhar em relação a sociedade do século XIX que se deu justamente pela observação do processo de formação nacional. Se no começo Machado entendia a veleidade enquanto uma entre tantas características de uma classe, algum tempo depois ele passa a vê-la como um mecanismo que tudo explica e tudo governa, inclusive, as ideias fixas que se revelam como outras feições da própria volubilidade.

Isso porque o que Machado enxerga é justamente o país onde todas as ideias estão fora do lugar (SCHWARZ, 1992), em que tudo o que importa são as aparências e os valores são ornamentais. O que o autor faz, então, é aprofundar o tipo social da elite brasileira para revelar seus abusos e incongruências, uma vez que ao mesmo tempo que tinha sede pelo progresso e modernidade, não estava disposto a abandonar os privilégios que a instituição colonial lhe garantia, representando justamente a ambivalência ideológica (SCHWARZ, 2000, p. 41) e a veleidade de ideais em que se apoiava nos caprichos do paternalismo.

Em *Caranguejo Overdrive* a crítica às elites brasileiras não é feita da mesma maneira, mas nela o autor também escancara as contradições, desproporções, anacronismos e inclusive a volubilidade intrínseca à formação do Brasil ao jogar luz na história de um soldado de guerra que, ao retornar ao seu país, já não possui valor algum para a sociedade, ainda que tenha sido um voluntário que serviu à pátria. Na peça, a elite brasileira está do outro lado, enquanto representação de uma classe que apoiou a catástrofe e miséria que vemos em cena, tanto no século XIX como no século XXI.

Por isso, *Caranguejo Overdrive* também é apresentada de forma fragmentada, sem progressão temporal e com 11 quadros muito diversos, que vão desde blocos em discursos épicos com orações separadas apenas por vírgulas, indicando uma fala que é ininterrupta por ser atravessada pela urgência, até diálogos que não carregam as convencionais marcas de fala de cada personagem. Quadros que também não mostram ações progressivas, mas, sim, flagram os acontecimentos em determinado momento, atualizando justamente a forma, que deixa de ser a do teatro realista burguês, mas não a temática, que continua revelando a dificuldade de se organizar a história do país.

Um CIENTISTA e um CONTADOR DE HISTÓRIAS falam  
(KOSOVSKI, 2016, p. 2)

Oficiais do exército interrogam COSME (KOSOVSKI, 2016, p. 4)

Um caranguejo que um dia foi COSME lembra-se da cidade nova e fala ao microfone (KOSOVSKI, 2016, p. 17)

O primeiro quadro, “Apetite”, por exemplo, anuncia em sua rubrica a quebra de progressão temporal ao dizer “Um caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme fala”, nos indicando que houve um acontecimento anterior responsável por alterar o estado daquele personagem que irá falar, além de

introduzir também a diegese como outro elemento substancial da peça. Essa mescla de formas e temporalidades ampliam a percepção da história por não se limitarem a uma progressão convencional do enredo, colocando, desse modo, o público como parte fundamental do espetáculo, já que ele precisa juntar e organizar os pedaços dessa memória esfacelada para que ela seja, talvez, compreendida em sua totalidade.

No primeiro quadro, o caranguejo que um dia foi Cosme anuncia o funcionamento do mangue como o espaço de regeneração das coisas, capaz de transformar o que era descartável em força de contra-ataque:

minha estranha união com os homens não se dá pelas palavras, mas, pelo apetite, onde todo esse lixo mal cheiroso, a língua negra na qual me banho, exerce uma poderosa atração sobre mim, pois o mangue tudo regenera, do lixo e do negrume tudo estoura como apetite que comanda os gestos, orienta os movimentos, e cria um único sentido para toda essa lama, o de uma máquina de transformação, um laboratório alquímico a céu aberto, onde tudo o que mastiga, digere, defeca chega até aqui como alimento, força de ataque e apetite (KOSOVSKI, 2016, p. 1)

Imagem de renovação que é retomada no último quadro da peça, em que também se revela o instante no qual o caranguejo, que um dia foi homem, se transforma nesse animal, evidenciando o caráter desmontável do texto.

