

# Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira  
ano 5, número 8

LITERATURA EM CENA

A black and white photograph of a woman with long, wavy hair, wearing a white lace dress, standing on a small stage. She is holding a red book and looking surprised. The stage is in front of a building with arched windows. In the background, several people are sitting on the ground. The image is overlaid with colorful, abstract, flowing lines in shades of blue, green, red, and purple. The text 'Opiniões' is at the top, 'revista dos alunos de literatura brasileira ano 5, número 8' is below it, and 'LITERATURA EM CENA' is at the bottom left.

enfim,  
cada um  
o que quer aprova,  
o senhor sabe,  
pão ou pães  
é questão de **Opiniões.**

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

# opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

*ano 5, número 8*

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n. 8 (2016) - São Paulo: FFLCH:USP, 2016.

Semestral

ISSN 21773815

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



C A P E S



FFLCH



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

### **Comissão editorial**

Aline Novais Almeida (DLCV-USP)  
Ana Carolina Sá Teles (DLCV-USP)  
Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)  
Betina Leme (DLCV-USP)  
Caio Esteves Souza (DLCV-USP)  
Davi Lopes Villaça (DLCV-USP)  
Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)  
Giovanna Gobbi (DLCV-USP)  
Larissa Costa da Mata (DLCV-USP)  
Manuella Miki Souza Araújo (DLCV-USP)  
Marcos de Campos Visnadi (DLCV-USP)  
Samuel Carlos Melo (DLCV-USP)  
Tiago Seminatti (DLCV-USP)  
Umberto Neto (DLCV-USP)

### **Conselho editorial**

*Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP):* Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Murilo Marcondes de Moura, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Wagner Camilo, e Yudith Rosenbaum.

### *Convidados para esta edição:*

Ana Paula Pacheco Godoy (EACH-USP), Anna Carolina Botelho Takeda (DLCV-USP), Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS), Edelcio Mostaço (Udesc), Fabricio Trevisan Florentino da Silva (FCHS-Unesp), Gisele Gemmi Chiari (DLCV-USP), Ieda Lebensztayn (BBM-USP), Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro (DLM-USP), Luciana Cristina Corrêa (FCL-Unesp), Manoel Candeias (ESCH), Marcelo Franz

(PUC-PR), Marco Vasques (Udesc), Marcos Câmara de Castro (Departamento de Música-FFCLRP-USP), Maria Sílvia Betti (DLM-USP), Moizeis Sobreira de Sousa (DLCV-USP), Paulo Vinicius Bio Toledo (ECA-USP), Renato Tardivo (Centro Universitário São Camilo), Rodrigo Brucoli (DLCV-USP), Rodrigo Morais Leite (DACEFC-Unesp), Sabina Regiani Anzategui (Faculdade Cásper Líbero), Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes (ECA-USP), Valteir Vaz (Fatec-SP), Vinicius Marques Pastorelli (DTLLC-USP)

### **Editoras responsáveis**

Juliana Caldas  
Lígia Balista  
Luísa Destri

### **Projeto gráfico**

Cláudio Lima

### **Diagramação**

Débora De Maio

### **Capa**

Débora De Maio a partir de fotografia de Luís Villaça (Andrea Martins na performance *OvelhasBestas*, 2011)

### **Fotografia**

Keiny Andrade  
Luís Villaça  
Micaela Wernicke  
Michael Robert Coutinho Martins

### **Agradecimentos**

Eduardo Lacerda/Patuscada - Livraria, bar & café  
Elisabete Ferraz Sanches, Eduardo Marinho.

### **Contatos**

*Site:* <http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/opiniaes>  
*Facebook:* <http://www.facebook.com/Opiniaes>  
*E-mail:* [revista.opiniaes@gmail.com](mailto:revista.opiniaes@gmail.com)

PANORAMA DO TEATRO GREGO EM TAORMINA,  
SICÍLIA (ITÁLIA)  
Foto de Luís Villaça



in  
di  
ce

# prólogo: editorial

A cena por vir,  
ou um palco para as letras em alvoroço 12

## ato I: reconhecimento 16

*Arena conta Tiradentes:*  
dilemas estéticos e ideológicos do Teatro de Arena Pós Golpe de 1964 19  
Mariana Figueiró Klafke

Autor e intérprete: a adaptação de *Triste fim*  
*de Policarpo Quaresma* para o teatro 36  
Edilson Dias Moura e Phabulo Mendes de Sousa

Itamar Assunção: performance,  
canção e afrobrasilidade 52  
Juliano Nogueira de Almeida

Martins Pena, um homem do teatro  
na crítica literária brasileira 69  
Andréa Sannazzaro Ribeiro

A externalidade como estética em *O mez da gripe* e *Anjo negro*:  
sob uma perspectiva foucaultiana 80  
Juliana Carvalho de Araujo de Barros

Política e paternidade:  
a temática social encenada em família 94  
Mariana Rosell

Entrevista coletiva | As relações entre texto e cena:  
a presença e o corpo Geovanina Maniçoba Ferraz (org.) 110  
e autores convidados

## ato II: peripécia 122

O estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras 125  
João Roberto Faria

A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena 135  
Juliana Caldas, Lígia Balista e Luisa Destri

## ato III: catarse 152

Sonho de Piotr 155  
Thiago Fernandes

Como sonhar como um Piotr? 159  
Betina Leme

Deus ouve as mulheres 163  
Gabriela Nascimento Ananias

Marcas de passagem 168  
Matheus Gabriel

Aderir às coisas ou sublimá-las? 171  
- a escrita de Gabriela Ananias e Matheus Freire Oliveira  
Rodrigo Alves do Nascimento

“O HIEROFANTE (*Surgindo na avant-scène, senta-se sobre a caixa do ponto.*) — Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias. Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico. Vossa imaginação terá de quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria. Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare. Precisa de vossa corte. Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim de vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos, nos comoveremos por vossas controvérsias. **Vamos, começai!**”

(Oswald de Andrade. *A morta*, 1937)

*Em São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Livros amontoados no canto da sala. OREIDA VELA – ARENA CONTA TIRADENTES – AUTO DA COMPADECIDA – MORTE E VIDA SEVERINA – MACÁRIO – VESTIDO DE NOIVA – A MORATÓRIA. Um coro entra na sala. Acendem as luzes.*

# prólogo:

## a cena por vir, ou um palco para as letras em alvoroço

**Juliana Caldas\***  
**Lígia Balista\*\***  
**Luisa Destri\*\*\***

\* Juliana Caldas, editora da Revista Opiniões 8, fez direção teatral na SP Escola de Teatro e é artista-pesquisadora e idealizadora do coletivo Marginalias. Desenvolve no mestrado em Literatura Brasileira (DLCV-USP) dissertação sobre as rupturas formais em *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, e as obras relacionais de Lygia Clark, que conta com financiamento do CNPq. Email para contato: jubscaldas@gmail.com.

\*\* Lígia Balista faz tecido acrobático e lira no circo, é professora de yoga e estudou Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto no mestrado. É editora da Revista Opiniões 8, doutoranda em Literatura Brasileira (DLCV-USP) e bolsista Fapesp, com projeto de pesquisa sobre a obra do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini. Email para contato: ligibalista@gmail.com.

\*\*\* Luisa Destri, editora da Revista Opiniões 8, desenvolve no doutorado em Literatura Brasileira (DLCV-USP) tese sobre a poesia de Murilo Mendes, que conta com financiamento da Capes. É mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, com a dissertação "De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa" (2010). Email para contato: luisadestri@gmail.com.

"Quarenta milhões de nacionais ainda não produziram um ator. Somos quarenta milhões de atores. O brasileiro representa uma civilização que não tem. Por isso talvez nosso drama não possua ainda uma expressão de palco. Ao primeiro que sair da vida para a cena, dedico esta peça"  
(Oswald de Andrade por ocasião do lançamento de *O rei da vela*, nos anos 1930)

Se a especificidade da literatura é a leitura, muitas vezes silenciosa e solitária, de um texto impresso, no teatro cabe à voz e ao corpo dos atores, à encenação e ao público presentificar uma obra que se realiza no instante. É esse par texto e cena que marca a relação ambígua e instável entre literatura e teatro.

Histórica e teoricamente problemática, essa relação assumiu as mais diversas configurações ao longo do tempo, sendo um terreno espinhoso para a crítica especializada, seja ela oriunda dos estudos literários, esteja ela atrelada aos estudos das artes cênicas. Pensando na carência de pesquisas que enfrentem o desafio do hibridismo dessas linguagens nos cursos de Letras, reservamos este número da Opiniões – Revista dos alunos de Literatura Brasileira para discutir **A literatura em cena**.

As diversas vozes sobre esse amplo tema estão organizadas nesta revista em três atos. O primeiro, **Reconhecimento**, reúne artigos acadêmicos do dossiê temático e uma coletânea de pontos de vista sobre o assunto, colhidos em entrevistas realizadas com atores, encenadores, pesquisadores e dramaturgos, trazendo à tona um painel amplo de como o texto e a cena podem dialogar ou afetarem-se mutuamente; no segundo, **Peripécia**, experimentos literários de jovens autores recebem comentários críticos feitos por pesquisadores da área de literatura; **Catarse**, o terceiro, amplia a discussão sobre A literatura em cena no contexto universitário a partir da entrevista inédita com a professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada Iná Camargo Costa e do artigo sobre o ensino de dramaturgia nas faculdades de Letras do professor João Roberto Faria, da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

A vasta discussão possibilitada pelo dossiê temático se evidencia na pluralidade de vozes e de tempos históricos contemplados nos artigos do **Ato I**. Um autor clássico da dramaturgia brasileira do século XIX é resgatado em “Martins Pena, um homem do teatro na crítica literária brasileira”, que questiona os motivos de sua problemática inserção na crítica; contemporâneo, “Itamar Assunção: performance, canção e afrobrasilidade” evoca discussões atuais

em torno da performatividade e das identidades no entrecruzamento das fronteiras entre as linguagens artísticas.

Importantes textos e autores da história do teatro moderno brasileiro (como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna e Nelson Rodrigues) e a marcante relação entre a dramaturgia e a política são contemplados em “Arena conta Tiradentes: dilemas estéticos e ideológicos do Teatro de Arena pós golpe de 1964”, “Política e paternidade: a temática social encenada em família” e “A externalidade como estética em *O mez da gripe* e *Anjo negro*: sob uma perspectiva foucaultiana”. Os dilemas e confluências decorrentes da instável relação entre texto e cena surgem também no dossiê, tanto no artigo “Autor e intérprete: a adaptação de *Triste fim de Policarpo Quaresma* para o teatro”, quanto nas tentativas de cercar essa complexa relação, que atores e dramaturgos realizam na entrevista coletiva.

O dialogismo e a tradução, conceitos também presentes na dramaturgia e nas artes do palco, são ressaltados no **Ato II** por meio do texto “Sonho de Piotr”, de Thiago Fernandes, que recebe influência da peça “Pequenos burgueses”, de Maksim Górkki, e é resultado do processo criativo da Cia. Bruta de Arte (SP) intitulado *Pequenos burgueses: rapsódia em duas partes*, conforme também explicita a crítica de Betina Leme. Se não sob a forma dramática tradicional, os textos “Deus ouve as mulheres”, de Gabriela Ananias do Nascimento, e “Marcas de passagem”, de Matheus Gabriel, apresentam traços marcantes da influência que a linguagem teatral e dramática terá sobre a literatura contemporânea, o que também é ressaltado pela crítica de Rodrigo Alves do Nascimento.

Diante do horizonte de possibilidades que esta reunião de textos faz emergir, e como cena aberta no

intuito de inspirar investigações por vir, o **Ato III** traz o artigo do professor João Roberto Faria destacando o enriquecimento que o estudo da dramaturgia pode oferecer para a compreensão de ficcionistas e poetas nacionais que são reconhecidos, sobretudo, por sua obra em prosa ou poesia, mas que também tiveram importantes passagens pela dramaturgia. Encerra o ato e a edição a entrevista "A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena", em que a professora aponta a necessidade de se resgatar a tradição dramática brasileira sob pena de esta ser massacrada pelo produto externo, assim como ocorre com o cinema.

Aos intervalos aparecem imagens de atores em cena e, entre as ruínas gregas e o centro da capital paulista, a lembrança da perenidade das artes cênicas.

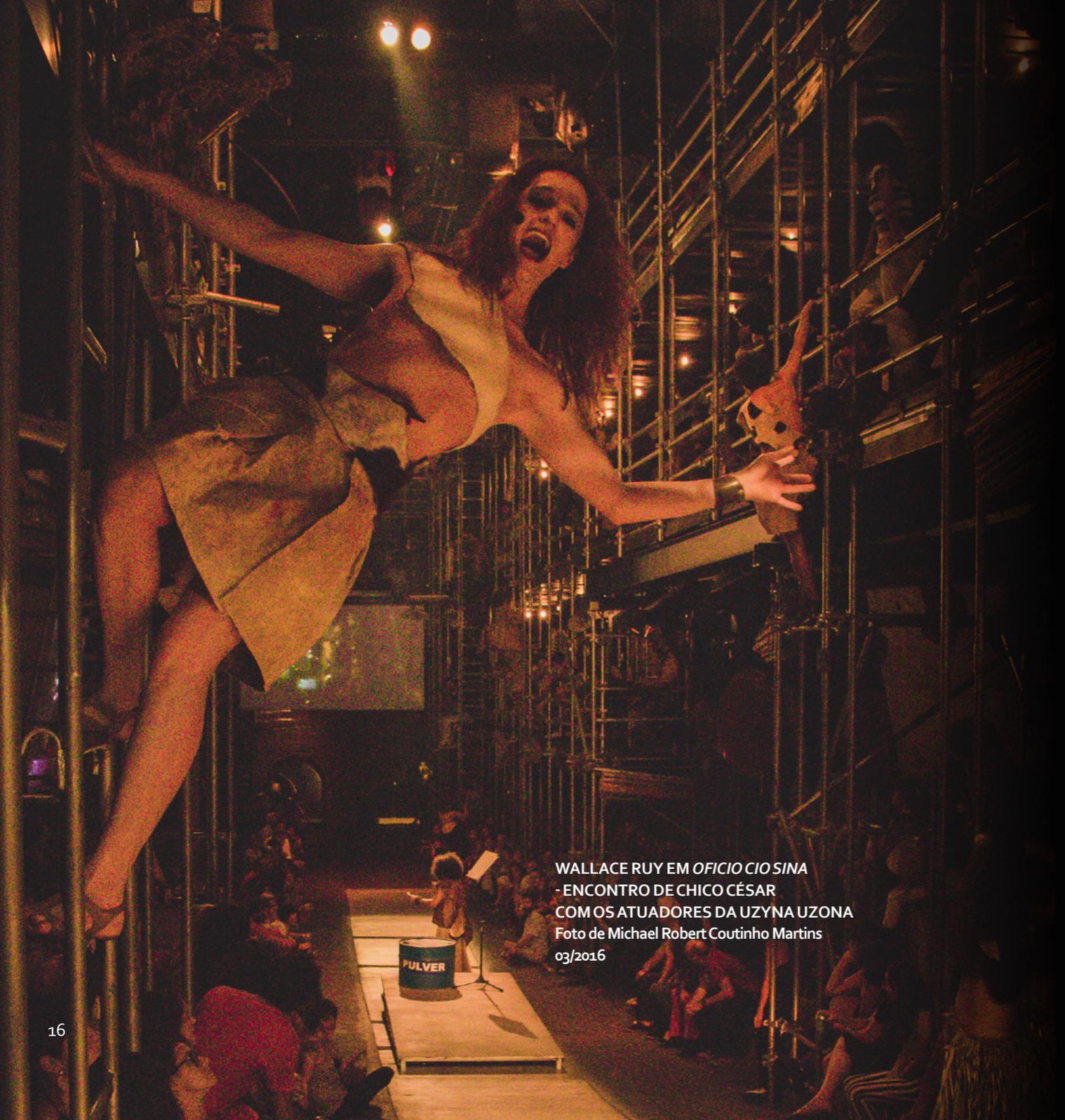
As cortinas se fecham mas não encerram a sensação de que há muito a pensar, discutir, problematizar e enfrentar.

Merda!

As editoras.



OBRA ESPELHO DO CÉU DEANISH KAPOOR  
Foto de Luís Villaça



# ATO I reconheci- mento

WALLACE RUY EM OFÍCIO CIOSINA  
- ENCONTRO DE CHICO CÉSAR  
COM OS ATUADORES DA UZYNA UZONA  
Foto de Michael Robert Coutinho Martins  
03/2016

*Entram no palco a cena  
e o texto. O coro se  
aproxima dos atores.  
Eles discutem.*

“ABERLADO I – Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! (*Grita para dentro*) Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... (*Fita em silêncio os espectadores.*) **Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem!** (*Grita*)”

(Oswald de Andrade. *O rei da vela*, 1933).

# arena conta tiradentes: dilemas estéticos e ideológicos do teatro de arena pós golpe de 1964

**Mariana Figueiró Klafke\***

## Resumo:

*Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, utiliza um levante político do período colonial para falar do momento de 1967, refletindo sobre o malogro das expectativas democráticas de inclusão popular que se viviam no Brasil dos anos 1950 e 1960, interrompidas pelo golpe de 1964 e pela ditadura que se instalaria a partir de então. Para o Teatro de Arena, grupo muito ligado à questão nacional-popular e que teve centralidade na produção cultural dos anos anteriores, lidando justamente com uma temática relativa à inclusão do povo no debate sobre os rumos do país, o golpe significou uma ruptura fundamental e exigiu uma revisão significativa dos horizontes ideológicos e estéticos. A partir de 1965, o Arena produziu uma série de musicais utilizando uma nova técnica, o Sistema Coringa, que procurou sintetizar sua trajetória estética e propor

Artigo recebido em 02/10/2015 e aceito para publicação em 11/12/2015.

\* Mestranda em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: marianaklafke@gmail.com

rumos para a nova situação política do país. Dentre esses musicais encontra-se *Arena conta Tiradentes*, objeto deste estudo. Por meio de uma leitura própria e da retomada dos principais estudos sobre a peça, procuramos refletir sobre os dilemas estéticos e ideológicos do grupo no conturbado pós-64.

#### Palavras-chave:

Teatro de Arena; Teatro e Política; Ditadura.

#### Abstract:

*Arena conta Tiradentes*, by Augusto Boal and Gianfrancesco Guarnieri, uses a political upheaval of the Brazilian colonial period to talk about the moment of 1967, reflecting on the failure of the democratic expectations concerning popular inclusion that was experienced in Brazil in the 1950s and the 1960s, and interrupted by the 1964-coup which set up a dictatorship. For Teatro de Arena, a group that had been closely linked to the national-popular issues and that had been central in the cultural production of the previous years (dealing precisely with themes related to the inclusion of the people in the debate about the future of the country), the coup represented a fundamental rupture and demanded a significant review of their ideological and aesthetic horizons. From 1965 on, Arena produced a series of musicals employing a new technique, The Joker System (Sistema Coringa), in which they sought to synthesize their aesthetic trajectory and propose directions for the new political situation of the country. Among these musicals is *Arena conta Tiradentes*, object of this study. Through a reading of our own and the reading of the main studies on the play, we aim to reflect on the aesthetic and ideological dilemmas of the group in this troubled post-64 period.

#### Keywords:

Teatro de Arena, Theater and Politics, Dictatorship.

*Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, foi encenada pelo Teatro de Arena pela primeira vez em abril de 1967, com direção geral de Augusto Boal, direção musical de Théo Barros, músicas de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sidney Miller, e cenografia de Flávio Império. O primeiro ato possui três episódios, que apresentam o corrupto governo de Cunha Menezes, o acirramento de tensões no governo Barbacena e a preparação da revolta. No segundo ato, dividido em dois episódios, acompanhamos o malogro da conjura, com a delação e prisão dos inconfidentes, o julgamento de todos os envolvidos na conjura e a execução de Tiradentes. Os fatos sucedem de forma linear, à exceção da sentença contra o alferes, que está no início, e do interrogatório de Tiradentes, que se distribui por toda a peça, reafirmando o caráter pretérito dos acontecimentos e induzindo a atitude pretendida diante dos fatos: interrogar e julgar (CAMPOS, 1988).

A peça em dois atos (ou Coringa em dois tempos, como lemos no texto) teve como base para pesquisa o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, e os *Autos da Devassa*, mas não mantém fidelidade aos dados históricos. Assim como *Arena conta Zumbi*, *Tiradentes* utiliza um levante político do período colonial para falar do momento presente (1967), embora com uma análise política mais apurada e matizada do que a apresentada pelo musical anterior do Arena. *Tiradentes* se distancia da complacência de *Zumbi* e a crítica estende-se aos derrotados, mas cabe analisar no detalhe o funcionamento crítico no interior da obra. Na peça, povo e classe revolucionária não são rigorosamente a mesma coisa: em termos de classe, o vigor revolucionário é associado especificamente aos mineiros, setor econômico apontado como fundamental naquela conjuntura, e não ao “povo” de forma genérica. Cabe notar que, de toda forma, a acuidade da análise fica relativizada pela

concentração das expectativas revolucionárias em torno da função protagônica do herói Tiradentes.

A peça inicia com um coro polifônico entoando a canção "Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...", tema recorrente na peça, seguida pela leitura da condenação de Tiradentes. O Coringa anuncia, após a leitura da sentença, que o Arena contará a história do crime. Temos aqui a primeira Explicação do Coringa, cuja importância justifica a reprodução:

Nós somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a platéia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem idéia, o de idéia, idéia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. "Arena conta Tiradentes" – história de um herói da liberdade nacional. Por isso, dedicada a José Joaquim da Maya, que foi o primeiro homem a se preocupar com a liberdade no Brasil. Foi o primeiro e desde então, até hoje, todo mundo continua só pensando nisso (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 60)<sup>2</sup>.

Diferentemente do que acontece em *Arena conta Zumbi*, primeira peça a utilizar-se, de forma incipiente, do Sistema Coringa, aqui os autores enfatizam largamente algumas explicações sobre o funcionamento da peça e a posição de quem conta a história. Trata-se em alguma medida de expor, para além da peça, o processo que levou a ela e as escolhas que ela implica. Notamos que na

primeira explicação do Coringa ecoa o raciocínio de Boral sobre a trajetória do Arena, exposto no primeiro dos artigos que antecedem o texto da peça e elucida o novo sistema do grupo, que aponta esse momento dos musicais como uma síntese necessária entre a fase fotográfica (demasiadamente particular) e a fase de nacionalização dos clássicos (demasiadamente universalista).

Nesta explicação fica indicada também a dedicatória, que será abordada a seguir. A peça é dedicada a José Joaquim da Maya, estudante brasileiro que da França escreve a Thomaz Jefferson pedindo apoio para a Independência do Brasil. O desenvolvimento desta dedicatória enfatiza o contraste entre o tom sincero de Maya (indicado na rubrica) e o tom velhaco de Jefferson ("tom de velha e carinhosa mãe gôrda"). É de estranhar que uma peça na qual a intelectualidade é duramente criticada e o malogro da independência é creditado à falta de envolvimento popular seja dedicada a um estudante que vive na Europa e solicita ajuda estrangeira para libertar o país da metrópole. O que se mostra ali é a manutenção das relações exteriores imperialistas ("o Brasil deverá tão somente comprar o nosso bacalhau"), tema que aparece em outros trabalhos do Arena, mas o estranhamento que causa essa dedicatória, considerando o desenvolver da peça, é inevitável.

O primeiro ato é dedicado essencialmente a expor a situação política da colônia, em especial a troca entre o governador Menezes e Barbacena e a instituição da Derama, e como se formaram os planos da Inconfidência. Tanto os intelectuais envolvidos quanto os poderosos com os quais nos deparamos (autoridades políticas e religiosas) são apresentados por meio de um humor mordaz e sarcástico, enquanto as figuras populares são tratadas em chave séria, mesmo quando não são simpáticas à causa de Tiradentes. Em alguns momentos da peça, figuras populares são expostas como alienadas, seja individualmente ou em coros coletivos, mas jamais ridicularizadas. O alferes, um idealista, é apresentado como ingênuo e um tanto amalucado, o que nos leva a questionar como

se faria possível a identificação com este herói. Logo no primeiro episódio nos deparamos com uma cena que exemplifica estas duas questões, a caracterização de figuras populares como alienadas, mas sem ridicularizá-las, e a caracterização do herói como um idealista. Na capitania do Rio de Janeiro, Tiradentes está em uma casa de Pilatas, tratando os dentes de uma personagem, Mônica, com quem discute. A marcação do Coringa indica que “a toda gente espantava. Tiradentes semeava vento” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 71).

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

MÔNICA: E o povo lá tem cabeça prá essas coisas?

TIRADENTES: Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal, o que é que vocês querem? E o povo responde: “Queremos pão! Queremos trabalhar!” E lá vem o pão, lá vem o trabalho! Nesse dia, Moniquinha, você vai ficar de boca mais aberta do que está agora!

MÔNICA (*Para ela a conversa de Tiradentes é muito engraçada; tem tanta graça como se hoje êle falasse de Reforma Agrária, etc.*) (*À outra môça.*): Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é à tôa! Cadê povo pra essas coisas, seu Alferes?! Cada um quer fazer sua fortuninha sozinho. E prá mim tá certo! E a rainha também tá. Pensá nos outros a trôco de que?

TIRADENTES (*Empunhando ameaçador o ferro de dentista*): Eta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro prá você entender! Numa República, tudo é de todos. Então, a gente pensa também nos outros porque os outros somos nós.

MÔNICA (*Empurrando-o*): Ai! Também não precisa me cortá a bôca!

TIRADENTES: Fica me irritando!

MÔNICA: Como é que vai juntá todo mundo numa praça e perguntá: “o que é que vocês

quer”. Cada um vai querer uma coisa, ninguém vai entendê. Só o que pode dá é um pau de acabá com o mundo!

TIRADENTES: É claro que não vai perguntá de um em um. Na praça se escolhe o Govêrno, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o País fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora...

MÔNICA: Vai dizê que essa terra não é rica?

TIRADENTES: Vou sim! Rico é Portugal! O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De todos, menos dêles!

MÔNICA: Quem descobriu isso aqui? Antes era só matagal e os índios com tudo de fora! Foram êles que vieram e ajeitaram!

TIRADENTES (*Terminando o trabalho*): Caramba! Que houvesse mais brasileiros como eu!...

MÔNICA: Seu Alferes, seu Alferes! Deixe como está que é prá não piorar. Isso aqui é Colônia!

TIRADENTES: No mundo inteiro as colônias estão sé libertando. Só a gente está indo pra trás... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 71-73).

O que chama a atenção na cena é que justamente no contraste com o discurso pragmático e realista de algumas figuras populares, como Mônica, fica mais evidente o caráter idealista e quixotesco de Tiradentes. O protagonista, nesses momentos, é construído como alguém absolutamente alienado das questões dos populares e incapaz de estabelecer diálogo produtivo com as classes baixas. Não era justamente isso que se afirmava sobre os intelectuais?

Outra cena em que este contraste com os populares se evidencia também se passa no Rio de Janeiro, ainda no primeiro episódio, em uma taverna. Tiradentes expõe seus questionamentos à ordem vigente sem nenhum cuidado, motivo pelo qual é considerado perigoso.

HOMEM 2: Cala a boca, que êsse é o Tiradentes. (*Apavorado.*)

HOMEM 1: Êsse é doido varrido, sô.

HOMEM 2: Doido não, é perigoso. Vamos andando que eu não quero ser visto com êle. (*Alto a Tiradentes.*) Alferes: sou um homem de coragem, mas respeito a autoridade. O amigo tome tento. (*Fala agressivo.*) (*Tiradentes faz menção de atacá-lo, e os dois fogem correndo.*)

TIRADENTES: Belos homens de coragem (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 80).

É nesse momento que Tiradentes conhece Maciel, que concorda com sua revolta e tem uma leitura e planos mais concretos para a situação. A leitura de Maciel é de que outras nações teriam interesse em um Brasil livre, por razões comerciais, e, portanto, a questão seria somente começar o levante. Para isso, se fazia necessário mobilizar gente com dinheiro e armas, o que Maciel diz poder fazer:

Francisco de Paula é meu cunhado e comandante da Tropa Paga. Gonzaga e Cláudio Manuel são meus amigos e homens de lei. O Padre Carlos, Rollim, o Coronel Alvarenga são gente séria que levanta gente. Pólvora se consegue. Uma ponta de lança no Rio, outra na Bahia e Minas se levanta (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 82).

Aqui começam propriamente os planos da Inconfidência, sem indicativo algum de participação popular. Os contatos de Tiradentes com as classes baixas são marcados pela impossibilidade de diálogo, pelo idealismo do herói, pela alienação dos populares em sua condição de oprimidos. Porém, considerando o malogro da conjura, é possível a leitura de que esses populares tinham razão desde o início ao apontarem a Tiradentes o perigo que corria, sendo mais realistas que o protagonista, e não alienados.

O tema, porém, é um pouco mais complexo. A ideia da participação popular passa por modificações no decorrer

da peça. Neste primeiro ato, fica clara a ideia de que o povo não é propriamente ausente, mas vai se juntar à luta revolucionária quando ela começar - dependendo, para isso, do clamor de uma liderança. Um garimpeiro, a quem o Coringa questiona sobre a adesão popular no caso de alguém organizar a resistência, diz: "Ah, isso é mais do que certo. Estourou o fuzelê, nós tá. O difícil é estourá" (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 101). Há, inclusive, a noção de que existe uma classe fundamental no processo, os garimpeiros: "Quem quiser Independência/ o garimpo vá chamar/ pois são mil bocas douradas/ que num grito vão apoiar" (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 100) – desde que liderada por alguém. Porém, o Coringa enfatiza, ao final dessa canção, que ninguém foi chamar os garimpeiros para a luta. Essa tarefa malograda caberia a Tiradentes, pelo que se depreende de uma fala de Alvarenga: "Há um terceiro – Tiradentes – que com seu ardor nos mantém animados! E que terá a tarefa principal de esclarecer o povo para que ele nos apóie!" (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 114).

É preciso esclarecer também que, ainda que a peça leve invariavelmente à conclusão de que os intelectuais envolvidos na conjuração eram ética e politicamente execráveis, a apresentação de cada personagem tem particularidades, não se tratando, ao contrário do que acontece em *Zumbi*, de uma exposição tão maniqueísta, do bem contra o mal. Gonzaga, por exemplo, aparece a princípio como uma figura séria e comprometida, e aos poucos sua condição vai se demarcando, fortemente atrelada à ideia de futilidade. Enquanto Domingos Vieira, Silvério dos Reis e Cláudio Manuel da Costa aparecem desde o primeiro momento enredados em conciliações de interesses que indicam a fraqueza de suas convicções políticas (nota-se a ênfase no fato de que a eles interessa a ideia da independência, visto que a situação de colônia implica perdas econômicas), Gonzaga surge de início com discursos que efetivamente questionam a ordem instituída, ainda que logo fique claro que se trata somente do mundo das ideias (seu mote é "hipoteticamente").

Uma cena que exemplifica bem isso se dá no início do segundo episódio. O governador Visconde de Barbacena discute com o Tenente Coronel Francisco de Paula sobre a derrama e demais medidas da Coroa que serão aplicadas por ele quando chegam Domingos de Abreu Vieira, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Joaquim Silvério Dos Reis com reclamações. Rapidamente, porém, todos vão se acovardando, negando intenção de resistência e passando a responsabilidade adiante:

GONZAGA: E sobre todas essas medidas Vossa Excelência ainda pretende lançar a Derrama?

BARBACENA: Estudo apenas a data.

GONZAGA: Saiba que os povos das Minas se levantarão!

BARBACENA: Meu dispositivo militar me garante a obediência e o apoio do povo. (*A Francisco de Paula.*) Não é verdade?

FRANCISCO: Meu regimento está preparado para tranquilizar a população em vinte e quatro horas.

SILVÉRIO: Comigo não tem problema, porque eu sou bom vassalo e fiel; mas com essas medidas os donos de fábricas ficarão a pé e com a Derrama ficarão de rastros.

DOMINGOS: Comigo não tem problema, que eu sou dono de fábrica, mas escravo fiel de S. M. Mas os que vivem de emprestar dinheiro, talvez não sejam tão bons vassalos como o Dr. Cláudio Manuel.

CLAUDIO: De minha parte eu me preocupo mais com as leis e as letras do que com os negócios. Mas gente existe que terá de escolher entre a morte e a revolta. Seria preciso saber se todos os comandantes são tão fiéis vassalos como o nosso Tenente-Coronel.

FRANCISCO: Soldado cumpre ordens.

BARBACENA: E Vossa Mercê, ouvidor Gonzaga? Embora vossa fidelidade não tenha sido agora proclamada é por todos bem conhecida!

Vossa Mercê que tão bem sabe da índole do povo, Vossa Mercê que pensa?

GONZAGA: Não é necessário saber a índole, basta conhecer as matemáticas. Se as fábricas estão fechadas, se a extração de diamantes, só a faz a Coroa, se o crédito é extinto, a Derrama terá apenas um sentido simbólico, pois o ouro já terá sido todo embarcado.

BARBACENA: Porém a Derrama é ordem expressa!

GONZAGA: Vamos examinar. A Coroa quer mais dinheiro. O País não tem. Portanto, existe a hipótese de não lançar a Derrama.

BARBACENA: É este o vosso conselho?

GONZAGA: Só estamos conversando por hipóteses. Se não se lançar a Derrama, existem duas hipóteses: a Rainha tanto pode concordar, como pode nomear outro Governador em seu lugar.

BARBACENA: Então, a Derrama é inevitável.

GONZAGA: Neste caso também existem duas hipóteses: lançá-la por todos os atrasados ou só pelo último ano. Como o primeiro caso é totalmente inexequível, ainda resta a segunda hipótese.

BARBACENA: Talvez seja a solução.

GONZAGA: Mas neste caso o povo entenderá que se trata de uma primeira medida e que logo a Coroa exigirá o pagamento integral. Portanto, lançar a Derrama por um ano só, ou por todos os anos, vem a ser a mesma hipótese. BARBACENA (*Diplomaticamente irritado*): Senhor Gonzaga, afinal qual a vossa opinião? Vossa Mercê é a favor da hipótese de não lançar?

GONZAGA: Eu vou confessar com tãda a sinceridade: eu sou a favor da hipótese! (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 88-90)

Na cena, vemos todos agindo de forma acovardada, mas entre eles há nuances. Enquanto Domingos, Cláudio e Silvério procuram atribuir responsabilidade aos outros, o que é uma canalhice a mais, Gonzaga ao menos tem, a princípio, coragem para alguns questionamentos. Em

seguida, porém, já se demarca sua covardia no mote da hipótese, que será recorrente. Silvério dos Reis, por sua vez, desde o princípio aparece como muito esperto e acanhado. A convicção com que trai os demais inconfidentes contrasta fortemente com a covardia e indecisão dos demais. De toda forma, cabe reafirmar que aqui, ao contrário do que acontecia em *Zumbi*, cada personagem tem suas características próprias, que interessam ao desenvolvimento dos argumentos da peça, não sendo o enredo definido simplesmente pelas ações de dois grandes blocos, protagonistas e antagonistas. Essa condição leva a necessidades cênicas diferentes das que observamos no musical anterior do Arena: *Zumbi* era uma peça minimalista em termos de adereços justamente por não haver especial relevância em definir quem era cada personagem para além da diferença entre brancos e negros, mas esse não é o caso de *Tiradentes*.

Com o esquema rotativo dos atores no Sistema Coringa, em que todos interpretam todos os personagens, com exceção do protagonista, que, visando à identificação maior, é encarnado por um só ator, foi necessário criar marcações com adereços que indicavam cada personagem, que os atores trocavam entre si, de forma a garantir que o público acompanhasse o enredo. Imaginamos que ainda assim deve ter sido confuso acompanhar as mudanças de atores, e questionamos o quanto a técnica do Sistema Coringa é realmente adequada para essa peça. Se é importante reconhecer cada personagem, pois cada um tem concretude e papel específico no enredo, não se tratando de tipos, por que manter o esquema de rotatividade de atores? Nos parece que Augusto Boal partiu da recomendação de Bertolt Brecht sobre a utilidade da rotatividade de atores durante os ensaios, de forma que fosse possível perceber o que é traço do intérprete e o que é próprio do personagem, e procurou aplicar à encenação como um dispositivo de distanciamento. Isso ajudaria a evitar que os espectadores criem empatia com os personagens antagonistas, que, não sendo representados pelo mesmo ator, ficam um tanto tipificados, menos pessoais.

Por isso mesmo o protagonista, Tiradentes, é o único a ser interpretado por um único ator, o que o torna mais particular, pessoal, humanizado, fácil de identificar-se. Acontece que o método de rotatividade de atores não parece algo orgânico a essa peça, já que justamente exige para o desenvolvimento de seu enredo a clara identificação dos personagens, que fica prejudicada pelo método. Ficamos com a impressão de que seguir as “regras do jogo” (as regras formuladas para o Sistema Coringa) tornou-se mais importante do que garantir o andamento claro da peça conforme suas exigências próprias.

O primeiro ato termina com contrastes entre dois planos paralelos: uma reunião na casa de Gonzaga, na qual se discutem abstrações e símbolos, e uma reunião na casa do Tenente Coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, na qual são debatidos os planos concretos para a revolução. Aqui Bárbara Heliodora aparece criticando duramente o caráter idealista dos inconfidentes: “Bonito. Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a independência” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 112). Essa posição de Bárbara permite que seu marido, Alvarenga, tente livrar-se de sua culpa acusando-a durante o julgamento. O ato termina propriamente com a fusão das duas cenas e uma exaltação em crescendo do levante que está por vir.

O segundo ato, ou segundo tempo, tem como centro a prisão e o julgamento dos inconfidentes e a condenação de Tiradentes, mas começa com a delação de Joaquim Silvério dos Reis, em uma das cenas mais comentadas da peça, na qual o Coringa entrevista o personagem.

CORINGA: Ei, Joaquim Silvério, o que é que você tem aí no bôlso?

SILVÉRIO: Não importa.

CORINGA: Todo mundo já sabe.

SILVÉRIO: Se sabe, por que pergunta?

CORINGA: Quero ouvir da sua bôca.

SILVÉRIO: Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General.

CORINGA: Por quê?

SILVÉRIO: Porque não sou trouxa... Já ouviu o jeito dêsse Tiradentes falar? O Visconde já foi muito bom de ter deixado êsse homem sólto até agora. Mas se deixou, êle que é muito esperto, deve ter algum plano. Não! Cá por mim já tomei minha decisão e resolvi que meu batizado particular vai ser hoje mesmo escondido. Essa Inconfidência não vai dar em nada mesmo, quero ser o primeiro a delatar... E estou dentro do prazo.

CORINGA (*com meia ironia*): Você sabe que a sua memória vai ficar manchada prá sempre?

SILVÉRIO: Sei. Vão me chamar de Judas, as criancinhas na Escola desde pequenininhas vão aprender a me odiar. Mas, e daí? Antes um traidor vivo e rico que um herói morto sem vintém. A lei portuguesa não é sopa, meu amigo...

CORINGA: Quer dizer que prá você, trair ou não tanto faz?

SILVÉRIO: Vamos conversar a sério? **Traição aqui entre nós está institucionalizada. É legal e até dá lucro.** A Coroa não quer gastar dinheiro aqui prá manter uma polícia secreta. Qual a solução? **Transformou cada cidadão num alcagoete em potencial.** Muito justo. Quem denunciar contrabando fica com a metade dos bens seqüestrados. Metade prá êle, metade prá Coroa... Bom negócio...

CORINGA: Ao que leva o medo, heim Silvério?

SILVÉRIO: Mêdo coisa nenhuma. Se valesse o risco, até que o mêdo a gente enruste. **Mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar.** Porque a liberdade... a cultura... a coisa pública... o exemplo do Norte... Na hora do arrôxo

quero ver. O outro lá comandante das tropas. O que quer mesmo é posição seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que êle quer é estar por cima. Olha velho, dessa gente, a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, êles pulam prá um lado. E eu aqui vou nessa? Mas nunca.

CORINGA: Então você não acredita mesmo nesse levante?

SILVÉRIO: Condições havia, mas agora não. **Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou êsse povaréu de mazombos tomando conta disso? Virgem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo, êles vão acabar falando de Reforma Agrária...** (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 124-125, grifos nossos).

Algumas questões fartamente comentadas nos estudos sobre a peça podem ser exemplificadas a partir desse trecho, que é muito rico. Chama atenção a consciência ampla e bipartida do personagem Silvério, que expressa, além de um discurso marcado pelo seu tempo como personagem, um discurso contemporâneo à escrita da peça (falando em Reforma Agrária, por exemplo, ou na alusão à traição institucionalizada, que cabe analisar se carrega paralelo com 1967). O personagem também apresenta em suas falas sinais de consciência de ator, aparentemente ligada à perspectiva de grupo do Arena, que procurou marcar com força a existência de posicionamentos ao contar a história. Quem pensa que os metidos na rebelião são um bandinho de intelectuais, Silvério ou o Arena? De onde emerge a ideia de que "povo é que resolve nessas horas"? Silvério, o antagonista por excelência, é provavelmente o personagem mais consciente da peça, capaz de explicar ao público, via mediação do Coringa,

os meandros do acontecimento histórico. Esse fato, em contraste com a ignorância de Tiradentes, tem consequências importantes no entendimento da peça, que serão comentadas no decorrer deste artigo.

A peça segue com a exposição das prisões dos conjurados, e temos aqui outra cena famosa de *Tiradentes*, na qual há uma repetição do mesmo episódio com efeito de desmascaramento, sob comando do Coringa. Trata-se do quarto episódio, na casa de Alvarenga em Vila Rica, onde os inconfidentes comemoram o aniversário da filha de Alvarenga e são interrompidos pelo aviso da traição e da prisão iminente. A cena, em sua primeira versão, já tem algo de ridicularizante, visto que as mobilizações contrarrevolucionárias chegam aos personagens em meio a amenas conversas sobre a poesia e o amor. Mas o andamento geral é de reação digna, com planos de levar à frente o levante imediatamente. A cena é fechada com grande dramaticidade pelas declarações de amor de Marília e Gonzaga, que afirma: “Marília, entre dois grandes amores, a escolha é sempre dolorosa: entre o amor à Pátria, e o amor que tenho pela minha Marília bela, mais amo a Pátria, amor maior que inclui o dela!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 132). Porém, a seguir o Coringa esclarece que essa cena é uma tradição mineira, e, na verdade, Alvarenga sequer havia morado com a família em Vila Rica. O que segue é uma segunda versão dos acontecimentos, que enfatiza a covardia dos conjurados ao tomarem conhecimento da traição e sua disposição livre de dúvidas de negar todos os planos. Somente Bárbara Heliadora, desde o princípio da peça, é uma espécie de voz crítica entre os próprios inconfidentes, mantém-se firme e procura impedir Alvarenga de também apelar à delação. Vemos ainda nesse episódio a profunda ilusão de Tiradentes em relação a Silvério, em quem mantinha confiança inabalável, e a traição, com direito a abraço análogo ao beijo de Judas.

O quinto episódio é dedicado propriamente aos julgamentos, nos quais Silvério funciona como uma espécie

de promotor. Todos os conjurados procuram negar sua culpa, inclusive Tiradentes. Alvarenga chega a tentar culpar a própria mulher, como comentamos anteriormente. Após ver a defesa dos demais, Tiradentes resolve assumir sua participação no levante:

É verdade que se pretendia o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava do domínio estrangeiro. É verdade que a todos falava de um Motim e Sedição contra a Coroa Portuguesa. É verdade que o povo sofre e que induzi muita gente a combater em Vila Rica. É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse. É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que se existissem mais brasileiros como eu o Brasil seria uma Nação florente. É verdade que eu desejava meu país livre, Independente, Republicano. É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 157-158).

Segue-se a sentença, sendo somente Tiradentes condenado à morte. Estranhamente, nesse momento o Coringa interage com Tiradentes, o único personagem que, por seu caráter naturalista, não entrava em contato com a realidade mágica criada por ele. Esse contato se dá no momento em que Tiradentes percebe seus erros. Trocam algumas palavras e um abraço. Tiradentes é executado (não há rubrica explicando como se realiza a cena do enforcamento) e o Coringa faz sua última fala:

A Independência Política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da forca. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes **e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária**. E assim contamos mais uma história. Boa noite! (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 163, grifo nosso).

A peça é encerrada com a exortação do coro, que convoca o público: “Espanto que espanta a gente,/ Tanta gente a se espantar/ Que o povo tem sete fôlegos/ E mais sete tem pra dar!/ Quanto mais cai, mais levanta/ Mil vezes já foi ao chão./ Mas de pé lá está o povo/ Na hora da decisão!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 163).