Os Cavaleiros da Miséria, com suas armaduras de lama, vêm invocar a tempestade e a justiça da terra. Ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem. A música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos.

*A Tempestade transforma COSME em um caranguejo.*  
(KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Além disso, as metáforas do mangue, um dos ecossistemas mais ricos do planeta e também fonte de subsistência de muitas famílias, surgem como revelação da destruição causada pelo progresso, que tem como uma das maiores consequências a ampliação da desigualdade social e a fome daqueles que perdem sua única fonte de renda. Assim, o autor faz do “apetite” um ponto de convergência de narrativas, que atravessando também a Guerra do Paraguai e a remoção das populações mais vulneráveis do Morro da Providência e da Aldeia do Maracanã por conta do evento olímpico, expõe os efeitos de um progresso violento.

assim recomeça o ciclo, que nos ensina que não basta andar para frente, como acreditam os homens, mas que andar para frente é necessariamente andar para trás, recomeçar onde o fim não se precipita, e assim me movo, assim reconto meu passado, pois assim como os homens



acreditei um dia que só poderia andar para frente, um dia fui um homem mas pela força de um apetite cósmico, de uma mutação imprevista na escala evolutiva, de uma torrente tropical sobrenatural me transformei em caranguejo. (KOSOVSKI, 2016, p. 2)

Ao dizer “assim me movo, assim reconto meu passado”, Cosme mostra como o espaço social das coisas reverbera no pessoal, isto é, como o sistema vigente obriga um entrecruzamento das experiências históricas com as experiências pessoais. Afinal, se a história é cíclica, ao recontar seu passado, o homem caranguejo reconta também a história do Rio de Janeiro e, de certo modo, do Brasil, onde o processo de modernização não se concluiu, já que as recentes transformações urbanísticas dos Jogos Olímpicos escancararam o fato da construção do canal do mangue ter sido apenas um prenúncio do tal progresso, que continua se repetindo sistematicamente de forma irresponsável.

Quanto à ideia de estranhamento, é possível dizer que se trata de um efeito presente nas diferentes camadas do texto. O discurso épico construído em uma espécie de fluxo de consciência, se configurando como um dos principais blocos textuais da peça é estranho, os diálogos que não indicam para os leitores quem fala cada uma das frases, também geram estranhamento, mas, para além disso, há a figura de um homem caranguejo assumindo diferentes personas de forma alternada e simultânea dependendo do quadro, o que também causa quebra de expectativa e rompe com a composição dramática aristotélica.

Esse caráter volátil de Cosme que o leva a assumir a roupagem de um anti-herói também o aproxima, em grande medida, de *Macunaíma*. Isso porque o personagem de Mário de Andrade também manifestava várias facetas. Cosme é um anti-herói porque, apesar de ter praticado atos moralmente questionáveis, como demonstra a cena do interrogatório ao qual o personagem é obrigado a se submeter para retornar ao Brasil, é ele quem convoca a mudança de paradigma no final da peça. O que nesse ponto se distancia de Machado ao propor, justamente, uma arte engajada.

Você alguma vez já ordenou, incitou, executou, assistiu, ou participou de genocídio?

Sim.

Durante a guerra você cometeu, ordenou, incitou, assistiu, ou participou de tortura?

Sim.

Durante a guerra você cometeu, ordenou, incitou, assistiu, ou participou de execuções, assassinatos políticos, ou outros atos de violência?

Sim.

Durante a guerra, você esteve envolvido no recrutamento ou a utilização de crianças soldados?

Sim.

Você alguma vez você já esteve diretamente envolvido na criação ou execução de controles populacionais forçando uma

mulher se submeter a um aborto contra a sua livre vontade ou um homem ou uma mulher a se submeter a esterilização contra a sua vontade?

Sim

(KOSOVSKI, 2016, p. 8)

Além disso, sendo Cosme um homem-caranguejo, ele pode escolher tanto ser homem quanto caranguejo, assumindo ora a personalidade de um, ora a de outro e, ainda, de ambos, transitando livremente por um espaço figurado que se encontra para além das convenções de verossimilhança. Assim como Macunaíma, que ao percorrer diferentes lugares do Brasil vestindo diferentes identidades, demonstrou a impossibilidade de possuir um único caráter em um país de múltiplas construções.