Repassado sumariamente o andamento da peça, passamos à análise das principais críticas a respeito da peça. Roberto Schwarz faz um comentário rápido, mas eloquente, sobre *Arena conta Tiradentes* em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas” (1978). Comentando a junção equivocada dos métodos de Stanislavski e de Brecht<sup>3</sup> em uma só peça, Schwarz enfatiza o esvaziamento de uma polêmica estética e ideológica que tivera significado histórico<sup>4</sup>. Para o crítico, o impasse formal criado pela junção desses métodos corresponde a um momento em que a crítica ao populismo ainda não se completou, e, perante o fato de que as massas não são homogêneas, prefere-se uni-las pelo entusiasmo a separá-las pela análise crítica de seus interesses. Para realizar de fato teatro político, seria necessário que este último movimento fosse feito, mas Schwarz comenta ainda que os melhores momentos do *Arena* estiveram justamente ligados às suas limitações ideológicas e “à simpatia incondicional pelo seu público jovem, cujo senso de justiça, cuja impaciência, que têm certamente valor político, fizeram indevidamente as vezes de interesse revolucionário puro e simples” (SCHWARZ, 1978, p. 84).

Sábato Magaldi analisa *Tiradentes* como “a história da Inconfidência Mineira **revista como autocrítica da esquerda** em face da política de hoje [1967]”<sup>5</sup>. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri sublinharam, nos episódios de 1791, as correspondências com a situação brasileira atual, de modo a explicar a derrota de 1964” (MAGALDI, 1998, p. 125, grifo nosso). O autor enfatiza o paralelismo rigoroso entre os dois momentos históricos (1789 e 1964), conforme a apresentação da peça: “Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os incitamentos revolucionários, feitos no início da década de sessenta, sem a participação do povo, significariam um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento” (MAGALDI, 1998, p. 125). Magaldi expõe alguns paralelos históricos, como a analogia entre o governo de Cunha Menezes / Fanfarrão Minézi e o desenvolvimentismo do governo Kubitschek (comparando a construção da cadeia pública com a construção de Brasília) e a corrupção escandalosa do governo Ademar de Barros, bem como a questão da troca de governantes regida por interesses comerciais estrangeiros, traçando uma comparação entre o governo do conde de Barbacena, responsável por garantir o aumento do recolhimento de impostos e taxas para a metrópole, e o governo Castelo Branco, acusado de sufocar a economia nacional em prol de interesses imperialistas americanos.

As objeções que Magaldi faz ao espetáculo são, sobretudo, duas: o uso excessivo da música, que, diferentemente do que acontecia em *Arena conta Zumbi*, não se impõe pela qualidade, e o amesquinamento das psicologias, principalmente a de Gonzaga, da qual o autor desprende que “Boal e Guarnieri pretenderam menos aprofundar a grandeza libertadora da Inconfidência Mineira e o seu valor simbólico na luta pela emancipação nacional do que identificá-la à pândega vigente no Governo João Goulart” (MAGALDI, 1998 p. 130). Nos parece que a crítica no sentido do amesquinamento das psicologias parte de pressupostos e parâmetros fechados de análise de espetáculos somente *dramáticos*, nos quais o indivíduo é central, o que não é propriamente o caso de formas

épicas de espetáculo, que estão no horizonte dos musicais do Arena. O ponto fundamental da crítica, entretanto, se encontra no que grifamos acima: a ideia de que há na peça uma *autocrítica* da esquerda, análise que destoa da leitura de outros intelectuais. Também é importante demarcar no texto de Magaldi a análise positiva que o autor faz sobre a junção de Stanislavski e Brecht, na qual o crítico não vê um problema estético e ideológico, como as demais leituras de que trataremos adiante.

Décio de Almeida Prado, em uma leitura oposta à de Sabato Magaldi, não vê autocrítica em *Tiradentes*. Em relação à pergunta que flui do texto de *Tiradentes* – a quem cabe a culpa pelo malogro do projeto revolucionário mineiro –, não podem restar dúvidas: àqueles que tinham algo a perder, o que não inclui o povo (que sequer esteve envolvido no processo da Inconfidência) ou *Tiradentes* (cuja imagem na peça passou por um recorte que o torna praticamente uma figura popular, e que, ademais, é apresentado como alguém que simplesmente foi enganado pelas más companhias).

A esquerda intelectual, com a consciência pesada pelo malogro de 1964, menos talvez pela derrota que pela ausência de luta, tomava o liberalismo burguês e a literatura não engajada como principais bodes expiatórios. Ah, não fossem os nossos aliados militares, os nossos aliados da Igreja, os nossos aliados da chamada burguesia progressista, e, sobretudo, os escritores, nossos aliados e pseudochefes, que bela revolução não teríamos feito! O Arena sacrificava Cláudio e Gonzaga (já sacrificados com a morte e o desterro) para poder manter de pé a cabeça (PRADO, 2007, p. 76).

Cláudia de Arruda Campos elabora uma análise de *Arena conta Tiradentes* que procura enfatizar, por um lado, os avanços da peça em relação a *Arena conta Zumbi* (ambos espetáculos são objeto de sua dissertação,

publicada em livro<sup>6</sup>) e, por outro, as implicações políticas que as escolhas estéticas e ideológicas do Arena nesse momento deixam entrever. Como em *Zumbi, Tiradentes* tem como assunto um acontecimento histórico que se erige como modelo capaz de iluminar o presente (1967), tomando liberdades em relação aos relatos históricos disponíveis em prol da construção de um esquema analógico que propicie refletir sobre levantes de libertação de uma forma genérica, louvando e incentivando a resistência. Porém, em *Tiradentes* há uma construção mais complexa de análise do malogro de um movimento libertário, malogro este que o grupo procura esclarecer como totalmente evitável, apontando especialmente duas causas centrais: a composição do grupo revolucionário e a ausência do povo. Campos retoma as analogias históricas, já indicadas sumariamente por Magaldi, mas procura enfatizar o potencial de abstração que algumas delas carregam, possibilitando uma análise mais ampla dos movimentos do capital. A autora exemplifica com a questão da construção da cadeia pública e as canções que a acompanham, como a marcha-rancho “Critique menos e trabalhe mais”: ao mesmo tempo em que constroem o cenário do período colonial, as canções apontam para uma crítica mais ampla de alienação do trabalho.

Campos argumenta que *Tiradentes* apresenta mais possibilidades de desvendar estruturas capitalistas (o que é essencial, considerando a pretensão de construir esquemas analógicos) por apresentar contradições dentro da mesma sociedade, já regida pela lei do lucro e do capital, e não oposição entre duas sociedades heterogêneas, como víamos em *Zumbi*. Aqui não há uma contraposição tão simplista como em *Zumbi*, mas sim um conflito de interesses mais complexo. Isso se reflete na caracterização dos personagens, que precisam ser reconhecidos por conta de seus interesses divergentes.

Semelhantes porque aristocratas, Silvério dos Reis, Domingos de Abreu Vieira, Cláudio Manoel

da Costa têm interesses divergentes de acordo com a instituição social que cada um representa: o latifúndio, a indústria nacional nascente, o capital financeiro, respectivamente. A peça deixa ver que cada um está pronto a aproveitar-se do outro e que só vai uni-los a ameaça ao lucro de todos (CAMPOS, 1988, p. 102).

A limitação gritante dos inconfidentes é que todos têm algo a perder com a radicalização do movimento, e temem a participação popular, pois, por mais diferenças que tenham com a metrópole, maiores são as divergências com o povo. Os militares, por sua vez, só se dispõem a aderir ao movimento com a certeza da vitória e do comando. Os intelectuais, especialmente na figura de Gonzaga, ocupam-se de idealizar como será o país após a revolução, que deixam por fazer. Com homens tão vacilantes, a revolução estava mesmo condenada ao fracasso. Campos aponta que somente Tiradentes, o herói da peça, compreende a necessidade de incluir o povo na conjuração, chamando-o às armas, afirmação da qual discordamos. O que vemos na peça é a atribuição a Tiradentes dessa função, que não se realiza: seus contatos com figuras populares são todos marcados por uma distância de consciência e uma impossibilidade de diálogo gritantes, construindo a imagem do herói quase como um lunático idealista, que não enxerga o malogro evidente dos planos inconfidentes.

As limitações apontadas nos inconfidentes, ainda que procurem manter alguma coerência com o material histórico disponível, indicam, de toda forma, defeitos atribuídos pela esquerda aos maus combatentes<sup>7</sup>, fazendo com que o passado se refira ao presente e critique toda postura pseudorrevolucionária. Ao mesmo tempo, essas limitações expõem um discurso mais geral sobre posição de classe: não seria possível contar com indivíduos das classes altas para fazer uma revolução, já que no processo suas posições acabariam por ser questionadas e isso acarretaria, provavelmente, um recuo. Na caracterização

do povo, por outro lado, Campos aponta a predominância de exposição da alienação e do discurso conservador, com exceção da única classe apontada como revolucionária, os garimpeiros, apresentados na peça como setor economicamente fundamental da época. Porém, a exaltação do potencial revolucionário dos mineiros aparece nas canções e em uma única cena no discurso consciente e revoltado de um garimpeiro em uma taverna, mas não no desenvolvimento dos acontecimentos, dos quais eles ficam de fora.

Assim como em *Zumbi*, em *Tiradentes* o inimigo é um poder externo que age através do poder constituído internamente, os governantes que defendem os interesses da metrópole, porém eles não são o alvo das críticas mais mordazes, mas sim os conjurados, falsos revolucionários que permitem a crítica metafórica aos companheiros da véspera, pelo que se pode deduzir.

A partir da cisão de ponto de vista entre Coringa e função protagônica, o Arena tem intenção de construir uma peça que apresente crítica e modelo positivo de ação, através do herói. Dessa cisão resulta a constituição de dois planos distintos na peça, quase incomunicáveis: “O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Coringa, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula os dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a inexorabilidade do desastre” (CAMPOS, 1988, p. 108). Campos enfatiza, porém, que essa divisão de perspectiva é puramente formal, e a tensão se resolve no sentido de que ambas as perspectivas apontam para uma mesma conclusão. Os universos, por fim, acabam por encontrar-se na interpretação unificada dos acontecimentos. Tiradentes, ao compreender seus erros, rompe com os limites naturalistas que vinham sendo respeitados até então e entra no teatralismo geral<sup>8</sup>, conversando com o Coringa e cantando com o coro. A conclusão que se espera do espectador é reforçada por ambos os lados: “um pela razão, outro pelo

envolvimento emocional, nos oferecem a compreensão do erro, a indicação do caminho e do modelo a seguir” (CAMPOS, 1988, p. 109). Falta explicar a cegueira do herói, mas a autora chama a atenção para a coerência interna desse dado, já que é preferível nada compreender a ver o problema e nada fazer para evitá-lo. Reside aí, na visão de Campos, o principal dilema da peça: a posição do herói é enfraquecida, sendo possível ter simpatia por ele, mas não se identificar no plano racional.

Eldécio Mostaço é quem faz as críticas mais contundentes e sem concessão alguma à peça, definida como “um dos mais acabados exemplos de pura ideologização da recente história do teatro brasileiro” (MOSTAÇO, 1982, p. 91). Mostaço enfatiza o caráter fixo do Sistema Coringa, que faz pensar em jogo, com árbitro (o Coringa), inclusive, para demonstrar o maniqueísmo da teoria e da peça. A partir de uma citação dos ensaios de Boal sobre o sistema – cuja descontextualização tem o preço de manipulação do argumento, ignorando o quanto Boal teorizou esteticamente sobre o fazer teatral nestes textos e enfatizou largamente a necessidade de buscar formas que expressem os novos conteúdos pretendidos – o crítico afirma que o diretor exclui de seu raciocínio as categorias estéticas, vendo validade somente em atividades com saldo político imediato.

O Arena, que já possuía uma perspectiva sobre a história, pretende agora aprofundar uma intervenção sobre a história, uma ação. A estética já não é mais do que mera arma de incitamento e o teatro senão o lugar de encontro da seita para ouvir a palavra de ordem a ser cumprida na rua. A mobilização atinge seu grau máximo, onde o mínimo desejável é que o espectador, saído do teatro, apanhe a primeira arma e comece a lutar (MOSTAÇO, 1982, p. 93).

Mostaço enfatiza que essa radicalização depende de uma análise de conjuntura que aproxime os dois momentos

históricos (1789 e 1967), ou seja, implica a leitura de que é necessário se afastar das cúpulas e tornar-se cada um herói, já que o povo não está mobilizado e não tem consciência de seu papel histórico: “O racha de 67, de onde surge a ALN<sup>9</sup> e suas táticas que preconizava, pela via cubana, a luta armada como única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de *Tiradentes* não apenas uma analogia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda” (MOSTAÇO, 1982, p. 94). Nos parece que falta esclarecer como Mostaço mantém firme seu argumento tendo em vista que a breve análise do Sistema Coringa feita pelo crítico tem como pressuposto aceitar que a orientação estética do Arena naquele momento é o realismo socialista e as teses de Lukács, mas sua postura ideológica seria contrária à postura pecebista, que recusava a opção da luta armada.

A análise de Iná Camargo Costa para *Arena conta Tiradentes*, que se encontra em *A hora do teatro épico no Brasil*, parte dos pressupostos dos ensaios de Anatol Rosenfeld sobre o Sistema Coringa e da dissertação de Cláudia Arruda Campos sobre os musicais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, o que permitiu à autora focar-se especialmente nas implicações ideológicas da analogia entre os dois momentos históricos que o Arena propõe com a peça. Segundo Costa, em 1967 já havia se firmado a versão de que não houve resistência ao golpe<sup>10</sup>, justamente porque a frente ampla progressista que sustentaria as reformas em vista no país era muito frágil, fundada em ilusões de alianças de classe.

Note-se a eficiência do golpe: em pouco mais de dois anos consolida-se a versão de que em 1964 não houve resistência (subentendendo-se: não houve derramamento de sangue, assassinatos, perseguições etc., como de hábito na história do Brasil, cujas transições sempre foram realizadas com “muita cordialidade”). Não havendo resistência, fica automaticamente demonstrada a inexistência de

avanços no período anterior e conseqüentemente ficam desmoralizados todos os que se supunham a um passo do poder, “apoiados” nos avanços das massas. Por esse processo fraseológico a meia-verdade transforma-se em *toda* a verdade, pois se é certo que direções como o PCB e o PTB foram completamente desmascaradas pelos acontecimentos e, estas sim, caíram sem oferecer resistência, também é verdade que em mais de um setor (sobretudo no campo) tais direções já tinham sido ultrapassadas algum tempo antes das operações militares. O próprio episódio da “sindicalização do trabalhador rural” já as mostrara correndo atrás do prejuízo. E agora elas mesmas e seus sucessores, tratando de encontrar seu lugar na “contra-ofensiva” organizada em torno da Frente Ampla, até porque não tinham mesmo interesse em encarar aqueles fatos que os obrigariam a uma auto-crítica de maior alcance, trataram de fazer coro ao “programa democrático”, colaborando para que se criasse uma espécie de abismo separando a “oposição responsável” dos que então se apresentaram como a esquerda propriamente dita (COSTA, 1996, p. 131-132).

Dentro dessa “esquerda propriamente dita” haveria um movimento geral que põe a crítica no lugar da autocrítica necessária, de forma que, esclarecidas as responsabilidades pelo malogro da movimentação pré-64 e feitas as denúncias das posturas que teriam levado a esse quadro (reformismo, reboquismo, populismo), o momento seria de indicar rumos e métodos. Para Iná Camargo Costa, *Arena conta Tiradentes* dá forma teatral a essas propostas, desde a seleção do assunto, uma rebelião malograda, até a seleção de material focada em expor a Inconfidência como uma mera conspiração de intelectuais despreparados para levar a cabo uma revolução.

Na construção da tese de Costa, que debate o desenvolvimento do teatro épico no país, *Arena conta Tiradentes* figura como uma peça importante e eloquente. No afã de fazer um teatro que exponha crítica, mas também aponte caminhos, o Arena despolitiza a polêmica brechtiana, que para além da importância estética tem significado histórico, como Schwarz já havia enfatizado anteriormente. Para a autora, Brecht acaba por ser apresentado como somente mais uma possibilidade de consumo, a ser mobilizado conforme o gosto, independentemente do assunto.

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência normal depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber *como* continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural. A história da dramaturgia brasileira nos anos 60 mostra que poucos dos que se engajaram nessa luta conseguiram sobreviver estaticamente à derrota. Uma das razões foi a dificuldade de encará-la – e examiná-la – como tal, que já está expressa no show *Opinião* e em *Zumbi* (COSTA, 1996, p. 138).

Lidando com o objetivo de criticar uma revolução, mas salvar a ideia de sua possibilidade, o Arena exuma um herói nacional como modelo de conduta. Porém, enfatiza Costa, o grupo parece não se dar conta de que sua peça reforça a opinião que conservadores têm sobre revolucionários: “são, na melhor das hipóteses, idealistas, sonhadores, visionários (Tiradentes), e, na pior, literatos românticos (no sentido adjetivo), covardes, desfibrados e sem qualquer noção das exigências da ação política” (COSTA, 1996, p. 138). O argumento de Costa é de que, com essas escolhas, o Arena encena alegoricamente a visão dos vencedores de 1964, ou seja, parece corroborar a ideia de que havia uma “conspiração de esquerda” em

andamento e de que não houve firmeza para resistir às investidas contrarrevolucionárias.

A chave desse acordo com Silvério (um TRAI-DOR!) é a ideia de que nossos revolucionários de 1789 (como os de 1964) estavam “em cima do muro” e, portanto, sozinhos, não apenas porque o povo estava ausente, mas porque fora *afastado* dos seus preparativos. Ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria de política sabe, uma “revolução” que exclui o povo de seus planos chama-se conspiração – aliás, sinônimo de conjura ou inconfidência. Para ser consequente com o que diz o Curinga, deve-se inferir que em 1964, assim como D. Maria I em 1789, o que os militares fizeram foi apenas desbaratar uma desajeitada *conspiração*. Mas não era isso o que diziam os militares em 1964, numa tão espantosa quanto cínica inversão das posições? (COSTA, 1996, p. 140).

De acordo com a autora, com um grupo teatral dito de esquerda expondo com força sua rejeição às experiências pré-64, não surpreende que grupos que não tiveram propriamente ligação com esse cenário tomassem a frente de um teatro revolucionário no país daí por diante. Estamos falando principalmente do Teatro Oficina e especialmente da famosa montagem de *O rei da vela*, sendo praticamente consensual, até mesmo entre os membros do Arena, a tomada de frente do grupo na história de um teatro político no Brasil nesse momento. Iná Camargo Costa se coloca de forma crítica em relação ao trabalho do Oficina nesse sentido, o que não poderemos expor no momento, mas essa questão é o cerne, por exemplo, da dissertação de Sonia Goldfeder, *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. O objetivo central de Goldfeder é, através da análise comparativa das peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, demonstrar que o Arena fazia um teatro político de cunho didático, enquanto o Oficina fazia um teatro revolucionário.

Goldfeder propõe uma leitura do texto de *Tiradentes* considerado em três níveis: exposição da situação, crítica e convocação à mudança, sendo recorrentes os recursos didáticos em todos os casos. Esses três níveis seriam desenvolvidos de forma intercalada em uma divisão também tripartida de planos: o da história/estória, o do julgamento e o do comentário. A autora enfatiza que o que move o desenvolver da peça é justamente o nível do comentário, que explica as cenas, ressaltando o caráter didático da peça. Além do Curinga, o coro é essencial nesse sentido, tendo suas intervenções efeitos diversos, que podem corroborar ou criticar algo dito por algum personagem. “Cabe ao Coro o anúncio do acirramento das tensões a nível político, quando, dando voz a alguns personagens, didaticamente expõe o aprofundamento dos conflitos. Seu discurso é sempre crítico-didático” (GOLDFEDER, 1977, p. 25).

Goldfeder procura enfatizar que dificilmente em *Tiradentes* um problema é somente apontado, mas vem acompanhado de alguma convocação à resistência. Para a autora, essa é a principal diferença entre o teatro que o Arena leva aos palcos nesse momento e as montagens do Oficina, em especial *O rei da vela*: enquanto o Arena se pautaria por um teatro didático, que aponta falhas e ao mesmo tempo procura sugerir soluções ou modelos de ação, o Oficina estaria orientado para uma denúncia das classes dominantes, sem essa preocupação de apresentar modelos positivos.

Nota-se como ponto comum entre as críticas apresentadas, em especial as de Mostaço e Goldfeder, uma disposição prévia a ler o texto de *Arena conta Tiradentes* como esquemático e limitado ao didático, o que, ainda que contenha alguma verdade, acaba por elidir a ampla elaboração estética que subjaz a essa construção, além de perder de vista seu lugar na dinâmica do desenvolvimento do teatro nacional, que vinha incorporando Brecht em uma conjuntura deslocada, não sendo somente as experiências do Arena a conter alguma estranheza

nesse sentido. Cabe enfatizar, de toda forma, que a grande inventividade de *Tiradentes* está no que também é sua maior fragilidade: a cisão do ponto de vista formada a partir do uso de duas funções fixas que se contrapõem, o coringa e o protagonista. Com o objetivo de fazer crítica e ao mesmo tempo apresentar um modelo positivo, o Arena recorre a esses dois recursos, de forma que o espectador se distancie da cena até certo ponto, mas ainda possa identificar-se com o herói, Tiradentes.

O dilema fundamental do Teatro de Arena naquele momento era a necessidade de fazer crítica (analisando e desmascarando uma revolução abortada) e ainda assim propor um modelo positivo de ação. Esse problema político tem profundas implicações estéticas e ideológicas no trabalho do Arena, como vimos. Se por um lado essas questões prejudicam o acabamento formal do espetáculo, por outro é indispensável notar o quanto esses descompassos dão testemunho de um momento histórico que atravessou com força um ponto de desenvolvimento importante do teatro brasileiro, deslocando suas coordenadas de forma eloquente.

---

### Referências bibliográficas

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Unicamp, 1977.

MAGALDI, Sábato. *Arena conta Tiradentes*. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 123–130.

\_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Eldécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas*. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

### Notas

<sup>2</sup> Optamos por reproduzir as citações do texto da peça literalmente conforme constam no livro, ou seja, mantendo a ortografia vigente quando da sua publicação em 1967.

<sup>3</sup> Resumidamente, Stanislavski foi a figura central de uma revolução no modo de atuar ao recomendar a identificação do ator com o personagem interpretado, penetrando ao máximo emocionalmente em seu mundo. Isso foi um grande avanço em direção a uma atuação menos grandiloquente, que permitia levar novos temas aos palcos – em especial as peças de Tchekhov, cujo movimento depende muito do estado interno dos personagens. Brecht, por sua vez, é conhecido pela formulação mais acabada do que chamamos de teatro épico, uma forma que, em contraponto ao drama propriamente dito, permite narrar fatos passados e inserir comentários sobre os acontecimentos. Isso estabelece certa distância interpretativa e leva a uma postura mais

crítica do espectador, incitado a analisar a situação e não a aderir a algum personagem identificando-se com sua experiência e suas emoções. Brecht recomenda, por exemplo, que os atores não *sejam* os personagens, mas sim *mostrem* como os personagens são. Não existe ruptura absoluta entre os trabalhos de Stanislavski e Brecht, mas há uma polêmica histórica que deve ser levada em conta: Stanislavski foi a referência oficial para o teatro soviético no período stalinista, enquanto Brecht foi execrado. Essa polêmica política e ideológica tem grande valor na história das ideias de esquerda.

<sup>4</sup> Concordamos com Schwarz sobre o fato de que a junção dos métodos de Stanislavski e Brecht em uma única peça leva a um impasse formal e ideológico. A identificação com o protagonista stanislavskiano tende a ser mistificadora por depender de adesão pouco racional, já que é esse o personagem de consciência mais limitada por conta de sua condição naturalista. Além do sentido político, em que a polêmica entre os métodos fica diminuída quando o Arena parece considerar ambos simplesmente como opções de um amplo repertório formal disponível, cria-se um dilema estético com essa sobreposição: ao utilizar distanciamento crítico para tratar dos antagonistas e identificação emocional para tratar do protagonista, as partes ficam incomunicáveis e o protagonista sai diminuído em seu tratamento melodramático. Essa questão será mais fartamente comentada na minha dissertação de mestrado, da qual esse texto é uma parte. Anatol Rosenfeld trata minuciosamente dessa questão no artigo “Heróis e Coringas”, presente em seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, publicado pela Editora Perspectiva em 1982.

<sup>5</sup> O ano da publicação é 1998, mas a crítica em questão foi escrita em 1967. O “hoje” do autor se refere, portanto, a este ano.

<sup>6</sup> CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

<sup>7</sup> Reproduzo aqui o argumento da autora, que não define mais concretamente a que esquerda se refere.

<sup>8</sup> Com o termo “teatralismo”, procuramos aqui enfatizar

o contraste com o registro naturalista em que o protagonista se encontrava. “Teatralismo” se refere ao registro fantasioso que o Coringa comanda, mobilizando diversos recursos teatrais não-realistas.

<sup>9</sup> Ação Libertadora Nacional (ALN), organização política que participou da luta armada contra a ditadura no Brasil.

<sup>10</sup> Iná Camargo Costa argumenta que a ideia de que não houve resistência ao golpe se firmou como verdade, mas não necessariamente concorda com isso. O que a autora afirma é que essa versão se deve ao fato de que não houve resistência institucional, de partidos políticos de esquerda, mas outras formas de resistência aconteceram. Essa é também a posição da autora deste artigo. O que Costa está apontando e nos interessa aqui é que o Teatro de Arena parece corroborar essa versão de ausência de resistência em sua peça.

# autor e intérprete: a adaptação de triste fim de policarpo quaresma para o teatro

**Edilson Dias Moura\***

**Phabulo Mendes de Sousa\*\***

---

Artigo recebido em 30/09/2015 e aceito para publicação em 14/12/2015.

\* Mestre e doutorando na área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Email: edilson.moura@usp.br

\*\* Mestre em Letras, na área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e doutorando no Instituto de Artes da Unesp. Email: phabulomendes@hotmail.com

## Resumo:

O presente ensaio procura fazer uma reflexão sobre a adaptação do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922), para o teatro por Antunes Filho, segundo noções contemporâneas de arte e, em termos de gênero, sobre a teoria do riso carnavalesco por Bakhtin.

## Palavras-chave:

Contemporaneidade; Arte; Riso carnavalesco.

## Abstract:

This essay proposes a reflection on Antunes Filho's play adapted from Lima Barreto's novel *Triste fim de*

*Policarpo Quaresma*, according to contemporary notions of art and to Bakhtin's carnival laughter.

### Keywords:

Contemporaneity, Art, Carnival laughter.

Então aquela menina? Então aquele bibelô?  
Quem lhe teria ensinado tais coisas? Quis  
desarmá-la com uma ironia e disse risonho:

— Estás no teatro?

Ela lhe respondeu logo:

— Se é só no teatro que há grandes cousas, estou.

(Lima Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ediouro, 2002 [1915]).

### Uma hipótese de leitura do teatro sobre o romance

Quem soubesse o que uma tal folha de papel representava de esforço, de trabalho, de sonho generoso e desinteressado, havia de sentir **uma penosa tristeza**, ouvindo aquele **rir inofensivo** diante dela. Merecia **raiva, ódio**, um **deboche de inimigo** talvez, o documento que chegava à mesa da Câmara, mas não aquele recebimento hilário, de uma hilaridade inocente, sem fundo algum, assim como se estivesse a rir de uma palhaçada, de uma sorte de circo de cavalinhos ou de uma careta de *clown* (BARRETO, 2002, p. 57) [Grifos nossos. Padrão doravante usado. Os grifos em itálico são dos autores citados].

Dentre as colocações mais pertinentes feitas pelo crítico francês Roland Barthes, há uma que parece prescrever, de maneira pontual, a arte contemporânea: não existem influências. Segundo Barthes, afirmar que uma obra sofre influência de outra seria o mesmo

que estabelecer medidas de força capazes de sobrepor e mensurar o valor de uma em decorrência de outra, ocasionando, com isso, um sistema de subordinação e de constante esforço de superação. Em contrapartida, portanto, a esse esquema doutrinário, sugere a noção de *circulação de linguagens* (BARTHES, 1995, p. 33-37), que não é um simples retorno ou uma forma vazia de citação, mas uma reatualização de temas, inseridos em novas roupagens.

Complementando essa noção, pode-se ainda acrescentar que ela jamais escapará ao universo de resignificação do gênero em que opera, isto é, sem que, com isso, se desvincule de sua origem. Decorrentes de uma compreensão comum, compartilhada, a que chamamos *gênero*, tais linguagens só podem ser reconhecidas aí; mas, ao serem transportadas a outro universo de sentido, insinuam-se a nosso olhar como algo já conhecido e inédito ao mesmo tempo, por apresentarem-se em “novas roupagens”.

Um exemplo excepcional dessa capacidade de resignificar linguagens facilmente reconhecíveis em determinado contexto já tradicional – sem perder de vista o presente, o espectador, o leitor, de modo geral – pode ser dado, a nosso ver, em uma rápida análise de *Policarpo Quaresma* de Antunes Filho, adaptação teatral do romance de Lima Barreto. A peça estreou em 26 março de 2010 no Teatro Anchieta do Sesc Consolação, em São Paulo. Foram seis temporadas ao longo de 2010 e 2011, duas delas ocorridas em Portugal: uma no Teatro Nacional São João (TNSJ), na cidade do Porto, e outra no Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa. De modo geral, a peça recebeu uma crítica bastante razoável, obtendo dois prêmios: 3º Prêmio CPT (Cooperativa Paulista de Teatro) 2010; e o 4º Prêmio Contigo! de Teatro 2010. Vale dizer ainda que *Policarpo Quaresma* rendeu ao intérprete do major, o ator Lee Taylor, as indicações aos 23º Prêmio Shell-SP

e Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) como melhor ator em 2010.

A adaptação levou aos palcos uma proposta estética contemporânea do que significaria a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance de 1915. Assim, conforme os elementos de sentido inerentes ao texto, permitiu-nos reconhecer facilmente aquela operação proposta por Barthes, bem como, segundo o gênero em que se enquadrou, quais funções cumpriria tal elenco de elementos reconhecíveis e que se nos apresentava ao desenrolar do espetáculo. Nossa hipótese é que, segundo o gênero carnavalesco, ou a sátira menipeia teorizada por Bakhtin, a reciclagem de sentidos, figuras, linguagens etc. se potencializou vigorosamente na adaptação *Policarpo Quaresma*, produzindo certa relação entre Antunes Filho e Lima Barreto em que o primeiro figurou como intérprete da obra do escritor carioca, fazendo dela, mais que uma adaptação, uma leitura crítica contemporânea do sentido do romance.

Ao enquadrar o caráter hilariante de certos elementos tanto do romance como da peça na tradição artística do riso carnavalesco, bem como ao efetuar a “reciclagem” de elementos cinematográficos, do próprio teatro, da fotografia etc., o teatrólogo rompeu distâncias e produziu no palco certa enunciação<sup>1</sup> – modo de comunicar caracterizado pelo diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, atualizando algo talvez pretendido por Lima Barreto, no começo do século XX, e não percebido pela crítica.

Por isso é importante conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor, o clima do gênero literário em que se desenvolve sua criação. Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade

entre a tradição e a novidade nessa forma (BAKHTIN, 1999, p. 159).

Aí convergem Antunes Filho e Lima Barreto de modo recíproco. A proposta do tupi como língua nacional, por exemplo, conteria a característica de produzir um riso ambíguo, ambivalente, duplamente significativo, eivado pela contradição. Tal é o riso ambivalente carnavalesco teorizado por Bakhtin. No romance, explora-se essa ambivalência como uma das características de nossa suposta emancipação política, econômica e cultural (que na história da literatura brasileira se apresenta, no período da Independência, no movimento indianista) a fim de que, pelo riso hilariante, inocente, um riso superior seja produzido em nível discursivo. Atentemo-nos aqui: é nesse ponto que toda estrutura narrativa se torna discurso relacionado à sua recepção historicamente. A forma como se orquestram os episódios, não só da proposta da língua tupi, como de todas as ideias sugeridas pelo major Quaresma, é responsável por uma espécie de riso triunfante do ridicularizado na medida em que ele aponta para o caráter contraditório do riso condenatório, cuja função é unicamente manter a hierarquia social, revelando a mediocridade de quem ri em relação à sua própria participação legítima e democrática no destino da nação. “[...] Lima concretiza [...] uma demolidora e implacável crítica àquela sociedade que condena ao ridículo, à extravagância ou à bizarrice as mais profundas e autênticas inclinações de nosso povo no sentido de realização humana [...]” (COUTINHO, 2011, p. 120).

Lembre-mo-nos do que o próprio narrador, no romance, comenta sobre o riso dos colegas de trabalho a respeito da *proposta* da língua tupi – “É como se visse[m] no portador da superioridade uma traição à mediocridade, ao anonimato papeleiro” (BARRETO, 2001, p. 60) –, isto é, não é o fato da língua em si, mas o ato de propor algo, que mais conta aí, por denotar certa superioridade em Quaresma quando ele, hierárquica e supostamente,

não passaria de um simples funcionário na repartição em que trabalha. Assim também é vista a atividade de leitura do major, traição à mediocridade, e também a sua biblioteca; assim é visto seu arrojo quando propõe algo ao Congresso: “Este tolo dirigir-se ao Congresso e propor alguma coisa! Pretensioso!” (2001, p. 60).

Porque compreendeu esse processo de significação do riso ambivalente no romance, Antunes Filho pôde, com toda a experiência acumulada, recorrer a diversos recursos de significação (literário, cinematográfico, teatral, fotográfico, musical etc.) sem perder a referência do texto como sentido primário de cada um dos elementos com quais construiu o espetáculo. Essa característica tornou *Policarpo Quaresma* uma obra altamente contemporânea, sem que, em momento algum, perdesse a dupla referência que a operação de circulação de linguagens deve manter com a tradição.

Partindo, portanto, das noções de *circulação de linguagens* de Barthes e de *riso carnavalesco ambivalente* teorizado por Bakhtin, com conseqüente entronização alegórica do tolo (dentro da tradição medieval da sátira menipeia), nossa hipótese assume direção contrária às análises literárias, que em lugar de “triunfo” do protagonista vê, de modo geral, o seu “fracasso” e “isolamento” final. Em geral, essas análises tendem ao exame do personagem como “herói problemático”, nos termos de Lukács; isto é, como expressão de uma subjetividade romântica em um mundo decadente, que acaba por suplantá-la a autêntica experiência humana dentro da sociedade burguesa capitalista. A leitura é válida, a nosso ver, até certa medida, nos termos do gênero romance, mas não nos termos de um herói coletivizado como Quaresma, altamente dialógico, diverso da excentricidade biográfica do herói burguês isolado em sua subjetividade. A própria raiz etimológica do nome do protagonista já conteria essa noção de coletivo: do grego, *poli*, “muitos”; e do latim, *carpo*, “arrancar, repreender, afligir”. Soma-se a esses “muitos repreendidos, afligidos

etc.” o termo “quaresma”, referente ao período, após o Carnaval, de quarenta dias, na tradição católica, de penitências às quais o povo deve se submeter.

Como vimos anteriormente, embora o núcleo da cena da proposta de Quaresma ao Congresso seja a adoção do tupi-guarani como língua nacional, é a ação de propor que será severamente censurada através do riso, e não a proposta em si. Nesse sentido, dizer que Lima Barreto, conforme Carlos Nelson Coutinho, “dissolve no humor os elementos equivocados desse nacionalismo” e “critica o falso ufanismo nacionalista assumido por Quaresma” (2011, p. 123) anula o caráter dialógico do riso: tal leitura transfere a ambivalência social do riso unicamente à excentricidade pessoal do protagonista, tornando-o contraditório. Nesse caso, o ato de rir deveria ser entendido como reação espontânea e punição exemplar a comportamentos tidos como inapropriados na coletividade. Em suma, tal riso não seria ambivalente, mas sim monovalente, exemplarmente repreensivo, punitivo, eurocêntrico, representativo de uma estrutura engessada na hierárquica verticalidade das relações sociais, verticalidade só quebrada no Carnaval.

### O autor

Optando pela concatenação das ações sugeridas no texto, sintetizadas no uso sistemático e adstringente das imagens, o romance de Lima Barreto transforma-se paulatinamente, no teatro, em uma sinfonia epopeica cujas imagens servem de mecanismo metonímico para a compreensão do todo. É através desse mecanismo que a circulação de linguagens, tão bem realizada em *Policarpo Quaresma*, é percebida. Assim, assistir ao espetáculo foi como apreciar um desfile de lembranças, as quais, como a *madeleine* de Proust, iam sendo ativadas a cada nova cena graças ao poder de reatualização das referências.

Dessa forma, as “moedas” pelas quais trafega essa circulação são heterogêneas: desde Chaplin e sua triste

irreverência (a personificação da biblioteca de Policarpo no início da peça: são os piparotes dos atores-livros que anunciam a alegria e assinalam a educação nacionalista do protagonista) a imagens que nos transportam para cenários cinematográficos construídos por cineastas como Federico Fellini (o luto ocasionado pela morte de Ofélia, fundindo-se à morte de Ismênia de Lima Barreto, e a palheta vibrante das cores que marca a dessacralização que a sucede); ou ainda as imagens fotográficas magistralmente registradas pelas lentes de um Cartier Bresson (a dança com as cadeiras marcando a alegria de um matrimônio ou a impactante e solitária imagem do sapateado feito pelo ator Lee Taylor interpretando a luta de Quaresma contra as formigas à execução do Hino Nacional).

De modo excepcional, nada escapou de sua matriz de referência textual: as imagens evocam a contemporaneidade do teatrólogo, sua capacidade de conduzir e redimensionar os elementos de sentido da peça, ao mesmo tempo em que o sentido do romance preservou-se e mesmo se potencializou nesse novo contexto; sem anacronismo algum, sem petrificar-se sob o efeito das extravagâncias de um tempo histórico fossilizado pelo museu, nada foi trazido ao palco de modo que recendessem a bolor, sob as tintas desbotadas do passado, vistas de longe pelo olhar contemporâneo, alheio a esse passado e a seu próprio tempo.

Ao contrário, o Policarpo Quaresma de Lima Barreto, pela ótica de Antunes Filho, ganhou uma sobrevida, apontando-nos os fracassos de nossa suposta independência em função de nosso imobilismo histórico, nossa passividade absoluta diante das condições concretas e existenciais de transformação popular e que materialmente constituem a nação idealizada e atual. Daí, naturalmente, a fuga do teatrólogo de um gênero como a *comédia*. Esta apenas produziria o riso exemplar e disciplinador da lei e da conveniência, indicador de que devemos nos submeter a certo modelo de pensamento e atitudes para não cairmos no ridículo. No *carnaval*, o

riso é ambivalente, universal, possível e transformador: não admite a omissão diante das circunstâncias em que se produz, não conhece a ribalta: a recepção é sua condição inequívoca de sentido.

No *Policarpo Quaresma*, o texto de Lima Barreto é suporte das mais diversas e variadas imagens utilizadas pelo diretor como forma de concatenação das principais ideias sugeridas pelo romance. É a partir desse recurso de produção que o diretor privilegiará as imagens, enquanto o texto será potencializado, já que, nessa peça, muito é sabido e compreendido graças à beleza e exatidão categórica dos atos, da coreografia, da sonoplastia e das alegorias cênicas, que resumem de modo disciplinar a trama delicada de todo o romance.

O espetáculo pode ser dividido em três partes: a primeira retrata a vida e as lucubrações de Policarpo à procura da identidade nacional, reivindicando um sentido de *ser* e *estar* no mundo a que pertence política e culturalmente, sobretudo quando se vê impelido à tarefa de pesquisar aspectos tipicamente *nossos*, tendo como consequência sua internação no hospício; a segunda assinala o momento da execução da ideia de que o Brasil é um país privilegiado em suas riquezas naturais e que bastaria a energia do trabalho para que prosperasse (na labuta com a lavoura, seu sítio vai ser assolado pela praga das formigas, pelos impostos sobre a produção e pelo poder político de latifundiários, desmentindo o idealismo romântico de prosperidade e modernização), desencadeando a terceira e última parte: o alistamento no Exército de Floriano e a luta armada em defesa dos ideais revolucionários que o impelem, dando seu apoio direto ao governo.

É nesse último ato que Policarpo vai se dar conta de toda a contradição implicada no ideal emancipatório da pátria, de sua suposta autonomia enquanto nação livre, lugar privilegiado pela natureza e apto ao desenvolvimento pleno de todas as nossas potencialidades. Essa

constatação despertará no protagonista o sentimento de derrota, decepção diante dos esforços empregados segundo aqueles ideais. Por outro lado, num efeito de inversão, essa derrota se torna redenção, do ponto de vista enunciativo ou do espectador, por apresentar, de roldão, toda a mediocridade da vida social e política brasileira engessada no imobilismo da conveniência. É de todo sabido que Policarpo vai ser considerado “traidor da pátria” e encerrado na Ilha das Cobras, onde será executado. E é o sentido dessa morte que traz à tona o vigor crítico do livro, em forma de inversões de sentido.

Essa morte está, desde o começo, simbolizada em termos ambivalentes. A execução covarde (riso supostamente equilibrado, transformado em “raiva, ódio a um inimigo mortal”) entroniza o até então ridículo como uma possibilidade plausível de execução, um risco, desmascarando toda a sociedade em seu trajeto aparentemente sensato, segundo o princípio de um interesse particular escamoteado num discurso de interesse geral, nacional:

A minoria privilegiada encara a si mesma e a seus interesses como se a nação real começasse e terminasse nela. [...] Duas consequências negativas advêm de tal distorção. A primeira diz respeito à unilateralidade com que “as exigências da situação” se elevam à esfera da consciência social, do comportamento social inteligente e da atuação política. Os “problemas” que ganham prioridade são os problemas que afetam os interesses, a segurança ou a rede de poder da minoria privilegiada [...]. A segunda diz respeito à propensão dessa minoria, instalada nos principais centros estratégicos de decisão e de dominação, a graduar ou adulterar as mudanças, assim “filtradas” de acordo com seu código de conveniência (FERNANDES, 1979, p. 45-46).

É a partir dessa percepção que a execução de Quaresma se torna redenção; pois ela é justificada segundo um *princípio patriótico* que convém a seu algoz, que nada mais é senão a negação da democracia, da participação democrática e popular (simbolizada em Quaresma, Olga e Ricardo Coração dos Outros). De tal morte nasce a reflexão da ambivalência dos conceitos, atitudes e ideais que desfilam ao longo da peça; distinguindo uma e outra segundo a legitimidade das atitudes é que vamos compreendendo certos mecanismos de discurso. Daí o comentário do narrador, no romance, de que ganhamos um pouco mais de simpatia por nossa espécie presenciando tais eventos, ainda que homens como Policarpo estejam tocados por um grão de loucura. Porque essa loucura, pequeno grão de loucura, desmascara a suposta sensatez do sério em termos de flexibilidade/engessamento das mudanças sociais.

Assim, a peça se inicia com o desenrolar de um tapete branco, acompanhado pela execução de uma canção circense, ao longo do palco, o qual um personagem atravessa dando cambalhotas. Segue-se a passagem de três personagens trajados de uniformes militares pretos, rostos cadavéricos (mortos-vivos), rindo forçosamente. Levam um esqueleto (Policarpo Quaresma), cujo contraste entre o branco dos ossos com o preto dos uniformes produz certa sensação de algo enigmático, desconcertante, aparentemente destituído de qualquer sentido cômico, embora a oposição entre as cores já seja um indicativo de ambivalência do riso: assistiremos a um circo de horrores. Segue a esse grupo uma figura de mulher, vestida de roxo (provavelmente Ismênia, interpretada pela atriz Natalie Pascoal), lançando confetes ao ar, e que fica, ao final da travessia, só no palco. Antes de sair de cena, lança uma gargalhada funesta, misturando riso e morte num ambiente de silêncio.

Assim, o elevado (gênero trágico, alto/morte) e o desprezível (gênero baixo/riso) atuam num mesmo

lugar, simbolizando aí que a linguagem será “palco das contradições representadas”, cujas armas serão o riso e a loucura contra a suposta seriedade das leis sociais ou da natureza.

### O intérprete

No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a concepção do riso carnavalesco ambivalente. (BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 127).

Este “abrirem-se as cortinas” de que falamos anteriormente, portanto, é alegoria de todo o enredo e de toda a trama: remete ao riso carnavalesco ambivalente, anunciando as inversões produzidas pelo riso: a morte que vai recair sobre o riso do sério, e a entronização do ridículo em lugar elevado pelas mãos de seus próprios algozes. A excentricidade do major Quaresma desmascara a mediocridade da suposta normalidade das coisas, desafiando tal normalidade pela denúncia de sua unilateralidade, sua imobilidade absoluta diante das necessidades de mudança e de transformação das velhas atitudes, de velhos interesses, de normas ultrapassadas pelas circunstâncias em que certos problemas se apresentam. Tais questões vão se mostrando naturalmente ao espectador, em princípio como puramente risíveis. Evocam, antes, o riso que será, mais tarde, alvo de reflexão e até mesmo de determinada possibilidade de riso triunfante e de júbilo.

Continuando a análise da peça, a personificação dos livros da biblioteca de Policarpo (metáfora do universo interior do major) orquestrando a recepção, surge como o antigo Coro e é, por vezes, uma das vozes do narrador.

Com a chegada de Ricardo Coração dos Outros, vêm ao palco, um após outro, todos os elementos de que se servirá o diretor em sentido oposto à anormalidade do protagonista. E o espectador experimenta, por meio do desenho cênico que aos poucos vai sendo traçado, as desenvolturas de Policarpo, que não anula, em nenhum momento, sua predisposição de conhecer e enaltecer a pátria. Nem mesmo quando sua irmã, Adelaide, anuncia a chegada de Ismênia, que vem convidar Ricardo para tocar na casa de seu pai, o general Albernaz.

Referindo o valor do violão e das modinhas como uma característica patriótica, Albernaz e Policarpo logo intentam recuperar algumas tradições musicais, a fim de realizar uma festa, indo à procura de Maria Rita, ex-criada da casa de Albernaz. Momentos depois, encontram-se com a ex-criada do general, com o intuito de resgatarem fontes da cultura popular brasileira.

Maria Rita surge em cena com um vestido velho, de golas e punhos vermelhos, aparentemente um traje de dormir – complementado pela touca – que nos remete à lembrança de algo já visto. O major e o general pedem a ela que lhes ensine velhas canções, das quais a velhinha diz não ter mais recordações. Diz que só se lembra de coisas velhas, do tempo do cativo. E declama, finalmente, certa quadrinha: “E vem tutu / Por detrás do murundu / Pra cumê sinhozinho / Cum bucado de angu” (BARRETO, 2001, p. 33), dando uma enorme gargalhada ao terminar a declamação, simulando a explosão de fogos de artifício em seguida. Produtora de riso, a cena, além de dramatizar textualmente a obra de Lima Barreto, recupera a imagem do lobo mau da fábula de *Chapeuzinho vermelho*, sem que isso produza a ruptura entre o romance e a peça. Isto é, Maria Rita é reatualizada, a partir do romance, como uma reminiscência da fábula infantil sobre os ritos – no caso, o da quadrinha – do ex-cativo de fingir-se frágil. Travestida de vovó, segundo a leitura de Antunes Filho, essas manifestações, longe de serem ridículas, esconderiam um enorme potencial

comunicativo dos sentimentos de revolta e de desejo de liberdade dos escravizados.

Esse é um caso de interpretação inovadora, sem com isso deixar de ser uma adaptação do próprio romance: “A neta [de titia Maria Rita] que até ali ouvia calada a conversa animou-se a dizer uma coisa, deixando perceber rapidamente a fiada reluzente de seus dentes: – Vovó já se esqueceu” (2001, p. 33). Perceba-se que a neta de Maria Rita ri e esconde esse riso. Isto é, o deixa escapar num instante, mas o esconde sob a gravidade do assunto que move os dois personagens: resgatar as nossas origens.

O riso produzido tanto na peça como no romance não é outro senão o teorizado por Bakhtin. É hilário, mas também sério. Atitudes e eventualidades jocosas merecedoras de ódio, não de riso inocente, deixam-se perceber por meio dele. Nesse caso, as antigas manifestações folclóricas e culturais conteriam determinada expressão de revolta e um profundo desejo de emancipação, eivada dos fermentos da sublevação contra seu dominador. Ou seja, nada haveria nelas de pitoresco ou patético segundo a interpretação do romance pelo diretor de teatro. E, mais ainda, elas representariam o risco de dissolução do sistema social, ainda que penetre nele pelas portas do riso que as marginalizou como *pitorescas*. O sentido do riso da neta de Maria Rita, altamente dialógico, revela a percepção de que *o outro* não as conhece bem a fundo para captar a contradição e o risco produzido de assumir o discurso alheio como um “discurso próprio” e reproduzi-lo como folclore ingênuo, de um povo mais feliz no passado.

Assim, o resgate de nossa cultura popular perde o caráter extravagante: é um riso, de fato, inocente na boca de outrem; não aquele que esconde o riso *superior*, triunfal, e chega a refletir que aquilo seria mais digno de ódio do que aquele rir inofensivo. E essa é uma interpretação contemporânea. Stuart Schwartz, por

exemplo, revendo historiograficamente o sentido das senzalas e dos mocambos, sua organização espacial e geográfica, afirma que “[...] representava[m] uma expressão de protesto social numa sociedade escravocrata” (SCHWARTZ, 2001, p. 229), e não de desleixo, como tanto se falou durante anos a respeito dos quilombos. Schwartz nos conta que a maioria das expedições de captura e destruição dos quilombos fracassava pelo desconhecimento de sua organização: o fato de suas ruas desobedecerem, por exemplo, a lógica da linearidade da maior parte das cidades resultava em desorientação tática para os invasores, que perdiam a noção de localização e se perdiam, nos mocambos e quilombos, por ruas tortuosas, sendo desbaratados ou dando chances para que os revoltosos e fugitivos reagissem ou se embrenhassem na mata fechada. Nesse sentido, a ideia de desleixo se perde e vem à tona a noção de resistência. Tal é o universo do outro quando levado a sério.

Portanto, tal riso inocente, na peça, fica marcado pela incapacidade de penetrar no universo do *outro* ou de si próprio para uma análise profunda e consciente das incoerências e fragilidades resultantes da adesão, por exemplo, do discurso alheio sem prévia reflexão; tal riso torna-se risível, num nível de discurso singular, pelo apagamento dos limites tradicionais que separam plateia/leitor do tema tratado, isto é, pelo apagamento dos limites entre duas consciências. Segundo Bakhtin, essa possibilidade decorre da exploração de formas de representação carnavalesca. Diz o teórico russo: “não há a ribalta na sátira menipeia”; não há limites claros e absolutos entre o que se passa no palco relacionado com a plateia enquanto recepção.

O riso produzido permanentemente no primeiro quadro da peça – quando Quaresma, ao receber Olga, por exemplo, chora como forma de demonstração de sua alegria pela visita dos amigos, atribuindo tal costume às nossas origens tupinambás – tem significado imanente e é estímulo à nossa predisposição ao riso (decorrente

do reconhecimento, em termos de lei social, de que tais atos ou intenções são patéticos). Efeito produzido também quando declama um verso em tupi. Pode-se dizer que nada há ali senão o estímulo permanente a um riso histórico: dele se depreende a duplicidade das características que fundam e movem os ideais emancipatórios da pátria: a independência conquistada pelo filho do rei em nome do povo, que, para não perder o direito ao trono de Portugal, se proclama imperador; nosso mais ilustre herói, após a independência, traz a reminiscência de sua “traição” a Portugal no termo *inconfidente* (quem trai a confiança); a eleição do indígena como nosso cavaleiro medieval foi o modelo de heroísmo (enquanto arquétipo eurocêntrico) e ao mesmo tempo o da barbárie e do atraso (quando seus costumes chocaram-se com os interesses econômicos e políticos das elites). Essa duplicidade das características fundamentais da fundação da pátria produz dois tipos de significado, um sério, outro ridículo, que só podem conviver na carnavalização.

Em *Policarpo Quaresma*, é pela exploração de elementos que evocam a contradição, como a proposta do tupi, que essas duas características, a risível e a séria, são exploradas ao longo do espetáculo. Tal é o efeito do sapateado sobre as formigas durante a execução do Hino Nacional: momento emblemático da peça, em que o público brada “bravo! e aplaude de pé”, traíndo-se a si mesmo, esquecido de que inicialmente ria copiosamente do mesmo sentimento patriótico que ora aplaude com lágrimas nos olhos. Tal qual o próprio nome do protagonista, do latim, a plateia é *poli* e *carpo* ao mesmo tempo. Contrastando com ela, *Ismênia* é *unidade* absoluta do eu e da lei social, o *outro* em si mesma.

Exploram-se, assim, pelo contraste, as aspirações *normais de Ismênia* e as de Quaresma: o do futuro desenvolvimento da nação brasileira autônoma simbolizada no último (loucura); e a determinação de *Ismênia*, dada pela esperança de obter pelo casamento a estabilidade social, sentido de realização particular fundada na

*prática da lei social (normalidade), estabelecendo certa relação por que se deverá perceber e refletir: a neutralização da vida (nosso Quaresma interior) pela normalidade (nossa Ismênia); em suma, a dinâmica de transformação produzida por ideias tidas por excêntricas.*

*Ismênia* simboliza a normalidade (prática de uma lei social séria) como uma forma de neutralização das transformações. Tal neutralização se dá, nela, pela “[...] obrigação que incrustam no espírito das meninas, que elas devem casar a todo custo, fazendo do casamento o polo e o fim da vida” (BARRETO, 2001, p. 202). Quaresma simboliza o desafio de pôr em prática seus ideais e, ainda que nada mude efetivamente, servirá de modelo segundo o *fim* legítimo de realização humana em uma vida.

Tanto na peça como no romance, *Ismênia* é o *outro*, a versão *normal* (a lei social), cujas esperanças contrastam simetricamente com as do major Quaresma, constituindo o nó das inversões de sentido e um método crítico. *Ismênia* simboliza o drama, seu sonho não é menor do que o do major. Assim, “um diálogo se organiza entre eles, donde provêm as díades estruturais do carnaval: o alto e o baixo, o nascimento e a agonia, o alimento e o excremento, o louvor e a injúria, o riso e as lágrimas” (KRISTEVA, 1977, p. 86).

Ao passo que Policarpo se apresenta jocosamente e produz o riso, *Ismênia* produz, primeiro, a simpatia, para, em seguida, após o seu drama, produzir a lágrima e a compaixão. Assim, essa personagem representa a imobilidade social produzida pela prática da lei, sem questionamento, ou a imobilidade de um costume qualquer; e, segundo o gênero dramático, trágico, a impossibilidade de emancipar-se da lei que a constrange e a submete a um papel social determinado na fixidez. Foi a partir da mescla desses dois polos de sentido do romance que o diretor foi reunindo os extremos e tecendo a crítica ao total imobilismo social do sentido “não criticável do sério”, “não ridículo”, a inaptidão do julgamento

que a absolutização de um ideal normatizado pela prática social pode produzir no indivíduo.

Assim posto, se o fracasso particular de Quaresma produz a reflexão, desvelando o sentido inócuo das leis sociais, por outro lado, esse mesmo fracasso vai permitir o despertar da consciência de Olga e Ricardo Coração dos Outros para a verdadeira emancipação. O sentido de sucesso e fracasso se relativiza aí. Por isso, o insucesso pessoal de Ismênia nada mais é que a representação do fracasso social e dos costumes. Foi inculcado nela como normalidade, mas a leva a uma loucura imperiosa e trágica. É a personalização de um valor social, moral, coletivo e unilateral que falha; no entanto, a falha é atribuída particularmente a apenas um dos indivíduos, como se fosse dela a culpa, não de uma socialização baseada em interesses: “No carnaval, o sujeito é aniquilado [...]”. Se assim não fosse, não teríamos uma sátira de carnaval; ou teríamos uma *comédia* ou um *drama romântico*. “O riso do carnaval não é simplesmente paródico; não é mais cômico que trágico; é as duas coisas ao mesmo tempo, é, se se quiser, *sério*, e só assim é que a sua cena não é a da lei, nem a da paródia, mas o seu *outro*” (KRISTEVA, 1977, p. 87-88).

Daí o uso desses quadros imagéticos que denotam felicidade, riso, não se totalizar, interceptados por momentos de tristeza e desolação ou mesmo completamente substituídos, evidenciando sofrimento e decepção. Isso pode ser notado no momento em que Quaresma experimenta as desilusões causadas pelo infortúnio das saúvas e a devastação que elas impõem ao campo, local que pensava ser propício à felicidade e ao bem-estar humano (resumido pelo sapateado do ator Lee Taylor, que nos faz lembrar a desenvoltura de um Fred Astaire). O *outro*, sempre sentido pela contrariedade que a experiência prática encerra, é constantemente evocado pelo riso hilariante. Assim, por um lado o personagem *age* segundo seus (não seriam nossos?) fundamentos patrióticos – multilateralmente, produzindo

certa comicidade –, por outro, também revela o *outro* dialogicamente, como o não nacional, não nativo, não cativo, não louco etc., segundo o mesmo efeito de desprezo contido no riso. Assim, por exemplo, manifesta-se o estrangeiro (em termos ideológicos):

No dia em que o chamaram de Ubirajara, Quaresma ficou reservado, taciturno, mudo, e só veio a falar porque, quando lavavam as mãos, num aposento próximo à secretaria e se preparava para sair, alguém suspirando, disse: “Ah! Meu Deus! Quando poderei ir à Europa!” O major não se conteve [...]: “Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica, e queres visitar a dos outros!” [...] O outro objetou-lhe que por aqui só havia febres e mosquitos [...] (BARRETO, 2001, p. 19).

As duas posições contrastantes estão construídas como ilusão do idealismo nacionalista e romântico de nosso potencial e, por outro, não menos ideal, o da desvalorização do nacional revelada pela concepção própria do estrangeiro, incorporada à consciência que se marginaliza a si mesma, sem perceber os fundamentos constituintes dos valores atribuídos aos dois tipos de ideais e comportamentos. Na peça de Antunes Filho, esse contraste de risos recíprocos, sob o mesmo efeito que o ideal realiza sobre a realidade, como já referimos, foi muitas vezes cumprido pela trilha musical da peça, funcionando como comentador das ações desenroladas: o lundu “Lá no largo da Sé Velha”, de Cândido Inácio da Silva, explicita claramente o tema no seguinte trecho:

[...] Os estrangeiros dão bailes  
P’ra regalar o Brasil  
Mas a rua do Ouvidor  
[é] de dinheiro hum funil.  
Lindas modinhas  
Vindas de França  
Nossos vinténs

Levão na dança.  
Bravo à especulação  
São progressos da nação (KIEFFER, 1996, p. 140).

Por isso nem é assumido o nacionalismo de Quaresma como ideal totalmente legítimo, tampouco o ideal estrangeiro, já que ele não tem função puramente estética (“P’ra regalar o Brasil”) – o contraste impõe a reflexão do espectador nas fortes relações econômicas que as concepções de pátria evocam. Isso se explicita de modo evidente no momento em que o doutor Armando, marido de Olga, chega ao sítio Sossego e é apresentado a Quaresma, que se espanta com os trajes do doutor, vestido como quem estivesse em um safári na África, caracterizando-se não só como estrangeiro em sua própria pátria, mas também como concepção do *outro* incorporado à consciência de modo ingênuo. Se, portanto, o major causa riso, esse riso não se absolutiza nele (transformando-o em única regra do jogo satírico), o que faria da peça uma simples *comédia*. O riso atinge a todos, inclusive a plateia, que, ao rir de Quaresma, revela ter consciência dos valores do *outro* e os encara com naturalidade, na visão eurocêntrica do doutor Armando (a impressão, em termos de recepção, é que o riso não recai sobre o marido de Olga, mas sim sobre o espanto de Quaresmas ao vê-lo trajado de tal modo).

Portanto, o doutor Armando não é menos excêntrico que Policarpo Quaresma: o interior do país é visto por ele pela ótica do *outro* (eurocentricamente) como uma terra estrangeira, uma savana africana, cheia de febres e mosquitos, revelando sua própria ignorância em relação à sua pátria. Daí o narrador de Lima Barreto tecer o seguinte comentário sobre seu herói: “É raro encontrar homens assim, mas os há e, [...] mesmo tocados de um grão de loucura, a gente sente mais simpatia pela nossa espécie” (2001, p. 60). Este é o sentido de nacionalidade que norteia o romance e a peça, mais humano e desinteressado, personificado em Quaresma. Mas, não se tratando de um drama psicológico, ele logo se

impõe enquanto significado de nacionalismo flutuante. Essa significação de pátria é socialmente reconhecida nos discursos quando alguns embates produzidos o evocam; basta pensar no movimento atual chamado “O petróleo tem que ser nosso” *versus* interesses estrangeiros, utilizado pelos governantes; as apropriações de símbolos nacionais, como a bandeira, o hino nacional e o uniforme da CBF, na maior parte das vezes desprezados, em defesa da nação etc. É o que converte o sentido “do riso do supostamente sério” em algo risível também; e, conseqüentemente, em *sério*, digno de reflexão, o que era ridículo até certo tempo.

Mas é só quando algo de digno apresenta-se no ridicularizado que se passa a ter “mais simpatia” por ele e por sua causa. E é assim que o ideal nacionalista de Quaresma, intencionalmente trabalhado para que produza comicidade, contrasta com o ideal estrangeiro incorporado ao do doutor Armando e demais elementos ao longo da peça: “O riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos da sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral” (BAKHTIN, 1999, p. 166). Disso resulta que o gênero não se *convencionalize* também, o que faria, por exemplo, com que tivéssemos apenas ou a *comédia* ou o *drama*, ou a *tragédia* ou a *epopeia*, que não permitiriam a convivência, em um mesmo lugar, do riso e da lágrima, do cômico e do sério; portanto, não permitiriam a “dança das cadeiras” e as trocas de papel entre os personagens.

### Atualidade e sentido histórico do riso ambivalente

A mitologia pobre de nosso tempo parece ter medo de ir além da superfície. Desconfiamos da profundidade, rimos da reflexão dilatária. Imagens de horror passam rapidamente por nossas telas, grandes ou pequenas, contudo não queremos que sua velocidade seja diminuída por comentários: queremos ver os olhos de Gloucester arrancados, mas sem ter de assistir o resto de *Lear*.

(MANGUEL, *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 27).

Em *Policarpo Quaresma* de Antunes Filho, todos aqueles elementos são utilizados na produção do sentido, e não um deles em detrimento dos outros. E isso contempla o olhar contemporâneo; sobretudo, possibilita a circulação de linguagens proposta por Barthes.

Voltemos a Ismênia. Na cena em que Floriano diz ter lido o memorial de Quaresma, em que o chama de visionário, superpõe-se à saída do protagonista, no palco, a aparição esmaecida da filha de Albernaz, ao fundo, segundo a mesma perspectiva de inversão: Genelício desmancha o noivado e foge; Quinota, a irmã, casou-se. Enquanto Policarpo, ali, dando lugar à entrada da menina, vai saindo de cena lentamente, compreendendo de modo desolador que todas as contrariedades com quais se deparou não eram gratuitas, Ismênia, por sua vez, é esmagada pela indiferença de suas aspirações. É aniquilada enquanto sujeito, inabalável em seu objetivo único: casar-se (lei social de normalidade), tendo como resultante a morte absoluta, inflexível, para a mulher, mas isso só seria definitivo se Olga não tivesse despertado para o alcance do papel feminino na sociedade, quer dizer, se não percebesse sua condição a partir do reconhecimento das dignas intenções do padrinho e o desenrolar dos fatos.

O vestido de noiva de Ismênia a leva imobilizada à morte (simbolizando a inflexibilidade), eis sua camisa de força moral; em contrapartida, a camisa de força ideológica de Policarpo se despedaça ao passo que ele pressente não haver nação nenhuma por trás das contrariedades; que tudo não passava de ilusão, inclusive percebendo, nos marinheiros revoltosos, o mesmo princípio patriótico que os leva à rebelião e que norteou seus atos.

Aqui temos o núcleo das conversões: a morte de Ismênia nada produz, seu fracasso é redundante: embora o

ideal seja social, em função de certo valor moral do papel da mulher, é sobre sua pessoa particularmente que o fracasso recai. Na peça, Albernaz diz a Quaresma: "O que um sonho pode fazer a uma pessoa". Tal discurso é altamente dialógico<sup>2</sup>: o general refere-se à sua filha Ismênia, mas também, ainda que indiretamente, o autor, o teatrólogo ou, se se quiser, o narrador, usa essa frase para nos dizer algo a respeito de Quaresma e refletir a relação entre o protagonista e Ismênia, cujos sentidos de fracasso são diametralmente opostos.

A cena do enterro da moça, sacro, sério, é seguida pela dessacralização, ao som do tango, em que os demais personagens, ora trajados de luto, vestem-se luxuosamente, extravagantemente, dando prosseguimento ao desfile de carnaval, indiferente ao indivíduo, ao sentido da vida de Ismênia, imobilizada no túmulo pelo ritual de apagamento do sentido da vida.

Em contrapartida, a trajetória aparentemente patética de Quaresma e sua morte revelam a unilateralidade das leis sociais vigentes. A superposição, no palco, de Ismênia e Quaresma pretende rever o comportamento moral pela ótica do que supostamente é considerado tolice; enquanto possibilidade da transformação, exatamente pelo fato de que seu sonho é uma ousadia punida com o riso ou com o silêncio, que o torna merecedor de pena de morte, qual um perigoso inimigo. Tendo como princípio fundador legítimo (lei) a nação (uma delas, já que dialogicamente há outras, donde o nome *poli*) e seus concidadãos, logo não compactuaria com a causa de *uma* classe ou de apenas um grupo. Sua execução revela o Brasil de uma minoria, organizada segundo a conveniência do poder governante, cujos ideais nada teriam a ver com os de Policarpo, que não são outros senão os que se fundam, em 1822, sob a bandeira estrelada do cruzado e da liberdade política, econômica e cultural do Brasil. Ou melhor, segundo os princípios fundamentais de nação livre moderna de qualquer outro Estado no mundo, mas que, no Brasil, acabam

enfraquecidas pela contrariedade que a nossa experiência histórica de revoluções passivas encerra.

Há alguns anos, vimos como foi encarada a proposta de lei apresentada pelo então deputado Aldo Rebelo a respeito da Língua Portuguesa, que nada mais era senão a mesma ideia que vigora na Alemanha, França, entre outros países, inclusive Portugal, que, durante uns anos, adiou sua assinatura em relação à Reforma Ortográfica atual, tendo depois se negado definitivamente a assiná-lo. O que fora é encarado como princípio civilizatório e modelar aqui cai no ridículo, pela impossibilidade de contemplar a *pluralidade* de nossa cultura, impedindo reflexão mais profunda a respeito de como nos orientarmos sobre os debates de temas sociais, políticos e culturais relativos ao Brasil. O riso de censura, frequentemente evocado em circunstâncias que dizem respeito unicamente a nós, e a respeito de interesses particulares a nosso país, remete à obra de Lima Barreto: os jornais noticiaram o projeto de lei apresentado pelo deputado a partir do sentido unilateral que Policarpo Quaresma tem, isto é, como sátira de atitudes que não se devem levar a sério. Tal leitura reduz o protagonista a uma espécie de Dom Quixote nacional, lutando contra moinhos de vento, mas que não deixa de ter sentido político nem de servir a interesses particulares quando se faz necessário silenciar dissidências (os símbolos nacionais, ora desprezados, ressurgem alavancados pelos interesses, evocados estrategicamente, das minorias instaladas em posições-chave do poder). É por isso que uma interpretação diferente desta – unilateral, que reduz a sátira menipeia a uma comédia, que não contempla a coexistência do contraditório – não pode ser considerada senão como uma intervenção política no mundo das ideias próprias de nossa cultura e de nossa História.

Lembremos que, no romance, quando Olga busca a clemência de Floriano a fim de livrar o padrinho da morte, é dessa contradição que ela se dá conta, o que faz da morte de Quaresma (iniciada pelo riso) não um triste

fim, mas uma finalidade inequívoca e emblemática de escancarar a verdadeira face da função do riso de censura, representada na peça pelo desfile da militarização do sistema; da noiva envolta em esparadrapos, bailando com um boneco de palha; da vaidade enfurecida rabiscando a própria face, indiferente aos problemas sociais e humanos. Olga percebe tudo isso no momento de buscar a clemência do algoz: “[...] teve vergonha de ter ido pedir, de ter descido do seu orgulho e ter enxovalhado a grandeza moral do padrinho com tal pedido.” Na peça, esse sentimento é transferido para a plateia: sentimo-nos envergonhados do riso hilariante, sem fundo algum, que recaíra sobre Quaresma.

Eis, no romance, o momento da entronização do ridículo e da ridicularização do sério, típico do riso carnavalesco ambivalente e da sátira menipeia (a entronização de um rei Momo no lugar do rei sério é uma possibilidade transformadora). Eis a inversão: a morte de Quaresma não o imobiliza, atua sobre Olga, Ricardo e a plateia, abrindo possibilidades de transformação da consciência: “[...] com efeito, significam para o romancista [e na peça] alternativas concretas à mesquinha atmosfera burocrática que dissolve a humanidade dos homens” (COUTINHO, 2011, p. 136); por outro lado, torna a vida de seus algozes e dos que com eles compactuam um túmulo social de inércia, que os leva à prática cruel, totalitária, em relação à coexistência com o *outro* em num ambiente democrático. Sua intolerância principia com o riso, mas, se necessária, tal atitude desce às raias da violência e da covardia envolta a um patriotismo cínico (como nas manifestações de direita de 2015, com integralistas, defensores da volta do regime militar e *skin-heads*).

Assistimos, assim, a um Brasil altamente contemporâneo, que apresenta questões históricas a serem refletidas – ainda que sob a leveza da representação artística, que a obra tem e não perde de modo algum se formos um pouco mais a fundo em seus significados.

## A obra

*Policarpo Quaresma* parece corroborar o vigor e a atualidade da produção de Antunes Filho. Ao mesmo tempo em que se assiste ao lirismo proporcionado por um grande espetáculo, o qual não negligencia aspectos essenciais do teatro, como o desvanecimento de atores em favor de soluções mirabolantes e tecnológicas, vê-se a preocupação com o renovar-se constante de nossa sensibilidade crítica. A conjugação desses fatores é percebida no decorrer das cenas.

Antunes constrói seu espetáculo respeitando a ordem cronológica dos fatos, como descritos no livro de Lima Barreto. A narratividade não é substituída por fragmentos e hiatos. Entretanto, essa mesma construção resulta de fatores que extrapolam os limites textuais: a personificação dos livros; a trilha sonora e a iluminação são narratologicamente exploradas com a utilização das “moedas” diversas com que Antunes estabelece seu diálogo com a obra barretiana: ora são os livros personificados, ora são as modinhas, o tango, a valsa e o lundu que fazem a vez do narrador.

Segundo Linda Hutcheon, a intertextualidade e o dialogismo são efeitos singulares e recorrentes nas variadas manifestações artísticas contemporâneas; muitas delas constroem sua poética por meio do diálogo estabelecido com outra obra. Porém a autora alerta para o fato de que essa volta ao passado não se restringe a mera cópia ou citação, mas, através de um diálogo crítico e reflexivo, a forma retomada estabelece parâmetros coerentes com a obra atual.

Assim é que é percebida, na última cena – apenas um entre diversos exemplos –, a intertextualidade entre Antunes e Stanley Kubrick. O espaço diegético dessa cena é preenchido pela escuridão, de onde vem surgindo o tenente-coronel num balé de gestos que lembram o *slow-motion* usado em ficções espaciais a fim de

produzir a sensação da falta de gravidade. E imediatamente nos lembramos de que, de fato, a valsa “Danúbio azul” também é usada por Kubrick, na passagem do primeiro quadro de *2001 – uma odisseia no espaço*, por ele nomeado de “Aurora do homem”, para o quadro seguinte, em que vamos encontrar os protagonistas do filme na estação espacial Clavius.

Ora, essa aurora do homem de *2001* é um evidente questionamento de nossa origem darwiniana ou rousseauniana, mesmo positivista, em termos felizes e de evolução. Kubrick apresenta dois momentos de nossa história evolutiva (positivista) de um prisma duríssimo: ela seria história de violência de grupos, primitivos num primeiro instante, sociais a seguir, no contínuo evolutivo da história. O caso é que a evocação do filme na última cena da peça *Policarpo Quaresma* não é nada gratuita. Na obra mais conhecida de Kubrick, é nesse quadro do filme que o dr. Floyd, representante oficial do governo, surge e cala de modo incontestável os membros do Conselho Nacional de Astronáutica. Inclusive, é a única cena do filme em que a bandeira dos Estados Unidos aparece, relacionando o poder político tirânico e a violência cuja resultante será o silenciar de qualquer manifestação ou reação adversa ao poder estabelecido: aqueles que querem divulgar a descoberta do monolito na Lua são constrangidos ao silêncio imposto pelo governo a partir da “colaboração por escrito” de que nada seria divulgado senão conforme as diretrizes do Estado.

Dessa forma, a beleza do espetáculo ocorre por meio da junção entre forma (*circulação de linguagens*) e conteúdo temático. Se as belas imagens são capazes de sintetizar muito do enredo, os diálogos e a trilha sonora escolhida também são eficazes para provar tal sintonia. Cada diálogo preocupa-se com o conteúdo ulterior de seu sentido. Assim, por exemplo, quando Policarpo Quaresma recebe a visita do general Floriano Peixoto no quartel, o diálogo travado pelos dois expressa a maneira como, pelo descaso, as resoluções são tomadas

no país; evidenciando, ao mesmo tempo, a linha tênue entre público e privado (interesses particulares que norteiam as decisões) na qual segue hesitante a nação brasileira. Quando questiona o porquê dos embates travados no país, o protagonista é silenciado por seu interlocutor: Floriano sugere a ele, como forma de tangenciar o assunto, que holofotes sejam colocados no quartel a fim de tornar o ambiente mais iluminado.

Enfim, o uso da circulação de linguagens comprova a novidade que o diretor imprime em seu espetáculo. Novidade aqui não no sentido de construção de algo extravagante e deliberado; antes, no que, segundo Ferreira Gullar, é fundamental à obra de arte, ou seja, a busca com preocupação e interesse de sua qualidade estética, assim como em sua execução, complexidade e adequação de forma e conteúdo. (2006, p. 14). O final do espetáculo tem sua beleza escondida no silêncio e na reclusão. O ambiente, preparado acusticamente pelo “Danúbio azul”, imprime, de forma metonímica, a impiedosa contradição inerente que assola o país.

Não é por meio de palavras – fugindo aqui mais uma vez da obviedade que uma fácil adaptação pode levar – que Antunes aponta as desilusões finais do protagonista: a valsa que inicia na última cena não acompanha nenhum ambiente festivo, mas retrata os variados usos da tirania quando ela não pode mais se ocultar na placidez do riso.

O espectador, tendo antes presenciado ora a pureza e a inocência de cores claras e brandas como o branco, ora a luxúria e o desregramento humano encarnados em cores fortes, como o vermelho, agora é atingido pela penumbra, a mesma que envolvia aquele esqueleto no início da peça, misturando riso (a alegria da valsa) e morte. Ele também parece esvair-se, assim como Quaresma, em uma sombra que aos poucos ganha forma e adentra o espaço. Quem comanda o palco nebuloso são o tenente-coronel e seus capachos, responsáveis por restituir a “ordem” no país e calar toda dissidência.

Tirano em suas decisões, ele caça aqueles considerados subversivos. Assim, um após outro, captura às cegas os detratores, sendo o último deles Policarpo. E tudo isto ao som da ritmada valsa de carnaval<sup>3</sup>, retomando o enigmático “abrirem-se as cortinas” do início.

No final, servimos (nós, a recepção) para aclamar o silêncio de Policarpo Quaresma e entronizá-lo; e ele, dirigindo-se diretamente à plateia antes de ter sua liberdade completamente cerceada, com algumas poucas frases, faz o balanço de sua vida, assim como lamenta a luta vã pelo bem e melhoria da pátria, nos dizendo diretamente: “todos riram de mim”. Com isso, é com silêncio e indignação que o espectador é convidado a prestigiar o fim, misto de desilusão e apoteose redentora. Afinal, foi o Brasil sonhado romanticamente que ali foi sendo ultrajado, debochado em sua dignidade, e, finalmente, coberto de um manto negro de horrores e violências nada engraçadas. “E viva o Positivismo!”

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ediouro, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BARTHES, Roland. Não acredito em influências. In: *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto em nossa literatura. In: *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERNANDES, Florestan, Mudanças Sociais no Brasil, aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. In: *Corpo e alma do Brasil*. Dir. Fernando Henrique Cardoso. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial S.A., 1979.

GULLAR, Ferreira. A arte e o novo. In: *Sobre arte sobre poesia: (uma luz ao chão)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KAUFMANN, Dirk. 1867: Primeira execução pública da valsa Danúbio Azul. Página Calendário histórico, DW – World.DE Deutsche Welle. Disponível em: <[www.dw-world.de/dw/article/0,,442274,00.html](http://www.dw-world.de/dw/article/0,,442274,00.html)>. Acesso em: 6 jun. 2015.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo (30): 134-141, junho/agosto, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*, Lisboa: Arcádia, 1977.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

### Notas

1 “Tenta-se, assim, definir enunciação pelo seu duplo papel de mediação ao converter as estruturas narrativas em estruturas discursivas e ao relacionar o texto [a representação] com as condições sócio-históricas de sua produção e de sua recepção” (BARROS, 2001, p. 5).

2 “Tal categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de o autor explorar a palavra de outrem sem quebrar o seu pensamento, para os seus próprios fins [...]” (KRISTEVA, 1977, p. 80).

3 “A valsa estreou num baile de Carnaval, a 15 de fevereiro de 1867, no salão da piscina pública Dianabad de Viena. [...] e tivera de esperar o fim da guerra entre Prússia e Áustria, provocada pelo então primeiro-ministro prussiano, Otto von Bismarck. Patriota, Strauss alegava falta de condições de compor algo alegre durante o conflito. Somente quando a paz foi assinada em 3 de outubro de 1866, o vienense dedicou-se ao trabalho” (KAUFMANN, s.d., p. 1).

# itamar assumpção: performance, canção e afrobrasilidade

*Juliano Nogueira de Almeida\**

**Resumo:**

O artigo que se apresenta tem como interesse propor uma leitura sobre parte da produção artística do cancionista Itamar Assumpção. Para tanto, serão estudadas canções que versam sobre o fenômeno da corporeidade por meio das letras e de outras modalidades expressivas. O repertório selecionado permite a discussão sobre as performances cancionais que tratam da afroperspectiva e da potência do corpo diante das contingências e dos mecanismos de controle que acometem o homem comum.

**Palavras-chave:**

Itamar Assumpção, corporeidade, canção, performance, afroperspectiva.

---

Artigo recebido em 02/10/2015 e aceito para publicação em 12/12/2015.

\* Doutorando em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Email para contato: julianobutz@hotmail.com

**Abstract:**

This paper intends to analyze part of the artistic production by the songwriter Itamar Assumpção. In order to do so, we examine songs that verse on the phenomenon of corporeality throughout its lyrics and also study some other expressive modalities. The chosen songs enable us to discuss the songwriter's performances concerning both the afro-perspective and the power of the body in face of the contingencies and the mechanisms of control that inflict the ordinary man.

**Keywords:**

Itamar Assumpção, corporeality, song, performance, afro-perspective.

Este artigo tem como principal objetivo discutir a relação entre performance, corporeidade e afrobrasilidade. Para tanto, inicialmente realizaremos uma breve reflexão sobre algumas conotações do termo performance no universo das artes e do cotidiano. Como veremos, a prática da performance se associa a questões relativas ao cotidiano e a uma espécie de estética da existência. A performance implica escolhas, decisões e ações que intervêm não somente no cenário sociopolítico, mas também na construção e na desconstrução das subjetividades, especialmente aquelas associadas ao reconhecimento étnico. Ao final da explanação teórica, tendo em vista algumas possibilidades analíticas que o emprego dos conceitos de performance e africanidades possibilitam aos estudos cancionais, efetuaresmos a análise de algumas canções, de autoria do inventivo e inquieto performer paulista Itamar Assumpção, falecido em 2003. Além de um exímio compositor, o artista, ao longo de sua carreira, trabalhou como protagonista em espetáculos de teatro e foi premiado em diversos festivais em virtude de suas primorosas performances.

É importante mencionar que o termo performance não recebe as mesmas conotações para os diversos teóricos, artistas e ativistas que o empregam. Autores como Sally Banes, RoseLee Goldberg e Renato Cohen discutem a performance a partir de uma certa concepção de história da arte. Esses circunscrevem a performance a uma espécie de linguagem de pesquisa das vanguardas artísticas que tem como principal investida os usos e as possibilidades do corpo. Outros, como Paul Zumthor, Diana Taylor, Cássia Lopes, Marcos Antônio Alexandre, Adélcio de Sousa Cruz e Florentina Souza, mesmo tendo em vista a conexão da performance com manifestações artísticas, situam a performance especialmente no âmbito cotidiano. Com exceção de Zumthor, o último grupo de autores, além de pensar a performance dentro do espectro da cotidianidade, também relaciona o fenômeno aos embates de origem étnica, inclusive ligados às africanidades.

É fundamental dizer que o primeiro grupo – mesmo utilizando o termo performance como um movimento de pesquisa de vanguarda das artes – não deixa de relacionar essa linguagem artística a certa estetização da vida, que se confunde com uma vivificação da estética. Para esses autores, a performance, mesmo sendo considerada uma linguagem artística, não deixa de ser um tipo de produção que se localiza no entremear da vida e da arte, e que, talvez por isso, em muitos discursos e manifestos se autodeclara antiartística (COHEN, 2013, p. 46). Outro ponto que parece convergir entre todos esses autores é o teor político das performances, notadamente de uma espécie de vida política, em cujas performances atuam, como maneiras de intervenção no mundo, na sociedade e nos processos identitários. A respeito da relação entre performance, cotidiano e subjetividade, Guattari – que visivelmente se relaciona com o segundo grupo de estudiosos, não necessariamente por focar nos estudos étnicos, mas por pensar a performance como uma manifestação do homem comum – sugere que:

a arte da performance, liberando o instante à vertigem da emergência de Universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, atemporais, aespaciais, assignificantes a partir da teia semiótica da cotidianidade (GUATTARI, 2012, p. 105).

Tendo em vista os apontamentos iniciais, podemos tratar, resumidamente, de algumas especificidades do emprego do termo performance para essas duas vertentes de autores, para, em seguida, analisarmos a canção que norteia o presente tópico.

Conforme Renato Cohen, a performance, como “arte de fronteira”, faz parte de um movimento dialético de ruptura com a sacralidade e a inatingibilidade da arte tradicional e, por outro lado, de reaproximação entre arte e vida. Para Cohen, a performance está intimamente articulada

a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado (COHEN, 2011, p. 38).

Desse modo, a performance é, grosso modo, um trabalho humanista pois, segundo Cohen, tem como intenção emancipar o ser humano e a arte das imposições do sistema produtivo capitalista, das ideologias dominantes, dos compromissos com a mídia e também das expectativas do público (COHEN, 2011, p. 45). No mais, o autor, que situa a performance como uma arte radical e combativa, aponta que nessa linguagem estética “[...] o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação tempo-espaco e a sua ligação com o público” (COHEN, 2011, p. 44). Vale destacar que, apesar de se relacionar

diretamente com o público, sobretudo em uma espécie de aqui e agora mediado pela corporeidade, a linguagem da performance não atende às expectativas e exigências do público. Pelo contrário, a performance, em muitos casos, o provoca e o desestabiliza como mero espectador, inerte e acostumado à produção artística padronizada, e alienado do processo de produção artística e de seus fluxos vitais.

RoseLee Goldberg indica em seu livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, que a performance, enquanto linguagem artística organizada, se desenvolveu no contexto de crítica do objeto artístico como mero fantoche da lógica capitalista. Percebemos que Goldberg, de modo semelhante a Cohen, também sugere o potencial libertário da performance diante as imposições do sistema mercadológico e especulativo do capitalismo. A autora sustenta que,

se a função do objeto de arte devia ser econômica prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso. Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance – nesse contexto – tornou-se uma extensão de tal ideia, apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Goldberg também destaca que, na performance, pode ser percebido um desejo de envolvimento entre o artista e o público, pois essa linguagem artística era considerada pelos seus adeptos como “[...] um redutor do elemento de alienação entre o *performer* e o espectador, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciavam a obra simultaneamente” (GOLDBERG, 2006, p.142). Vale ressaltar que, para a autora, esse envolvimento geralmente era tenso. Goldberg lembra que era comum os artistas promoverem, por meio de suas performances, situações desconfortáveis e, até mesmo,

constrangedoras para o público, em uma tentativa de “reduzir o fosso entre ambos” (GOLDBERG, 2006, p.152). Itamar Assumpção, ao longo de sua carreira, estabelecia um contato próximo com o público, chegando inúmeras vezes a ameaçar os espectadores por meio de suas performances, tal como pode ser minimamente percebido nos registros de áudio e de vídeo das apresentações do artista.

Outra autora que discute a performance a partir do quadro geral das linguagens artísticas de vanguarda é a professora de história do teatro e da dança Sally Banes. O interesse da pesquisadora por esse tema demonstra, de imediato, que a linguagem da performance foi trabalhada e estudada por pessoas advindas de diversas áreas das artes, como, por exemplo, artes visuais, artes cênicas e música. Para Banes, a performance trabalha com múltiplas modalidades artísticas, apesar de ter como ponto de intercessão o trabalho com o comum, questão que também se articula com a proposta de nossa pesquisa. Segundo Banes,

a recuperação do comum era crucial para o *ethos* da década de 1960. O caminho fora preparado na década de 1950 e antes dela, pela incorporação de sons, paisagens, objetos, palavras e atos rotineiros por artistas como John Cage na música, Robert Rauschenberg e Jasper Johns nas artes plásticas, Jack Kerouac e Allen Ginsberg na literatura, Merce Cunningham e Paul Taylor na dança, Samuel Beckett no teatro e Joseph Cornell no cinema e nas artes plásticas (BANES, 1999, p. 161).

Sally Banes, apesar de poder ser associada ao grupo de autores que pensam a performance dentro da história das linguagens artísticas de vanguarda, discute no livro *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* – mais especificamente no capítulo “O corpo no poder” – a questão do corpo racial e das

suas imbricações políticas e estéticas. Segundo a autora, para a vanguarda, como a cultura estadunidense da década de 1960 de modo geral, o corpo racial era uma arena de embates políticos. Banes acredita que as vanguardas artísticas estabeleceram um diálogo íntimo com as questões do corpo, em grande medida por terem entrado em contato com as batalhas políticas que envolvem o corpo racial. Segundo a autora,

os artistas brancos, sobretudo, sancionaram a autoridade e o conhecimento especiais que a cultura negra tradicionalmente conferiu ao corpo. Se as altas artes da cultura euro-americana, na maior parte, eterizavam o corpo, as altas artes da cultura afro-americana – muitos de cujos valores haviam possibilitado há bastante tempo a cultura popular euro-americana, que inspirava agora muita arte de vanguarda – investiram nele peso, poder e significação. E a vanguarda pôs sua fé no poder do corpo (BANES, 1999, p. 280).

Enfim, a pesquisadora, apesar de discutir a história dos movimentos de vanguarda especialmente nos Estados Unidos, também demonstra a relação entre performance e as questões da cotidianidade e do comum, inclusive no tocante às discussões políticas e sociais que atingem a todos, a exemplo das discussões étnico-raciais e das questões de gênero. No entanto, vale ressaltar que Banes, como Cohen e Goldberg, pensa a performance como um movimento artístico desenvolvido por grupos seletos; entendimento diferente dos autores que percebem a performatividade como um elemento comum a qualquer linguagem, seja ela artística ou não.

Dentro do segundo grupo de autores, temos Paul Zumthor, que estabelece um diálogo entre várias áreas do conhecimento com o intuito de discutir a relação entre performance e oralidade. Para ele, a performance tem uma estrutura de sentido totalmente diferente da

leitura. O autor afirma que a performance não pode ser simplificada a um mero objeto semiótico, pois nela

sempre alguma coisa transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação) ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo lugar, cenário) (ZUMTHOR, 2007, p.73).

Quando a palavra é falada e cantada, temos a presença integral do corpo e de toda a infinita possibilidade de seus usos; assim, abre-se outro campo analítico ao operarmos com a opacidade e obscurecimento de sentido ligado aos saberes do corpo. Nesse nível, podemos falar de performance, termo que, mesmo não associado diretamente à palavra falada e cantada, e podendo se relacionar a outros tipos de expressão que não partem de uma perspectiva semântica, invariavelmente se associa a noções e a experimentações acerca das corporeidades, seja a partir de uma linguagem de pesquisa artística ou de acontecimentos e vivências cotidianas.