Assim como Mário de Andrade havia feito quase cem anos antes, Pedro Kosovski também utilizou os deslocamentos espaciais como índice de modernização e tentativa de apreender o Brasil em termos menos abstratos. Afinal, como dizer o que é ser brasileiro se a nossa história é uma sucessão de evidências justamente sobre a dificuldade de definir em termos concretos o Brasil? É nesse lugar que as duas obras permitem aproximações, pois a dificuldade em definir o que é ser nacional permite o deslocamento das coisas que mudam de lugar ou de faceta. Também sendo ainda a necessidade de atualizar os procedimentos, como Kosovski faz em relação à Macunaíma, o que confere modernidade à *Caranguejo Overdrive*, algo que Roberto Schwarz já havia pontuado em um ensaio sobre a obra de Oswald de Andrade:

a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas depurar seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto de onde se encontra: tudo isso é meu país. (SCHWARZ, 1989, p. 22)

Se para esse modernista a possibilidade do nacional residia em transformar o que era internacional em local por meio da antropofagia, já no século XXI isso aparece em *Caranguejo* como abertura e possibilidade de que espaços da história brasileira sejam percorridos de forma simultânea, para que a problemática formação sócio-histórica brasileira então se revele. A questão da simultaneidade, no entanto, orbita toda a peça não apenas do ponto de vista textual, como exemplifica a rubrica a seguir, mas também do ponto de vista cênico.

*ESCRAVO das obras do Canal do Mangue conspira contra o poder. Simultaneamente, PUTA PARAGUAIA, em improviso, apresenta para Cosme a história política do Brasil, de Getúlio Vargas aos acontecimentos mais recentes.* (KOSOVSKI, 2016, p. 15)

Afinal, ao ser montada, *Caranguejo Overdrive* concebeu um espaço performático, no qual o mangue se mostrava “saturado de palavras, discursos, imagens, corpos, lamas, tambores e guitarras” (SILVA, 2020, p. 100) que também

ressaltavam a polifonia da peça ao fazer com que os “monólogos” percorressem entre os diferentes atores que estavam em cena, constituindo mais um dado anti-ilusionista que dissolve a visão realista de composição de personagens ao permitir, como a rubrica transcrita evidencia, improvisos em cena que mostram o caráter de experimentação para o qual o espetáculo não se fecha.

Em *Macunaíma*, a visão realista também é desfeita inúmeras vezes como, por exemplo, quando o herói no caminho para São Paulo lembra-se de tomar banho e encontra uma cova com formato de um pé de gigante bem no meio do rio:

O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão de Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indianada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém mais seria capaz de indicar nele um filho da retinta tribo dos tapanhumas. (ANDRADE, 2016, p. 65)

Macunaíma grita porque no contato de sua pele com a água se estabelece o choque entre o arcaico e o moderno, e a transformação de um ser primitivo em uma figura “universal”. A água gelada pode ser vista como metáfora do novo e desconhecido, um desconhecido que causa incômodo, mas só no primeiro momento já que ele entra na cova e se lava inteiro. Como já foi mencionado, Macunaíma não possui caráter, portanto, não possui traços de especificidade que poderiam dificultar sua relação com o moderno. Quando sai da água, o herói se transformou em uma figura esteticamente europeia, mas que ainda carrega a alma primitiva, revelando a busca do autor por articular o primitivismo e o cosmopolitismo e entender o processo de formação do Brasil.

A chegada de Macunaíma com o cacau em São Paulo também reforça esse embate ao estabelecer uma alegoria do pensamento mágico que deseja adentrar o universo da metrópole, mas é impedido. A cidade expulsa o pensamento mágico retirando o valor comercial do cacau e o tornando apenas um signo do Brasil arcaico em meio a sociedade do trabalho.

Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele herói!...  
Murmurou desolado:  
- Ai! Que preguiça!...  
(ANDRADE, 2016, p. 66)

Gilda de Melo e Souza, em *O tupi e o alaúde* (2003), diz que a exclamação “Ai! Que preguiça!...” corresponde ao primeiro sintagma central da obra, relacionada ao princípio de prazer, isto é, a tendência de mergulhar no repouso do mundo inorgânico, demonstrando a relutância de Macunaíma ao mundo cosmopolita e suas regras, querendo ele permanecer no plano da Uraricoera, no mundo selvagem que, segundo as palavras da Gilda (2003, p. 277), “é tudo aquilo que nos definia como diferença em relação à Europa”.

Apesar disso, é nesse momento da rapsódia que o pensamento mágico tenta se moldar ao universo da razão. Macunaíma, mesmo desacostumado com os

discursos, começa a adquirir a capacidade de formular pensamentos racionais e dialéticos, condizente com a cidade e oposto ao pensamento primitivo, o que o leva a descobrir que existe algo em comum a todos os elementos urbanos: todos são máquinas. Trata-se de cultura de massa, na qual é difícil distinguir sujeitos de objetos.

Porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia ser um deus que os homens não eram verdadeiros donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. (ANDRADE, 2016, p. 69)

Mario de Andrade assume então a face pessimista da obra, criticando o lugar e a função da máquina, consequência de um Brasil mal europeizado que importou a concepção de trabalho moderno e não o esplendor do progresso por ele imaginado anteriormente. Um novo modo de vida que aboliu o ócio criativo e a cultura da preguiça. Uma civilização em progresso no começo do século XX que no fim se reduziu ao universo do trabalho e por isso fracassou, como também demonstra *Caranguejo Overdrive*.

Na peça de Kosovski, a palavra *Cosme*, que nomeia o personagem central, parece se relacionar com *Kósmos*, termo que vindo do grego designa o conjunto de tudo que existe, um todo organizado, oposto ao caos e que na peça aparece deslocado, já que tanto no texto como na encenação há uma convulsão e justaposição de muitos elementos em um movimento que estabelece diálogo com o mundo urbano descrito por Macunaíma e com a própria formação do Brasil, capaz também de articular momentos e sistemas opostos, como o liberalismo e a escravidão (SCHWARZ, 1992, p. 9), que fizeram dessas terras a vitrine de uma nova e lunática composição histórico-social.

Assim como a caótica articulação entre o primitivo e o cosmopolita revelava a vontade dos modernistas em captar uma identidade nacional, as transformações urbanas trazidas para o texto de Pedro Kosovski e para a cena teatral contemporânea, que expõem as construções sociais cíclicas como resultado de um passado histórico não superado, também revelam a dificuldade em se definir o país diante de um progresso extremamente truncado.

A ideia é criar um canal que junte o centro do Rio até a zona portuária a região do mangue está sendo drenado pra construir um enorme aterrado. Eu trabalho nas obras e vejo de dentro o que está impulsionando esse projeto autoritário de cidade. As obras de revitalização, que supostamente iriam integrar a região do mangue à cidade são uma farsa! Há 6 anos elas começaram e até agora não finalizaram nem a primeira parte! E pode apostar que daqui a 20 ou 30 anos nada vai estar pronto. E eu pergunto a vocês pra onde vai todo dinheiro? Porque o que está sendo drenado não é o lodo do mangue mas os cofres públicos! [...]

Hoje, vocês sabem, tá entrando muito dinheiro na cidade – tá entrando muito dinheiro da Inglaterra, por causa da guerra do Paraguai – e os ricos tão de olho no mangue, expulsando todos os pobres pra fora do mapa, porque a cidade precisa crescer, expandir, engordar porque quem tem fome de verdade é melhor se calar senão vai acabar na vala, porra! (KOSOVSKI, 2016, pp. 15-16)

Ao deslocar a fala para o século XIX, quando o mangue era drenado e a Guerra do Paraguai acontecia, o texto destaca problemas existentes ainda hoje. Obras monumentais que movimentam quantidades absurdas de dinheiro e que nunca são terminadas, assim como a expulsão de populações vulneráveis de certas áreas da cidade para que ela se mostre mais moderna e “higienizada”, evidenciam justamente o processo descontínuo de modernização.