Questões estéticas, éticas, étnicas e epistemológicas são tratadas pela pesquisadora Diana Taylor em seu livro *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Antes de mais nada, é importante ressaltar que Taylor faz parte do rol de pesquisadores que entendem a performance como uma habilidade compartilhada por todos, ou seja, não é um fenômeno de nenhum grupo privilegiado. Nesse livro, a autora demonstra como as incorporações e as performances transmitem conhecimentos de um vasto repertório constituído da relação transcultural entre povos de origens e de tempos diferentes (Cf. TAYLOR, 2013). O papel da corporeidade na transmissão e na produção de conhecimento é apontado por Taylor do seguinte modo:

o corpo, na memória cultural incorporada, é específico, fundamental e sujeito a mudanças. Por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre memória cultural e a identidade como desincorporadas (TAYLOR, 2013, p. 134).

Para Taylor, a memória arquivada se associa a itens duradouros e se realiza por meio de uma relação de poder que separa a fonte do conhecimento do conhecedor (TAYLOR, 2013, 49). Assim, o arquivo, sobretudo por privilegiar o conhecimento traduzido pela escrita, desconsidera, e até mesmo, não comporta os atos incorporados e performatizados (TAYLOR, 2013, p. 51). De acordo com Taylor, esses atos – a exemplo dos gestos, do movimento, da oralidade, da dança e do canto – não podem ser reproduzidos, pois são efêmeros e presenciais. Ou seja, eles fazem parte do conhecimento incorporado, pertencem a uma epistemologia peculiar. Assim, tal conhecimento participa do que ela denomina de repertório, um importante sistema de produção e de transmissão de conhecimento, bem próximo a uma espécie de consciência mítica e corpórea que se distancia em grande medida da consciência histórica (TAYLOR, 2013, p. 51-52).

Destarte, Diana Taylor traz como interesse as “[...] performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). A autora indica que os estudos da performance contribuem para operarmos o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema epistemológico, ou seja, de produção e de transmissão de conhecimento, com destaque para o conhecimento ligado à “memória étnica” (TAYLOR, 2013, p. 57).

De certo modo, como Taylor sugere, as performances, muitas delas encenadas no cotidiano – e todos os resíduos dos outros tempos e espaços que elas evocam,

mesmo que reinventados –, trazem, incorporados a si, gestos, vozes, cantos e usos diversos do corpo que não são facilmente catalogados ou até mesmo percebidos de modo claro. Como nos recomenda Didi-Huberman, sob influência do “modelo fantasmal de história” de Aby Warburg e da etnologia de Edward B. Tylor:

A “permanência da cultura” não se exprime como uma *essência*, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um *sintoma*, um traço de exceção, uma coisa deslocada. A *tenacidade* das sobrevivências, sua própria “força”, como diz Tylor, nasce na *tenuidade* de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.47).

Podemos dizer que esse modelo fantasmal permite pensar a história além dos modelos homogeneizadores. Assim, segundo Didi-Huberman, o caótico e a irreflexão, bem como os “não saberes” em movimentos de tensão e de “decomposição teórica”, agem como fenômenos obsessivos que revelam o “tempo da imagem” e não o “tempo da história”. Desse modo, Didi-Huberman, em diálogo sensível com a obra de Aby Warburg, indica que o modelo fantasmal dá ouvidos ao timbre das “vozes inaudíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Merecem destaque para a presente discussão os apontamentos de Graciela Ravetti acerca dos resíduos inapreensíveis pelo conhecimento arquivístico. Segundo Ravetti, muitos dos traços, gestos, resquícios – e dessas “tenuidades” das quais trata Didi-Huberman – podem ser pensados como parte de uma “imensa cultura silenciosa” cujas profundezas “[...] só podemos vislumbrar como um enigma que chama a ser desvendado” (Cf. RAVETTI, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 209).

Ravetti indica que a performance “obstrui nossa condição de objetos arquiváveis” (RAVETTI, *apud* CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 123). Nesse sentido, como ela

própria nos ensina, “toda cultura tem um grão de opacidade” (Cf. RAVETTI, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 211). Por isso, algumas performances escapam, ou seja, não são capturadas pelas tentativas de resgate e de manejo da cultura e das tradições. Essas performances que escapam à institucionalização da cultura fazem parte daquilo que a autora chama de “tradição silenciosa” (RAVETTI, *in*: ALEXANDRE, 2007, P. 211). Podemos dizer que esse “enigma a ser desvendado” envolve o próprio performer, que, reinventando um vasto repertório cultural, desconhece, em boa medida, a origem e o significado desse repertório.

Todos esses apontamentos são pertinentes a esta pesquisa na medida em que a canção, e toda a performatividade a ela associada, produz e transmite conhecimentos não somente por meio de seu conteúdo semântico, mas por meio das incorporações e das afetações sociais, políticas e estéticas. Ademais, certas performances subalternas – empreendidas por meio da canção e de todo o cenário que a envolve – se ramificam e se atualizam em diálogo com rastros e resquícios que sobrevivem por meio da memória socialmente incorporada.

Tendo em vista a relevância dos estudos da performance para se pensar e experimentar o “corpo étnico”, antes de analisarmos algumas canções de Itamar Assumpção revisaremos alguns textos que discutem o fenômeno da performance a partir das manifestações afro-brasileiras, como, por exemplo, ensaios de Florentina de Souza, de Adélcio de Sousa Cruz e de Cássia Lopes.

Florentina de Souza, ao discutir a relação entre performance e memória afro-brasileira, informa que a afro-diáspora foi concomitante ao empreendimento de performances que atuavam como transmissoras de conhecimentos e revelam-se reconfiguradoras das memórias que combatiam a coisificação imposta pela escravidão (SOUZA, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 30-31). A autora escreve sobre corpos e saberes que resistem e

preservam conhecimentos por meio de performances e outras manifestações estéticas e políticas que reinventam as memórias étnicas. Isso pode ser notado na percepção dos

esforços individuais e coletivos de guarda e preservação, reconstituição e reorganização de pedaços, narrativas, cânticos e performances, tecidos e traços, plantas e costumes entre outras bagagens que, junto com os corpos e almas, atravessaram o Atlântico (SOUZA, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 30-31).

Essas “reorganizações de pedaços” que a autora sugere podem ser traduzidas como a rearticulação dos resíduos e dos vestígios de um passado ameaçado pelos ditames da cultura colonizadora. De outro modo, também apontam para as reorganizações diante dos conflitos e hibridizações culturais que se davam nas fronteiras entre povos, hábitos, costumes, crenças e corporeidades múltiplas. Para Souza:

Recriar, reelaborar performances e histórias põe em destaque o fato de que as identidades e as culturas não são imaginadas de uma vez por todas, mas são constantemente recriadas e acrescidas com o trabalho ativo da memória e seus vazios (SOUZA, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 38).

Pensar nessas reorganizações e reelaborações diante do movimento de hibridização é discutir, sobretudo, as táticas de “contrariedade e contingência”, “conspiração e conciliação”, que Adélcio de Sousa Cruz nos assinala em diálogo com Homi Bhabha (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007). Segundo Cruz, os conflitos culturais são produzidos performaticamente por meio dos processos de “antagonismo e afiliação” que podem ser percebidos tanto nas produções artísticas como na produção das subjetividades como um todo (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 121-122).

Segundo Cruz, ao reencenarmos o passado, performaticamos “outras temporalidades culturais incomensuráveis”, o que gera tensões entre a tradição e o moderno (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 122). Desse modo, o corpo traz um repertório cultural heterogêneo que invoca outras temporalidades, algumas delas apenas residuais e opacas. Dentre essas heterogeneidades, que, por sinal, são “expressões de fronteira”, ocorrem embates e conciliações (BOSI, 1992, *apud* CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 123).

Como nos indica Cruz, essa “dupla consciência” é sentida especialmente nas artes, pois, nessa seara, as performances abrigam movimentos de “contrariedade” e “contingência” que não se eliminam mutuamente (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 137). Esse “duplo movimento” não excludente é preferível, de acordo com Cruz, a uma tomada de posição unilateral. O “duplo movimento”, mesmo que de forma tensa, encontra um lugar de convivência privilegiado no corpo. As trocas culturais registradas no corpo são tanto de repertórios afetivos e desejados, como de impressões do controle e tentativa de captura. Deste modo, o corpo é marcado tanto pelas normas e pelas ideologias que lhe são incorporadas, como pelos desejos e afetos que o atravessam e que reinventam lutas e resistências. Assim, pensar nesse duplo movimento nos instiga a perceber a memória corporificada como lócus de embates e disputas. Como Cruz nos ensina:

As performances artístico-políticas sob o signo de manifestações literárias e musicais da diferença ocorrem sob uma espécie do retorno eterno da violência. Sobreviver ao discurso da violência parece, novamente, ser uma das tarefas exigidas para tais produções. Entre “rastros-resíduos” das culturas que atravessaram o Atlântico a partir da África, todas elas reencenadas entre versos e cantos que narram

trajetórias que se alternam entre histórias coletivas e individuais (CRUZ, 2011, p. 12).

Sobre esses trânsitos culturais que evidenciam embates no âmbito dos saberes e na construção de narrativas por meio de performances diversas, Leda Martins indica que na “cartografia estética de nossa cultura” são recriados e inscritos enunciados, técnicas e performances de diversos gêneros. Nessa cartografia, o corpo ocupa um lugar especial, pois, segundo a autora, em processo de deslocamento e de resignificação, o corpo se torna uma geografia, uma espécie de paisagem ocupada e reinventada por linguagens diversas (MARTINS, *in*: DUARTE; FONSECA, 2011). Vale destacar que a autora sublinha as peculiaridades da grafia, da corporeidade e da performance afro-brasileiras, que, segundo ela,

nos variados âmbitos em que vivifica, oferece-nos um amplo feixe de possibilidade de percepção, pesquisa e fruição. Seja em seu timbre vocal, seja como grafia, na pauta do papel, ou na memória performática do corpo, essa literatura traduz um saber (MARTINS, *in*: DUARTE; FONSECA, 2011, p. 305).

Essas conexões entre saberes e culturas que trabalham na perspectiva do duplo movimento de agregação e de desagregação, sobre os quais nos informam Cruz e Bhabha, não se dão apenas no âmbito discursivo, o próprio processo de “descolonização de saberes” passa pela dinâmica da corporeidade e da oralidade (Cf. LOPES, 2012, p. 150).

Segundo Cássia Lopes, que também pensa a performance a partir de atividades comportamentais, como ela diz, “ancoradas no cotidiano e no tablado da cena política”, o estudo da performance afro-brasileira desloca com o corpo o sistema ocidental que se quer hegemônico (Cf. LOPES, 2012). Para a autora, as performances são capazes de transmitir conhecimentos incorporados

que podem ser competentes no questionamento de certas dicotomias que embasam o centralismo do pensamento racional do Ocidente, pois entender a descolonização do corpo é perceber o corpo como “palco e ator da manobra política” (LOPES, 2012, p. 150). Destarte, os próprios corpos podem ser considerados espaços onde as relações de poder e saber se desdobram. A autora faz uma leitura interessante que abrange os corpos e os espaços, sob influência de Jacques Derrida, ao fazer uso do conceito de corpo-arquivo. Segundo ela – ao utilizar uma nomenclatura diferente de Taylor, mas que mantém a mesma linha argumentativa da autora de o *Arquivo e o repertório*, o corpo pode ser considerado uma “[...] superfície sobre a qual se inscrevem os acontecimentos, enquanto tal, também é o arquivo desses acontecimentos vividos” (LOPES, 2012, p. 88).

Mudando um pouco o foco, mas tendo em vista o referencial teórico que nos ajudará na análise das canções que trabalharemos neste artigo, partiremos para uma rápida explanação sobre o conceito de afroperspectiva que será de grande valia para pensarmos nos atos de resistência dos povos de origem afrodescendente, sobretudo nos campos cancional e literário.

O pesquisador Renato Nogueira Jr. aponta alguns traços elementares da afroperspectividade (Cf. NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015). Segundo ele, tal proposta trabalha a filosofia como uma espécie de coreografia do pensamento. A título de esclarecimento, é fundamental abriremos um parêntese para sublinhar que, como a filosofia, para certos estudiosos, algumas expressões literárias são fortemente marcadas pela corporeidade, ou seja, podem ser pensadas como coreográficas e como performáticas. Assim, podemos continuar a descrição da afroperspectiva sem, no entanto, relacionarmos essa proposta exclusivamente com o exercício filosófico, mas conectando-a às produções estéticas, especialmente às performances afrodescendentes.

Nogueira, sob influência de Deleuze e, sobretudo, de filósofos africanos, também sugere que a afroperspectiva utiliza de “personagens conceituais”, no caso, “melanodérmicos”, ou seja, que, pelo seu fenótipo, apresentam traços afrodescendentes (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 44). Dentre esses personagens que nos instigam a rever o pensamento e as nossas sensações diante do mundo, podemos citar os arquétipos do “malandro”, do “pai de santo”, da “feiticeira”, do “jongueiro”, como algumas entidades e orixás que fazem parte do panteão das religiões afrodescendentes, como Iemanjá, Ogum, Zé Pelintra, Pomba Gira e, até mesmo, personagens que podem ser situados “historicamente”, como Zumbi dos Palmares e Ganga Zumba.

Como indicado anteriormente, a expressão “personagens conceituais” remete diretamente a Deleuze, que também faz uso da noção de “imagem do pensamento”, igualmente utilizado por Nogueira para trabalhar a afroperspectiva. Merece ser dito que a apropriação da noção de “personagens conceituais” por Nogueira, dentro da perspectiva africana, permite expressar sentimentos, formas de pensar e de agir no mundo, sobretudo relacionadas com a diáspora que foi imposta aos povos africanos.

Além disso, a afroperspectiva faz uso de noções como drible, ginga, roda, vadiagem, enegrecimento e outros termos que não necessariamente são vinculados aos conceitos criados por pensadores europeus, mas que se associam à performatividade afrobrasileira (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 31). Isso não quer dizer que a afroperspectiva desconsidera ou desqualifica os conceitos e propostas de origem europeia, mas que ela tenta abarcar outros modos de expressão do pensamento e de se relacionar com mundo por meio de uma visão policêntrica e multiperspectivística (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 44).

Com vista às discussões anteriores sobre a performance, sobre a memória étnica e os resquícios, rastros e resistências a ela associados, podemos iniciar a análise da canção “Pretobrás”, de autoria de Itamar Assumpção. A canção faz parte de um projeto maior, que deu origem – de forma póstuma, mas tendo em vista o desejo do artista – a uma trilogia homônima ao nome da canção. A título de esclarecimento, parece que o termo “Pretobrás” e a temática, de certa forma, dialogam com a canção “Negra Melodia” de Jards Macalé e Wally Salomão, gravada ao vivo por Itamar no disco *Às próprias custas s/A*, de 1982. Em “Negra melodia”, percebemos um personagem que, por pertencimento, autoidentificação e performatização se apresenta como um “*American Black* do Brás do Brasil”, ou seja, um Pretobrás. Detectamos nas gírias, na cadência e na dicção do canto – como na fala coloquial que percorre a canção – um jeito peculiar de empregar tanto o português quanto o inglês, algo que nos remete aos estudos de Labov, Deleuze e Guattari sobre o uso menor da língua (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Como em “Pretobrás”, encontramos a performatividade nos detalhes aparentemente imperceptíveis, como, por exemplo, por meio da imagem construída pelo personagem:

O meu pisante colorido  
 O meu barraco lá no morro de São Carlos  
 Meu cachorro Paraíba  
 Minha cabocla, minha cocota  
 A minha mona lá no Largo do Estácio de Sá  
 [...]

Deleuze e Guattari, em favor da radicalidade da expressão performática da linguagem, desenvolvem uma série de críticas ao apego às “constantes” e aos “universais” da língua que autores como Noam Chomsky e Herbert Brekle sustentam, mesmo levando em consideração uma suposta “competência performancial

idiossincrática” que esses autores chegam a bradar (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 37). Contra esse “sistema homogêneo ou padrão”, os filósofos do plano de imanência destacam a importância da teoria da variação linguística desenvolvida por Willian Labov. Segundo Deleuze e Guattari, “Labov pode responder que uma língua, mesmo maior e padrão, não pode ser estudada independentemente das variações inerentes, que não são precisamente nem mistas nem extrínsecas” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 52).

Como exemplo da performatividade desenvolvida por Labov, temos a atenção dedicada pelo autor às peculiaridades da prosódia e da estilística, que exemplificam como o *Black English* trata a língua inglesa, ou seja, a língua maior. Segundo Deleuze e Guattari, o esfacelamento das supostas constantes em benefício das “diferenças de dinâmica” faz aproximar o uso menor da língua de certa musicalidade (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 54). Segundo os filósofos, o *Black English* não é outra língua externa ao inglês, mas sim um uso intensivo, um uso menor em “estado de variação contínua” da língua inglesa (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 55). De acordo com Deleuze e Guattari:

Em sua própria língua se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua. Se é bastardo, se vive como bastardo, não é por um caráter misto ou mistura de línguas, mas antes por subtração e variação da sua, por muito ter entesado tensores em sua própria língua (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 55).

Podemos dizer que, tal como o *Black English* em relação ao inglês *standard*, a língua portuguesa performatizada pelos afrodescendentes no Brasil é um “devir minoritário”, um “estado intensivo” da língua portuguesa. Assim, esses modos de falar, essas astúcias da linguagem

ordinária que faz a língua portuguesa “gaguejar” e “vibrar sobre si mesma” são o sintoma das conotações estilísticas e estéticas da língua menor. Além disso, esse uso minoritário do idioma também expressa transgressões em resistência aos ditames do pensamento e das práticas hegemônicas. Como Certeau indica em *A invenção do cotidiano*:

Esses torneios caracterizam uma arte de dizer popular. Tão viva, tão perspicaz, quando os reconhece no contista e no camelô, um ouvido de camponês de operário sabe detectar numa maneira de dizer uma maneira de tratar a linguagem recebida. Sua apreciação engraçada ou artística refere-se também a uma arte de viver no campo do outro. Ela distingue nesses torneios de linguagem um estilo de pensamento e de ação – modelos de práticas (CERTEAU, 2014, p. 81).

Outro ponto importante acerca da performatividade desenvolvida de forma habilidosa por Itamar Assumpção se relaciona à construção da imagem e da subjetividade do artista e de seus personagens. Temos registrado pelas lentes e pelos gravadores do programa *Ensaio*, da TV Cultura, um *medley* em que Itamar Assumpção e banda executam as canções “Pretobrás”, seguida de “Vai cuidar de sua vida”, de autoria de Geraldo Filme, compositor afrodescendente de São Paulo. Vale destacar que, apesar de não nos determos na última canção, ela descreve a luta pela inserção da população negra no Brasil em espaços públicos e as mudanças que têm ocorrido nas últimas décadas.

Talvez alguém pudesse questionar que a apresentação a que nos referimos não é performática, uma vez que o compositor – possivelmente debilitado pelo câncer que o acometia havia alguns anos – se apresentou junto a seu violão, sentado em um banco. É fundamental argumentarmos que a performance não está

necessariamente ligada a movimentos exagerados do corpo e que passa pela ocupação transitória e ágil do espaço "cênico". Como Deleuze nos informa em *Lógica do sentido*: é possível percorrermos velocidades aparentemente inatingíveis, mesmo que aparentemente parados no mesmo lugar (Cf. DELEUZE, 2009). A performance de Itamar – além de estar associada ao cantar e à execução do instrumento, gestos que fazem parte dessa performance que, como Taylor nos fala, abriga e transmite conhecimentos incorporados, saberes antigos e revistos à luz de sua execução – também pode ser percebida por meio da sua estética corporal.

A negritude de Itamar é evidente, está na pele, está na superfície epidérmica que ele traz desde seu nascimento e que remete aos genes de seus antepassados. Apesar disso, percebemos um reforço da negritude e da africanidade por meio da ostentação de seus *dreadlocks*, ou seja, de seu penteado ao modo rastafári. Sabemos que o rastafarianismo é uma religiosidade rizomática, uma vez que mescla, pelo menos, elementos africanos, americanos e asiáticos. O rastafarianismo possivelmente se desenvolveu na primeira metade do século XX, na Jamaica. Sua principal influência foi o imperador etíope Hailê Selassiê, que, de acordo com algumas tradições, era o ducentésimo vigésimo quinto na linha de imperadores etíopes descendentes da filiação entre a Rainha de Sabá e o Rei Salomão. Para o rastafarianismo – movimento religioso e político extremamente ligado às propostas libertárias, antiescravagistas e pacíficas entre os povos –, o cabelo é um catalizador de energias do cosmo conectado as várias partes do corpo, por isso, não é cortado pelos seus adeptos.

A partir dessa explanação, percebemos que o uso dos *dreadlocks* por Itamar pode ser pensado como uma parte de sua performance, de sua expressão afrodescendente, que contraria as agruras geradas pela diáspora e pela dominação dos povos africanos pelos europeus. Além disso, notamos outros traços que dão visibilidade

à coreografia da resistência estética e política praticada por Itamar Assumpção. O macacão preto com que se veste na apresentação cria uma sobreposição de tom que reforça o caráter melanodérmico do artista, ou seja, seu fenótipo marcado pela pele escura. Apesar desse detalhe, o que nos chama a atenção no uso do macacão é a conotação ao universo do trabalho.

O teórico Thorstein Bunde Veblen traz apontamentos de grande relevância para pensarmos na relação entre vestuário e, no nosso caso, figurino, em relação à divisão social do trabalho (Cf. VEBLEN, 1983). Segundo Veblen, em seu livro de 1899, *A teoria da classe ociosa*, algumas elites econômicas e grupos com prestígio social simbolicamente demonstram a negação do trabalho por meio do consumo conspicuo de determinados trajes. Como exemplo, temos o uso de luvas brancas e delicadas por senhoras da "alta classe", que testemunha a dissociação com o trabalho braçal. De outro modo, certas roupas são comuns para as classes trabalhadoras, seja pela resistência de seus tecidos ou pela simbologia que elas carregam.

A partir desses apontamentos, podemos dizer que o uso do macacão por Itamar Assumpção, mesmo que não racionalmente pensado, nos sugere a relação do artista com a classe trabalhadora. Essa questão nos remete à possível origem dos antepassados de Itamar, que provavelmente chegaram à América na condição de escravos, ou seja, sujeitos ao trabalho compulsório. Além disso, parece que o macacão também alude a certa relação com o labor artístico, que – sobretudo por estar ligado a uma produção independente e distante das imposições do mercado – se demonstra árduo, apesar de alegre e potente.

Assim, percebemos que o artista performatiza, por meio de seu corpo, a resistência às contradições e às implicações de uma sociedade desigual, discriminatória e injusta, afinal, como a canção "A carne" – de

autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelletti – nos adverte: “[...] a carne mais barata do mercado é a carne negra”.

Podemos ainda pensar no uso dos óculos escuros de aro vermelho e *design* nada usual por parte de Itamar. Para quem conhece a trajetória do artista e, sobretudo a sua imagem, é fácil notar que o uso de óculos escuros “espalhafatosos” era um elemento comum ao artista.

O uso do acessório também era comum a outros personagens negros como Cartola. A canção de Max de Castro e Marcelo Yuka, de 2002, versa sobre esse traço do sambista carioca, que teve uma vida de invisibilidade, apesar da extrema qualidade de suas composições. Em “Os óculos escuros de Cartola”, o sujeito poético diz que

Uma lente negra protege os olhos  
Dando chance a outros pontos de vista  
Poesia mantida poesia cantada poesia pichada  
Como consequência de vida  
Pra que a raiva não nos forme  
Com o mesmo peso e medida  
O povo pobre faz da arte história  
Como os óculos escuros de cartola

A canção nos ajuda a pensar tanto no uso poético dos óculos escuros, quanto na proteção que as lentes negras possibilitavam ao olhar diferenciado do artista, ou seja, à sua afroperspectiva. Apesar da discussão do uso do corpo performático no palco não se esgotar facilmente, partiremos agora para a análise da canção “Pretobrás”, lançada por Itamar Assumpção em 1998, no álbum homônimo. A canção, por meio de ritmos que mesclam *funk*, *soul* e *afrobeat*, é uma espécie de ficcionalização biográfica do artista, na qual as dificuldades do dia a dia são declaradas, tal como a resistência a esses estorvos do cotidiano, como podemos ver a seguir:

Quando acordei tava aqui entre São Paulo  
e o mangue

Brasil via MTV num *clip* de *bang bang*

Nem bem cheguei me feri foi bala na cidade grande

Compondo sobrevivi cantar estancou o meu sangue

[...]

A letra evidencia que o personagem/artista, após o seu êxodo em direção à megalópole paulista, sofreu diversos tipos de dificuldade e de violência, como se estivesse em um *clip* de *bang-bang*. Para ser mais preciso, o personagem chegou a uma região periférica, a uma espécie de “não lugar”, entre São Paulo e o Mangue. Na canção, percebemos que a mídia, apesar de sedutora e espetacular, também é causadora dessa violência. O impacto, na chegada, foi tão forte no personagem que ele se sentiu como se estivesse sido perfurado por uma bala. Apesar disso, o enunciador complementa que cantando ele sobreviveu e que a arte estancou seu sangue. Percebemos não somente a questão da corporeidade e seus afetos e perceptos, mas também a questão da performance enquanto estratégia de resistência e de sobrevivência.

Em algumas partes da canção, são citados alguns personagens conceituais afrodescendentes, como o moleque Saci, Zumbi dos Palmares e Cruz e Sousa. Determinamos na análise desses personagens dentro da perspectiva da canção. Ao usar a imagem do Saci, o enunciador aponta sobre o seu caráter escapadão em relação aos mecanismos de controle e de disciplina promovidos pela Indústria Cultural e pela sociedade de modo geral. O devir-saci do personagem – enquanto expressão peculiar de um moleque negro indisciplinado – transita de forma arguta pelos espaços estriados que se referem à lógica da tecnocracia e de uma sociedade preconceituosa que sustenta uma falsa “democracia racial”. Ou seja, a imagem do personagem aponta para

linhas de fuga, para uma impossibilidade de captura e controle do personagem.

Nasci moleque saci daí que eu nunca me entreguei  
Mando um recado pra ti certeza que a noite chegue  
[...]

Tal como o Saci, Zumbi dos Palmares também expressa essa espécie de “raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona” (Deleuze, 1997, p.15). Percebemos que essas duas figuras têm na sua corporeidade, nas performances e nas artimanhas do corpo o seu fator primordial de resistência, seja pela fuga, pelo confronto direto, seja pelas táticas que ludibriam seus opositores e perseguidores. Esse movimento de inclusão e exclusão, de idas e vindas em relação ao que aparentemente é o centro, Itamar – após voltar de viagem da Alemanha, onde apresentou seu trabalho em uma comemoração aos cem anos de abolição da escravatura no Brasil e, de certa forma, cruzou os mares de forma inversa e diferente de seus ancestrais que foram vítimas da diáspora – com destreza e humor nos alegra e nos faz pensar com os seguintes versos:

Um belo dia parti Cumbica Deustchland  
Na volta num *duty free* comprei um bom bumerangue  
[...]

Por sua vez, a canção “Batuque”, também de autoria de Itamar Assumpção, apresenta um ritmo difícil de ser rotulado; no entanto, apreendemos inúmeros elementos que, apesar de se hibridizarem, apontam para a musicalidade afrodescendente. A guitarra, por exemplo, é tocada de modo a percebermos uma grande influência do *reggae*, ritmo que – além de seus elementos modernos – apresenta sua associação direta com a produção

musical afro-americana. Além disso, o ritmo e a entoação da melodia apresentam características fortemente vinculadas às expressões cancionais de origem africana.

Apesar de não notarmos uma elevada aceleração do andamento, os ataques consonantais, principalmente das letras “d”, “t”, “p” e “b”, e a marcação dos acentos que incidem nas vogais da canção são bastante evidentes. Além disso, também percebemos essas expressões cancionais de origem africana pelo recurso da reiteração dos motivos melódicos e do conteúdo verbal. O movimento de reiteração também pode ser detectado por meio da repetição de certas palavras como o verbo dançar e também das próprias consoantes anteriormente citadas e outras, como o “m” e o “n”, o que nos indica a presença de aliterações. Por fim, também merece destaque a repetição de rimas, especialmente das palavras terminadas em “eira”.

Houve um tempo em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar.  
Tanta chibata no lombo que muitos morriam no mesmo lugar.  
Deu bandeira, dançou na primeira, dançou capoeira, dançou de bobeira, dançou na maior.  
Deu canseira, sambou na poeira, tossiu na fileira, dançou pra danar.  
O meu pai, minha mãe, minha avó tanta gente tristonha que veio de lá.  
Minha avó já morreu, o meu pai lá se foi, só ficou minha mãe pra rezar.  
Vez em quando me lembro dos fatos que meu avô cantava nas noites de frio.  
Não chorava, porém não sorria, mentir não mentia, fingir não fingiu.  
[...]

Mudando um pouco o foco da análise, podemos afirmar que, apesar de o ritmo e o tom da canção não sugerirem melancolia – uma vez que o tom maior, diferente do tom

menor, apresenta características que se distanciam da tristeza –, algumas passagens da letra da canção remetem à dor, ao sofrimento e à morte. Apesar disso, a letra também fala sobre a resistência e o sentimento de fé e alegria dos afrodescendentes no Brasil.

Com base nas considerações de Renato Nogueira a respeito da afroperspectiva, podemos pensar de forma mais profícua nessa ambiguidade que a canção sugere ao trabalhar com a dor da submissão e a alegria da resistência. A canção trata da “terra que tremia”, do “povo que gemia”, da “chibata no lombo” e da “gente tristonha”, imagens que remetem à tentativa de submissão e disciplina dos corpos, mas também fala da resistência e da subversão.

É possível encontrarmos, na canção, as “imagens conceituais” que Nogueira, sob influência de Deleuze, argumenta que são típicas do pensamento afroperspectivista, e que indicam a luta pela sobrevivência e pela recusa em aceitar as tentativas de domesticação. Se o verbo dançar e sambar podem sugerir algo no sentido de perda ou de prejuízo, de outro modo também expressam, como o “driblar” e o “gingar”, os movimentos de esquiva em relação às tentativas de subordinação que os afrodescendentes, na condição de cativos, praticavam. Colaborando com essas imagens, certas performances como a prática da capoeira também remetem ao movimento de recusa em aceitar os mandos e os desmandos advindos do pensamento e das estratégias escravocratas.

Sobre a força dessas “imagens conceituais” afrodescendentes, é pertinente remetermos ao título do ensaio de Renato Nogueira “Sambando para não sambar”, presente na notável coletânea de textos denominada “Sambo, logo penso” – organizada por Wallace Lopes Silva e lançada recentemente, em 2015 – e que tem como proposta principal exercer a análise de canções por meio da afroperspectiva. Segundo Nogueira, “[...] na primeira parte da frase, ‘sambar’ é ginga e artimanha,

isto é malandragem. Na segunda parte, ‘sambar’ é nome específico para o termo genérico ‘dançar’, isto é, perder algo desejado. Essa é a definição sumária da ética da malandragem” (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 45). Continuemos com a leitura da segunda parte da canção:

[...]

Liberdade além do horizonte, morreu tanta gente de tanto sonhar.

Quem foi? Foi Zumbi!

A Princesa Isabel assinou um papel dia treze de maio de mil oitocentos e oitenta e oito.

Plá.. schhú... pimpa! srrrráaa...srasck... ploc... crá...

Sssssrrriiiii... pchiii... pim... pim... schii... rrássa... rrruu...

dgigo... dgigo.. dgigo... Desamassa ... amassa... amassa...desamassa... amassa... amassa... prchhh...prucka...

Ih agora! Como é que ficou aqui agora? Deixa prá lá... eu to aqui pra outra coisa...

Mesmo que a liberdade referida na canção se situasse distante dos olhos, no “além do horizonte”, e incorresse no risco de morte, os africanos e afrodescendentes, na condição de escravos, não desistiam de sonhar pela sua emancipação e de seu povo. Esse caráter coletivo da luta do povo negro é percebido em alguns momentos da canção, merecendo destaque para a questão da ancestralidade, que, tal como foi citado, também é um elemento presente na afroperspectiva.

Outro ponto que também remete às características do afroperspectivismo é a presença implícita ou explícita na canção de alguns “personagens conceituais”, a exemplo do arquétipo do capoeirista e de Zumbi dos Palmares, sendo esse um dos símbolos maiores da luta do povo africano por meio do quilombismo. Roniere Menezes desenvolve uma leitura perspicaz da canção “Berimbau”, composta por Vinicius de Moraes e Baden

Powell. Percebemos, na análise do autor, que o afro-samba em questão traz elementos relacionados à afro-perspectiva, como a ginga e o requebro do capoeirista, também presentes na canção “Batuque”, de Itamar. Segundo Menezes,

o gesto relacionado à dança desafia os perigos vindos do inimigo. A ginga, a rapidez de raciocínio ligado ao ataque e à defesa, o jogo e o requebro, tudo desconcerta a rigidez e o ordenamento do mundo do trabalho. A luta da capoeira desliza para a luta cotidiana. O corpo assujeitado rebelar-se contra os espaços cerceadores de sua liberdade (MENEZES, 2011, p. 292).

De diferente modo, outro “personagem conceitual” que aparece na canção de Itamar é a Princesa Isabel. No entanto, como Renato Nogueira afirma, certos personagens são antipáticos, ou seja, expressam e conceituam as agruras ou resoluções mal realizadas do problema gerado pela escravidão e entram a coreografia que resiste à tentativa de captura dos corpos (Cf. NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015).

Essa solução parcial – que sabemos ter gerado novos problemas para população afrodescendente no Brasil e que afeta de modo drástico boa parcela da população brasileira – é tratada na canção por meio do jogo de amassar e desamassar o papel. Quer dizer: a declaração de abolição da escravidão simboliza a distância entre a lei – que é incompleta e incapaz de reaver os prejuízos cometidos contra os afrodescendentes – e a prática. Ou seja, essa lei ainda não saiu totalmente do “papel”, tendo em vista o número elevado de pessoas que, no país, permanecem em regime de escravidão, mesmo que de forma mascarada por certos preceitos “liberais” e por outras ideologias que sustentam a exclusão social.

Na parte final da canção, por meio de algumas onomatopeias – que exemplificam os tensores e os intensivos

da língua menor que Deleuze e Guattari nos dizem – a forma de expressão e a sonoridade das palavras indicam um suposto rasgar e amassar desse papel que representa tamanha dubiedade: liberdade enclausurada. Parece que essa expressão – quase irracional e turva – indica que o referido documento escrito e assinado pela princesa Isabel possibilita arquivar uma lei, mas, por outro lado, é impossibilitado de conter o repertório de práticas de resistência incorporadas pelos afrodescendentes, bem como é incapaz de abrigar os desejos e anseios da população negra (Cf. TAYLOR, 2013). Além disso, algumas onomatopeias tensionam o texto, de modo a sugerir embates e lutas, tal como o tropeçar desses caminhos tortuosos em busca da liberdade e da justiça social.

Assim, percebemos por meio dessas onomatopeias, e também do ritmo e do plano melódico de “Batuque”, que não devemos negligenciar a força sonora da canção em troca de um privilégio exclusivo do conteúdo semântico do texto. Como já dissemos, é de vital importância pensar na sonoridade das palavras, tendo em vista que – em algumas produções literárias e cancionais – a matéria sonora arrasta os conteúdos e não necessariamente o contrário (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2003).

A título de conclusão, podemos argumentar que as performances desenvolvidas por Itamar se relacionavam com as expressões do repertório cultural incorporado por meio de práticas e da memória étnica. Essas performances implicam atos de resistência e de sobrevivência do homem comum diante da institucionalização e das imposições da cultura dominante. Enfim, essas performances, mesmo se perseguidas e condenadas pelos padrões hegemônicos, sobrevivem de modo tênue, mas persistente, trazendo à superfície traços e resquícios da memória étnica por meio de gestos, vozes, cantos e diversos usos e expressões do corpo.

### Referências bibliográficas

- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. "Afro-brasilidade urbana: poética da diáspora em performance." In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs II - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- MARTINS, Leda. "A fina lâmina da palavra". In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afro-descendência*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Vol. 4, 2011.
- MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- NOGUEIRA, Renato. "Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia". In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexis, 2015.
- RAVETTI, Graciela. "Saberes negros: os argumentos do corpo invisível". In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- SOUZA, Florentina de. "Memória e performance nas culturas afro-brasileiras". In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VEBLEN, Thorstein Bun. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



DONIZETI MAZONAS EM *OSMO*

Adaptação do conto homônimo de Hilda Hilst

(pertencente ao livro *Fluxo-Floema*, de 1970)

Levada aos palcos pela primeira vez em 2014

Direção de Suzan Damasceno

Participação de Érica Knapp

Foto de Keiny Andrade

# martins pena, um homem do teatro na crítica literária brasileira

**Andréa Sannazzaro Ribeiro\***

**Resumo:**

Martins Pena teve uma vasta produção teatral no Brasil da primeira metade dos Oitocentos como autor de comédias, gênero considerado menor pela tradição desde a *Poética* de Aristóteles, que a caracterizava como “a imitação de homens inferiores”. Nesse contexto, levantamos a questão de que a importância de sua obra no panorama teatral brasileiro pode ter sofrido, de início, algum prejuízo – por parte de autores como Sílvio Romero e José Veríssimo. Colocamos, assim, em discussão a ausência, durante certo período, de uma historiografia teatral que permitisse separar a literatura das artes da cena, uma vez que Martins Pena, “um homem do teatro”, por possuir características marcantes voltadas especificamente à construção dramática da ação, teria sido posto em perspectiva diferenciada com relação a

---

Artigo recebido em 05/11/2015 e aceito para publicação em 20/01/2016.  
\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, sob orientação da Profa. Dra. Luciana da Costa Dias.  
Email para contato: deasannazzaro@gmail.com

outros autores que se voltavam mais propriamente para a construção textual da cena.

**Palavras-chave:**

teatro brasileiro, Martins Pena, crítica literária.

**Abstract:**

Martins Pena had a wide theatrical production in the first half of the nineteenth century as a comedy author, which has been seen as a minor genre since Aristotle's *Poetics*, characterized as "an imitation of men worse than the average". In such context, we propose that his work's importance may have suffered some losses – caused by interpretations made by critics like Sílvio Romero and José Veríssimo. Thus, we present our discussion of the absence, during a certain period, of a theatrical historiography that would allow us to separate Literature from Performing Arts, since Martins Pena, a "theatre man" who had salient features regarding the construction of dramaturgical action, had his work put on a different perspective in relation to other authors focused on scene's textual construction.

**Keywords:**

Brazilian theater, Martins Pena, literary criticism.

Ainda que a fortuna crítica de Martins Pena venha sendo foco de muitos estudos, dada a importância da comédia de costumes em nossa tradição teatral, apontamos aqui a necessidade maior de discutir, ainda, alguns pontos acerca de sua produção teatral, sobretudo no que se refere a seus elementos mais ligados à construção cênica, apontando uma saída do âmbito da crítica literária, em direção à noção de teatralidade. Buscamos reforçar, portanto, uma hipótese que se vem delineando na historiografia do teatro das últimas décadas: a de que autores cuja obra é tensionada por elementos

oriundos do teatro popular, da farsa e mesmo da comédia foram tratados com certo preconceito por parte de uma tradição crítica, e que esta precisa, portanto, ser sempre revisitada. Pretende-se aqui não só fazer o rastreamento de parte da construção da fortuna crítica do autor, buscando compreendê-la, mas também o levantamento de outras hipóteses que devem ser ainda amplamente investigadas, tendo em vista que este artigo é fruto parcial de um trabalho de pesquisa mais amplo ainda em fase de elaboração.

Nosso comediógrafo fluminense faz sua estreia no Teatro Constitucional Fluminense<sup>1</sup> – então localizado onde está o atual Teatro João Caetano –, no Rio de Janeiro, em 1838. Enquanto Gonçalves de Magalhães trazia para os palcos o imponente poeta Antônio José, Martins Pena trazia o corrupto Juiz da roça: "Estreava o *Juiz de paz na roça*, sem alarde publicitário e pretensão histórica. Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815-1848) com observação satírica dos aspectos da realidade brasileira" (MAGALDI, 2001, p. 4). Seria a primeira das vinte e cinco peças escritas, das quais dezenove foram levadas à cena, no período entre 1838 a 1846 (VEIGA, 1877, p. 375-95). Assim, Martins Pena pode ser tratado como sujeito empenhado na construção de um teatro nacional – o que se nota, também, pelos seus artigos nos Folhetins<sup>2</sup>, nos quais demonstra críticas ao movimento teatral da época, e por ter sido, algumas vezes, apoiador de algumas greves e reivindicações que decorriam no Teatro Constitucional Fluminense. O autor tem uma produção mais rica, no que diz respeito aos palcos, do que a de seu contemporâneo Gonçalves de Magalhães, que, diversamente, se ocupa da forma da tragédia, preocupado em cativar seu público em uma forma de educação estética. Martins Pena se ocupa da comédia, embora tenha também produzido outros gêneros, como o drama histórico, mas não obtém sucesso com estes.

Sendo assim, nossa pergunta norteadora é: como Martins Pena torna-se referência como comediógrafo?

Parte da construção de sua crítica se formou em um momento que não delimitava um campo específico para as artes cênicas, ocupando-se apenas da avaliação do texto, o que, muitas vezes – já que a produção de Pena é em maior volume voltada para os palcos –, julgou o gênero teatral por ele adotado como inferior ao classificá-lo dentro da literatura nacional, ignorando os elementos que enriquecem o espetáculo por ele criado, que vão além do texto, como a “cor local” e a sátira, que ajudaram a formar sua “linguagem teatral”, pontos que adiante desenvolveremos com mais atenção.

Uma das principais referências sobre a vida de Martins Pena se encontra na revista do Instituto Geográfico Nacional publicada logo após a sua morte, em 23 de novembro de 1877. A biografia do comediógrafo aparece na seção intitulada “Dos homens ilustres por armas, letras, virtudes etc.”<sup>3</sup>, destinada a homens com atitudes de grande valor e participantes na construção da nação brasileira, mesmo que não fossem brasileiros de nascimento. Foi escrita e pronunciada pelo Dr. Francisco da Veiga, membro do Instituto, que creditou o impulso para escrevê-la (acompanhado de certa indignação) à não menção do comediógrafo no *Ano Biográfico*, escrita pelo também membro e escritor do IHGB Joaquim Manoel de Macedo. Na biografia de Veiga, Martins Pena é designado como o primeiro escritor do gênero comédia no país<sup>4</sup>.

Nossa hipótese é de que o sucesso obtido em suas peças de comédia, embora notável, não agradou parte de uma determinada elite intelectual (muitas vezes em consonância com modelos teatrais já constituídos na Europa): o momento histórico era incompatível com a questão popular que Martins Pena trazia em suas peças, assim como o conteúdo, que, muitas vezes, criticava a ordem vigente – tais como a escravidão e o tráfico negreiro, bem explícitos na peça *Os dois ou o inglês maqui-nista*, de 1845, censurada pela Câmara dos Deputados imediatamente após a estreia.

Como observa a autora Iná Camargo Costa (1998), parece haver um “favoritismo” pela obra de José de Alencar, a qual, segundo alguns críticos, teria sido a estreia no Brasil do modelo da alta comédia. Segundo ela, era esse o modelo ideal dos grupos intelectuais da época, voltados para o projeto teatral parisiense seguido da escola de Dumas Filho. Martins Pena, contudo, segue para uma comédia de costumes com temática popular, diferente de José de Alencar, que tinha como material uma classe social mais elevada. Pena teria se ocupado de uma arte menos aristocrática. Esse fato teria criado um olhar crítico em relação a Martins Pena e, de certa forma, obscurecido seu trabalho. A obra de Martins Pena, por apresentar elementos populares, como a dança e o falar próprio das *gentes da roça*, foi classificada, muitas vezes, como “subteatro”.

Tal hipótese pode ser constatada pelo fato de que, ao estreiar sua peça *O demônio familiar*, José de Alencar escreveu um artigo intitulado “A comédia brasileira” no *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 14 de novembro de 1857. Nele, o autor menciona a sua própria peça, almejando para si o *status* de criador da comédia de costumes brasileira. Usa da justificativa de que no cenário nacional não haveria montagem à altura e, ao mencionar Martins Pena, que tivera produção anterior a ele, lhe garante qualidades, mas o desqualifica, dizendo que Martins Pena teria se entregado mais ao riso fácil do que à crítica bem arquitetada e ao compromisso com a moral e os bons costumes, que José de Alencar garante haver em sua própria montagem. Desse modo, Alencar inaugura uma imagem de Martins Pena como apenas um criador da comédia nacional ainda como modelo superficial, mas nada além disso, sem conferir a suas peças um valor social para além do entretenimento.

Para José de Alencar o teatro deveria funcionar como um *daguerreótipo moral*, agindo com uma espécie de fim utilitário no qual a moralidade e a naturalidade deveriam se unir. O teatro não deveria apenas fotografar a

realidade, mas dar-lhe um tom de moralidade, tudo isso com uma carga expressiva baseada no naturalismo, tentando atingir a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, artifícios que deveriam servir para buscar o ilusionismo cênico. Segundo João Roberto Faria, “o que está implícito nas palavras de Alencar é que as primeiras gerações românticas não conseguiram criar o teatro nacional” (FARIA, 2001, p. 100). Para José de Alencar, o drama romântico, bastante encenado no período, já havia sido superado pelo drama romântico-realista no qual apenas Dumas Filho poderia ser uma referência quanto à concretização do utilitarismo na arte teatral.

Sílvio Romero (1901), por sua vez, ressalta também o mérito de Martins Pena como criador da comédia nacional – sem, no entanto, se ater a suas características voltadas para a cena. Ao escrever sobre o comediógrafo em obra que destina a ele, é conhecida sua afirmação:

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (ROMERO, 1901, p. 86-87).

Para o autor, a literatura devia servir como acesso para a compreensão da identidade nacional (ROMERO, 1901); a literatura só era válida se servisse de algum modo à civilização do país e à compreensão da evolução desta. Por isso, para ele, o serviço que Martins Pena prestava à nação era o de reproduzir os costumes em suas peças, assinalando, assim, um caráter documental a suas obras.

Podemos observar o método de Sílvio Romero ao elaborar sua *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero

(1980). O autor formula a história da literatura nacional por época, e não por gêneros; sendo assim, insere Martins Pena em uma terceira época ou período de transformação romântica. Romero começa por nomear Martins Pena como “mestre da comédia brasileira”. Usa como referência a biografia de Francisco da Veiga de 1877 para o estudo sobre sua vida e aponta, também, a relevância de tal publicação. Sílvio Romero enfatiza a grande produção de Pena no gênero da comédia e lamenta que, até o momento, apenas nove tenham sido publicadas. Para ele, o caráter de suas peças é o da comédia de costumes, tal como Meandro e Plauto, não chegando à alta comédia – estando Martins Pena, segundo seu critério de avaliação evolutiva dos gêneros literários, entre Gil Vicente e Antônio José (estes ainda no gênero da farsa) e José de Alencar na alta comédia. Por essa razão, o autor Martins Pena é o criador do gênero comédia de costumes no país.

Já em relação às especificidades críticas das características das obras de Pena, Sílvio Romero valoriza as situações em que o comediógrafo insere os personagens. Para ele, as ações do enredo são feitas com grande talento. Não observa o autor, em Martins Pena, espírito filosófico nem preocupações teóricas; sua qualidade, segundo Romero, estaria em observar o ridículo dos homens, contribuindo para o gênero da comédia do Brasil, uma vez que dominava com destreza a habilidade para criar sátiras. No que tange ao social e à crítica à sociedade, Romero constata que sua essência estaria apenas em um espírito cômico, não sendo capazes suas peças de carregar fortes reflexões.

Contemporâneo de Romero, José Veríssimo (1976), apresentando observações similares, também se mostra preocupado em estudar a literatura brasileira e em valorizar aquela de cunho nacionalista; vê no comediógrafo qualidades para execução de um teatro nacional. Mas, ao contrário de Sílvio Romero, que o coloca na história e na evolução do gênero literário, Veríssimo o define apenas

como escritor de teatro, apontando nele méritos para que consiga fazer uma peça representável, ocupando-se, no entanto, dos artificios da composição da cena.

[...] Martins Pena é um escritor de teatro e somente isso; quero dizer que as suas capacidades não vão além do necessário para fazer uma peça representável e que ele, sem nenhuma distinção especial de talento, possui apenas essas capacidades. Tal aptidão não indica por forma algumas qualidades artísticas e literárias, nem basta para dar ao que a possui foros de escritor e um lugar na literatura. São que farte os exemplos citáveis em abono do meu acerto, e para lhe demonstrar a exatidão bastaria recordar não só o próprio meio, mas os povos que como nós possuem autores dramáticos sem ter todavia uma literatura dramática. Os franceses distinguem naturalmente as duas coisas com a expressão 'escritor de teatro', que eles têm por centenas, quando os que realmente incorporam a sua literatura são pouquíssimos. O teatro é uma arte especial, com a sua técnica e a sua estética próprias, oriundas das mesmas exigências cênicas e da natureza peculiar do seu destino e do modo por que o realiza. Vive talvez do seu próprio fundo como uma arte independente, e a sua história acidentalmente coincide com a da literatura (VERÍSSIMO, 1976, p. 120).

Veríssimo especifica claramente que os méritos de Martins Pena são equivalentes a um escritor de teatro, sendo impossível compará-lo a outros escritores. Não vê nele contribuição maior do que apenas inserção de elementos cômicos, sem espírito crítico – este que não está presente no texto, mas, sim, na própria construção da ação proposta pela dramaturgia. Veríssimo admite que Martins Pena não pode ser enquadrado na mesma crítica que o restante da

literatura nacional; no entanto, o faz, classificando-o, desse modo, em um gênero inferior.

José Veríssimo não deixa de fazer um trabalho crítico em sua obra, contradizendo sua afirmação de que a análise das obras de Martins Pena deve ser feita a partir da ótica da composição da cena. Desse modo, repete as críticas de Sílvio Romero – ou, talvez possamos interpretar, classifica o gênero teatral como inferior, já que vê talentos no comediógrafo para o teatro, mas considera sem profundidade filosófica suas peças. Como já sustentado então por Sílvio Romero, as qualidades estariam na capacidade de assimilar a realidade cotidiana em sátiras nas ações dos personagens bem elaborados. Desenvolve, portanto, sua leitura de Martins Pena revendo o caráter de seu espírito cômico – definindo, porém, seu trabalho equivalente ao gênero farsa<sup>5</sup>.

O autor de *Estudos da literatura brasileira* não se limita apenas à continuação das críticas elaboradas por Romero, enfatizando que ele teria elaborado uma crítica cheia de otimismo exagerado. Veríssimo considera infeliz a visão de Romero sobre a existência de uma literatura dramática, que, segundo ele, ainda não tinha sido efetivada no Brasil. Paradoxalmente, para Veríssimo, Martins Pena era sim um escritor de teatro e seu lugar era em uma "História do Teatro", mas sua produção não foi suficiente para a concretude de uma literatura dramática nacional.

Nota-se, dessa forma, que a crítica ao comediógrafo pelos dois autores, que seriam talvez os mais importantes escritores da história da literatura nacional, é limitada e algumas vezes separa o projeto de Martins Pena do de sua época, a geração romântica, uma vez que não enxergam, na forma proposta por ele, certa melancolia em torno da jovem nação.

Porém, se Sílvio Romero (1901), sobre as comédias de Martins Pena, aponta que os personagens por ele

criados eram de um repertório medíocre, Décio de Almeida Prado replica: “a mediocridade caberia ao Brasil e não ao escritor” (apud ARÊAS, 1987, P.XIII) . Não há, assim, uma formulação de conteúdo condicionado ao momento histórico? Característica essa ligada àquilo que o mesmo autor define como um *ideário romântico*<sup>6</sup>, o de condicionar suas peças a um conteúdo nacional. Ao mesmo tempo, tais comédias se ocupam de uma questão, inerente ao momento histórico, relevante no pós-Independência. Quem era o brasileiro? O que era o brasileiro? Esse ideário romântico caracterizava pela preservação de especificidades em que se pudesse reconhecer a essência daquele que era o principal objetivo dos chamados românticos: a nacionalidade brasileira.

É que nosso dramaturgo fluminense, embora obedeça às regras da mimese na comédia traçadas desde a *Poética* de Aristóteles – a de se ocupar de homens que não fossem nobres –, se voltou muitas vezes para a construção de personagens com características específicas: aquelas que surgiam no interior do país, longe da metrópole. O típico homem da roça, como é o caso de Manuel João, José e Aninha em *O juiz de paz na roça*, e até do próprio juiz corrupto (já que a criação dos juizados se deu alguns anos antes), como Domingos João em *A família e a festa na roça*. Ou mesmo aqueles advindos de uma classe de profissões que surgiam no país, como em *O caixeiro da taverna*, com Manuel, Antônio e José, ou ainda o enredo da peça *Os três médicos*, que aborda a disputa entre médicos alopatas e homeopatas.

Martins Pena não apenas se ocupa com um riso fácil, como vemos com a crítica que desde José de Alencar repercutiu, mas absorve uma série de tradições teatrais, como a farsa – cuja constituição como gênero Patrice Pavis localiza na Idade Média. Ainda que possamos encontrar características embrionárias da farsa desde Aristófanes, na Antiguidade, ela era sempre excluída do “bom gosto”, sendo associada a uma espécie de riso grosseiro, ligada ao corpo, à realidade social e ao

cotidiano: “A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia” (PAVIS, 2011, p. 93).

Nosso autor também resgata o teatro popular, se apropriando de gêneros como o entremez – caracterizado por uma apresentação breve, de no máximo vinte minutos e com tipos farsescos e fixos, tais como a *comedia dell’arte*, muitas vezes improvisada e que contava com números de dança e música. Sua origem vem do latim *intermissus*, posto no meio, o que caracteriza seu próprio uso tradicional em países como Espanha e Portugal, onde era encenado entre peças longas como a tragédia, chegando ao Brasil com a mesma finalidade. Martins Pena ainda utilizou características do teatro de fantoches e sua linha de personagens ligada a espertalhões, tudo isso atrelado ao modelo da comédia clássica, com temas como os amantes que tentam fugir. Insere ainda elementos do melodrama, como é o caso da peça *O noviço*. Suas peças se caracterizam assim pela complexidade de execução, bem como por um conteúdo social que abarca as transformações aceleradas por que seu período histórico passava.

O autor vivera os reflexos do pós-Independência e toda a agitação política que dela decorria. Vê-se nas suas peças, portanto, plena similaridade com os acontecimentos advindos ainda de um riso que pode ser bem compreendido como uma ligeira crítica às desmazelas de seu tempo presente. Para os autores que o afastam de um projeto romântico, duas coisas merecem ser observadas em suas obras: primeiro, o compromisso com a cor local, como se vê no trecho a seguir, da peça *As casadas solteiras* de 1842 (o trecho revela fielmente características das tradicionais festas dos santos, ocorridas no interior do Rio de Janeiro):

O teatro representa o Campo de São Roque, em Paqueta. Quatro barracas, iluminadas e decoradas, como costumam ser nos dias de

festa, ornem a cena de um e outro lado; a do primeiro plano, à direita, terá transparentes fantásticos, diabos, corujas, feiticeiras, etc. No fundo, vê-se o mar. Diferentes grupos, diversamente vestidos, passeiam de um para outro lado, parando, ora no meio da cena, ora diante das barracas, de dentro das quais se ouve tocar música. Um homem com um realejo passeia por entre os grupos, tocando. A disposição da cena deve ser viva (PENA, 2007, p. 2).

Martins Pena não apenas indica como deve ser a disposição da cena, como explicita a riqueza de detalhes que deve ter. Revela, assim, características específicas e locais sobre as festas populares. Comemorações a santos e padroeiros eram elementos dos que mais caracterizavam a identidade local de pequenas comunidades. Dessa forma, a peça transmitia algo de específico daquele lugar afastado do centro urbano; a festa popular se mostra como característica da roça. A festa tem um tom marcante em algumas peças de Pena; aqui, porém, é pano de fundo e espaço cênico. Em outra peça, *O dois ou o inglês e o maquinista*, ela tem outra função na narrativa: a Folia de Reis serve como desfecho das intrigas. Carregando também o espetáculo de musicalidade, o autor ainda dá indicações de como deve ser a cena em questão: com os personagens cantando, sendo indicada da seguinte maneira na rubrica inicial da cena: “entram os moços e moças que vêm cantar os Reis; alguns deles, tocando diferentes instrumentos, precedem o rancho. Cumprimentam, quando entram” (PENA, 2007, p. 218).

O falar, a cor local e a música são elementos introduzidos por Martins Pena em suas peças, carregando a cena de artifícios que vão para além do texto, bem como a atenção para com a elaboração das rubricas. Porém, sendo as rubricas um elemento importante, é necessário que se tenha atenção em sua qualidade; é nelas que podemos observar como o autor pensou a disposição das cenas, algumas ações dos personagens, o

modo como eles irão executar a ação em gestos etc. De modo geral, elas executam a contribuição visual da movimentação, permitindo materialidade cênica. No caso de nosso autor estudado, é importante observar como o autor se utilizou bastante das rubricas, como no exemplo, dado por Vilma Arêas (1987), da peça *O judas em Sábado de Aleluia*, em que elas são cuidadosamente detalhadas. Vemos abaixo citação da rubrica inicial:

(Sala em casa de José Pimenta. Porta no fundo, à direita, e à esquerda uma janela; além da porta da direita uma cômoda de jacarandá, sobre a qual estará uma manga de vidro e dois castiçais de casquinha. Cadeiras e mesa. Ao levantador do pano, a cena estará distribuída da seguinte maneira: CHIQUINHA sentada junto à mesa, cosendo; MARICOTA à janela; e no fundo da sala, à direita da porta, um grupo de quatro meninos e dois moleques acabam de aprontar um judas, o qual estará apoiado à parede. Serão os seus trajes casaca de corte, de veludo, colete idem, botas de montar, chapéu armado com penacho escarlate (tudo muito usado), longos bigodes, etc. Os meninos e moleques saltam de contentes ao redor do judas e fazem grande algazarra) (PENA, 2007, p. 223).

Notamos como toda a disposição da cena está feita, desde cenário a trajes dos personagens; no restante da peça, podemos notar rubricas em quase todas as cenas e diálogos dispondo para as ações dos personagens.

Em *Os meirinhos*, o que chama a atenção é o cenário desdobrado, com duas salas, sendo uma de bilhar, onde vários personagens jogam, tal como detalha rubrica inicial:

(O teatro, na antecena, representa uma sala. Portas laterais, mesas de um e outro lado; no fundo, três portas que deitam para outra sala,

onde se vê um bilhar em que jogam diferentes pessoas, e outras sentadas em bancos ao redor, diversamente vestidas – tudo como se observa nessas casas de jogo (N.B.: Durante a representação jogam bilhar, com as modificações que vão marcadas) (PENA, 2007, p. 3).

Em *O caixeiro na taverna*, recurso parecido é executado: o palco é também dividido em duas cenas, assim como o autor discute quais objetos devem haver no lugar, sempre frisando que deve ser como na realidade.

(O teatro, na antecena, representa uma sala com portas laterais e duas no fundo, pelas quais se vê o interior de uma taverna com seu balcão, onde estará um caixeiro e mais arranjos necessários – tudo distribuído de modo tal, que fiquem bem à vista do espectador as pessoas de diferentes condições que entram na taverna durante a representação. De um e outro lado da sala, haverão (sic) algumas pipas, como é costume nas tavernas. No primeiro plano, à esquerda, uma escrivaninha apropriada ao lugar, etc.) (PENA, 2007, p. 267).

Ambas as rubricas revelam a preocupação do autor com a funcionalidade do cenário. Outro aspecto importante é observar a linguagem dos personagens também como forma de caracterização. A atenção de Martins Pena para com a fidelidade do falar coloquial é algo que não passa despercebido. O que, muitas vezes, fora definido como erro de linguagem, Vilma Arêas (1987) aponta como fixação do autor por uma prosódia popular<sup>7</sup>, dado o seu aguçado ouvido de músico.

A falta de atenção e a valorização de aspectos vindos de uma crítica que é, antes de tudo, literária, assim como o preconceito em torno de uma forma teatral que abrange características populares como a farsa, colocaram Martins Pena em um *status* menor em comparação a

outros autores. Em sua obra sobre o autor, Vilma Arêas (1987) aponta como Darcy Damasceno menciona que alguns manuscritos não foram terminados, isso para serem concluídos apenas após a encenação. Ainda menciona a autora que, segundo a comprovação de comentários em jornais do período, as peças foram escritas para serem imediatamente representadas. Importante observar, também, que naquele período não havia o papel do encenador nem do diretor; quem cumpria essa função era o autor.

Desse modo, a construção de uma crítica a Martins Pena dentro de padrões de uma crítica literária, tal como é feita, não é justa à sua obra. Suas peças apresentam vastos elementos teatrais que merecem ser investigados a partir de uma metodologia de um campo próprio, fora da literatura, merecendo destaque a pesquisa histórica e estética da construção das artes cênicas no Brasil.

A segunda hipótese que desmerece o afastamento de Martins Pena em relação à geração romântica é o tema da escravidão presente em suas peças. Embora nas últimas décadas dos Oitocentos o tema da escravidão tenha sido debatido nos palcos de forma polêmica, encabeçada por autores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo e influenciada pelas ideias liberais que defendiam o trabalho livre, Martins Pena em suas peças não poupou e, ainda que de maneira diferente, trouxe a presença do escravo como objeto e, também, como desejo de posse para alcance de *status* social. Em 1842, na peça *Os dois ou o inglês e o maquinista*, aborda de forma peculiar um dos problemas mais complexos que o Brasil enfrentava para se adequar aos novos modelos civilizatórios e às pressões vindas da Inglaterra para colocar fim ao tráfico negreiro. O autor ainda explicita como a perpetuação deste estava inserido nos próprios costumes:

CLEMÊNCIA – Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

NEGREIRO – Pois recebeu um?

CLEMÊNCIA – Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isso transação! Oh, oh! (PENA, 2007. p. 4).

A fala de Clemência é clara a respeito de um costume baseado no favor. O Negreiro, por sua vez, questiona, com espanto, como foi possível; ela responde com naturalidade que conseguiu a obtenção do meia-cara devido ao esquema de favores, e cita todos os conhecidos e amigos a partir dos quais foi possível executar o esquema.

Outro fator curioso se encontra na peça *Os ciúmes de um pedestre*. Era comum no período o recurso do *Blackface*, pois não eram permitidos atores negros e a técnica havia sido bastante utilizada na representação de *Otelo*. Na peça em questão, o recurso é utilizado dentro do enredo por um personagem: Alexandre se utiliza do artifício para um disfarce. Pretende ele enganar André, o pai de sua amante. Pode-se dizer que o autor usou do próprio artifício da comédia, o de brincar com as convenções teatrais, para denunciar o racismo. Ora, no enredo da peça a vingança concedida ao pai para filha era que ela se cassasse com Alexandre, acreditando até então que ele era negro. Ao retirar seu disfarce, portanto, Alexandre desmascara o preconceito de André.

Nota-se, por esse modo, como a obra do comediógrafo oitocentista revelou uma sociedade desajustada entre modelos burocráticos e sociais que tentavam se implementar àquilo que surgia em sua prática, como bem vemos no caso do juiz que não se adequa às leis e abusa da corrupção na roça: “O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos etc” (PENA, 2007. p. 35).

Sua linguagem teatral (se assim podemos compreender todo o conjunto de artifícios que compreende suas peças) foge aos padrões interpretativos que alguns críticos tentaram impor. Muitas vezes, como aponta Vilma Arêas (1987), suas peças não seguiram os modelos tradicionais da comédia por inserir elementos estéticos que corresponderiam ao conteúdo social proposto, ou seja, frequentemente o autor se mostrou mais ocupado da resolução do enredo de acordo com o conteúdo social que abordava do que com as regras estéticas de determinadas convenções de alguns modelos. Como no caso do escravizado que não é usado apenas como elemento exótico, mas, segundo a autora, funciona como exposição do jogo de relações da sociedade.

Por fim, vale mencionar que, recentemente, o pesquisador Rafael Loureiro de Almeida (2014) publicou um artigo intitulado “Retosques sobre *O juiz de paz na roça* de Martins Pena”. Nele são revelados, após contato com os manuscritos e com artigos de Darcy Damasceno, alguns trechos da peça antes desconhecidos, bem como a informação mais importante à obra, a de que a peça foi escrita em 1837, não em 1833. O que levou à confirmação do equívoco foi que a fonte da hipótese inicial sobre a data da escrita da peça, o sobrinho de Martins Pena, era muito novo na época, ainda o fato de que o conteúdo e os acontecimentos presentes na peça não correspondiam com o ano de 1833. É relevante observarmos esse equívoco em relação à data de escrita pois essa revelação nos leva a novos questionamentos referentes à história do teatro brasileiro, sobretudo no que se refere aos métodos e fontes utilizados até aqui. Esta ainda precisaria ir além de alguns mitos de fundação em torno de algumas obras relevantes para o teatro brasileiro, bem como em outros aspectos tais como os da crítica literária e de suas limitações interpretativas no que tange a um texto exclusivamente carregado de teatralidade, presente no enredo, no diálogo, nos elementos advindos da farsa – como esconderijos e disfarces – e

em todo um conjunto que permitiu sua funcionalidade quando encenado no palco.

Hoje nosso autor é analisado dentro de uma via de mão dupla: se no passado foi inferiorizado por sua linguagem não convencional (pois, como vimos, os críticos caem em uma interpretação que gira em torno do texto sem levar em conta a dramaturgia proposta), agora, diante de uma cultura que abandonou o primado do texto, as análises acerca de sua obra permanecem ainda sem o reconhecimento que esse texto reflete da experiência teatral. Nas palavras de Raymond Willians (2010), é preciso questionar: “Historicamente, qual a relação entre um texto dramático e sua representação?”. Diante dessa proposta também metodológica, é possível trabalhar com a consciência de que durante o século XIX a figura do encenador – tão bem difundida no século XX com a chamada modernização do teatro – não existia, logo, pode-se constatar que Martins Pena escrevia suas peças muitas vezes exercendo função similar. Desse modo, questionar análises como as de Sílvio Romero e José Veríssimo se faz necessário.

Martins Pena era um homem do teatro. Se no XIX essa afirmação tornava-se pejorativa, hoje, vista retrospectivamente, soa quase como uma previsão: é no presente que podemos afirmar as características próprias de sua produção e sua dedicação às artes da cena no sentido mais pleno da palavra.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Rafael Loureiro de. Retoques sobre *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena. *Urdimento*, v. 2, n. 23, p. 160-172, dezembro 2014.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 133.

FARIA, João Roberto. José de Alencar: o teatro como daguerreótipo moral. In: *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 9-25, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

PENA, Martins. *Comédias (1833 – 1844)*. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

ROMERO, Sílvio. *Martins Pena*. Porto: Chardron, 1901.

VEIGA, Luiz Francisco da. Luiz Carlos Martins Penna: o criador da Comédia Nacional. *Revista do Instituto Histórico Geográfico, IHGB*, Rio de Janeiro, vol. 40, 1877, p 375-95.

VERÍSSIMO, José. Martins Pena e o teatro brasileiro. In: *Estudos de literatura brasileira, 1ª série*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

### Notas

- 1 O atual Teatro João Caetano tem sua inauguração com o nome Real Teatro São João, em 1813. Em 1831 é nomeado Teatro Constitucional Fluminense, e na maioria de D. Pedro II torna-se Teatro São Pedro de Alcântara.
- 2 Martins Pena escreveu no *Jornal do Comércio* de 1830 a 1848.
- 3 Podemos dizer que entre os papéis exercidos pelo IHGB estavam o de narrar a história nacional, bem como elaborar a memória dos homens ilustres que contribuíram para a formação civilizatória do país.
- 4 Temos assim que, para alguns redatores da revista do IHGB, escritores que produziram no período anterior à Independência e autores do passado lusitano, como Gil Vicente – também produtor de comédias –, são ignorados, tendo em vista que a produção verdadeiramente nacional teria começado apenas após 1822 para autores como Dr. Francisco da Veiga.
- 5 Aquela que pode ser considerada a maior estudiosa da obra de Martins Pena, Vilma Arêas (1987), aponta uma experiência limitada nas montagens de Martins Pena nos repertórios profissionais, isso graças a uma falsa noção precedida de um preconceito para com a farsa e a comédia.
- 6 Décio de Almeida Prado (2008) aponta que, embora sua forma teatral não corresponda à romântica, Martins Pena traz em seu ideário características do movimento: personagens típicos, compromisso com a cor local etc.
- 7 O termo prosódia sugere a correta emissão das palavras. Atentemos para o fato de que Vilma Arêas acrescenta ao termo o popular, dando a entender que o dramaturgo estaria preocupado com uma correta emissão de um linguajar popular.

# a externalidade como estética

## em *O mez da grippe* e *Anjo negro*: sob uma perspectiva foucaultiana

***Juliana Carvalho de Araujo  
de Barros\****

### Resumo:

O presente artigo pretende fazer leitura e estudo comparado dos elementos constitutivos de *O mez da grippe*, do escritor e cineasta Valêncio Xavier, e *Anjo Negro*, do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues, a fim de pensar questões prezadas pela modernidade estética e presentes em ambas as obras, com ênfase nos aspectos formais e destacando elementos que emanam da *afirmação da externalidade*, tais como o panoptismo, a sociedade disciplinar e o estranho/fantasma que ameaça a ordem, a superficialidade dos personagens, assim como o clichê e a ironia, o gênero textual híbrido. Para tanto, utilizaremos como principal base teórica o pensamento do filósofo Michel Foucault, em especial seus livros *Vigiar e punir* e *História da sexualidade 1: a vontade de saber*.

Artigo recebido em 16/09/2015 e aceito para publicação em 16/12/2015.

\* Doutoranda em Literatura Comparada (Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil). Email: jucarvalho0301@gmail.com

**Palavras-chave:**

Valêncio Xavier, Nelson Rodrigues, panoptismo, gênero híbrido.

**Abstract:**

This paper aims to analyze and make a comparative study of the constitutive elements of *O mês da gripe*, by Valêncio Xavier, writer and film-maker, and *Anjo Negro*, by Nelson Rodrigues, journalist and playwright, aiming to reflect on issues cherished by modern aesthetics that appear in both works, emphasizing formal aspects and highlighting elements that emanate from the affirmation of externality, such as the panopticism, the disciplinary society and the odd/ghost that threatens the order, the characters' superficiality, as well as the *cliche* and the irony of the hybrid textual gender. In order to do so, we will use, as main theoretical basis, the ideas of Michel Foucault, particularly his books *Vigiar e punir* and *História da sexualidade 1: a vontade de saber*.

**Keywords:**

Valêncio Xavier, Nelson Rodrigues, panopticism, hybrid gender.

**Anjo Negro**

*"A ficção para ser purificadora,  
precisa ser atroz.  
O personagem é vil, para que não o sejamos.  
Ele realiza a miséria inconfessa  
de cada um de nós."*

(RODRIGUES, Nelson. *O anjo pornográfico*.  
São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 273.)

A peça *Anjo negro* foi escrita em 1946 e, junto com *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, compõe o

ciclo de peças apelidadas pelo próprio autor de "desagradáveis, por serem obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia" (RODRIGUES, 1993, p. 37).

A questão central de *Anjo Negro* é o racismo, mas são explorados também assuntos como incesto, sexo e relações familiares. O eixo da trama é Ismael, o patriarca negro de uma família que vive reclusa em um microcosmo, em uma casa "que não tem teto para que a noite possa entrar e possuir seus moradores. No fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro" (RODRIGUES, 2012, p. 7). Conta a história de uma família que se mantém pelo estupro constante à mulher, a esposa Virgínia, a branca. A própria consumação desse casamento se deu como uma violação ao desejo de Virgínia, lembrança viva e presentificada pela cama "quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão" (RODRIGUES, 2012, p. 7), leito da violência que compõe o cenário. Além dessa violência primeira, Virgínia, assim como Medeia, mata sua prole, pois tem asco pela cor de seus descendentes. A peça se inicia com o velório de seu terceiro filho. Ismael rejeita sua cor tão intensamente quanto a esposa o rejeita. O negro inveja tanto os brancos que, quando criança, ceга seu irmão Elias por ele ser branco.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mille Plateaux*, travam uma importante discussão filosófica sobre a "máquina abstrata produtora de rostidade", que se sustenta sobre dois imprescindíveis eixos: significação e subjetividade. O primeiro "não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias"; já o segundo "não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias" (1980, p. 31). O rosto surge, então, da interseção desses dois eixos, desse *sistema muro branco-buraco negro*. Deleuze e Guattari explicam:

[...] um rosto: sistema muro branco-buraco negro. Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de clown, clown branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário. O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE, 1980, p. 32).

A partir dessa reflexão, percebe-se que a máquina abstrata criadora de rostos, ou o *sistema muro branco-buraco negro*, embora no plano humano produza rostos, estes são inumanos. Eles servem aos agenciamentos de poder, já que esse sistema introduz o homem em um rosto em vez de dar a posse de um. Os rostos não são mais originalmente individuais, mas definidores de territórios neutralizadores; as palavras de ordem devem ser transmitidas sem nenhuma espécie de ruído, então, o que é estranho à máquina, ela rejeita. Dessa forma, percebemos que a máquina abstrata de rostidade conecta linguagem-rosto; logo, a linguagem é indexada sobre os traços de rostidade.

É notória a forte presença dessas questões ligadas à “rostidade” em *Anjo Negro*. Segundo os teóricos, em *Mille Plateaux*, “a cada instante, a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos” (1980, p. 217), ordena as regularidades, hierarquiza e classifica, eliminando, assim, o excesso. Há pessoas que deveriam ser como nós, cujo crime é não o serem. “O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até a extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio)” (1980, p. 218).

O que é estranho à máquina, ela rejeita, exclui; ou tenta recuperar a humanidade do monstruoso.

Na sociedade contemporânea, a indústria da beleza representa a máquina que fabrica o culturalmente aceito como belo. Os que fogem dessa padronização, ou seja, desta estética veiculada pela mídia e consumida mundialmente, são rejeitados pelo sistema. A máquina julga os rostos adequados e tenta “rostificar” os inadequados, numa tentativa de resgatá-los, eliminando os excessos, sobrecodificando para inclui-los no sistema, criando desejos de consumir o belo, de ser aceito pelo meio.

É pelo rosto que as escolhas se guiam e os elementos se organizam. Segundo Deleuze, todos têm a necessidade de um rosto, pois é uma questão de economia e organização do poder, de vida. Em seu ensaio “Como desfazer para si próprio o seu rosto?”, Ana Godinho (2010) explica que os rostos são necessários ao poder. Ao poder passional, o poder do rosto amado, os rostos das celebridades e das figuras públicas etc.

Em que circunstâncias a máquina de produção de rostos se faz necessária? Quando precisamos de um rosto, a máquina funciona ou por unidades ou por elementos ou por escolhas. “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre” (GODINHO, 2010, p. 73), um sujeito bom ou mau etc. “Os rostos concretos individualizados produzem-se e transformam-se em torno dessas unidades, dessas combinações de unidades, de tal modo que podemos dizer que em tal rosto se ‘vê’ tal vocação” (GODINHO, 2010, p. 74). Fomos educados de maneira a ler os rostos. Há uma educação dos rostos. “Introduzimo-nos num rosto mais do que possuímos um” (GODINHO, 2010, p. 74).

A máquina criou, desta forma, o desejo em Ismael de ser visto como branco; ele mesmo se “rostifica” como homem branco para ser aceito por sua suposta filha, fruto da traição de Virgínia com Elias. O patriarca queima os olhos da bebê Ana Maria para criá-la, fazendo-a acreditar que ele é o único homem branco do mundo. Dessa forma, Ismael se introduz em um rosto idealizado por ele, e alcança o poder tão desejado e negado a ele, através do amor e da admiração de Ana Maria. No auge da adolescência de sua filha, em uma tentativa de desmascarar Ismael, Virgínia revela a ela que Ismael é negro:

Preto, meu pai? (*feroz*) Ele, não. Os outros, sim. É por isso que ele me esconde aqui, que me guarda, não deixa ninguém falar comigo, a não ser você. Porque todos são pretos, (*repete, espantada*) todos! Até no livro que meu pai leu pra mim... (RODRIGUES, 2012, p. 82).

Resguardado por altos muros, Ismael se reveste de um terno branco engomadíssimo, símbolo de sua obsessão, segunda pele que, ao mesmo tempo em que esconde sua pele escura, afirma um *status quo* de sua mudança de classe social – de menino negro a médico elegante, minando sua alteridade. O convívio com o mundo é obliterado para que a ficção, que ele criou acerca de sua cor, não seja prejudicada.

Enquanto Ana Maria cresce e vira adolescente, um mausoléu é construído para ela a pedido de Ismael, onde ela deverá encerrar sua existência junto a ele. No entanto, Virgínia convence o marido a apenas encerrar Ana Maria, sozinha, lá. Assim a peça termina, com Virgínia e Ismael voltando para o quarto e Ana Maria em seu mausoléu. O coro de senhoras anuncia a chegada de mais um filho, outro anjo negro que morrerá como seus irmãos.

No entanto, se as questões fomentadas pela problematização do conceito rostidade conferem dramaticidade à obra, a forma como tal enredo é construído provoca a

estranheza necessária à reinvenção do gênero tragédia e à configuração da crise do homem contemporâneo. Nessa peça, segundo Ângela Leite Lopes, em seu artigo “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhecimento”, Rodrigues põe em questão elementos característicos da tragédia, como o coro e as noções de destino, maldição, fatalidade. No entanto, o trágico é desconstruído, pois os elementos ditos trágicos também o são.

O que é destino, fatalidade, mostra-se na verdade o gesto de alguém. Um crime, uma paixão. O que era *dito* trágico torna-se trágico por essa desconstrução. Apela para um sentido que não está mais aí. O que tem por consequência imediata uma sensação de estranheza. Uma estranheza que se liga, intencionalmente, à realidade da cena (LOPES, 1994, p. 84).

A estranheza advém do que não estamos acostumados a ver representar. *Anjo negro* é trágico, mas não segue o rigor do gênero tragédia tal qual estávamos acostumados a ver nos teatros. Vemos refletida, até mesmo no gênero, a dissociação do homem contemporâneo.

### O mez da gripe

Se com *Anjo negro* deparamos com uma “afirmação da externalidade” – isto é, o regime de verdade baseia-se nos fatos visíveis, na superficialidade (PEREIRA, 1994, p. 209) –, devido à problematização da rostidade, em *O mez da gripe* essa externalidade também é evidente. Valêncio Xavier<sup>2</sup>, com sua inédita interação entre imagens e palavras, traz para o texto escrito sua experiência adquirida em outras áreas e escreve uma obra única, contribuição singular para o convívio da literatura com outros gêneros. Em *O mez da gripe*, estamos diante de uma Curitiba caótica vivendo o último trimestre de 1918.

O livro, novela híbrida que narra a crise social consequente da epidemia de gripe espanhola, é uma narrativa

criada a partir de montagem e colagem de cartas, poesias, trechos bíblicos, cartões postais, fotos, relatórios, depoimentos, pronunciamentos, decretos, matérias de jornais e até rótulos de produtos comerciais, entre outras colagens. A aparente organização caótica se dá justamente para configurar a crise vivida na época.

A epígrafe escolhida por Xavier já antecipa o que iremos encontrar:

Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira (MARQUÊS DE SADE apud XAVIER, 1981, p. 5).

A instigante citação escolhida por Xavier nos remete ao esforço da literatura, da arte, de estruturar a ansiedade e o horror sob uma forma legível. No entanto, a representação, segundo o Marquês de Sade (apud XAVIER, 1981, p. 5), pode ser ainda mais expressiva do que a própria realidade. O teórico francês Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), afirmara que há dois tipos de navegação: a navegação imaginária da narrativa e a navegação da vida real. A navegação imaginária conduz à irrealidade de um espaço cintilante, mostrando-nos que a literatura é mais mordente que a própria realidade. Essa navegação conduz escritores e leitores para a irrealidade do texto. Já a navegação da vida real é aquela que leva o escritor, por meio de suas próprias ciladas, artimanhas, até a experiência literária.

A navegação da vida real levou Xavier a escrever sobre o caótico ano de 1918, lançando-nos, assim, na homogeneidade absoluta da morte. A morte e a doença figuram em um universo de vozes que se

unem num enredo que recria – a partir de literatura e história, linguagem verbal e não verbal (icônica, visual, imagética) – o sufocante contexto da gripe espanhola.

Segundo Barthes (2000), uma das diferenças entre os “textos de prazer” e os de “gozo” situa-se na temporalidade da leitura. Os textos de prazer oferecem uma leitura fluente, podem-se pular passagens sem grandes perdas de entendimento; os textos de gozo (também chamados modernos ou escrevíveis), no entanto, exigem uma leitura minuciosa, aplicada. Podemos considerar *O mez da gripe* não como um texto legível, mas escrevível, pois o leitor é convidado a preencher as lacunas do texto, a inventar, junto com o autor, a existência das coisas. É nesse texto não legível, mas *escrevível*, que somos provocados a entrar nesse jogo da escrita, completando sua significação de acordo com nossas experiências.

As histórias narradas convergem e divergem, em uma natureza paradoxal, essência de toda obra de arte, tensão necessária para que ela seja concebida como tal. A pesquisadora Claudiana Soerensen, no artigo “*O mez da gripe: palimpsesto pós-moderno*”, fala sobre o estranhamento que tal leitura pode causar em um leitor menos experiente:

A leitura de *O mez da gripe* causa estranhamento e requer do leitor a habilidade da leitura não linear. Recortes e colagens são links de um hipertexto formado por fotografias, anúncios publicitários, depoimentos orais, versos de poema, músicas e manchetes jornalísticas, conduzindo o leitor a várias janelas textuais. O próprio autor, em sua entrevista à *Revista Cult*, manifestou que *O mez da gripe* é “pra ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante” (SOERENSEN, 2011, p. 76).

Dessa forma, ao percorrermos a Curitiba de 1918 de Xavier, sentimo-nos livres para nos perdermos na observação de imagens, fotografias, pular algumas páginas sem comprometer a leitura. Soerensen compara cada página de *O mez da gripe* a um hipertexto, isto é, cada página é dotada de vários links que permitem ao leitor novas informações. A pesquisadora cita Pierre Lévy para se fazer entender:

um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda de nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrelas, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira (LÉVY, 1993, p. 33 apud SOERENSEN, 2011, p. 77).

Cabe ao leitor realizar os vários nós que estabelecerão as conexões entre os hipertextos. O hipertexto labiríntico proposto por Xavier configura-se como uma coletânea de informações provenientes de várias fontes, cujas páginas “independentes” conduzem, aparentemente, ao caos. Dessa maneira, o leitor fica desestabilizado ao ter diante de si a desconstrução da organização convencional da narrativa. Segundo Barthes (1988), o leitor passará por um processo de apreensão do novo que ocorre em três fases: a catarse – no contato com o novo, as referências do leitor são desorganizadas; a apropriação – quando se dá a compreensão do texto; a reconstrução – momento em que ocorre a atualização da estrutura potencial da obra.

Percebemos, então, que a obra pode ser lida de maneiras variadas: dividida por gêneros textuais ou por linguagens. A descontinuidade do texto e sua polifonia, que resulta em um aparente caos, são, acima de tudo, criação contínua.

A narrativa de Xavier é híbrida: ela incorpora traços da linguagem cinematográfica, televisiva, fotográfica, jornalística, pornográfica, publicitária e até mesmo do romance policial. A grande diversidade de tipos e gêneros textuais, organizados por datas – a narrativa é montada em forma de diário –, nos remete ao vazio de que fala Jean Baudrillard (1983) num aparente paradoxo: “estar em cena” em exagero, isto é, o excesso de exposição conduz ao vazio, novamente estamos permeados pela presença-ausente. É a própria sucessão de imagens (incluindo as textuais) a produtora de uma narratividade conflituosa, desconfortável, como afirmou Flora Sussekind a respeito de “Minha História Dele”, de Valêncio Xavier (SUSSEKIND, 2013, p. 14).

*O mez da gripe* é entremeado de enigmas, jogos, histórias que se superpõem e se entremeiam, um livro que impulsiona a linguagem à sua potência máxima. A unidade de sentido da obra não é estática, mas processual e plural, “resolução dos antagonismos que toda a obra necessariamente em si traz” (ADORNO, 2008, p.267). Ele é como um quebra-cabeças, cujas imagens se modificam a cada tentativa de montagem; as técnicas de cortes e recortes, a narração por partes descontínuas, desafiam-nos a cada leitura e nos colocam diante de um texto cuja fragmentação e o fragmentário se unem para nos intrigar e instigar.

Apelidado por Décio Pignatari de *Frankestein de Curitiba*, Valêncio Xavier, em entrevista concedida a Luiz Andrioli em 1999, ao ser indagado se aprovava a alcunha a ele atribuída, diz: “O doutor Frankenstein pegava cadáveres e juntava as coisas. É uma definição da minha obra: eu faço arte com pedaços de coisas” (XAVIER

apud ANDRIOLI, 2008). Em entrevista à *CBN*<sup>2</sup>, Xavier revela que a ideia de *O mez da gripe* surgiu quando ele deparou com as notícias sobre a gripe de 1918. Interessante perceber que as imagens de jornais presentes no livro em questão são originais, isto é, elas não foram modificadas na obra.

A respeito da construção da linguagem, Xavier relata, em entrevista à *Cult*, que nunca pensa antes de escrever, seu raciocínio é a *posteriori*; colada em seu computador, há a frase de Alain Resnais: “A forma preexiste em algum lugar e se incorpora no texto à medida que vamos escrevendo a história” (TERRON, 1999).

Assim, a cada leitura que fazemos do livro, o sentido é reconstruído; novas possibilidades surgem, infinitos caminhos, em um processo permanente de geração de sentido, eterno devir. Deparamos com uma multiplicidade de corpos e várias histórias que são narradas paralelamente, mas todas elas se esbarram e se perpassam, há vozes plurais na narrativa, que se alternam e misturam criando um painel panorâmico de costumes, penamentos, questões sociais da época.

### Andando com estranhos e outros recortes

Interessante perceber que, em Xavier e em Nelson Rodrigues, não encontramos, como já disse Luiz Costa Lima sobre a obra de Rubem Fonseca, em “O cão pop e a alegoria cobradora”, “o cacoete da oposição ‘essência/aparência’” (LIMA, 1981, p. 145). O mundo, também de *O mez da gripe*, é o da superfície. Fragmentos de mundo “se entulham ante os olhos do leitor à espera de alguma forma de organização” (LIMA, 1982, p. 145).

Na obra de Xavier observamos uma fermentação do próprio lixo da sociedade de consumo, isto é, em um primeiro momento, obras feitas de colagens e repetições. O lixo cotidiano apresenta-se como realidade bruta. “O único traço formal a orientar imediatamente o receptor

consiste no deslocamento do lixo, que perde seu lugar no cotidiano natural e se revela como seu ponto de destaque e se amplia, seja por efeito deste destaque, seja pelo acúmulo do lixo” (LIMA, 1981, p. 148).

Há, em Xavier, o deslocamento de recortes de notícias de revistas e jornais, propagandas etc. Por causa do deslocamento desses recortes, há uma ampliação dos clichês que faz o leitor obrigar-se a pensar em um corriqueiro que já era tão automatizado que nele já não se pensa. *O mez da gripe* faz com que o leitor viaje para muito além da página impressa; ele propicia uma reflexão sobre os dramas humanos.

Afirma Costa Lima (1981, p. 154): “como o pop na literatura se sustenta no trabalho realizado sobre os clichês, sua eficácia dependerá da capacidade de converter o *kitsch* em desvendamento irônico ou grotesco, mas sempre crítico”.

Em *Anjo Negro* há também uma “afirmação da externalidade” – retomando a expressão que Victor Hugo Adler Pereira utilizou para analisar *Doroteia*, outra peça de Rodrigues –

que faz com que se rebatem no mundo exterior os dados sobre sua natureza psicológica ou moral. Reverte-se desse modo a perspectiva que opõe o avesso e o direito, o interior e o exterior; as máscaras utilizadas pelas personagens confundem-se com o próprio rosto (PEREIRA, 1994, p. 209).

Então, lançando mão da perspectiva de Pereira (1994), analisemos o caso de Ismael, que, de tanto se afirmar homem branco e desejar sê-lo, insere-se na pele alva que criou para si, em seu terno branco engomado, que é sua máscara e confunde-se com sua própria pele. Para não falar de Virgínia, que afirma insistentemente sua branquura; é ela que resgata Ismael de sua ficção, acusando-o de

negro. Predomina, portanto, uma construção de rostdade baseada na externalidade, nos fatos visíveis. É por essa razão que Ismael cega Ana Maria, para que ela não possa vê-lo e, assim, mantenha-se sua ficção. Também por essa razão é que ele ergue os muros, pois predomina um “regime de verdade baseado na externalidade, nos fatos visíveis” (PEREIRA, 1994, p. 210).