Afinal, da mesma maneira que essas obras parecem não se concluir e as populações afetadas, seja no contexto do aterramento de um mangue no século XIX ou nas Olimpíadas de 2016, não deixam de ser sistematicamente oprimidas, a modernização também revela a impossibilidade de atualização dos temas nacionais em decorrência justamente desse descompasso entre o discurso (É preciso se modernizar) e a ação concreta (Mudança sem superação), que revela como a ideia brasileira de progresso continua sendo conservadora, articulando atrasos e avanços e comprazendo apenas a elite do país.

Seis anos fora e não reconheço mais nada.  
Ele matou mi família e eu acabei aqui nessa porquería, no mangue.  
Eu sou daqui. Mas não sou mais. Catava caranguejo. O mangue não era assim.  
Por que no llega mais perto?  
Onde estão os catadores?  
Aqui não faltam escravos.  
E as casas? Eu morava aqui.  
Não faltam putas e puteiros.  
E os caranguejos? E a lama?  
Basta una lluvia que isso aqui vira de novo um lamaçal.  
O mangue foi aterrado.  
Usted me deja molhada.  
Está tudo seco.  
[...]

*OFICIAIS interrogam COSME*

Desde quando se originou o projeto para aterrar essa região?  
Quem ganhou uma concessão para construir um canal que irá ligar o centro do Rio até a zona portuária?  
Qual é o valor do orçamento total das obras de revitalização do mangue?

*COSME responde.*

Eu não sei! A guerra não acabou, essa cidade é uma guerra!

*PUTA PARAGUAIA fala a COSME*

Querido, em que siglo pensa que está? A ciudad no para. Me paga um chopp que eu te faço um city tour. Você arrumou uma puta paraguaya de guia turística.

(KOSOVSKI, 2016, pp. 13-14)

Na peça, a própria cidade do Rio de Janeiro parece, em muitos momentos, se comportar como uma grande narrativa, afinal, ela funciona como o espaço real e figurado que conecta o atraso e o avanço através do salto temporal de um século para o outro e reafirma o caráter anti-aristotélico da peça. Desse modo, a cidade aparece como um dado histórico responsável por descortinar esse antes que constitui e ao mesmo tempo tenciona o presente retratado.

Cosme, por sua vez, também aparece na peça com um caráter figurado que ultrapassa a imagem de homem-caranguejo. Isto porque a peça traz esse personagem como um homem que era catador de caranguejos, vira soldado, depois escravo e, por fim, se transforma no próprio animal, podendo ser lido também como uma alegoria do homem rebaixado, que foi privado de condições econômicas, sociais e humanas básicas. Assim, o personagem representa algumas categorias de pessoas que foram humilhadas pelo sistema em diferentes momentos da história do Brasil, evidenciando a natureza construída do teatro que permite a Cosme ir e voltar de uma persona a outra sem perder sua plausibilidade dentro da peça, como também acontece com Macunaíma ao assumir facetas diferentes no romance de Mário de Andrade.

Trabalhava no mangue, catava caranguejo (KOSOVSKI, 2016, p.5)

Eu servi no exército brasileiro (KOSOVSKI, 2016, p. 7)

Sim. A partir de agora você é minha propriedade. Não apenas você mas todos os seus descendentes. Você pertence a uma raça inferior. Você não merece nem mesmo que eu o trate por você. É uma coisa. Meu objeto. Na sua menor falta será castigado (KOSOVSKI, 2016, p. 20)

A tempestade transforma Cosme em caranguejo (KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Além disso, o Manguezal, ecossistema costeiro de transição entre os ambientes terrestres e marinhos, onde há o encontro das águas dos rios com as águas do mar, parece assumir na peça a função de um “entre lugar”, como a própria história do Brasil, continuamente estacionada entre o avanço e o atraso. No entanto, ao mesmo tempo, o mangue também pode simbolizar a força do renascimento, já que é um dos ecossistemas mais prolíferos do mundo, fazendo com que, de certo modo, *Caranguejo Overdrive* nos convide a entrar nesse lamaçal remexido para vivenciarmos a promessa de um novo tempo que chegará a partir da transformação de Cosme.