Por falar então em rostos, há, em *O mez da gripe*, um novelo deixado por Xavier para que nós leitores nos guiemos por seus labirintos. Logo na primeira página lemos: “Um homem eu caminho sozinho/ nesta cidade sem gente/ as gentes estão nas casas/ a gripe” (XAVIER, 1998, p. 13). Ao lado desses versos vemos um rosto, o mesmo que figura na capa (desenhada por Rones Dumke), antecipando a importância dessa voz na “novella” – como a obra é classificada por seu autor na capa do livro (assim como em *Anjo Negro* temos na capa “Tragédia em três atos / Peça mítica”). Reparemos como é dado destaque ao rosto nessa obra. O rosto da capa parece confiável, homem sério; pelos ombros percebe-se que é bem vestido, talvez bem nascido. Ao fundo, vemos uma rua curitibana e um céu não de nuvens, mas de... caveiras.

É intrigante perceber que, embora estampa da catástrofe, o rosto estampado na edição de *O mez da gripe* não tem expressão marcada pela dor. A morte parece não o alcançar. O rosto é assustadoramente calmo. Ele escapa da morte no momento em que a dor parece estar ali, presentificada, deixando o leitor no limite da presença-ausente.

A voz solitária do rosto de *O mez da gripe* permeia toda a história, do início ao fim. Trata-se de um poema erótico, em que o eu lírico conta sua aventura amorosa/sexual com uma mulher vitimada pela gripe. Tal como em *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, um homem se gaba de sua aventura. Ele é um ser invisível que vaga pela cidade e pelo livro, um ser sem corpo, um corpo

ausente, aproveitando-se do caos instalado e de seus moribundos, tirando os derradeiros suspiros (de dor? de prazer?) de uma mulher que ele deseja momentaneamente, sem nenhuma preocupação social em relação à moléstia e ao destino da cidade. Ele só quer aproveitar seu instante de gozo. A imagem da donzela branca, pálida, assim como também Virgínia de Ismael, se repete nesse livro. A solidão e a fome sexual também. Essa voz solitária é um elo entre leitor e enredo, já que ele se vê em meio a tantas notícias e documentos públicos. Uma história começa a se desenvolver, resultando em intimidade e proximidade com o leitor.

Se em *Noite na taverna* o narrador conta sua interessante e inusitada história a seus amigos, aqui não há ninguém, senão os leitores, para escutar a aventura do invisível e solitário eu lírico, revivendo, em sua mente, suas lembranças. No entanto, um verso, em especial, chama-nos a atenção: “ninguém me viu nem me verá” (XAVIER, 1981, p. 62). Por que a certeza de que ninguém poderá vê-lo? Mais ainda: por que a morte não pode tocá-lo? Ele ainda sublinha: “nestes dias de gripe”. Sim, ele caminha destemido e protegido (?) pelas ruas silenciosas de Curitiba de 1918. Seria ele imortal? Um vampiro, talvez? Tal como seu conterrâneo, escrito por Dalton Trevisan, *O vampiro de Curitiba*.

Aqui, pelo menos no que diz respeito ao homem solitário e somente a ele, não se conhece a dor nem a morte. Com Xavier temos uma pluralidade de vozes, sem aprofundamento de personagens, não há grande identificação com nenhum. Narrador em primeira pessoa há apenas o poeta solitário, mas o grotesco que ele nos apresenta provoca uma desidentificação por fim. Xavier esconderia a dor e o pavor que a gripe espanhola provoca entre seus inúmeros recortes, fragmentos?

Lembremos que, para Bataille, o sujeito “é falha, fenda e é a consciência da negatividade que o impulsiona para a superação dos seus limites, para a

busca do êxtase no excesso que desvenda a identidade entre prazer e dor, na descoberta [...] da 'alegria torturante'" (BATAILLE apud BORBA, 2005, p. 127). Devemos, ainda, ler o excesso, que nos ajuda não só a compreender o pensamento moderno como também a entender o fragmento, a presença-ausente, as máscaras, as imagens que figuram tanto em Xavier quanto em Nelson Rodrigues.

Para compreender tais questões, precisamos atentar para uma forte repressão, a rígida disciplina que impera nas duas obras em questão. Em seu livro *Vigiar e punir*, Michel Foucault escreveu um capítulo intitulado "Panoptismo", que inicia descrevendo, a partir de um regulamento do fim do século XVII, o funcionamento de uma cidade dominada pela peste. Segundo ele, a inspeção era constante, em cada rua havia um síndico, pessoa responsável por manter a ordem; os habitantes eram impedidos de sair de suas casas, sob pena de morte para quem tentasse burlar o sistema. "Cada qual se prende a seu lugar. E, caso se mexa, corre perigo de vida, por contágio ou punição" (FOUCAULT, 2013a, p. 186).

A cidade pestilenta, atravessada inteira pela hierarquia, pela vigilância, pelo olhar, pela documentação, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os tipos individuais – é a utopia da cidade perfeitamente governada. (FOUCAULT, 2013a, p. 189)

O resultado de toda essa vigilância é a sociedade disciplinar, em que os indivíduos são medidos, controlados e corrigidos, fazendo funcionar os dispositivos disciplinares que a peste impunha.

*O mez da gripe* exemplifica bem esse estado de peste, e, por consequência, de controle com que os governantes, segundo Foucault, sonhavam. Nele,

primeiramente, o controle vem em forma de conselho. Por causa da peste, a gripe espanhola, a primeira medida é a publicação do seguinte cartaz:

#### CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CORITIBA QUE NÃO SE VISITEM, MESMO QUE NÃO HAJA MOLESTIA NAS CASAS QUE PRETENDEREM FREQUENTAR, ATÉ QUE TERMINE A EPIDEMIA NO RIO DE JANEIRO; BEM COMO QUE NÃO CONCORRAM AOS LOGARES ONDE HOVER AGLOMERAÇÕES DE PESSOAS.

SR. DR. TRAJANO REIS

DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO DO ESTADO

22/10/1918

(XAVIER, 1981, p. 14)

Em seguida, dois dias após a publicação do conselho do Sr. Dr. Trajano Reis, o controle disciplinar vem em forma mais agressiva:

#### DECRETO Nº 132

O PREFEITO MUNICIPAL DA CAPITAL, TENDO EM VISTA QUE AS DIRECTORIAS DE SERVIÇOS SANITARIOS DA CAPITAL DE SÃO PAULO E DESTE ESTADO, BEM COMO DA CAPITAL FEDERAL, ACONSELHAM INSISTENTEMENTE QUE SE EVITE AGGLOMERAÇÃO, PRINCIPALMENTE À NOITE, AFIM DE IMPEDIR A PROPAGAÇÃO DA "GRIPPE ESPANHOLA", EPIDEMIA ORA REINANTE EM DIVERSAS CAPITALS DO PAIZ.

A peste! Ella não nos visitou ainda, não nos visitará. E, se subir a serra pela linha férrea ou pela estrada da Graciosa, não encontrará aqui ensachas, meio favoravel a sua propagação virulenta. (Sebastião Paraná – Commercio do Paraná)

RESOLVE, COMO MEDIDA PREVENTIVA CONTRA A INVASÃO DESSA EPIDEMIA, SUSPENDER O FUNCIONAMENTO DOS CINEMAS E OUTRAS CASAS DE DIVERSÕES DESTA CAPITAL.

CURITYBA, 24 DE OUTUBRO DE 1918  
(ASSIGNADO) – JOÃO ANTONIO XAVIER  
PREFEITO MUNICIPAL  
(XAVIER, 1981, p. 17)

O olhar é praticamente onipresente nessa cidade empesteadada. As pessoas comentam, medem-se, controlam umas às outras. Há, por exemplo, uma Dona Lúcia em *O mez da gripe* que fala sobre variados assuntos, sabe um pouco de tudo o que acontece na cidade, faz suposições e, sobretudo, comenta. Ela é uma constante no livro.

“Morava um casal de alemães, a mulher alta, loura, muito bonita. Clara, isso, seu nome era Clara. Não recebiam muita visita, não se davam com a gente do bairro. Os dois caíram com a gripe, ninguém notou. Imagine os dois, um no quarto, outro no outro, sofrendo sem assistência. Passaram muitos dias até que uma vizinha lá entrou e encontrou os dois...”  
Dona Lúcia – 1976  
(XAVIER, 1981, p. 39)

Segundo Foucault, somos nós as engrenagens da máquina panóptica. Foucault ilustra com duas imagens a disciplina: uma é a cidade pestilenta em estado de sítio e a outra é o *Panóptico* de Bentham, figura arquitetural, uma construção em anel em que o centro é ocupado por uma torre de vigilância. “O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente” (FOUCAULT, 2013a, p. 190). Aqui temos justamente o oposto de esconder: a luz e o olhar captam

melhor que a sombra, fazendo da visibilidade uma armadilha, vigilância constante.

Para Bentham, o poder deve ser visível e inverificável. “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espiado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo.” (FOUCAULT, 2013a, p. 191). Assim o poder é desindividualizado, já que qualquer um pode fazer o mecanismo funcionar.

Pouco importa, conseqüentemente, quem exerce o poder. Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que o cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder. (FOUCAULT, 2013a, p. 192)

Então, em *O mez da gripe*, Dona Lúcia funciona como um mecanismo panóptico, pois ela espiona tudo o que pode ao seu redor, todo o livro é permeado de seus comentários. A máquina é mobilizada pela curiosidade de uma mulher comum. O olhar de uma observadora ocasional, sua “curiosidade indiscreta”, tal como diz Foucault, é responsável por manter a vigilância e a conseqüente disciplina.

Se quanto maior o número de informações em relação aos indivíduos, maior também a possibilidade de controlar seus comportamentos, observamos que a sociedade disciplinar tem como importantes engrenagens também os jornais e revistas. Na história de Xavier, tais engrenagens panópticas são fundamentais para a construção de sua *novella*. O *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná* definem as relações de poder com o dia a dia dos homens.

Se em *O mez da gripe* encontramos desde a cidade pestilenta a engrenagens panópticas, em *Anjo Negro* depa-ramos com o coro das pretas descalças e os comentários das senhoras, ambos mecanismos panópticos; e a própria casa de Ismael, com seus altos muros e o quarto do casal localizado no segundo andar, logo após uma escada longa, representa a própria figura arquitetural, o *Panóptico*. Pela descrição nas rubricas de Rodrigues, o quarto parece estar localizado no centro da casa, num lugar de muita visibilidade; nele há duas camas, objetos cruciais do cenário. Importante sublinhar que a casa não tem teto “para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Os muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (RODRIGUES, 2012, p. 7).

Interessante perceber que Ismael, ao mesmo tempo que guardião de Virgínia, é também prisioneiro de seus muros, sofrendo “uma solidão sequestrada” (FOUCAULT, 2013a, p. 191). Já Virgínia é prisioneira de Ismael, prisioneira de seus muros intransponíveis. Espantada, ela fala para Ismael sobre sua solidão: “Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois eu e você” (RODRIGUES, 2012, p. 16).

Virgínia já está tão inserida no *Panóptico* que a sensação de ser observada a inquieta. Sobre o filho que ela teve com o marido, ela diz, feroz: “Tão parecido com você, como se fosse você que estivesse me espiando pelos olhos dele” (RODRIGUES, 2012, p. 18). Já não importa se ela estava sendo espionada de fato, a sensação de estar sendo já faz cumprir o objetivo do panóptico: ela

mesma se espiona. Ela sente a presença de Ismael em todo lugar, nela mesma: “A transpiração dele está por toda a parte, apodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na minha pele, nos meus seios. (*aperta a cabeça entre as mãos*) E nos meus cabelos, meu Deus!” (RODRIGUES, 2012, p. 30).

Para Virgínia, nem uma fuga, nem mesmo a morte poderia libertá-la: “a transpiração dele está entranhada na minha carne, na minha alma” (RODRIGUES, 2012, p. 35). Tais palavras são dirigidas a Elias, o irmão branco e cego de Ismael. O cego, tal como o caminhante solitário de *O mez da gripe*, é aquele que vem de fora e atrapalha a ordem disciplinar. Ele é o elemento estranho à ordem, que transpõe os muros alheios e, contra a vontade do negro, instala-se em sua casa e tem uma relação sexual com a cunhada, cujo fruto é Ana Maria.

A repressão estimula a transgressão. Em *O mez da gripe*, por não haver o contato por medo do contágio, há o fantasma, homem incorpóreo, que transgride a regra, a ordem disciplinar, o homem que enxerga a si mesmo como o soberano, aquele que tem o direito à vida do outro, exerce seu poder de morte estuprando a jovem delirante.

Em *História da sexualidade*, Foucault analisa, entre outras coisas, o direito de vida e morte e a transição de uma sociedade simbólica do sangue para uma analítica da sexualidade.

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo

tempo, a seu papel instrumental (poder de derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente) (FOUCAULT, 2013b, p. 160).

Se outrora vivemos a sociedade do sangue, hoje estamos em uma sociedade do sexo, isto é, da sexualidade. Os mecanismos de poder atuais se dirigem ao corpo e à manutenção da vida. Na contemporaneidade, é a sexualidade que se encontra ao lado da norma, ela não é reprimida, pois é aliada da vida, do saber, do sentido, das disciplinas e das regulamentações. Quanto ao sangue, esse é ligado à morte, à transgressão, à soberania.

Foucault, para ilustrar a passagem da “sanguinidade” para a “sexualidade”, cita Sade, também lembrado, como já dito aqui, por Xavier em *O mez da gripe*. Tanto lá quanto aqui, o nome do marquês está ligado ao sangue, já que a sexualidade está vinculada, em sua obra, ao poder de soberania e aos velhos prestígios do sangue. O sexo em Sade não tem normas, regras, ele só conhece o poder ilimitado de sua própria lei, isto é, “tal exercício o conduz a ser somente uma pura questão de soberania única e nua: direito ilimitado da monstruosidade onipotente. O sangue absorveu o sexo” (FOUCAULT, 2013b, p. 162).

Percebemos, então, que a repressão estimula a transgressão. Assim como o homem incorpóreo, que transgride o poder de vida e estupra a delirante moça na Curitiba pestilenta de Xavier, em Rodrigues deparamos com Ismael, que constrói seu casamento a partir do estupro de sua noiva, cuja prova cabal é ostentada em seu quarto, a cama desfeita. O sangue da virgem é derramado em seu quarto violado pelo médico, soberano. Os filhos que têm o sangue derramado pela mãe, Virgínia, morrem pelo crime de terem o sangue negro correndo

nas veias. O sangue, em *Anjo negro*, é importante mecanismo de poder para instaurar a ordem disciplinar, que é quebrada pelo elemento estranho, Elias.

Em entrevista ao repórter J. J. Ribeiro, do jornal *O opinático*, em 26 de julho de 1980, Nelson Rodrigues explica sua concepção de arte. Para ele, a canalhice é inerente ao homem, e a salvação para tal fato é assumir essa condição: “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (RODRIGUES, 1980). Sua arte provocava reações exacerbadas da plateia, pois expunha inconfessáveis perversões. Seu teatro era desagradável, suscitava perplexidades e, por isso, muitas peças foram vaiadas veementemente. Sobre a desaprovação, o dramaturgo reflete em entrevista concedida ao *Ciclo de Teatro Brasileiro do Museu da Imagem e do Som*:

[...] eu gosto muito de *O Casamento* e estou quase solitário, pois pouca gente gosta. O que é, aliás, extremamente vantajoso para mim, porque a obra de arte quando nasce, é preciso que ela encontre oposição, que desagrade, irrite. Eu acho isso normal, válido, necessário. Eu considero o elogio unânime, a consagração unânime, inteiramente comprometedores. Tem um rapaz aí, o Jorge de Andrade, dramaturgo brasileiro de um renome formidável, o único defeito que acho dele, cuja obra conheço toda, é que tira todos os prêmios, tudo o que escreve é premiado automaticamente. Ele é um premiado nato e hereditário. Eu pergunto se um artista, num meio pobre como o nosso, consegue agradar todo mundo, os despreparados e os preparados, não será um sintoma comprometedor. De forma que quando não gostam de minhas coisas ou quando há divisão, me dá esperança de que eu não tenha fracassado totalmente (RODRIGUES, 1967).

Para Rodrigues, a vaia era muito mais potente e poderosa do que a aprovação desmedida, uma vez que ela revela “algo de mais profundo, inexorável e vital” (RODRIGUES, 1969). Segundo ele, “a verdadeira apoteose é a vaia”.

Então, em suas peças, temas polêmicos e tratados sem pudores eram os preferidos. O sangue, assim como em Sade, absorveu o sexo em *Anjo Negro*. É o que também anuncia Sade na epígrafe de *O mez da gripe*. Com a epidemia, que torna a morte evidente, o sangue, como afirma Foucault, constitui um dos valores essenciais da sociedade. Na Curitiba de 1918 de Xavier também há a morte, a transgressão e a soberania. Se a analítica da sexualidade e a simbólica do sangue a princípio pertencem a regimes de poder bem diferentes, eles “não se sucederam (nem tampouco esses próprios poderes) sem justaposições, interações ou ecos” (FOUCAULT, 2013b, p. 162).

Observamos, enfim, que, desde o fim do século XIX, vivemos o niilismo. Caminhamos para a anulação das forças. As paixões individuais prevalecem, como provaram Ismael, Virgínia, Elias e o caminhante solitário de Curitiba. O coletivo se torna, muitas vezes, inviável, e tanto Valêncio Xavier quanto Nelson Rodrigues o ilustram de forma singular, remetendo-nos ao esforço da literatura, da arte, de estruturar as crises do homem contemporâneo sob uma forma legível.

---

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDRIOLI, Luiz. Valêncio Xavier: a morte do Frankenstein, 2008. Disponível em: <http://luizandrioli.com/a-morte-do-frankestein-2/>. Acesso em: 14 jan. 2016.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 2000.

BAUDRILLARD, J. *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORBA, Maria Salete. Excesso ou leitura do aparato moderno. *Outra travessia*, Revista de Literatura PPGL UFSC, Santa Catarina, n. 5, p. 127-138, 2º semestre de 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013a.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2013b.

GODINHO, Ana. Como desfazer para si próprio o seu rosto? *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC, São Paulo, p. 68-77, 2010.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, UFSC, Florianópolis, n. 28, p. 67-87, 1º semestre de 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, UFSC, Florianópolis, n. 28, p. 195-218, 1º semestre de 1994.

RODRIGUES, Nelson. Entrevista. *Ciclo de Teatro Brasileiro do Museu da Imagem e do Som*, 30 de jun. de 1967. Disponível em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson\\_det.php?Id=16](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson_det.php?Id=16). Acesso em: 14 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. "A verdadeira apoteose é a vaia". *Folha de São Paulo*, 22 jan. 1969. Disponível em: [http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson\\_det.php?Id=22](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson_det.php?Id=22). Acesso em: 15 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. "Entrevista". *O Opinático*, 26 jul. 1980. Disponível em: <http://www.livrosepessoas.com/2016/01/13/a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues/>. Acesso em: 15 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Anjo negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SOERENSEN, Claudiana. *O mez da gripe*: palimpsesto pós-moderno. *Miscelânea*, Revista de Pós-Graduação em Letras Unesp – Campus de Assis, Assis, v. 9, jan./jun. 2011.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Sala Preta*, Revista do Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, São Paulo, v. 4, p. 11-29, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57133/60121>. Acesso em: 4 dez. 2015.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe; novela*. Curitiba: Fundação Cultural, Casa Romário Martins, 1981.

\_\_\_\_\_. TERRON, Joca Reiners. Entrevista com Valêncio Xavier. *Revista Cult*, São Paulo, ano II, n. 20, p.5-9, mar. 1999.

## Notas

1 Valêncio Xavier, além de escritor, foi jornalista, historiador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo,

artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista e diretor de curtas-metragens.

2 Programa Memória Paranaense, Entrevista concedida à rádio CBN, em 1997. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-evkCojJgGU>. Acesso em: 20 Jul. 2015.

# política e paternidade: a temática social encenada em família

**Mariana Rosell\***

Artigo recebido em 19/10/2015 e aceito para publicação em 20/12/2015.

\* Mestranda no programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisa intitulada *Comunistas em cena: a dramaturgia de esquerda na resistência ao regime militar (1973-1979)*, com financiamento Fapesp e orientação do professor Marcos Napolitano, na qual estuda as relações entre teatro e política no contexto de resistência ao regime militar brasileiro (1964-1985). Email: [rosell.mariana@gmail.com](mailto:rosell.mariana@gmail.com) ou [mariana.rosell@usp.br](mailto:mariana.rosell@usp.br)

## Resumo:

O presente artigo pretende compreender a contribuição de peças cuja ação dramática se centra em núcleos familiares para a reflexão política, econômica e social no contexto em que foram produzidas e encenadas. Analisando quatro obras, duas brasileiras e duas norte-americanas, tentamos observar as aproximações entre essas duas tradições dramáticas e entender certa tendência da crítica especializada em esvaziar as peças de sua temática política em nome da psicologia individual dos personagens, configurando o que se pode chamar de *política da crítica*.

## Palavras-chave:

Dramaturgia brasileira; Dramaturgia norte-americana; Crítica teatral; Teatro político; História do teatro.

**Abstract:**

This article aims to understand the contribution that some plays - whose dramatic action centers on households - gave to the political, economical and social debate, considering the contexts they were produced and staged. Analyzing four plays, two Brazilians and two North Americans, we try to observe the similarities between these two dramaturgical traditions and to perceive a certain critics' tendency of, generally, empty the plays of its political thematic on behalf of characters individual psychology, setting what we might call the *review policy*.

**Keywords:**

Brazilian dramaturgy; North American dramaturgy; Theater review; Political theater; Theater history

*"Brecht ha dicho del comunismo que es el término medio. 'El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo.' Hasta que punto es radical, se percibirá en su comportamiento frente a la familia mejor que en cualquier otro caso."*

(BENJAMIN, Walter. "Un drama de familia en el teatro épico". In: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 57.)

Muitas abordagens são possíveis para a aproximação entre as dramaturgias norte-americana e brasileira. Neste artigo, vamos pensar como, em diferentes momentos do século XX, no Brasil e nos EUA, questões políticas foram discutidas em peças que colocam em cena núcleos familiares, ou seja, entender como é possível questionar e criticar o sistema e os governos através das relações e dos conflitos entre membros de uma mesma família, especialmente nesses casos, entre pais e filhos. Para isso, selecionamos quatro peças que são muito importantes política e historicamente: *Awake*

*and sing!* (Clifford Odets, 1935), *Death of a salesman* (Arthur Miller, 1949), *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958) e *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974). A partir da análise dessas peças, intento mostrar que, apesar de num primeiro plano tratarem de questões pessoais, os conflitos individuais das famílias postas em cena estão perpassados por problemas mais amplos, de ordem sistêmica.

Além disso, um apanhado da fortuna crítica brasileira nos ajudará a mostrar como essa esfera da recepção compreendeu a temática social contida nessas peças e, de maneira geral, colaborou para que elas tivessem suas questões políticas postas em segundo plano, seja silenciando sobre elas, seja imprimindo a elas um caráter negativo ou redutor.

**Aspectos da recepção crítica: a política da crítica e o silenciamento sobre o político**

Inicialmente, é importante apontar que a recepção crítica da dramaturgia norte-americana no Brasil, em suma, seguiu a mesma linha de interpretação que as peças haviam recebido em seu país de origem. Sendo assim, embora encenadas nos teatros brasileiros muitos anos depois das estreias nos Estados Unidos, um viés crítico específico se manteve: aquele que privilegia o entendimento da matéria dramática como pertinente à psicologia dos personagens, mais do que à sociedade na qual estes estão inseridos. Dessa forma, obras como as de Arthur Miller, Tennessee Williams e outros importantes dramaturgos foram classificadas como de "realismo psicológico", embora os dois termos que constituem esse subgênero possam e devam ser questionados, uma vez que nem todas essas peças são puramente realistas e nem toda a ação dramática tem origem na psicologia do indivíduo. Algumas condições que estimularam a formação de um circuito alternativo de teatro – operário, político e de esquerda – também favoreceram esse tipo de interpretação psicologizante de muitas peças.

Entre elas destacam-se a difícil situação econômica em que se encontravam os Estados Unidos após a crise de 1929 e no segundo pós-guerra – que tanto dificultou o exercício do teatro no circuito profissional, como gerou condições sociais que estimularam a abordagem de temáticas caras à cultura política<sup>1</sup> de esquerda – e a difusão do método Stanislavski<sup>2</sup> e da teoria freudiana.

A leitura das peças pelo viés psicologizante ajudou a desviar a atenção dos problemas sociais latentes nos períodos de crise que estavam presentes na temática das peças. A desvalorização do político e a supervalorização da psicologia e da aproximação entre os personagens e a biografia de seus autores filtravam dos dilemas as questões próprias ao contexto histórico na qual as peças foram produzidas. Maria Elisa Cevasco, no prefácio ao livro de Iná Camargo Costa, nos sugere ser essa uma prática comum à crítica liberal que “adora explicar, ou talvez a palavra exata seja disfarçar, tudo em termos do sacrossanto indivíduo” (CEVASCO, 2001, p. 13). No Brasil, as peças norte-americanas foram encenadas muito em função de seu sucesso de público nos EUA e como inspiração para o exercício da escrita dramaturgical. Tanto a crítica como os artistas envolvidos nas montagens, de modo geral, não atentaram para a discussão política que elas faziam, não as vendo como algo central para o desenvolvimento das peças.

A propósito da crítica à obra de Arthur Miller, por exemplo, Iná Camargo Costa afirma:

Se um pouco dos descaminhos adotados pela crítica é da responsabilidade do próprio dramaturgo, que escreveu inúmeros ensaios e artigos para jornal a respeito de suas peças e com elas acabou por assim dizer despistando boa parte dos analistas, também não se pode subestimar o peso do que poderíamos chamar *política da crítica*, especializada em se fingir de morta desde a guerra fria (COSTA, 2001, p. 141-142).

Essa *política da crítica* que nos sugere a autora seria justamente uma tendência de calar sobre o político, ignorando que – para parafrasear Barbara Heliodora – uma visão romântica de um artista ingênuo e puro já estava ultrapassada havia tempos, pois os grandes artistas produzem em total consonância com a época em que o fazem (HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2014, p. 8). Embora não se possa considerar que a crítica teatral seja homogênea, é importante compreender que entre os críticos que exerciam certa hegemonia no campo artístico-cultural – brasileiro e norte-americano – a tendência parece ter estado próxima da apontada por Costa.

Para além disso, é fundamental matizar o peso da forma na classificação das peças como revolucionárias ou conservadoras, pois tanto a pesquisa estética constituiu-se numa preocupação central para os dramaturgos vinculados ao teatro político, como nada impede que peças essencialmente épicas em termos formais tenham como matéria dramaturgical temáticas conservadoras, como é o caso de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder. Da mesma maneira, muitas peças teoricamente conservadoras em termos formais têm como força motriz as questões políticas, econômicas e sociais, podendo dar, portanto, maior contribuição à reflexão sobre tais temas.

Como pretendemos demonstrar neste artigo, *Awake and sing!* e *Death of a salesman* fazem parte deste conjunto de peças na dramaturgia norte-americana. No caso brasileiro, *Eles não usam black-tie* marca uma virada de politização do teatro brasileiro, especialmente pela abordagem temática da vida da classe operária, e *Rasga coração*, para além do arranjo formal bastante sofisticado, é a obra mais importante de seu autor também por sintetizar, além de anos de pesquisa estética, os dilemas políticos de mais de quarenta anos de história do Brasil.

Como apontou Raymond Williams:

rejeitamos a política e vemos a realidade da libertação humana como interna, privada e

apolítica, mesmo sob a sombra de uma guerra politicamente determinada, de uma pobreza politicamente determinada ou de uma crueldade e uma repulsividade politicamente determinadas (WILLIAMS, 2002, p. 102).

Assim, o crítico britânico nos desperta para a importância de compreender que questões aparentemente individuais têm uma relação maior com o contexto social em que os indivíduos estão inseridos.

Isso pode ser observado em muitas peças do teatro político que marcaram a história do teatro não só por testemunharem sobre o tempo de sua produção, mas também por sua enorme contribuição artística e estética. Como afirmou Raymond Williams: “Não se trata, simplesmente, de que acabamos envolvidos nessa crise geral, mas de que já temos uma participação ativa nessa crise, por meio daquilo que fazemos ou deixamos de fazer” (WILLIAMS, 2002, p. 110). Ou seja, tanto obras que falam de uma crise quanto aquelas que se calam diante dela estão, na verdade, se posicionando em seu contexto.

Mesmo assim, foi bastante comum desqualificar peças notadamente políticas por meio da crítica redutora que as definia como arte “panfletária”. A associação entre arte e política era majoritariamente considerada ruim, entendendo-se que as marcas da ideologia estariam presentes somente naquelas obras que fossem, declaradamente, políticas (leia-se: de esquerda), e que os artistas se preocupavam demais com as questões políticas e de conteúdo em detrimento das questões estéticas e formais. Sabemos que não se trata disso, definitivamente, e que a dicotomia simples entre forma e conteúdo acaba, por vezes, por prejudicar a compreensão das obras de arte em sua complexidade. Tal prática pode ser associada à matriz teórica do teatro francês clássico, que orientou alguns dos principais críticos brasileiros, em especial, Décio de Almeida Prado<sup>3</sup>.

Assim, muitas peças da dramaturgia de esquerda brasileira receberam críticas negativas por serem consideradas panfletárias e, seguidamente, o teor político constituiu elemento negativo na avaliação dos críticos teatrais. À época de sua estreia, *Eles não usam black-tie* esteve presente nas páginas de nossa imprensa por meio de palavras como:

o autor necessitava externar de algum jeito seu pensamento, dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se: o da peça de ideias e mesmo de ideias políticas. É um direito seu, que só deixaríamos de lhe reconhecer se o texto escorregasse para a propaganda, coisa que ele tem sempre a *dignidade artística* de evitar (PRADO, 1964, p. 134. Grifo nosso.)

Aqui, Décio de Almeida Prado deixa claro que Gianfrancesco Guarnieri soube dosar o uso do político, podendo, então, ser sua peça considerada dignamente artística. Sábato Magaldi seguiu a mesma linha, utilizando, inclusive, o mesmo termo, e afirmando que “a *dignidade artística* do trabalho isenta-o de sectarismo [...]” (MAGALDI, 1962, p. 230).

Já Delmiro Gonçalves escreveu que “outra fraqueza da peça está no seu aspecto político. O autor, amando tanto seus personagens, nos dá uma ideia um tanto romântica da favela [...]” (GONÇALVES *apud* GUARNIERI, 2010, p. 12). Ora, é bem verdade que anos mais tarde dramaturgos como Guarnieri repensariam a idealização com a qual haviam retratado o popular entre finais da década de 1950 e meados da década de 1960<sup>4</sup>, mas, ainda assim, não se pode dizer que o aspecto político de *Eles não usam black-tie* seja em si uma fraqueza; talvez o sejam algumas das concepções que nortearam o tratamento deste na peça. Contudo, de maneira geral, observamos através desse cotejamento da crítica sobre

uma das principais peças de Gianfrancesco Guarnieri que, positiva ou negativamente, os aspectos políticos da peça foram minimizados.

Tal posicionamento não se deu somente no Brasil, tendo sido uma tendência mais ou menos generalizada em muitos países, entre eles os EUA, ainda que, reiteramos, não se possa atribuir homogeneidade à crítica teatral. Assim, lá, no contexto de valorização da psicologia e do indivíduo já apontado acima, as experiências de *agit-prop* e do teatro épico dos anos 1930 (marcadas pelas questões socioeconômicas pós-crise de 1929) foram desqualificadas pela crítica local hegemônica, veiculada majoritariamente na grande imprensa. Aqui, grande parte dos críticos comprou esse discurso, considerando simplistas e maniqueístas as peças elaboradas a partir de uma perspectiva coletiva, fossem elas de origem estrangeira ou nacional.

### ***Awake and sing!*: a polêmica da forma e do indivíduo**

Em 1935, momento em que as consequências da crise de 1929 estavam ainda bastante agudas, estreou nos Estados Unidos a peça *Awake and sing!*, de Clifford Odets, que seria encenada no Brasil pela primeira vez em 1961, com o título de *A vida impressa em dólar* e sob direção de José Celso Martinez Corrêa, marcando a profissionalização do Teatro Oficina. A peça esteve envolvida numa “polêmica” em seu país de origem em função da expectativa que envolvia a produção de seu autor. Isso porque Odets era (e ainda é) considerado o principal dramaturgo da esquerda americana atuante na década de 1930, período no qual chegou a estar filiado ao Partido Comunista, que estava, naquele momento, em primeiro plano na política estadunidense (COSTA, 2001, p. 89). Também em 1935, havia estreado outra peça de sua autoria intitulada *Waiting for Lefty*, que, escrita em 1934 para um concurso de *agit-prop*, obteve grande sucesso na Broadway. Nela, o dramaturgo ousava formalmente, já rompendo a quarta parede ao fazer do público parte

da assembleia de motoristas de táxi em torno da qual a peça se desenrola (COSTA, 2001, p. 95).

A “polêmica” que envolve *Awake and sing!* tem a ver com *Waiting for Lefty* na medida em que as duas peças são bastante diferentes entre si, especialmente em termos de forma e da construção das personagens, o que fez com que Odets, que havia sido muito elogiado pela esquerda em razão da primeira peça, passasse a receber muitas críticas por causa da segunda. Isso porque as personagens de *Awake and sing!* têm uma carga emocional bastante grande, podendo ser interpretadas pelo viés psicológico, o qual não caberia em uma peça como *Waiting for Lefty*. Apesar disso, o teor crítico se manteve em algum sentido, já que em *Awake and sing!* estão apontados problemas sociais contra os quais é necessário se mobilizar.

Contudo, a crítica impressa pela peça se dá nos moldes de uma crônica. Diferentemente de *Waiting for Lefty*, em que o público era insuflado a agir, em *Awake and sing!* faz-se um diagnóstico dos problemas que atingem a família, que poderia ser qualquer outra submetida às mesmas condições sociais que ela. Apesar das diferenças da peça que lançou Odets ao sucesso, *Awake and sing!* trata dos problemas socioeconômicos acarretados pela crise de 1929 e, porque os coloca na centralidade da cena, também podemos inseri-la na linha do teatro político do período, uma vez que são as questões econômicas, políticas e sociais que interferem diretamente na estrutura familiar, gerando conflitos e desentendimentos.

Em sua crítica de 1961, Décio de Almeida Prado preocupa-se em entender as motivações que levaram esse “grupo de jovens” a encenar tal peça no Brasil e afirma que “A ‘Oficina’, de acordo com a ética não formulada do moderno teatro paulista, não poderia contentar-se em levar à cena uma peça apenas por julgá-la boa. Era necessário também um razoável pretexto político”

(PRADO, 1964, p. 216). Essa ética de que fala o crítico está relacionada ao novo momento pelo qual passava o teatro brasileiro, potencializado pela estreia de *Eles não usam black-tie*, que sentia necessidade de usar a sua arte também para refletir politicamente sobre a realidade brasileira – nesse caso, não só escrevendo peças próprias, como também encenando textos estrangeiros que dessem conta do nosso contexto em alguma medida. Mas, para Prado, tal associação seria inadequada, na medida em que as crises brasileiras seriam “crises de uma economia em expansão, não em retração [como a dos EUA]” (PRADO, 1964, p. 217).

O crítico propõe uma assimilação a partir de “alguma coisa mais vasta e universal, menos presa às contingências políticas” (PRADO, 1964, p. 218) e, com isso, traz para a esfera individual e emocional as motivações dos conflitos familiares, enfocando a condição humana dos personagens. Assim, apesar de reconhecer que *Awake and sing!* tem um viés político importante, acaba por não reconhecê-lo como possível no contexto brasileiro, atuando, de certa forma, em consonância com a *política da crítica* já referida neste trabalho. Novamente ele consideraria a temática política como algo reduzido, afirmando que a visão da dimensão humana – proveniente dessa forte construção das personagens e mais afeita ao teatro clássico – era mais “generosa” e complexa do que “uma simples análise da sociedade norte-americana” (PRADO, 1964, p. 219)<sup>5</sup>.

Cinco anos depois, a peça voltaria a ser encenada pelo Oficina, e sobre essa segunda montagem Sábado Magaldi, outro importante crítico brasileiro do período, afirmou que a encenação de “linha épica”, característica do grupo naquele momento (1966), não prejudicou a mensagem principal da peça, colocando que “o objetivo de crítica social não obscureceu o dever primeiro do dramaturgo, que é o de criar personagens vivas” (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 24). Este comentário nos aponta duas coisas interessantes: 1) a provável mudança na

orientação da encenação, provocada por uma mudança da própria concepção dramaturgical do Teatro Oficina nos cinco anos que separam as duas montagens; 2) o fato de, apesar disso, o crítico seguir compreendendo que a principal preocupação da peça estava relacionada à construção das personagens.

Podemos inferir, portanto, que, apesar de reconhecerem que *Awake and sing!* trabalha temáticas políticas, os críticos a seguiram associando, nas duas montagens do Oficina, majoritariamente à notação da construção das personagens. De fato, José Celso Martinez Correa afirmou que passara a estudar o assim chamado método Stanislavski para poder dirigir a peça, tamanha a importância da construção das personagens (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 31). Mas tal preocupação estava associada ao estudo de Brecht, o que se pode afirmar a partir de outra declaração do diretor sobre o mesmo processo de montagem:

Com *A vida impressa em dólar* [...] nós introduzimos uma coisa muito viva no teatro, um tipo de atuação que trazia muita contradição emocional. Ao mesmo tempo em que o público via um **distanciamento**, uma problemática social, ele percebia o envolvimento pessoal, íntimo, dos atores (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 33).

Essa colocação do diretor nos mostra como as questões políticas se faziam fortes nessa peça, ao lado da elaboração das personagens, ao mesmo tempo em que nos sugere a complexidade das pesquisas e dos estudos realizados pelos dramaturgos brasileiros do período, engajados na busca por um teatro capaz de dar conta das demandas políticas, estéticas e econômicas do Brasil dos anos 1960.

Observamos, portanto, que com *Awake and sing!* a recepção crítica brasileira tendeu a considerar seus aspectos políticos como uma questão menor diante de outros

temas mais favorecidos pela densidade emocional com a qual foram construídos os personagens.

### ***Death of a salesman*: metonímia da tragédia social**

*Death of a salesman* estreou no Brasil com o título *A morte do caixeiro viajante* em 1951, dois anos após sua estreia nos EUA, sob a direção de Esther Leão. Éwerton de Oliveira, ao discorrer sobre como a peça está impregnada da temática social, fala acerca do “sonho americano” e afirma que “o suicídio de Willy apresenta uma formatação de fraude, uma vez que foi feita para que o dinheiro do seguro [de vida] fosse para Biff, ou seja, uma tentativa de conseguir um atalho para se ganhar dinheiro de maneira mais ‘fácil’” (OLIVEIRA, 2012, p. 90). O autor usa o termo “fraude” no contexto da análise sobre a mudança de perspectiva do protagonista da peça de Miller, que, a princípio, buscava vencer na vida por meio do trabalho árduo e, posteriormente, recorreu a uma atitude extrema e fraudulenta.

Contudo, não cabe fazer um julgamento moral de tal ação, já que a causa do suicídio de Willy não é de outra ordem que não socioeconômica. Depois de sucessivas falhas na tentativa de “subir na vida” e realizar-se plenamente em acordo com os pressupostos do “sonho americano”, matar-se é a única “solução” que ele encontra para dar ao filho mais velho o dinheiro que nenhum dos dois conseguiu obter de outras maneiras. Não cabe ao público julgar o indivíduo que toma essa atitude nem compreendê-la como de ordem pessoal ou psicológica, uma vez que durante toda a peça somos apresentados às reais condições de trabalho que lhes são dadas e que são desconexas das promessas de sucesso que formam o imaginário do “sonho americano”.

Assim, nos cabe perguntar que sociedade é essa que transforma em opção viável (e única, no caso dessa

peça) o suicídio. Afinal, Willy não se mata em razão de transtornos psicológicos, mas sim em razão da situação a que se vê submetido após anos e anos de trabalho sem reconhecimento ou compensação material, sem nem mesmo conseguir terminar de pagar a tão almejada casa própria. Os conflitos que tem consigo mesmo são, na verdade, gerados por uma incapacidade de se adequar, apesar dos sucessivos esforços, a uma sociedade que julga menor aquele que não consegue “progredir” na vida, pois entende que o fracasso é uma falha do indivíduo e não de um contexto social desigual e desumano. Cabe ao espectador, portanto, refletir sobre esse contexto social tão devastador na vida de Willy e pensar como sua história é apenas mais uma.

Raymond Williams afirma que “Willy Loman é um homem que de vender coisas passou a vender a si mesmo, tornando-se, de fato, uma mercadoria que, como outras mercadorias, será a certa altura descartada pelas leis da economia” (WILLIAMS, 2002, p. 140). Se seguirmos com a linha de pensamento marxista, podemos recuperar Georg Lukács e sua afirmação de que há uma ligação intrínseca entre o fetiche da mercadoria e a reificação dos sujeitos. Ele ainda acrescenta que “a questão do fetichismo da mercadoria é específica [...] do capitalismo moderno” (LUKÁCS, 2003, p. 194). Com isso ele fornece um suporte teórico para, através do pensamento marxista, compreender que a situação de Willy Loman é complexa justamente porque existe um conjunto de forças sociais que o envolvem e fazem dele também uma mercadoria, de acordo com o lugar específico que ocupa na trama da sociedade capitalista moderna.

Por isso é fundamental ter em mente que existe uma construção social que faz com que muitos indivíduos se portem como Willy, vivam, ou tentem viver, essa mentira em busca de inserção social. Como colocou Sábato Magaldi em crítica referente à segunda

montagem da peça no Brasil, “a peça de Arthur Miller [...] apresenta o epitáfio de uma civilização baseada nos valores puros do individualismo e da livre iniciativa” (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 456).

Miller trabalha a matéria histórica na chave da ironia, finalizando com a tragédia de Willy, que, na verdade, é a tragédia de toda uma sociedade fadada ao fracasso. Como colocou Raymond Williams:

Tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido. Esse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade (WILLIAMS, 2002, p. 89).

Aqui, o crítico inglês nos aponta que tendemos a separar a tragédia dos indivíduos das condições sociais que a promovem há séculos e que tal prática continuou na modernidade. Assim, ele nos alerta que a desvinculação entre tragédia e sociedade está pautada numa certa tradição, um hábito irrefletido que precisa ser (re)pensado na medida em que é necessário enxergar a estrutura do sistema como promotora de crises que levam os indivíduos a uma existência trágica.

Atentemos à identificação, feita por Iná Camargo Costa, de *Death of a salesman* à linhagem dramaturgical que refletiu sobre a crueldade do processo socioeconômico vigente na sociedade americana desde os anos 1930. Ela afirma que

esta encenação de tipo expressionista da vida interior de Willy Loman é uma das maiores obras-primas da dramaturgia americana e não é possível reconhecer seus méritos sem recorrer ao conjunto das experiências que começam com Elmer Rice e O’Neill, passam pelo teatro de agitprop e culminam com a convicção dos anos 30, atualizada para o boom econômico do pós-guerra, de que a sociedade americana (leia-se: o capitalismo), ao contrário do que afirmam seus apoletas, é o pior dos mundos possíveis para aqueles que só têm a sua força de trabalho para vender no mercado, mesmo que sejam vendedores de bugigangas e além do salário recebam comissões (COSTA, 2001, p. 148)<sup>6</sup>

Na montagem de estreia da peça de Miller, pareceu estar nítido o tom político. Já em 1962, quando novamente foi montada no Brasil, dessa vez pelo TBC, sob direção de Flávio Rangel, Décio de Almeida Prado apontou que “a crítica social contida na peça como que perdeu parte de sua antiga virulência, em proveito dos aspectos psicológicos e morais” (PRADO, 1964, p. 230). Podemos nos perguntar o que fez com que a segunda montagem mudasse o enfoque da peça. Será que as mudanças ocorreram na encenação ou na esfera da recepção? Prado coloca que em 1962 nosso contexto era outro e, talvez, isso tenha colaborado para afastar a percepção política. De todo modo, o fundamental é observarmos que, no caso de *Death of a salesman*, apesar das críticas e da recepção em seu país de origem, as questões sociais foram captadas pela crítica brasileira de modo geral, mesmo que não necessariamente de maneira mais aprofundada ou mesmo como um aspecto de valorização da obra.

### ***Eles não usam black-tie*: pai x filho, conflito de visões de mundo I**

Uma situação parecida se dá com *Eles não usam black-tie*. Reconhecida como grande marco da virada de

politização do teatro brasileiro, que iniciou uma linha-gem de grande importância na dramaturgia nacional, a peça teve seu conteúdo político destacado. Além do que já foi apontado no tópico inicial deste artigo, Sábado Magaldi afirmou estar claro que a tese implícita do texto é marxista (MAGALDI, 1962, p. 230). Ao final da temporada de estreia, Décio de Almeida Prado, por sua vez, escreveu que “o que sobleva é a notação psicológica exata, viva, alerta, despida de literatura” (PRADO, 1964, p. 134). Talvez, para os críticos, seja justamente esta a razão pela qual a peça de Guarnieri mantém sua *dignidade artística*: em seu ponto de vista deles, não prioriza o político em detrimento do psicológico.

O epicentro do conflito entre pai e filho é social, político. Tião se recusa a se envolver com a greve e busca meios de ascender individualmente. Em conversa com Jesuíno, outro operário, eles consideram não só não aderir à greve, como também agir ao lado dos patrões, relatando para estes as decisões e estratégias dos grevistas:

JESUÍNO - Só o Carlos pode resolvê... Amanhã ele tá aí. É mais que certo. Se não conseguir emprego no escritório, vai pra chefe de turma. Dez mil a mais!

TIÃO - Já melhora... E sem greve!

JESUÍNO - A condição é essa. Ficá do lado deles, e vigiá o movimento do pessoal...

TIÃO - Espião!...

JESUÍNO - Espião, nada! Auxiliar de gerência... (GUARNIERI, 2010, p. 64)

Tal perspectiva está em confronto direto com a visão de mundo de seu pai, operário que sempre está na linha de frente das greves:

TIÃO - O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO - E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso

mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão (GUARNIERI, 2010, p. 26).

E é dessas diferentes visões de mundo que emana o conflito familiar. O enfrentamento entre os dois não tem origem em questões da relação entre pai e filho, mas sim nas diferentes formas de pensar a inserção social, o papel que ambos têm no coletivo. Enquanto Otávio se coloca como líder de sua classe, Tião se apresenta como alguém que busca a ascensão social para si próprio, mesmo que para isso tenha que se tornar um traidor de sua classe. Chega, inclusive, a ter uma ideia bastante parecida com a de Willy Loman: “O negócio é consegui gente com boas relação... Daí é subi...” (GUARNIERI, 2010, p. 64).

Se algo em suas relações familiares influenciou este posicionamento político foi o fato de seus pais o terem mandado para a casa dos padrinhos durante a infância e a adolescência, quando, apesar de “ter servido como pajem”, Tião viu uma vida a qual passou a almejar. Mas, novamente, o conflito com Otávio não tem a ver com uma possível crise psicológica por motivo de rejeição, mas sim com a possibilidade de acesso a um tipo de vida não operário, uma vida no asfalto em oposição à vida que se leva no morro. É interessante observar que Tião pretende subir na vida de maneira lícita, recusando o convite de Jesuíno para participar de um roubo. “Isso não é chance, velho, é arapuca. Chance é fábrica! Chance é tu conhecê gente de posição! Chance é tu tê cabeça e aproveitá as situação!” (GUARNIERI, 2010, p. 66). No entanto, a não participação na greve não tem maior relação com isso do que com a descrença na luta política organizada e coletiva. Sua visão de mundo está pautada pelo individualismo.

Isso pode ser observado também no diálogo que ocorre entre pai e filho já na parte final da peça, quando Otávio sai da cadeia após ser preso pela participação na greve:

TIÃO - Papai...

OTÁVIO - Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!

TIÃO - Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

OTÁVIO - Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acreditá que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como o Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção! (GUARNIERI, 2010, p. 101-102).

Ainda que assuma parte da culpa pelas decisões políticas que o filho tomou, Otávio acaba por expulsá-lo de casa, enquanto Tião toma para si toda a responsabilidade por suas ações. De certa forma, está sugerida certa compreensão entre eles, ainda que uma reconciliação não seja possível. Com Maria, sua noiva, a situação é distinta. Ela não compreende a atitude de seu noivo, não aceita de maneira nenhuma que ele tenha traído "sua gente" e acaba rompendo com ele:

MARIA - Medo, medo, medo da vida... você teve!... preferiu brigá com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve medo!... Você num acredita em nada, só em você. Você é um... um convencido!

TIÃO - Dengosinha... Não é tão ruim a gente deixá o morro. Já é grande coisa!... Você também quer deixá o morro. Depois a turma esquece, aí tudo fica diferente!...

MARIA - Eu quero deixá o morro com todo mundo [...] Teu mundo é esse, não é outro!... Você vai sê infeliz! (GUARNIERI, 2010, p. 105).

Maria não só se recusa a sair do morro com ele, como enfatiza que sozinho não se conquista nada. O rompimento do noivado também é uma consequência da perspectiva individualista de Tião, sua falta de senso coletivo e de consciência de classe.

Mas a questão central da peça não era outra senão os problemas que assolavam o cotidiano dos operários, também moradores de uma favela do Rio de Janeiro. Não só a greve, suas motivações e consequências eram discutidas, mas também as condições às quais a classe operária brasileira estava submetida naquele contexto. Entretanto, temos aqui um caso em que a forma dramática escolhida colaborou para essa apreciação da crítica. Segundo Maria Silvia Betti,

a peça realiza, com grande eficácia representativa, a contraposição das motivações individuais e sociais, construindo um conflito entre Tião (o operário que fura a greve) e seu pai (o militante que não abre mão da coerência na luta coletiva), tratando-os como personagens agentes antagonizados entre si. Ao fazê-lo, porém, ignora o caráter intrinsecamente épico do material [...] (BETTI, 2013, p. 180).

Compreendemos, então, que em *Black-tie* a opção formal do autor pelo drama em vez do épico acabou por favorecer o reconhecimento positivo que a peça recebeu da crítica, já que suas questões políticas não passaram despercebidas, mas também não foram entendidas como ponto central da estrutura dramática, sendo esse lugar reservado para o conflito entre Tião e Otávio. Cabe destacar ainda que Guarnieri foi um grande defensor da realização de um teatro capaz de conciliar emoção e reflexão a fim de promover a conscientização do público.

Também por isso, essa peça de Guarnieri é “a peça inaugural de uma nova etapa” (BETTI, 2013, p. 181), de politização do teatro nacional.

### **Rasga coração: pai x filho, conflito de visões de mundo II**

Em *Rasga coração* também um conflito entre pai e filho estrutura a peça. Manguari Pistolão tem dificuldades em compreender o estilo de vida de Luca, filho único a quem chamou Luís Carlos em homenagem a Prestes. Essa atitude, de homenagear um dos principais líderes comunistas brasileiros, é apenas um exemplo da militância de Custódio Manhães Júnior, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) há cerca de quatro décadas. Militância essa que estará no centro de seu enfrentamento com o filho que, adepto do movimento hippie, recusa a perspectiva da luta de massas, coletiva e organizada na qual o pai acredita. Ao longo de toda a peça, vemos um conflito entre duas visões de mundo: a do pai, plenamente constituída e comunista, e a do filho, ainda em formação, mas com tendência à emancipação individual<sup>7</sup>.

Quando a peça finalmente estreou, cinco anos após Vianinha terminar de escrevê-la, o crítico Yan Michalski publicou um texto em sua coluna do periódico *Jornal do Brasil* de 13 de outubro de 1979 no qual fez importantes considerações. Dentre elas, afirmou que

[em função do calor humano em que o autor envolve as personagens e os acontecimentos,] me pergunto se o verdadeiro conflito central é mesmo, como aparenta à primeira vista, o conflito entre as gerações, ou entre as opções político-existenciais, e não aquele entre, por um lado, o impulso das pessoas de se aproximarem umas das outras, independentemente dos choques de geração e ideologia e, por outro lado, a falta de coragem e desprendimento necessários para levar tal aproximação às últimas consequências (PEIXOTO; MICHALSKI, 2004, p. 327).

Não resta dúvida de que *Rasga coração* tem uma dimensão afetiva bastante grande. Assim como as demais peças discutidas neste texto, as relações são também familiares e são assim caracterizadas. Mas, também como em *Awake and sing!*, *Death of a salesman* e *Eles não usam black-tie*, o conflito entre pai e filho – e também dos indivíduos com eles mesmos – tem como mote as divergências políticas e/ou de visão de mundo.

Especialmente em *Rasga coração*, através da encenação de três gerações da família Manhães personificadas em Custódio pai (ou 666), Custódio filho (ou Manguari) e Luca, faz-se uma reflexão sobre as continuidades e rupturas nas práticas dos três, mas é necessário pensar tal reflexão em termos de ação, de inserção política na sociedade, tal como colocou Benjamin: “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Em crítica de 28 de outubro de 1980, Sabato Magaldi afirmou:

Uma das primeiras grandes virtudes do texto vem do imbricamento do macrocosmo [a História do Brasil] e do microcosmo [conflitos familiares], dosados com tanta sabedoria que um parece o reflexo do outro. Os dramas individuais projetam-se no pano de fundo histórico, atribuindo-lhe consistência, e a História está exemplarmente encarnada no indivíduo (STEEN; MAGALDI, 2014, p. 727).

Esse comentário já nos coloca como essas duas dimensões estão profundamente relacionadas, como as questões políticas interferem nas relações familiares e promovem os conflitos que nesses núcleos se desenvolvem.

Contudo, justamente por isso é que os acontecimentos históricos são, mais do que pano de fundo para a peça, fundamentais para que se entenda o que significa para um pai convictamente comunista ter um filho que recusa a luta coletiva, ou mesmo para esse filho ver seu pai aconselhá-lo, em determinado momento, a acatar soluções individuais para seus problemas.

Acreditamos também que a realização formal de *Rasga coração* tem papel importante para o desenvolvimento da reflexão que o autor se propôs a fazer, sendo sabido, inclusive, que tal reflexão também era sua, pessoal. Os dilemas de Manguari eram também de Vianinha e, com isso, não queremos fazer uma simples aproximação entre biografia do autor e da personagem, mas apontar que ambos fazem parte do mesmo grupo: o de militantes comunistas que permaneceram fiéis ao “Partidão” mesmo diante das inúmeras críticas que recebeu, especialmente a partir de finais dos anos 1960, críticas sobre as quais também se reflete na peça.

Mas voltemos às questões formais. Yan Michalski destacou a mescla entre passado e presente:

A estrutura de *Rasga Coração* é uma explosão de criatividade, uma demonstração de fundo conhecimento das conquistas contemporâneas da criação teatral, na medida em que rejeita a narrativa fechada, mistura os planos do tempo, opera por associações livres de ideias mais do que por encadeamento cronológico dos acontecimentos (PEIXOTO; MICHALSKI, 2004, p. 325).

Mencionemos, no entanto, que o autor não abre mão da progressão dramática, desenrolada no plano do presente. Vianinha afirmou em entrevistas que buscou, em *Rasga coração*, mesclar referências de três importantes peças da dramaturgia de esquerda brasileira: *Opinião*, *Liberdade Liberdade* e *Eles não usam black-tie*. Éwerton

Oliveira aponta as seguintes referências utilizadas pelo autor no arranjo formal de *Rasga coração*: de *Liberdade, Liberdade*, a colagem, os focos de luz e a análise do nazifascismo (o “novo antigo”); de *Opinião*, a articulação entre música, teatro e análise da realidade brasileira; de *Eles não usam black-tie*, o conflito entre pai e filho com visões de mundo diferentes, destacando-se as referências épicas muito mais presentes na peça de Vianinha do que na de Guarnieri (OLIVEIRA, 2012, p. 172-176). Essa grande preocupação com a estética e a forma de sua peça é fruto de anos de pesquisa, de busca por aprimoramento de sua obra e pela forma “ideal”. Como afirmou Arthur Miller, “o maior problema do dramaturgo é encontrar a forma adequada para mostrar o que se passou” (MILLER *apud* COSTA, 2001, p. 141).

Quando estreou, seis anos após a finalização de sua escrita e da morte de seu autor, *Rasga coração* já havia se tornado um símbolo da luta pela volta das liberdades democráticas, ausentes no país desde o golpe de 1964. Sendo assim, a expectativa do público e dos críticos acerca da peça era enorme, e questões como o embate entre a esquerda armada e a esquerda democrática, que no momento da escrita da peça ainda eram centrais para o debate político das esquerdas brasileiras, já não estavam tão latentes. Talvez por isso a crítica tenha, em certa medida, “aceitado” o conteúdo político do texto ao mesmo tempo em que destacou o componente afetivo do conflito entre Manguari e Luca.

### **Arranjos e desarranjos: as questões sociais e suas consequências familiares**

Ao final de *Rasga coração*, assim como em *Black-tie*, o pai expulsa o filho de casa, tendo como último contato um abraço. Assim como na peça de Guarnieri, podemos apreender uma possibilidade de conciliação, mas na de Vianinha há ainda uma dimensão de compreensão do filho pelo pai e do pai pelo filho. Ainda que bastante amargurado, Manguari abraça o filho. Se os sucessivos

enfrentamentos entre Luca e seu pai dão conta dos embates entre as esquerdas brasileiras naquele contexto, então poderíamos pensar que essa tentativa de compreensão entre ambos poderia expressar uma tentativa de compreensão também da esquerda pecebista para com a esquerda armada, já definitivamente derrotada no momento final da escrita da peça, apontando na direção do frentismo, que pautou a agenda do PCB desde fins dos anos 1950, mas se intensificou entre os anos de 1973 e 1979.

Também entre as peças norte-americanas há uma coincidência nos finais: assim como Willy se mata em favor do primogênito, Biff, Jacob se mata em favor do neto, Ralph. Tais atitudes absolutamente extremadas podem, facilmente, ser interpretadas como frutos de distúrbios psicológicos, da incompreensão do indivíduo de si mesmo. Porém, como tentamos mostrar nas páginas anteriores, o que desestrutura as relações familiares dessas peças e faz com que pais expulsem os filhos de casa, ou com que pai e avô acabem por suicidar-se em favor do filho e do neto, são as condições sociais, políticas e econômicas que desregulam e desintegram esses núcleos familiares, forçando seus membros ao extremo.

Atentemos para a colocação em que Raymond Williams ironiza a costumeira desvinculação entre a tragédia e a sociedade que a produziu:

Guerra, revolução, pobreza, fome; homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura; os muitos tipos de martírio contemporâneo: por mais próximos e persistentes que sejam os fatos, não devemos nos comover, num contexto de tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 90).

Da mesma forma, é importante estarmos atentos ao que nos lembrou Benjamin: “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é

uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Assim, as questões cotidianas discutidas nas peças são também questões da luta de classes; mesmo que nem sempre o termo esteja dito claramente, a ideia está por trás das demandas materiais das famílias.

Como vimos, através de uma linha da análise marxista, é possível compreender as temáticas das peças aqui analisadas como políticas e críticas em relação à sociedade que retratam. Retomando a epígrafe deste trabalho, o capitalismo interfere profundamente na família e, quanto mais radicalmente o faz, mais claramente podemos ver a radicalidade da crueldade desse sistema. Sendo assim, observar tais interferências e colocá-las em cena é também uma forma de refletir sobre a sociedade; criticá-la, repensá-la, pensar sua transformação.

---

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Un drama de familia en el teatro épico. In: *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

BETTI, Maria Silvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, volume II: O modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 311-332, 2012.

- CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin editorial, 2001.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. A resistência da crítica ao teatro épico. In: *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.
- LUKÁCS, Georg. A reificação e a consciência do proletariado. In: *História e consciência de classe*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- MARTINEZ CORREA, Zé Celso. *Primeiro ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MILLER, Arthur. Death of a salesman. In: \_\_\_\_\_. *Collected Plays 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. Alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *Comunistas brasileiros*. Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ODETS, Clifford. Awake and sing!. In: \_\_\_\_\_. *Six plays of Clifford Odets*. New York: Modern Library, 1939.
- OLIVEIRA, Éwerton Silva de. *Análise formal de Death of a salesman, de Arthur Miller, e Rasga Coração, e Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PEIXOTO, Fernando (org.); MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. Crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Martins Editora, 1964.
- STEEN, Edla van (org.); MAGALDI, Sábado. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições SESCSP, 2014.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

**Notas**

1 Apesar das diferentes conceituações para o termo, neste artigo entendemos por cultura política o “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2013, p. 17-18).

2 O chamado método Stanislavski foi desenvolvido pelo artista russo de teatro Constantin Stanislavski e está focado no trabalho de interpretação do ator. Foi bastante difundido nas Américas após a turnê do Teatro de Moscou, dirigido por Stanislavski, em Nova Iorque, no ano de 1923, quando os artistas do grupo russo foram convidados a oferecerem oficinas nos Estados Unidos. A partir daí se desenvolveram estudos do método, especialmente, no Actor’s Studio.

3 Cf. COSTA, 1998.

4 Cf. CARDENUTO, 2012.

5 Apenas a título de curiosidade, é interessante atentarmos para a relação que ele faz entre essa peça e *Death of a salesman*, sugerindo que “o maior mérito da peça, entretanto, talvez seja histórico, ao anunciar vários temas de crise social que seriam retomados e desenvolvidos na década de 40, em especial por Arthur Miller em ‘A morte do caixeiro-viajante’” (PRADO, 1964, p. 220).

6 Em sua dissertação de mestrado sobre *Death of a salesman* e *Rasga coração*, Éwerton de Oliveira cita John Styan para apontar a relação entre a presença do Expressionismo nos Estados Unidos e o “desencantamento intelectual com a ideologia da busca do Sonho Americano após a Primeira Guerra Mundial, sendo que este movimento artístico, de análise subjetiva do indivíduo, mas com impulsos de crítica social, acabou sendo utilizado” (OLIVEIRA, 2012, p. 149-150).

7 A oscilação do discurso de Luca no contexto da crise do colégio nos mostra como ele também está acometido por vários dilemas e o quanto ele ainda está formando sua visão de mundo.

**PROCESSO CRIATIVO *MONOMANIA***

Texto: Lucas Baptista e Vanessa Marques | Direção: Lukas Schulteiss | Preparação de elenco: Michelle Rocha | Elenco: Bruno Marques, Davi di Paola (na foto), João Company (na foto), Lucas Baptista, Natasha Pasquini (na foto) | Produção: Matheus Brito  
Foto de Michael Robert Coutinho Martins  
2015



# as relações entre texto e cena a presença e o corpo

**Organização e texto:  
Geovanina Maniçoba Ferraz\***

**Autores convidados: Adriana  
Calabro, Deise Abreu Pacheco,  
Juliana Jardim, Luiz Pimentel,  
Marcos Gomes, Maria Sílvia Betti,  
Mario Tommaso, Miguel Prata,  
Paula Autran e Vilma Arêas**

A edição 8 da Opiniões – Revista dos alunos da pós-graduação do Programa de Literatura Brasileira da USP se propõe a investigar as relações entre literatura e teatro. Com o objetivo de trazer um espectro variado de opiniões sobre o tema, nossos colaboradores foram a campo entrevistar escritores, dramaturgos, diretores, atores, professores, críticos, gente da academia e de fora dela, para nos ajudar a pensar as relações entre texto e cena.

O pensamento da professora Maria Sílvia Betti nos ajuda a introduzir a questão. Fracionando a abordagem sob prismas e definindo seu local de fala como docente e pesquisadora nas áreas de Letras e de Artes Cênicas, a crítica elabora sua reflexão sobre os binômios texto/cena, dramaturgia/encenação, escrita/montagem.

\* Geovanina Maniçoba Ferraz é mestranda em Literatura Brasileira pela USP, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Robert Moraes, bolsista do CNPq, especialista em Literatura pela PUC-SP e graduada em medicina pela UFPE. E-mail para contato: ninaferraz21@gmail.com

Esta matéria se constitui como um mosaico de impressões, uma reflexão que é também um reflexo, um autorretrato de uma gente que se manifesta dentro ou em torno dos palcos, que vive o texto e a cena em suas fronteiras, o que nesse caso quer dizer viver dentro.

Talvez esse limiar entre artes tão distintas e tão íntimas esteja habitado pelas manifestações do corpo e da presença. A obra escrita parece eterna na suposta fixidez da sua materialidade, e o texto literário só se presentifica em sua leitura. Oposto disso, o teatro é a afirmação do efêmero, é fruição estética onde quase tudo é provisório.

No corpo, a literatura é a experiência de ser e não ser eu mesmo, vivência feita das emanações íntimas e inorgânicas da palavra lida, onde se expandem escritor e leitor. Teatro é arte de se fazer em outro, arte feita em carne, argila rubra, viva, mutante, manipulada por muitas mãos.

## maria sylvia betti

### Como você vê a relação entre texto e cena?

Ao contrário do que ocorre com os textos ficcionais, ensaísticos e poéticos, cujo circuito comunicativo se completa no ato da leitura silenciosa por seus destinatários, o texto teatral remete, por sua própria natureza, a uma realização cênica como destinação final, mesmo que esta não necessariamente se realize e mesmo que ele venha a ser objeto “apenas” de leitura silenciosa e individual por seus leitores. As características desta realização cênica fazem parte do texto teatral, seja de forma explícita, por meio de rubricas e outras indicações técnicas, seja de forma potencial e não especificada. O texto teatral diferencia-se do texto literário mesmo quando os elementos elocutórios que o constituem representam a maior parte de sua tessitura constitutiva. Embora o texto teatral integre

o campo da literatura, já que pertence a um dos três gêneros que a compõem no mundo ocidental, ele requer de seus leitores uma relação diferente da observada nas demais modalidades textuais. Assim, a leitura do texto teatral será sempre, em alguma medida, a realização de uma “encenação imaginária” do conjunto de elementos que, explicitamente ou não, remetem a essa dimensão espetacular criada por meio dele.

### Que sentido a sua prática profissional dá para o binômio texto e cena?

Como docente e pesquisadora nas áreas de Letras e de Artes Cênicas, vejo o binômio texto/cena por dois ângulos diferentes: no campo de Letras são poucos e raros os programas que trabalham conteúdos formativos baseados no estudo da Dramaturgia, pois se prioriza o estudo da ficção (conto e romance), que prepondera mesmo em relação à poesia. No campo de Artes Cênicas, por sua vez, a ênfase recai sobre as técnicas de preparação física do ator para o ato interpretativo e para as abordagens pós-modernas e desconstrucionistas. O estudo da Dramaturgia, seja sob o ponto de vista das formas por meio das quais ela responde às transformações sócio-históricas, seja sob o ponto de vista de suas especificidades compositivas, tende a não figurar de forma central nos currículos de formação, ou a integrá-los de forma apenas protocolar.

### Como você vê a relação entre dramaturgia e encenação?

É importante lembrar que, mesmo quando existe um texto dramático propriamente dito, seja resultante de dramaturgia autoral, seja de processo colaborativo ou dramaturgia da cena, a encenação é uma esfera de trabalho artístico autônoma e livre para desenvolver seus próprios processos. Essa liberdade pode até levar a um acolhimento das sugestões cênicas que integram o texto dramático, mas pode levar também a um ato de total reinvenção delas. A encenação tem vida e características próprias, e não está subordinada à prevalência da dimensão textual. Em seu conjunto de dimensões constitutivas (luz, cenografia, música, trabalho corporal, figurinos etc.), o espetáculo possui uma tessitura que o caracteriza, e o diretor é o responsável por reger o conjunto e dar-lhe uma unidade estética.

### Como você vê a relação entre escrita e montagem?

Existe uma estreita relação entre as condições materiais em que um texto vai ser encenado e a escritura dramática que o caracteriza. Um texto criado para teatro de rua e apresentação em espaços públicos e ao ar livre, por exemplo, não poderá ter a mesma estrutura textual de uma peça criada para encenação em um edifício teatral com palco italiano e recursos de iluminação, coxias, grande área cênica e plateia frontal. Algo semelhante acontece com relação ao montante de recursos materiais de que um espetáculo vai dispor para a sua realização: a escritura dramática, muitas vezes, opta por determinadas soluções em detrimento de outras pelo fato de serem mais condizentes com

os recursos com que será possível contar para realizar a montagem.

**Maria Sílvia Betti** é professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, tem doutorado e mestrado em Literatura Brasileira pela USP e pós-doutorado pela NYU.

O ator, dramaturgo e arte-educador **Mário Tommaso** inicia seu texto com uma provocação, dando a ver um suposto paradoxo nas inter-relações entre palavra, cena, ação e discurso.

### mario tommaso

As noções de que a palavra é ação e de que a encenação é discurso levaram a uma ampliação das possibilidades de combinar texto e cena nas últimas décadas. Hans-Thies Lehmann tem teorizado bastante sobre essa poética, e penso ser uma boa referência para pensar o tema. Sobretudo há, hoje, um entendimento de que a primazia da literatura dramática sobre a cena soa algo conservadora, pois pode limitar os processos criativos e a divisão do trabalho nos âmbitos da encenação e da atuação, ao menos para grupos que se dedicam à pesquisa, experimentação ou como quisermos chamar, indicando que há alguma inquietude com relação ao modo de organizar os grupos, à possibilidade de intervenção de artistas no espaço público e à compreensão de seus materiais e problemas. Tendo a concordar com essa posição; no entanto, acho que é necessário lermos criticamente esses processos, para que eles sejam efetivamente transformadores, se desejarmos isso.

Se, por um lado, vários procedimentos surgiram historicamente como respostas formais a problemas colocados pela consciência de uma política da cena, ao menos desde as experimentações modernistas, por vezes, hoje em dia, correm o risco de se converterem em fórmulas obrigatórias, prescrevendo espetáculos que parecem saídos de um manual de boas técnicas do parnasianismo pós-moderno, tornando-se tão conservadores como a velha verossimilhança naturalista. Um texto de Eurípedes, Shakespeare ou Goethe, em que incidam múltiplas operações dramaturgicas, coreográficas e cenotécnicas de interrupções, colagens, montagens, sobreposições, pode ainda assim manter o privilégio da sua potência passional (sem sua história, sem nossa diferença para com ele, como já questionava Brecht no *Organon*). Nesse caso, toda a parafernália cênica servirá apenas para distrair o público – e os artistas – enquanto afirma a mesma empatia moral, modernizada na imagem, mas talvez ávida ou saudosa das “boas” encarnações de personagens e da plenitude de sentido para a experiência – novas técnicas para a antiga “ilusão especular” burguesa. Ou, então, podemos lembrar espetáculos que não fazem uso da palavra falada ou escrita, mas a cujo programa e crítica recorreremos para receber as indicações de leitura e os pressupostos conceituais dos autores e intérpretes, que deveríamos crer materializados ou traduzidos em cena.

Nos dois casos, que podem passar por muito *up-to-date*, a resposta para a relação entre texto e cena são conciliações, fazendo rimar o público teatral ilustrado com seus modelos teóricos e poéticos; os desafios para o artista seriam apenas técnicos ou lógicos, não éticos, e talvez imposições de um certo mercado. Algum tempo atrás, era mais óbvio acusar os *vaudevilles* e companhia

de não encararem a linguagem como um problema. Hoje, quando vemos um Brecht encenado pela estrela de televisão, em que a imagem contraditória do ator que analisa sua personagem é capturada pela ternura que acomoda, e a função didática vira pretexto para infantilizar o público, a questão se torna mais sutil e complicada.

A linguagem – verbal e não verbal – é um (bom) problema artístico se considerada como uma estratégia: elementos por meio dos quais artistas jogam com o público, produzindo uma experiência de deslocamento do olhar. Interrupções, linearidade, colagens, fluxo, montagens, sobreposições, repetições etc., são recursos para que um ponto de vista ético se expresse, investigue relações entre pessoas e grupos, destitua a linguagem da sua transparência e as coisas e pessoas de sua “essência”. A palavra em cena não é uma declaração sobre o mundo, mas uma forma que torna visível a própria condição de uso da palavra como ação, fabricação de sentido. Assim também com o gesto, o espaço, os objetos, o ritmo e o que surge das possíveis combinações desses elementos em diversos planos. As perguntas que disparam a construção de uma cena podem ser relativas a problemas formais; mas daí as soluções interessam por seus efeitos de sentido, pelo que tocam a dimensão política do discurso cênico. Ou, então, partimos de provocações ao imaginário estabelecido e experimentamos outras soluções estéticas, nas diferentes camadas que se sobrepõem e dialogam na obra.

Essas práticas têm colocado questões interessantes sobre a autoria de um espetáculo. Se a dramaturgia é incluída no campo da concepção e composição de toda a cena, e não apenas da sua parcela verbal, há várias contribuições que concorrem para essa função coletiva. A autoria se torna um nó: não mais diz respeito apenas ao indivíduo que envia

um texto a um grupo de intérpretes para se dirigir através (ou apesar) deles a seu público, mas a um conjunto de pessoas que discutem conceitos, reúnem referências, produzem materiais, organizam-nos no espaço e no tempo, negociando posições e se responsabilizando coletivamente pelo sentido da obra ou acontecimento. O modo de produzir também faz o sentido. Entretanto, isso apresenta questões para a formação dos artistas: seu repertório estético, literário, historiográfico, social, filosófico, político. E sobretudo uma questão básica, que precisaria sair do currículo oculto para ser reinventada como prática, que é a disposição para deixar o império da informação, da reprodução e da opinião e assumir os riscos de mudança individual e coletiva que as ideias de educação e de criação artística potencialmente contêm.

**Mario Tommaso** é ator, arte-educador, professor e mestre em Literatura pela USP. É associado fundador e atualmente coordenador da Escola Fórum das Artes.

**Paula Autran**, dramaturga, escritora e professora de dramaturgia, pensa o texto de teatro como um texto lacunar, não no sentido de elemento de convocação do leitor, mas como um texto que nasce incompleto e projetado para fora do papel.

## Paula Autran

O texto teatral tem uma natureza única, é um texto em essência incompleto, lacunar, que se projeta para fora do papel e tem sua plenitude em outro local, fora dele mesmo: no palco, para onde aquelas

palavras miram. Por outro lado, a dramaturgia é um dos gêneros literários e, assim sendo, também tem uma vida no papel, podendo ser fruída como o são o romance, a poesia ou a notícia jornalística, por exemplo. Mas há também a dramaturgia que não se vê como gênero literário e nasce apenas e exclusivamente para o palco, como muitas vezes acontece nos processos que partem de ensaios e experiência de vida dos intérpretes e que têm apenas uma costura dramaturgica, sem que esta pretenda ter vida autônoma após a encenação propriamente dita.

Mas a dramaturgia que fica, que se apegua ao papel, em cuja feitura o dramaturgo empregou ambições literárias, é um texto que vive essa dicotomia entre ser literatura e também não o ser, no sentido em que não tem sua plenitude ali, no papel, mas no trânsito algo impalpável entre ele e o palco. Essa instância, a do palco, da encenação, por mais que não esteja ali, já tem que se projetar naquela escrita, configurando aquele texto algo dúbio, incompleto. Mas essa incompletude aqui pretende ser entendida não como algo que faz com que o texto seja falho, mas com que o texto seja instigante de uma maneira diferente do texto estritamente literário.

Essa característica se mostra em alguns aspectos específicos do texto teatral, principalmente na sua maneira de ser um texto eminentemente imagético, poético, e no seu modo de trazer também rubricas, informações ou uma trajetória, fábula ou narrativa vivenciadas por personagens. Mas tudo isso pode também se dar por meio de seu contrário, ou seja, pode ser feito um texto teatral que traga tudo isso por supressão, que faça com que esses elementos faltem e que existam por negação.

Assim, podemos ver que a dramaturgia tem como característica única que a diferencia a priori de todos os outros gêneros literários uma

natureza indelével, uma forma de respiração do texto, essa característica lacunar, a possibilidade de enxertar ali vida, pensamento, imagens, som e fúria que fazem daquele texto um texto eminentemente teatral. Não há regras fixas. O que há que ter em mente é que a instância textual é mais uma a contribuir para o fazer teatral. Ter alguém a pensar essa narrativa, a sucessão de fatos que se passarão no palco, é mais um elemento a contribuir para aquele instante artístico. E não o contrário. Ter em cada grupo de teatro, em cada encenação, alguém a pensar sua instância textual é algo que contribuiria imensamente para o momento vivenciado no palco. A relação entre texto e cena só tem a ganhar com a proximidade de quem escreve teatro com o local onde o teatro de fato acontece, o palco, esteja esse onde estiver.

**Paula Autran**, mestre e doutoranda em artes cênicas pela ECA/USP, é dramaturga, escritora e professora de dramaturgia.

Se manipulamos um bisturi lento sobre o termo *rubrica*, encontramos várias camadas de sentido. Na camada metaforicamente mais superficial da palavra, *rubrica* é uma *argila vermelha* (daí *rubra*) usada para escrever. Noutra conotação, o termo se refere às *notas sobre um texto* usadas para indicar elementos cênicos como atmosfera da cena, gestos de corpo e de espírito, intenção ou tom de uma fala. Nesse sentido, a *rubrica* expressa bem o desejo do escritor de participar da direção da cena, abrindo um flanco de conflito. Curiosamente, a mesma palavra *rubrica* significa também *assinatura abreviada*. Remetendo aos conflitos de autoria e às questões sobre a supremacia do texto sobre a cena, ou vice-versa, o dramaturgo, diretor e ator **Marcos**

**Gomes** nos lembra que o palco é um espaço de encontro e de disputa.

## marcos gomes

A dramaturgia ocupa um lugar estranho entre a literatura e o teatro, como se nela faltasse sempre alguma coisa, um pedaço que nenhuma encenação, nenhuma publicação, são capazes de preencher. Esse espaço vazio, essa lacuna, é também um terreno de disputa: o palco. Onde nem o texto nem a cena podem suplantar o conflito que emerge do encontro entre os dois. Essa relação, para além das afinidades individuais entre dramaturgos e diretores, é sempre tensa. Sabendo disso, alguns preferem dirigir seus próprios textos; outros só trabalham com dramaturgos que estejam a uma distância segura, de preferência, mortos. Os que decidem se encarar de frente, no mesmo tempo histórico, numa mesma cidade, não têm nenhuma garantia de que sairão ilesos. Há um enorme potencial de frustração nesse encontro. Por outro lado, é fácil identificar os momentos felizes em que texto e cena se complementam, seja pela via positiva ou negativa, tornando o teatro mais interessante. Negar a existência de uma instância em detrimento da outra pode levar a alguns bons resultados, na medida em que força o conflito, mas jamais contribuirá para um teatro apaziguado, já que esta condição o tornaria irrelevante: um teatro morto. A crise, talvez, seja a sua única característica.

Hoje, depois que a dramaturgia e a cena já foram reviradas do avesso, falar em superação é algo bastante improdutivo. Por trás de alguns discursos, como o fim do drama, há uma noção de evolução da arte, que, em primeira instância, é um argumento equivocados. A arte não evolui porque

a arte não tem utilidade, portanto, não se presta ao progresso. A única medida para se avaliar a arte é entender como ela se relaciona com o seu tempo, com o homem e a sociedade, com a crise entre o sujeito e o objeto.

Há uma série de dramaturgos e dramaturgas escrevendo hoje na cidade de São Paulo com estilos diferentes, com visões de teatro distintas, cada qual com uma percepção particular sobre o papel do dramaturgo no processo de criação de um espetáculo teatral. Essa falta de definição, se não é a própria definição do cenário atual, é a sua propriedade fundamental. De qualquer forma, o dramaturgo contemporâneo sabe que nenhum texto carrega em si uma encenação própria, cabendo ao diretor escolher qual delas será a sua. Trata-se de limite tênue que muitas vezes esbarra na noção de autoria, o que me parece ser um dilema importante. Mas, fora dessa discussão, que chega aí em outras esferas, acredito que nenhum outro elemento de um texto teatral seja tão híbrido quanto a rubrica. Nela, a tensão entre texto e cena revela toda a sua potência.

Tanto no meu trabalho como dramaturgo, quanto na minha pesquisa de mestrado sobre dramaturgia contemporânea paulistana, tenho percebido uma tendência para a escritura de textos com o menor número possível de rubricas, sejam elas de ação, de descrição de cenário, ou de intenção. Em alguns casos, há a substituição de uma rubrica estritamente cênica por outra que não determine uma única possibilidade de leitura – mais aberta, por vezes poética, mais destinada à compreensão da atmosfera do texto do que à encenação. E, não raras vezes, textos sem nenhuma rubrica. Este fato revela a convicção de que, para o dramaturgo contemporâneo, a força do texto não está necessariamente

na encenação, e que, este problema, o da realização cênica de um texto, não faz parte da sua alçada, mas da alçada do diretor. E também, não menos importante, a convicção de que tentar dirigir a cena no papel quase sempre resulta numa atitude frustrada. Além disso, um texto repleto de rubricas não garante sua melhor compreensão em sua transposição para o palco. É bem provável que provoque exatamente o contrário, não permitindo que o texto flua dentro da sua própria proposta estética, da sua lógica interna. As palavras ditas e não ditas de um texto, seja ele mais fragmentado, teleológico, épico, estritamente dramático, performativo, ou de qualquer outra natureza, representam, para mim, a melhor forma de contato com o palco. Diretores e dramaturgos não se entendem facilmente. Não é por acaso que muitas parcerias não sobrevivem ao processo de encenação de um texto. Falar da relação entre texto e cena, portanto, é botar o dedo na ferida. Mas é preciso forçar essa tensão ao seu limite sempre que possível, para que dela possa emergir um teatro vivo e relevante. Evitar esse confronto, além de uma atitude preguiçosa, é, antes de tudo, desperdiçar uma oportunidade única, que só se apresenta no presente.

**Marcos Gomes**, dramaturgo, diretor e ator, é mestrando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Integra o Centro de Dramaturgia Contemporânea.

Os atores Juliana Jardim, Luiz Pimentel e Miguel Prata participam do **Projeto Ensaios Ignorantes** e nos relatam as suas experiências com uma dramaturgia colaborativa. Extrapolando os limites autorais, o grupo experimenta com seu público o apagamento das fronteiras entre palco e plateia,

permitindo que o espectador possa entrar na cena, fazendo com que todos compartilhem a posição de produtor conjunto de sentido.

### Juliana Jardim, Luiz Pimentel e Miguel Prata

Partimos de nosso projeto *Ensaios ignorantes*, existente desde 2011, para pensar a relação entre texto e cena. O eixo do projeto é ensaiar a partir da ideia da ignorância, que, aqui, significa estar junto com o público realizando ações a partir do material textual que temos como propulsor. Os temas e a lógica dos *Ensaios ignorantes*, o nosso entendimento e o nosso modo de por-em-cena buscam aprofundar o pensamento-em-ação acerca de o que é ensaiar, o que é experiência coletiva, o que é refletir-em-ação e investigar teatralidades distantes do mundo representacional e das interpretações. Interessa-nos pensar junto com o público e com um público que não seja prioritariamente frequentador dos espaços teatrais.

O público dos *Ensaios* não vem para ver, mas para ensaiar junto. Normalmente, as criações teatrais – sejam mais longas ou mais curtas em seus tempos de ensaios – entendem que ensaio é uma preparação para uma apresentação, momento no qual algum saber, nascido de qualquer matriz estética, literária ou não, esteja plenamente configurado em cena para se tornar público. Aqui não há espaço direcionado à constituição de um saber isolado de seu envolvimento público.

A encenação dos *Ensaios* é tratada como experiência coletiva de aproximação de algo em comum. Com esse algo em comum (nossas

matrizes textuais<sup>1</sup>) como centro da encenação, lidamos sempre com a tentativa do não-prevalhecimento do conhecimento dos ensaístas sobre o texto, ou seja, damos a ver, com cena e leitura, nossas posições sobre o livro, mas elas procuram estar em pé de igualdade com as posições do público presente.

Com a ideia desse algo em comum em todos os âmbitos, aliados ao par Jacotot/Rancièr<sup>2</sup>, queremos explorar uma perspectiva que retire o espectador da posição de uma certa reverência à cena e lhe ofereça alguma mudança de lugar: com isso, desejamos mover a ideia que o público tem em relação ao que a cena sabe e apresenta a ele e ao que ele sabe e apresenta à cena. Há uma intensa exploração das tentativas de administrar o não-saber, ao invés de nos manter na gestão do que sabemos, o que constitui no fazer teatral a maior parte do seu lugar mais frequente.

Os *Ensaios ignorantes* públicos têm sido sempre mediados por regras, uma delas, inclusive, consiste em disponibilizar o material textual dos *Ensaios* (livro, roteiro, libreto, dramaturgia) para todos os presentes, para que possam ter em mãos o texto operado cenicamente. A partilha pública do material textual dos *Ensaios* deseja justamente dar a ler o texto que nos move a gerar nossas novas escrituras (cênicas, musicais, textuais, etc.), assim como abrir digressões do público, dar voz a seus pensamentos, a partir do contato com o solo textual daquele *Ensaio*.

Todos os participantes dos *Ensaios* podem posicionar suas vozes, por meio da realização de Digressões e Derivas. O público é convidado a interferir, a entrar. E, se quiser, entra, se vincula e se posiciona. Porém, esses posicionamentos, essas ações, não se dão por meio de debates, de conversas. Eles

acontecem ao convidarmos o público a adentrar em jogos-encenação, com limites claros e precisos, dados a todos, para que cada um participe quando e como desejar. Assim, texto cênico, a escritura espacial e o texto ensaístico é escrito por todos.

O espaço dos *Ensaio*s é ocupado tanto por ensaístas quanto pelo público, sem distinção de lugares. São espaços preparados de forma a não gerar relação palco-plateia espacialmente separada e nem a disposição de uma roda. A organização do espaço almeja a hospitalidade do público, sua exposição sutil e a preservação dos cantos. Não organizamos um espaço que privilegie focos, recortes nem que favoreça alguma exposição obrigatória dos envolvidos. Todos podem mudar de lugar quando quiserem.

Não queremos explicar nada, por isso, não realizamos debate após os encontros. As digressões cênicas podem dar conta dos quereres-dizer das pessoas presentes. Nunca houve nem haverá especialista a fim de explicar coisas ao público, pois também não queremos nos tornar especialistas em nossos textos de trabalho. Os especialistas que se aproximaram dos *Ensaio*s até hoje são sempre convidados a ensaiar-se em outros terrenos, a estar em cena, a realmente tentar sair do gesto explicativo e informativo.

**Juliana Jardim** é professora, pesquisadora e atriz. Também é idealizadora e diretora do projeto *Ensaio*s Ignorantes.

**Luiz Pimentel** é ator e pesquisador em Artes Cênicas, é ensaísta ignorante no projeto *Ensaio*s Ignorantes.

**Miguel Prata** é ator, professor e diretor teatral, é ensaísta ignorante no projeto *Ensaio*s Ignorantes.

- 1 Alguns dos textos já trabalhados pelo projeto são: *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, de Jacques Rancière; *De segunda a um ano*, de John Cage; um roteiro de textos sobre aprender na solidão; o ensaio *Sobre a experiência*, de Michel de Montaigne; um libreto cênico composto pelos ensaístas do projeto a partir dos temas ensaio e ignorância; o livro *Várias histórias*, de Machado de Assis; o livro *Contos para crianças impossíveis*, de Jacques Prévert; o livro *Nada*, de Janne Teller.
- 2 Conforme presente no livro de Jacques Rancière, *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*.

Aquele que verte texto em espetáculo é primordialmente leitor. As derivas do texto da artista, pesquisadora e formadora na área da pedagogia do teatro **Deise Abreu Pacheco (Dedé)** nos remetem à reflexão sobre como a leitura teatral – e talvez qualquer leitura – faz uma espécie de mediação entre a realidade ficcional e a realidade factual.

## deise abreupacheco (dedé)

Há uma antiga fábula que conta que os filhotes do leão nascem mortos e só renascem graças aos urros de tristeza e desespero do pai<sup>3</sup>. Há um trecho na obra *Temor e Tremor*, do autor dinamarquês Søren Kierkegaard, sob seu pseudônimo *Johannes de Silentio*, que diz: “Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão alimento mais forte para que o filho não morra. Feliz é aquela que tem à mão alimento mais forte!”<sup>4</sup>.

Minha experiência como artista pesquisadora e formadora na área da pedagogia do teatro tem me levado, progressivamente, a reconhecer que a vitalidade da relação texto e cena depende, sobretudo, do contato da leitora com uma cena interior. Nesse âmbito, chamo de “texto” a obra literária de qualquer natureza; de “leitora” aquela(s) ou

aquele(s) que realiza(m) o movimento de transfiguração da materialidade literária para a performativa; e “cena interior”<sup>5</sup> a configuração da matéria textual (literária) em uma relação simbólica com a realidade efetiva da sua “leitora”.