morri cavando em meio a obra que jamais foi concluída, e depois da morte meu corpo foi jogado no canal do mangue, no que havia

restado do meu passado, virei comida de caranguejos, ironicamente eu, catador de caranguejos, de caçador me tornei caça (KOSOVSKI, 2016, p. 22)

O lugar em que o corpo é desovado, o lugar que tira a vida do personagem, é também o espaço que o devolve ao mundo, ainda que de uma maneira diferente, ressignificada e coletiva. Cosme anuncia que a negação da fome e a busca pela liberdade, isto é, o contra-ataque ao sistema opressor, precisa passar pelo mergulho na lama e precisa ser arquitetado de modo conjunto, como a peça em si foi<sup>3</sup>; pois, o fato de o espetáculo colocar o espectador como testemunha dos momentos históricos encenados de forma distorcida, sugere uma experiência que ao atravessar todos nós, precisa ser pensada em conjunto. O testemunho de tal realidade é o que possibilita que os acontecimentos sejam repensados, afinal, uma vez que eles correspondem à formação histórica do nosso país, para que esse corpo que renasce seja forte o suficiente para contra-atacar, ele precisa ser pensado coletivamente.

Quanto tempo vocês acham que eu permaneço assim? Acham que é confortável ficar assim? É apenas a imagem que sou. Agachado, parado nessa posição, enterrado na lama dos pés à cabeça. Para todos os efeitos estou em repouso. Eu pareço estar em repouso? É apenas a imagem que sou. Sinto que a tropa dos cavaleiros da miséria se aproxima e é chegado o momento em que eu poderei subir a superfície. Vocês querem que eu saia daqui? Vocês torcem muito por isso, não é? Os Cavaleiros da Miséria, com suas armaduras de lama, vêm invocar a tempestade e a justiça da terra. Ouço o apito dos ventos, ouço o bumbo dos céus ecoarem. A música dos trovões se aproxima, e eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos. (KOSOVSKI, 2016, p. 23)

Assim, *Caranguejo Overdrive* dialoga com a modernização do teatro e com a própria modernização do país ao revelar, como esse artigo pontuou, muitos elementos e linguagens distintas operando simultaneamente, em um movimento de desarticular a peça dos moldes convencionais do teatro e colocá-la nesse espaço de reelaboração estética que, por sua vez, revela as temáticas nacionais como parte estrutural da obra, isto é, a matéria histórica brasileira encontra-se na própria forma da peça.

A tentativa de elaborar caminhos que deem conta de explicar o complexo cenário nacional está posto e nele podemos enxergar esse entre lugar do mangue, que é também o entrelugar do teatro e do Brasil, um país que parece estar

---

<sup>3</sup> Em entrevista para o “Maratona de Dramaturgia”, Pedro Kosovski disse: “Eu imagino junto com muita gente, na sala de ensaio. Por isso a imaginação não está no campo pessoal privado, íntimo, eu não estou na minha casa imaginando o bom teatro. Estou pensando a imaginação e escrevendo no embate com várias pessoas, que são também, de certa forma, autores. Eu não sou o autor. Sou o dramaturgo e é só um texto. O que se toma como texto, eu realmente escrevi. Agora, a autoria daquilo é uma autoria claramente da sala de ensaio”. (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU. *Maratona de dramaturgia*, p. 230)

sistematicamente repetindo seu passado, estacionado (ainda que em movimento), entre dois mundos: o do progresso e do atraso. E um progresso que também se revela como atraso, se olharmos pelo ponto de vista da população excluída e oprimida por esses processos que atravessando tempos, descortinam a existência simultânea de muitos Brasis.

Tudo muda, como afirma Cosme, porém essa mudança não representa superação “A guerra não acabou, essa cidade é uma guerra!” (KOSOVSKI, 2016, p. 14). A ampliação da percepção histórica que as temporalidades concomitantes permitem, revela uma sociedade decadente independente do período e da lente que utilizarmos para olhá-la. Conjectura que só pode ser superada, segundo o autor, através de uma mobilização profunda e conjunta, como escancara o final do texto, ou seja, será preciso encontrar uma aliança que busque reelaborar e reparar os traumas históricos através de um espaço social e artístico coletivo.

Hoje, no século XXI, o que podemos observar é que o teatro continua refletindo a impossibilidade de se desenhar qualquer tentativa linear de compreender o Brasil, pois, se nas últimas décadas do século XX ainda não tínhamos nos desvencilhado da sombra projetada pelos três decênios anteriores, como pontua Décio de Almeida Prado (2009), ao se perguntar sobre como nosso caminhar se desorientou de uma hora para a outra e impediu que o teatro avançasse de forma tão significativa como ocorreu anteriormente, hoje, vinte anos depois, podemos afirmar estarmos diante de uma história descontinuada e que, portanto, exige retornos sucessivos ao passado para que se possa compreendê-la.

Descontinuidade que se revelou mais uma vez com a eclosão da Pandemia da COVID -19, que manteve teatros fechados por mais de um ano e meio, tanto pela emergência sanitária como pelo descaso do governo vigente com a classe artística, representando mais um progresso suspenso, mais uma interrupção forçada que também é documental e precisará de tempo para ser assimilada. Afinal, o teatro contemporâneo vinha percorrendo um percurso plural, acompanhando a trajetória histórica repleta de acontecimentos sociais e políticos, mas que, como já havia previsto José Fernando Peixoto de Azevedo no posfácio *Interrupções do processo e as formas da interrupção (Notas de trabalho)* do livro *Maratona de Dramaturgia* (2019), parecia estar apenas esperando uma nova interrupção.

Noves fora, a formação interrompida não é uma etapa em que nos conformamos, mas a fisionomia própria que nos define: vivemos a interrupção como um processo contínuo, como quem vive numa fronteira, ou talvez seja isso mesmo, somos um *país fronteira*.

Testemunhos que são, estas conversas – transitando muitas vezes entre a descrição de uma rotina e a tomada de posição, deixando ver o trabalho da forma e os impasses da matéria – dão notícia do momento, sinalizando para uma trajetória que se desenha ao passo de uma outra, a do próprio país nos últimos vinte anos pelo menos (estamos em 2019), e isso ao mesmo tempo em que denuncia o risco de mais uma interrupção, mais uma transição cancelada, essa também histórica. (AZEVEDO, 2019, p. 261)



Assim, diante de um processo histórico acidentado, o teatro se revela um gênero profundamente comprometido em espelhar a formação truncada do Brasil, o que se reflete na maneira como as questões relacionadas às identidades nacionais alcançaram essa arte, existindo e resistindo em um entrelugar que parece estar sempre na eminência de ser esmagada pela própria história, já que o comprometimento do teatro com o progresso descontinuado do Brasil demonstra, conforme o recorte de dramaturgia contemporânea escolhido nesse artigo, ter sido involuntariamente incorporado à própria estrutura do gênero, que, apesar de todas as tentativas empreendidas, ainda não conseguiu romper com esse transcurso. O que, no entanto, não significa a passiva aceitação dessa realidade, já que é possível ver claramente as tentativas de superar esses percalços através de procedimentos que escancaram uma organização desmantelada, clamando por mobilizações profundas e, em grande medida, mais coletivas e sociais, como evidencia o próprio final de *Caranguejo Overdrive* ao dizer “eu sairei da toca e junto comigo uma cambada de caranguejos” (KOSOVSKI, 2016, p. 23).

## referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Cia das letras, 2016.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s. d. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/iaia.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iaia.pdf). Acesso em: 05/05/2022.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. 1873. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em: 10/05/2022.

AZEVEDO, José Fernando. “Interrupções do processo e as formas da interrupção (Notas de trabalho)”. In: DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019, pp. 257-261.

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva. 3ª edição, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Elaine Cristina Moreira da. *Nós, gritos e Caranguejo Overdrive: O sujeito pós-moderno na cena teatral brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Faculdade Getúlio Vargas – Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/30022>. Acesso em: 10/05/2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2ª ed. SP: Edições 34, 2003.