Portanto, a cena interior pode ser descrita como o diálogo simbólico e imaginativo da leitora com a obra em questão, quando apenas ela e obra se assistirão mutuamente em cauteloso segredo. Sugiro, assim, que a obra seja concebida em sua alteridade, isto é, como fenomenologicamente ativa. O jogo pede que o mágico “como se” entre em ação. A leitora lê a obra *como se* a obra estivesse a observá-la. A obra vigilante passa a assistir à vida da leitora: uma vergonha, uma controvérsia, um encanto, aproximação e estranheza. A obra é assombrosa e a leitora se apaixona irresistivelmente. Ela dorme com a obra sob seu travesseiro. Ela lê em voz alta a obra para si mesma. A obra torna-se exultante e agora poderá revelar à leitora o que lhe está impresso; a leitora se esquiva, confusa, ela não entende a obra, a obra torna-se sem graça e arrivista. Ela odeia a obra. A obra fica trancada por meses em uma gaveta, sem ar, desalmada. Um dia a leitora a reencontra... Abre naquela página... Num bradar afônico e exausto, a obra sussurra algo... A leitora sucumbe. A senha é o lema: a porta da cena interior se abre. A obra é impossível, e a leitora, fidedigna.

Nessa perspectiva, a vitalidade performativa dependerá eminentemente da autenticidade da cena interior, que pode ser tomada como aquele lema prescrito satiricamente por Horácio: *de te fabula narratur*, “esta história é sobre você”. A leitora precisa urrar como um leão e, durante o desmame da obra, encontrar o

alimento mais forte, caso contrário a cena não renascerá, nem vingará.

**Deise Abreu Pacheco (Dedé)** é graduada em Direção Teatral e mestre em Artes pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, onde cursa o doutorado com enfoque em recepção estética e apoio da Fapesp.

3 Nichols, Sallie. *Jung e o Tarô – Uma Jornada Arquetípica*. Editora Cultrix, São Paulo, 2000, p. 207.

4 Kierkegaard, Søren. *TemoreTremor. Relógio d’Água* Editores, Portugal, 2009, p. 63, com pequena alteração na tradução de Elisabete M. De Souza.

5 Terminologia proposta pelo escritor e eminente pesquisador da obra de Kierkegaard, o também dinamarquês Joakim Garff, em: GARFF, Joakim. *Søren Kierkegaard – A Biography*. Translated by Bruce H. Kirmmse. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 260.

**Adriana Calabró**, escritora e dramaturga, explora como a polissemia do texto literário permite diversas leituras, inclusive teatrais, e como a cena também pode se abrir a múltiplas interpretações.

## adriana calabró

Os três sinais estridentes, o cheiro do palco, o pó que sobe do tablado, revelado pelos holofotes, os efeitos de som e luz que transformam homens em deuses, madeiras em navios, tecidos em marmotos. Diversas sensações, contundentes, e, ainda assim, apenas o prefácio do que ainda vai se manifestar. Em meio a tantas partículas e ondas, elevam-se a voz dos atores e o corpo deles, a presença plástica que muda a cada espetáculo, como uma conjunção inexplicável entre tempo, lugar e pessoas.

Segundo o diretor polonês Jerzy Grotowski, o teatro é “um lugar onde o ato, o testemunho dado por um ser humano, será concreto e carnal. Onde não se faz ginástica artística, truços”. Ora, sob essa ótica, o ator, a atriz, é uma argila que pensa, um quadro figurativo que contém todas as abstrações. Ao sugar as letras e depois regurgitá-las formando pequenos bolsões de sentido, o intérprete se torna capaz de captar a audiência por meio de recursos próprios. Pode-se ainda observar o ator como um ser não controlável e imaginá-lo à mercê do mesmo número de emoções que representa, da mesma teia de contingências por onde se enredam os seus personagens. Ele nunca é o mesmo e nem pretende sê-lo. Dessa forma, como no rio de Heráclito, um espectador jamais verá duas vezes a mesma peça.

Em outras visões da dramaturgia, distintas do “teatro pobre” de Grotowski, há espaço para figurinos, objetos de cena, anteparos, escadas, pinturas, grades ou jogos de luz. Para o espectador, não importa por qual via, seja pela estética do conjunto cênico, pelas pausas e silêncios ou, ainda, pelo peso da verdade, há muito a ser visto, ouvido, percebido, o que torna raro alguém imaginar a existência de um texto por trás do experimento em cima do palco; fica difícil vislumbrar indicações e diálogos, rubricas e digressões que uma vez já existiram sobre um papel branco. Não se trata aqui de diminuir a importância da palavra ou desconsiderar o potencial de envolvimento proporcionado por ela, mas de notar o fenômeno benfazejo de sublimação. Ora, se é um texto teatral, então é natural essa tendência ao desaparecimento, essa apropriação do direito e, quem sabe, do dever, de se esgarçar por entre os demais elementos que o transmutam e sobrepõem. A começar pela figura do diretor, que recebe do dramaturgo, vivo ou morto, mais do que um

documento escrito; o que esse diretor passa a ter em mãos se aproxima de um caleidoscópio em repouso, com peças prestes a se reorganizarem.

O texto teatral não precisa ser esqueleto, ao contrário, pode permitir leituras invertebradas, falas fluidificadas, movimentos amplos e em todas as direções. Se o texto aparece demais, mesmo que seja em falas esparsas, então podemos postular que a imensa arte do teatro se tornou coadjuvante e a palavra perdeu a oportunidade de ser matéria-prima em vez de matéria escrita. Diferentemente de um texto literário, em que a conversa entre autor e leitor é íntima, tácita, nos palcos e demais espaços aptos a receberem a dramaturgia, e eles são muitos, é coerente o resultado se manifestar a partir de inúmeros colóquios artísticos sobre o texto, o que só confirma o seu potencial de multissignificação. Perante tal cenário, ao autor teatral cabe tão somente a rendição absoluta. A confiança em sua escritura como o início da catarse, o fio de Ariadne ainda do lado de fora do labirinto, sutil e onipresente em seu poder de condução.

**Adriana Calabré Orabona** é escritora (Prêmio João de Barro, Prêmio Off-Flip e Proac, entre outros), dramaturga e facilitadora de Escrita Criativa. Faz parte do Grupo BECO de Escritores, dedicado à escrita e ao compartilhamento de ideias.

A professora, crítica e ensaísta **Vilma Arêas** encerra este conjunto de entrevistas evocando diversas referências, como Tchecov, Martins Pena, Beckett, Peter Brook, John Gielgud e Antunes Filho.

## vilma arêas

Literatura e teatro são duas formas de arte que mantêm relações entre si, maiores ou menores segundo os artistas envolvidos. São entretanto diferentes.

Em primeiro lugar, no Ocidente a literatura é experimentada na solidão e em silêncio, à exceção das modernas rodas de leitura. Há muito tempo a voz foi expulsa do texto. Ao contrário disso, o teatro exige a voz, mesmo se intercalada com silêncios e palco vazio, ouvindo-se vozes fora dele (penso em algumas peças de Tchecov).

Acostumado com o texto dramático como base do teatro, o homem moderno pode se desiludir com uma coletânea dos cenários da *Commedia dell'Arte*, que contêm apenas uma sequência de situações. Quando ainda inexperientes, teatrólogos mudam a toda hora de cena, como se se tratasse de cinema (penso em Martins Pena que, já consciente dos procedimentos do palco, duramente testados, em *Os dous ou o inglês maquinista* imobiliza a mocinha à janela, descrevendo o que se passa na rua, de onde vêm vozes, ruídos etc). Porque a cena não pode ser dispersa e deve ser uma caixa de ressonância. Deve ter uma pulsão, como música, também em sua variação de palavra falada e canto, que às vezes também brigam entre si. Mas essa relação já é uma outra história.

Em segundo lugar, um texto escrito está ou deve estar completo, mesmo em sua incompletude, se foi assim idealizado (penso em Beckett). E também não pode ser modificado sem o aval do autor. Ao contrário disso, o texto do teatro é, na feliz expressão de Peter Brook (*The empty space*), um texto escrito no vento. Porque esse texto significa um pretexto para suas atualizações em cena, que podem ser tantas quanto as interpretações dos diretores. Sabemos que, quando se monta uma peça, todas as soluções são provisórias. Também não podemos comparar a realidade do ator, também criador da peça, com a do personagem, sempre imaginário. O ator é e está vivo, ouvindo com os cinco sentidos, inclusive sabendo "ouvir no cenário", como afirmou um dia John Gielgud.

Essa diferença teatro/literatura não impede entretanto que homens de teatro levem ao palco uma peça inspirada num texto literário, como fez Antunes Filho, levando em 1978 no Teatro São Pedro uma genial criação teatral a partir de um livro também genial, *Macunaíma*.

Mas mesmo juntos, teatro e literatura estão separados, não significam a mesma coisa: a peça não substitui o livro e vice-versa.

**Vilma Arêas** é escritora, crítica e professora titular de Literatura pela Unicamp. Foi aluna de Décio Almeida Prado, estudando a comédia de Martins Pena.



# ATO II

# peripécia

TÂNIA REIS EM *NINGUÉM NO PLURAL*  
Espetáculo baseado em contos de Mia Couto  
Estreado em 2013  
Com Anna Zêpa e Kuarahy Fellipe  
Direção de Rita Grillo  
Foto de Micaela Wernicke

*Luz baixa.  
No palco, diante do espelho  
está sozinho o texto.*

"A OUTRA – Há, um grande sádico, um sacerdote no circo... No plenário do circo... Quero denunciar! Quero! Que sexualidade crescente! Aquele aparelho um prolongamento do corpo dele. A sua cara de orgasmo! Fundemos um tribunal.

BEATRIZ – Foi na sala cirúrgica. A pureza me envolvia como algodão. E o pai da minha primeira experiência digital!

O POETA – Sinto um suspiro imenso pelo teu corpo em posição...

O HIEROFANTE – Ginecológica... A fantasia é sempre um paraquedas.

O POETA – Arte é outra realidade...

BEATRIZ – Mas eu serei um cadáver rebelde. Não me deixo enterrar!

A OUTRA – Vives enterrada em ti diante do espelho!"

(Oswald de Andrade. *A morta*, 1937).

# 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.



WALLACE RUY EM *OFICIO CIO SINA*  
- ENCONTRO DE CHICO CÉSAR  
COM OS ATUADORES DA UZYNA UZONA  
Foto de Michael Robert Coutinho Martins  
03/2016

# a hora e a vez de iná camargo Costa. a dramaturgia em cena

*Por Juliana Caldas,  
Lígia Balista e Luisa Destri*

“Bem-vindas, Riobaldas! Eu também sou da turma do Riobaldo!” Essas foram as palavras com que Iná Camargo Costa nos recebeu em sua casa, na zona oeste de São Paulo, lembrando a origem do nome de nossa revista, que no primeiro contato por email havia já realçado. Professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, ela se diz “aposentada de verdade” – o que, em suas palavras, quer dizer: “Ficar em casa para ler meus livros, ouvir minhas músicas e ver meus filmes – e, portanto, não participar de mais nada”.

Como pesquisadora, Iná dedicou a vida acadêmica ao estudo da dramaturgia e do teatro, tornando-se referência para os estudos sobre Brecht e o teatro épico no Brasil. Seu primeiro livro, *A hora do teatro épico no Brasil*, de 1996, foi resultado de sua tese de doutorado, lançando luz sobre expoentes da dramaturgia nacional, como

Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha. Em *Sinta o drama*, de 1998, reuniu textos em que aponta a resistência de críticos especializados em teatro (Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, por exemplo) para incorporar à crítica o caráter político que o teatro épico manifestava. E em *Panorama do rio vermelho*, de 2001, aborda a dramaturgia norte-americana moderna. Atualmente se dedica à edição de um livro sobre Augusto Boal em parceria com a família do dramaturgo e a uma pesquisa metódica da Bíblia no intuito de revelar as incoerências que o texto bíblico esconde.

Mesmo afastada da vida institucional há treze anos, Iná Camargo Costa permanece uma observadora atenta e crítica dos destinos universitários, como mostra esta entrevista, concedida em 15 de fevereiro de 2016. Enfática e “trotskista não militante”, como gosta de dizer, critica a lógica da produtividade e da burocracia acadêmicas – “o nome do jogo é mercado”, afirma, sem rodeios –, à qual se confessa desajustada. Fala ainda sobre o ensino de dramaturgia nos cursos de Letras e a história do teatro no Brasil. Reitera a admiração pelo teatro de agitação e propaganda e pela história das revoluções russa e cubana e, com paixão, discute a conturbada política nacional: se na altura de nossa conversa fazia “previsões de Cassandra”, alertando sobre a destruição que sucederia, os acontecimentos mais recentes vão se encarregando de dizer se deve ser, como a personagem da mitologia, desacreditada.

**Você mencionou que está aposentada desde 2003.**

Yes! Agosto de 2003.

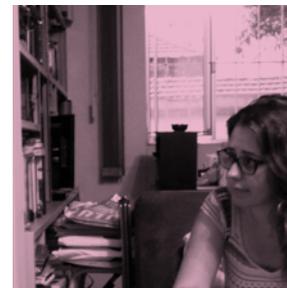
**Por acaso a data da última atualização do seu currículo Lattes.**

Mas eu nunca nem entrei... Protesto pessoal! A plataforma foi introduzida e eu falei: não vou fazer. Aí a secretaria fez e eu aceitei, mas não entrei nem para fazer

revisão. Eu nunca entrei naquele negócio chamado currículo Lattes. Deu para entender a minha relação com a burocratização da vida mental, né?

**Você entrou para o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada em 1989. Que mudanças observou na universidade? A burocratização da vida mental talvez não fosse assim tão violenta...**

Já era... O problema é que, como somos um país colonizado, não temos autonomia para decidir os destinos da universidade. Além disso, o universitário brasileiro tem um espírito cosmopolita, então a maioria do corpo docente é a favor de todo o estrago que foi determinado por interesses mundiais. Eles nem sabem quais são; são a favor das avaliações, por exemplo, mas não sabem nem o que se está avaliando, nem com que interesse. Gostam dos ranqueamentos, mas ninguém se pergunta o que significa, para que serve e por que a Universidade de São Paulo tem que disputar um lugar ali. Aí você vai atrás das razões para melhorar a sua posição no ranking. O que é? Volume de publicação, e não qualidade! É tempo dedicado a isso, é dinheiro que o professor traz... Olha os valores! Eu assisti a esse processo e vi os meus colegas defendendo esse processo. A maioria dos que atuam hoje nem discute mais essa questão. Com isso já respondi também por que eu não vou lá nem para saber se está tudo bem. Eu sei que não está.



### Que outra postura seria possível?

O país teria que ser outro, para começar. Se fosse outro, teria que definir as suas prioridades em todos os campos. Para pegar muito pesado, digamos que, se o Brasil tivesse autonomia para definir que a prioridade zero é a saúde pública, qual seria a unidade mais importante da USP? A menos valorizada: a Faculdade de Saúde Pública, que fica em frente à Faculdade Medicina. Certo? Agora, supondo que a saúde pública seja prioritária, quais áreas da Medicina vão ser estimuladas? As vinculadas a questões como prevenção de zika, chikungunya etc. O Brasil já teria erradicado o *Aedes aegypti* se saúde pública fosse uma prioridade. A partir desse exemplo você pode imaginar o resto. Em Letras, qual seria a prioridade? Formar professores de português com conhecimento de causa, para trabalhar na rede pública, que por sua vez pagaria salários decentes para professores, com carga horária decente para trabalhar, com sala de aula de até 30 alunos. Percebe? Está tudo ao contrário do que eu acho que devia ser.

### E o cotidiano universitário foi se alterando muito?

Eu sou uma pessoa errada para universidade. Por exemplo: eu nunca achei graça em intercâmbio internacional, nunca tive interesse em ir a lugar nenhum, nem em ficar em lugar nenhum. E lá tem fila para isso... Em dois anos de docência, percebi que, se desse aula de Introdução aos Estudos Literários, eu cumpria com gosto, porque eu gostava de trabalhar com os alunos que entravam no primeiro ano e não ia disputar coisa nenhuma com ninguém. De saída tomei essa decisão; eu não tive nenhuma crise do ponto de vista docente e de distribuição de disciplina. Tive apenas um tropeço, em parte pela morte do João Lafetá [em 1996], em parte pelas necessidades do departamento naquele momento. Eu acho que na pós-graduação eu só consegui dar uma ou duas vezes um curso vinculado à minha pesquisa. Como sou democrática, se havia necessidade e alguém precisava



assumir, eu me sujeitava. Acho que dei uns dois ou três cursos de pós-graduação desvinculados da minha pesquisa. Um pouco esquizofrênico, mas fazer o quê?

### Entrando na parte da sua carreira, de sua trajetória do pensamento.

É disto que eu gosto: de pesquisa, leitura e escrita. Mas eu não escrevo por escrever, eu escrevo porque preciso. É um pouco diferente da maioria.

### Como foi seu caminho, desde as suas duas graduações?

Essa parte pode trazer esclarecimento porque também explica como é que fui parar num departamento de teoria literária. Eu terminei o curso normal, de formação de professores primários, pois queria ser alfabetizadora. Terminei o curso e não tinha onde trabalhar, porque a ditadura já tinha começado o processo de destruição do ensino público no Brasil. O curso que mais se aproximava dos interesses de uma pessoa que queria trabalhar com alfabetização era Letras. Fiz os quatro anos de Letras em Botucatu, onde eu morava. Quando terminei a faculdade, não tinha disponibilidade para dar aulas de português. Isso por um lado. Por outro, avalei que a graduação em Letras era muito deficiente: a pessoa formada em Letras, o professor, sai sem saber a diferença entre verbo de ligação e verbo transitivo. Eu desconfiava de que era preciso estudar Lógica para saber essas

coisas. Onde se estuda Lógica? Curso de Filosofia. Vim para São Paulo, me preparei durante um ano, fiz o vestibular e então fui fazer a graduação em Filosofia. Mas não era só isso que me interessava, na altura. No curso de Letras eu encontrei outras coisas que me interessavam. Entre muitas, o destaque total: Antonio Candido. Eu me formei em 1973, então estou falando dos anos 1970, quando o ambiente já havia sido tomado pelo estruturalismo, pela visão científica de língua (leia-se: linguística e todos os seus dobramentos). Então no curso de graduação em Letras eu li a obra do Antonio Candido por minha conta: não era assunto em nenhuma disciplina; com exceção de uma, em literatura portuguesa, porque a professora era do fã clube do Candido.

Com a Filosofia, eu queria primeiro estudar Lógica. Segundo, queria saber que história era essa de estruturalismo, de teoria das ciências humanas, de o Antonio Candido ao mesmo tempo discutir e incorporar a contribuição do estruturalismo, mas sob outra visão – que os inimigos chamam de sociológica, não é? Acabei fazendo a graduação inteira, porque na Filosofia encontrei tudo o que estava procurando – inclusive a distinção entre verbo de ligação e verbo intransitivo. Em Lógica eu descobri as razões para a divisão das orações em coordenadas e subordinadas: o nome das orações coordenadas decorre imediatamente dos *Analíticos* de Aristóteles, que naturalmente eu li inteiro. Sobre tudo o *Organon*, os seis tratados de lógica. O curso de Letras tinha que ter um ano de leitura dessa obra, porque apenas quem lê *Organon* sabe explicar por que um verbo é transitivo direto e o outro é indireto.

Pois bem: na graduação, acabei me envolvendo com um grupo de pesquisa. E foi só por isso, por causa desse grupo de pesquisa, que eu acabei fazendo mestrado e doutorado em Filosofia. No grupo de pesquisa – eu havia continuado com minha paixão pelo Antonio Candido – eu descobri o Roberto Schwarz. Então aí acabou a conversa. No plano do time acadêmico eu já sabia quem era o meu,

e nunca mais saí desse campo, no plano do pensamento. Nesse grupo de pesquisa eu defini a pesquisa sobre o teatro no Brasil a partir do período da ditadura.

### Qual era esse grupo de pesquisa?

Estou falando da década de 1970, de um tempo em que não havia patrocínio, Fapesp, nada disso. Era atividade acadêmica porque sim. Esse grupo de pesquisa acabou se transformando no Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC). A coordenadora do centro era a professora que depois virou minha orientadora e amiga – amiga até hoje, Otilia Arantes. O grupo foi criado por iniciativa dos alunos de pós-graduação dela, que já haviam feito as disciplinas e, portanto, não tinham mais motivo para ir para o campus. Inicialmente era um grupo de estudos, e depois definiram a pesquisa. A primeira pesquisa que o grupo fez foi sobre os anos 1960. Eu acabei me envolvendo com esse grupo e assumi a coordenação da pesquisa sobre teatro, que já era um assunto do meu interesse desde criança. Sempre, a vida inteira, gostei de teatro.

### Mas o teatro não era objeto de nenhuma pesquisa até então mais sistemática?

Eu nunca pensei em fazer pesquisa. Fui para ver o que eles estavam falando; achei interessante conversar com outras pessoas sobre literatura, música, cinema, teatro, artes plásticas, nos anos 1960. Depois de um tempo houve uma proposta de subdivisão, e entrei no grupo de teatro, porque tinha todo o interesse em conhecer a obra do Vianinha, que eu já conhecia do *Papa Highirte*, pois havia assistido lá na faculdade, encenada por um grupo de teatro das Ciências Sociais, que fazia resistência à ditadura. Era esse tipo de coisa – Vianinha, Guarnieri – que eu queria estudar, mas não estava ainda pensando em fazer minha pesquisa, só queria participar do grupo, saber das coisas, trocar ideia e tal. Depois eu fiz a inscrição na pós-graduação, e a pesquisa da minha

vida já estava definida. Tanto mestrado quanto doutorado eu fiz com materiais dessa pesquisa.

**Aproveitando sua referência a Antonio Candido, gostaríamos de pedir que você comentasse o fato de que a *Formação da literatura brasileira* não trata da dramaturgia. O autor faz um comentário a respeito na introdução, e afirma que a exclusão se deve antes à necessidade de o crítico ter “especialidade amparada em conhecimentos práticos”.**

Já perguntei diretamente a ele a respeito e já o ouvi respondendo essa pergunta em público. Em primeiro lugar, o projeto original da *Formação* não era dele; havia sido uma sugestão de um editor para que fizesse uma história da literatura brasileira inspirada na que Albert Thibaudet havia então publicado na França, que eles haviam lido e da qual gostavam muito. Candido achou que fosse uma boa ideia e estava precisando de grana, então topou. Mas aí ele em parte deu conta e em parte resolveu honrar a história comum do grupo Clima, então pediu ao Décio [de Almeida Prado] que fizesse a parte do teatro. Ele se comprometeu a fazer, mas, por questões de conjuntura, o que fez foi publicado como um capítulo do sexto volume de *A literatura no Brasil*, obra organizada por Afrânio Coutinho. Esse ensaio, se devidamente desenvolvido, figuraria como um capítulo da *Formação da literatura brasileira*, porque se referia ao século XIX. Mas não é só isso. Há também o espírito do livro, embora o ensaio de Décio coincida inteiramente com o espírito da *Formação*: Antonio Candido não sabe precisar quando foi, mas em algum momento deixou de ser uma história da literatura e passou a ser uma formação. É outra maneira de olhar para as coisas. Repetindo quase literalmente o próprio Candido: trata-se de buscar o momento em que se confirmou o sonho que os brasileiros tinham de ter uma literatura. Era um sonho, né... E há controvérsias: para mim, por exemplo, não temos ainda uma literatura brasileira, nem coisa alguma brasileira, porque não temos um país digno do

nome. Mas, de qualquer maneira, na avaliação do próprio Antonio Candido, o fato de ter surgido um Machado de Assis autoriza os brasileiros a dizerem: “agora nós temos literatura”. Literatura é isso: até Machado houve tentativas, com maior ou menor grau de acertos e de gols. Justamente por isso, diz o Antonio Candido, o livro tinha que se chamar “Introdução ao estudo de Machado de Assis” – porque Machado não tem no livro também. Vocês percebem que, o Décio escrevendo sobre teatro, o desarranjo seria completo. Por isso é bom ler o texto de Décio que está no livro de Afrânio Coutinho. Havia uma razão profunda para não se tratar de teatro no livro de Candido, livro que se tornou um estudo sobre como foi possível surgir neste país um escritor como Machado de Assis. Há vários depoimentos do Candido sobre essa questão. Vale ler: são todos maravilhosos. Mas sou suspeita para falar.

**Queríamos perguntar sobre a questão da especificidade, porque o fato de o Candido pedir ao Décio de Almeida Prado que escreva essa parte já significa que...**

Da parte de Candido, significa reconhecer uma limitação para o trato de uma questão que não se limita ao texto escrito. Se a própria formação do sistema da literatura brasileira implica a existência de editoras, leitores e escritores – e quando o sistema se formou, isso diz o Machado de Assis, não havia nem 3 mil pessoas envolvidas –, sendo preciso criar a infraestrutura, no caso do teatro a coisa é bem mais complexa, e o Antonio Candido sabia disso. Então, resgatando a divisão de trabalho que haviam feito na revista *Clima*, ele pediu para o Décio se encarregar da pesquisa.

**Como você vê, nos cursos de Letras, essa relação com o estudo do teatro? Em geral, o teatro está muito ausente...**

É mais que isso – lembrando que já falei o que é o Brasil e o que é a universidade no Brasil. Pois bem: quando os



nossos cursos de Letras foram criados, era hegemônica (e se bobear até hoje é, porque nosso curso de Letras é expressão disso) a convicção de que o texto dramático não é literário e não pode ser literário. É um campo à parte. Por isso os cursos de Introdução aos Estudos Literários – eu dava esse curso! – têm dois semestres: o primeiro é poesia, e o segundo é prosa. Não tem texto dramático. Meu departamento não chegou a abrir o espaço para o terceiro gênero. Olha aí a esquizofrenia: na primeira aula, e quem estudou na USP sabe do que estou falando, dizemos: existem três gêneros – lírico, épico e dramático. Leiam lá no Anatol Rosenfeld. Então agora vamos começar o curso: o primeiro semestre é lírico, e o segundo, narrativo. Cadê o dramático? O gato comeu.

### Qual é sua relação com teatro hoje?

Agora não é mais nenhuma; é de retaguarda. Como em 2011 eu zerei minha conta na USP, em 2012, ao fazer 60 anos, proclamei aos quatro ventos que eu ia me aposentar de verdade. Isto é: ficar em casa para ler meus livros, ouvir minhas músicas e ver meus filmes – e, portanto, não participar de mais nada. Qualquer coisa que eu possa dizer será só até 2012. Eu acompanhei o movimento *Arte contra a barbárie* a partir do segundo manifesto – não participei da redação do primeiro; fui apenas para o anúncio público, e conheci gente que ficou minha amiga para o resto da vida. Imediatamente me integrei ao movimento e participei de tudo o que foi desdobramento disso, como a Lei de Fomento. Fui voto vencido,

porque eu era contra, mas sou democrática: como venceu a maioria, fizeram e eu ajudei a implementar. Eu era contra porque, em algumas questões, sou principista: um programa como a Lei de Fomento é um programa socialdemocrata, e eu sou antissocialdemocrata desde criancinha. Sou contra toda e qualquer proposta de reforma. Mas como eu sou, ao mesmo tempo, democrática, se a proposta vence, e se as pessoas com quem trabalho estão envolvidas, eu até ajudo a fazer a coisa. Então ajudei, depois escrevi livros sobre a Lei de Fomento. Mas fui voto vencido. E continuo amiga-irmã do responsável pela proposta, que é o Luis Carlos Moreira, do Engenho Teatral.

### Mesmo como espectadora, está mais distanciada?

Não vou mais.

### Zero?

Eu tenho filme para assistir aqui em casa!

### E onde está a especificidade, então?

Vejo muita coisa através do vídeo. A última foi *Barafon-da*, da Companhia São Jorge. E levantei as mãos para o céu por não ter visto pessoalmente. Detesto teatro profissional. Acho que tem valor, tem coisas importantes... Mas eu gosto de teatro “eu aqui, eles lá”, gosto de ficar no meu canto. Esse negócio de levanta, vai pra lá, vem pra cá, volta, anda não sei quantos quilômetros – tenho horror!

### E essa questão brechtiana da participação do público?

Isso não é brechtiano, para começo de conversa.

### É uma leitura enviesada...

É uma leitura completamente podre do Brecht!

### A quebra da quarta parede...

Espera um pouquinho: essa conversa é dos metafísicos do teatro... a teatralidade... Isso é tudo bobagem, detalhe secundário. Para o Brecht o que importa é o tema e a maneira verdadeira de expor a questão. Se tiver que haver discussão, é depois que acabar o espetáculo. Não é para entrar em cena e interferir na cena. Isso é conversa fiada do povo do teatro ritual e todo esse negócio. Eu odeio tudo!

### Em termos de aproveitamento, o que se faz de Brecht hoje não é então o que estava prometido por ele? Como Brecht, com os recursos que ele propôs, poderia fazer sentido hoje?

O que você está propondo é inaceitável no meu campo teórico, é história contrafactual. Você trabalha com a hipótese de que o Brecht não morreu em 1956 e estaria aqui fazendo alguma coisa. A pergunta certa é: o que um brechtiano pode fazer? Em 2016, faz 60 anos que ele morreu. Tem a parte oportunista, entre os brechtianos, também. Mas pelo Brasil afora vai haver comemoração, homenagem, debate com estudiosos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esses talvez estejam se colocando perguntas do tipo: qual é a atualidade de uma peça como *Santa Joana dos Matadouros*? Não estou falando à toa; essa é uma das perguntas que a Kiwi Companhia de teatro fez publicamente em sua revista, que recebi agora, em um ensaio sobre *Santa Joana* e a questão religiosa [Trata-se do ensaio "Marxismo e religião vão ao teatro", de Michael Löwy, publicado no segundo número da revista *Contrapelo*]. Já multiplicou a questão. A questão é o que faria um brechtiano de verdade, o que faz um brechtiano oportunista... Uma das perguntas que um bom brechtiano faz é: que repercussão pode ter a leitura dramática das peças didáticas do Brecht? Há pessoas buscando resposta para essa pergunta, como um amigo do Rio de Janeiro [trata-se de Luiz Fernando Lobo, diretor da Companhia Ensaio Aberto], que vai encenar A

*exceção e a regra* – uma peça atualíssima, porque mostra o compromisso da Justiça com os interesses do capital e da burguesia. A justiça está *a priori* comprometida com esses interesses; ela é mais corrupta do que aquelas a quem ela acusa de corruptos. Essa é uma resposta para a questão sobre o que um brechtiano sério está pensando hoje... Mas temos outras. Por exemplo, a de um menino chamado Thiago [Brandimarte] Mendonça. Ele se formou como artista no grupo Folias, mas é do vídeo. A primeira pergunta que se colocou foi: o que alguém que quer fazer cinema hoje tem de saber sobre a história do cinema em São Paulo? Ele fez documentários sobre a Boca do Lixo, e agora um longa-metragem, *Jovens infelizes*. É um dos filmes mais brechtianos, mais no espírito do Brecht. Ele rompe com toda a distinção entre documentário, teatro filmado: faz cena de cinema produzida no plano da ficção, composição em estúdio com imagens de documentário... Não satisfeito, termina dando bibliografia. Cita o Guy Débord. Faz uma brincadeira com *Esperando Godot*, do Beckett, que é de gritar: chama "Esperando Gordão"! Ele diz que sequestrou o Beckett. É uma boa ideia: sequestrar o Beckett! Aliás, um dos momentos mais geniais do filme é o sequestro do governador. Bem, no final do filme há uma parede, com um cartaz de um filme do Eisenstein: isso é brechtiano. Eu não sei se o Thiago estudou alguma coisa do Brecht. Aliás, eu acho que não precisa. Ele entendeu a proposta, o desafio. E realizou no formato cinema.



Também um grupo como a Companhia do Feijão trabalha inspirado em Brecht. É uma coisa fantástica. A última peça deles, não por acaso, se chama *Armadilhas brasileiras*. É uma discussão que está também no filme do Thiago: como os artistas respondem hoje aos desafios postos pelo Mário de Andrade para o teatro, a literatura e o resto da produção cultural no Brasil nas décadas de 1930 e 1940? Esta é a pergunta mais brechtiana que você possa imaginar, embora o Pedro, diretor do grupo, não se considere exatamente brechtiano de formação. O que quero dizer é: não precisa desfraldar a bandeira para estar afinado com o espírito geral da coisa; o espírito é mais amplo. E eu costumo dizer que não é uma boa ideia ficar insistindo no nome Brecht, porque cai no fetiche. O fetiche intelectual é ainda mais envenenado que o da mercadoria, na vida real.

### **E nossa história tem dramaturgos que são pouco explorados? Ou temos poucos dramaturgos?**

No Brasil você tem ignorância: ampla, geral e irrestrita. No caso do teatro – só tem equivalente hoje no cinema – o produto externo massacra. Os fãs do produto importado fazem o trabalho da devastação: desqualificam o produto nacional porque não corresponde ao importado. Essa dialética absolutamente perversa da negação do nosso até hoje prevalece. Vou dar um exemplo horrível, porque radical. Numa conversa na USP – já não me lembro se era durante ou após um exame de qualificação –, alguém me vem com a seguinte observação crítica: “É um absurdo o Brasil não ter a obra completa do [dramaturgo suíço Friedrich] Dürrenmatt [1921-1990] traduzida e publicada”. Eu respondi: “Pois é, meu bem, é um absurdo o Brasil não ter o Paulo Eiró”. Você sabia que tem obra teatral do Paulo Eiró? Não sabe. Ninguém sabe por que o teatro ali [em Santo Amaro] se chama Paulo Eiró. Ninguém sabe quem foram, quantos foram, o que escreveram. Ninguém lê, não se publica teatro brasileiro! Isso desde sempre.

Resumo da ópera: estamos eu, Cecília e Julian [viúva e filho de Augusto Boal] há anos batalhando pela publicação da obra do Boal no Brasil. Você pensa que estamos conseguindo? É apenas o homem brasileiro de teatro mais importante no planeta. Há milhares de grupos de teatro que seguem a proposta do Teatro do Oprimido do Boal: na Índia, na Inglaterra, nos Estados Unidos – onde tem curso de pós-graduação sobre o Boal. E o Brasil não tem a obra completa do Boal publicada.

### **A dificuldade se deve à falta de interesse das editoras?**

Eu já falei por quê: no campo do teatro, o massacre da produção importada é muito mais devastador, porque implica espaço público, visibilidade. Se um dramaturgo não dá bilheteria, não se vai publicar o livro dele. Quem pode estar interessado em uma obra que Boal escreveu em inglês, enquanto estudava nos Estados Unidos, e que não foi encenada nem lá, nem aqui? Não existe também o interesse universitário pela obra de Boal – não existe em termos de Brasil... Uma coisa leva à outra. Na academia brasileira, na área de artes cênicas, há grandes especialistas, vamos dar exemplos: no Beckett, em Racine, Molière, Shakespeare, Peter Brook – e vai enumerando... E o Heiner Müller, então? A quantidade de trabalhos universitários feitos na década de 1990 sobre Heiner Müller não está escrita! É o nível de alienação acadêmica decorrente da operação da qual o país é vítima, que se chama capital na cultura. Vocês sabiam que mais de 90% dos filmes distribuídos e exibidos no Brasil são americanos? Só 5 a 10% das salas são para filmes brasileiros. Como você pode esperar que brasileiros vejam filmes nacionais? Deu para entender por que no Brasil você não tem ao menos especialistas em história da dramaturgia brasileira? Quanto muito, você tem listas de autores. As pessoas não se dão o trabalho de ler. Por exemplo, o Procópio Ferreira escreveu um livro sobre um dos maiores atores cômicos do século XIX, chamado [Francisco Corrêa] Vasques [O ator Vasques: o homem e a obra. São Paulo, Oficina de

José Marques, 1939]. O próprio livro levou quase 50 anos para ser publicado: quem queria, nas décadas de 1940 e 1950, publicar um livro sobre um ator do século XIX? Mas o livro é uma preciosidade! No entanto, até hoje se fala no Edmund Kean, um ator inglês que se tornou famoso no Brasil a partir da peça *Kean*, de Alexandre Dumas (1836). De vez em quando encenam a peça sobre ele: o ator inglês, que era especialista em uma espécie de Shakespeare afrancesado, interessa, o Vasques não... Isso era um fato quando eu comecei a mexer na história do teatro brasileiro, e não vi nenhuma alteração significativa. A única grande contribuição foi João Roberto Faria, que publicou o livro *História das ideias sobre teatro no Brasil*. Não teve repercussão.

#### **Sua avaliação do livro de João Roberto Faria é positiva?**

Totalmente. É um trabalho de pesquisa de tirar o chapéu. O livro é uma preciosidade. Posso ter comido barriça, pois não soube de nenhuma repercussão, mas “duvideodó” que alguém tenha tomado o livro para escrever um pequeno ensaio inspirado no que está ali. É uma radiografia da nossa alienação no plano teatral. O João tem uma postura teórica diferente da minha: ele não canta muitas bolas, só uma ou outra; faz uma apresentação bem sóbria, como quem diz: “está aí o texto, leiam o que os caras escreveram”. Você vai lendo e vai rolando de dar risada, porque é tudo babaca, é só babaque, mas é essa a verdade sobre a relação brasileira com a produção teatral. A própria e a importada.

Para encerrar: nós temos milhares de especialistas em Shakespeare; pergunte a um deles: “O que você acha do Rei João?”. O especialista em Shakespeare não leu a peça *King John*. Na verdade, são especialistas nos quatro grandes sucessos: *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo* e *King Lear*. Um Ricardo, de vez em quando, e olhe lá! Portanto, até os especialistas estão na mesma lógica. O nome do jogo é mercado; a lógica de mercado é que prevalece.

#### **Mas a que você credita esse lugar do teatro no Brasil?**

Nós somos ideológica e culturalmente controlados pelo capital monopolista. O Teatro Municipal é reserva de mercado para as grandes empresas de circulação de orquestras. Você não consegue fazer uma reserva para apresentação no Teatro Municipal porque a agenda está loteada pelo mercado. Aliás, o Teatro Municipal foi construído para este fim: para abrigar produção importada. Veja, eu não tenho nada contra produção importada, não é disso que estou falando: eu adoro Brecht, eu assisto Brecht no Youtube até em norueguês, sem entender uma palavra. Não é esse o problema; o problema é que, como, ao contrário do que sugere Antonio Candido, o país não se formou, o país não tem identidade para defender sua memória, seus interesses. Só maluco como eu se interessa por essas coisas.

#### **Em uma entrevista você afirma que o agitprop é a única forma de teatro que lhe interessa ultimamente...**

Ultimamente não, a vida inteira.

#### **Mas o que é agitprop hoje? Mesmo originalmente...**

Breve historinha: agitprop, a palavra, foi forjada pelos rapazes e moças que fizeram teatro de agitação e propaganda na revolução de outubro de 1917. Para entender o que aconteceu, é preciso lembrar que os exércitos inglês, francês, alemão, russo, turco, austríaco convocavam elencos inteiros para prestar serviços durante a guerra. Eles faziam apresentações para os soldados, que precisavam se distrair nas horas vagas, mas não podiam debandar – as saídas eram muito controladas. Isso era uma prática – não sei se anterior –, na Primeira Guerra, de todos os exércitos. Pois, muito bem: há a revolução em 1917 e a necessidade de organizar o Exército Vermelho. O que fez o comandante do Exército Vermelho, Leon Trotsky? Convocou

os artistas simpatizantes da revolução para prestar serviços para os soldados. A primeira forma do agitprop era, então, teatro para os soldados do Exército Vermelho. Por isso mesmo a primeira forma de teatro de agitação e propaganda é o teatro-jornal. Eles encenavam as notícias, porque a maioria dos soldados era analfabeta. E todas as outras formas, que são inúmeras, de perder a conta, se desenvolveram nesse processo da guerra civil. Eisenstein, por exemplo, descobriu o teatro fazendo agitprop para o Exército Vermelho. Terminada a guerra civil, em 1921, 1922, os que saíram se organizam e organizam grupos que vão fazer agitação e propaganda – do ponto de vista da revolução, é óbvio.

Por que eu gosto mais do agitprop do que qualquer outra coisa? Primeiro, porque são peças curtas, de 10 a 15 minutos, e depois tem início o debate sobre o tema apresentado pela peça. O sucesso desses grupos até 1927, 1928, é uma coisa que o mundo ignora. É preciso estudar a revolução russa em todas as suas etapas – e, naturalmente, Eisenstein, Meyerhold, Maiakóvski, e toda essa gente – para saber um pouco. Eu mesma, que adoro o assunto, não sei muita coisa. Mas, enfim, é dessa experiência levada para a Alemanha que surge o Brecht. A obra do Brecht é um desdobramento disto. Assim como, no Brasil, a obra do Augusto Boal. A primeira forma consciente de agit-prop que o Boal fez foi teatro-jornal. Artistas como Celso Frateschi e Denise Del Vecchio se formaram nessa experiência – por isso eles são melhores do que qualquer outro.

*Arena conta Zumbi* é, do ponto de vista formal, teatro-documentário, mas ninguém discutiu sob esse ponto de vista – nem eu, que escrevi um doutorado a respeito. Por que eu não precisei entrar nesse detalhe? Porque eu já tinha o conceito mais abrangente de teatro épico. Um estudo rigoroso, de texto e fontes do *Arena conta Zumbi*, mostrando a pesquisa que

Guarnieri e Boal fizeram para escrever aquele texto, dá um trabalho de mestrado dez, com distinção e louvor. O recorte é o do teatro épico, mas se não fosse o agitprop não teria teatro épico.

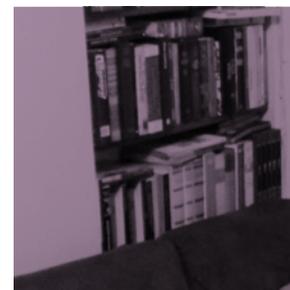
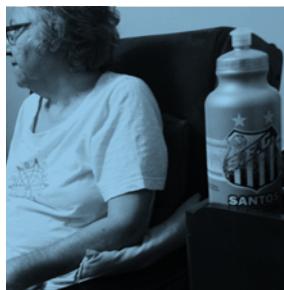
### **Em algumas peças da Companhia do Latão há inserções de agitprop...**

Direto. A Companhia do Latão é uma tentativa muito bem ruminada de atualizar a proposta do Brecht para os nossos tempos. Eu diria que *A Ópera dos Vivos* é o mais radical experimento, inclusive porque muda de linguagem de um ato para outro. Se eu começar a falar sobre *A Ópera dos Vivos* vocês não vão embora hoje...

### **Você assistiu à peça *Os que ficam*, encenada pela Companhia do Latão em 2015, a partir da *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal?**

Foi o maior dos acontecimentos na minha vida de público de teatro, porque eles conseguem – e esta é a grande proposta do Brecht – fazer quinhentas coisas, tudo ao mesmo tempo: fazem a peça do Boal, refletem sobre a experiência do Boal e do teatro naquele período da ditadura, sobre como a ditadura influi... É absolutamente genial.

### **Mas a sua decisão de assistir às peças apenas em vídeo não se deve à falta de entusiasmo...**





Ah não, tem coisas a que não posso não ir. Como essa do Latão. Desde que me afastei, em 2012, vi algumas coisas pessoalmente, como *Manuela*, de Vera [Lamy], na Companhia do Feijão, um trabalho absolutamente genial. Também *A dama do mar*, do Bob Wilson, fiz questão de ver. Primeiro porque é Ibsen, um capítulo divisório na história do teatro moderno, então eu iria mesmo. Mas aí, fico sabendo que não é meramente *A dama do mar*, mas *A dama do mar* corrigida pela Susan Sontag, que achou que Ibsen pisou na bola. Ela disse isso ao Bob Wilson, que lhe pediu para arrumar a peça, então ele encenou a peça arrumada pela Susan Sontag. Eu tinha que ver. Gênio, gênio. Isso eu fui ver, fui ver a Companhia do Latão. Uma ou outra coisinha eu vou, desde que não seja teatro de rua. Teatro de rua eu estou fora, estou fora mesmo...

**Dois dramaturgos brasileiros que talvez estejam em outro lugar nessa seara toda de brasileiros são Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. Poderia falar sobre eles?**

Sobre Nelson eu não falo porque tenho nojo. O que eu tinha a dizer já falei em diferentes circunstâncias. Sobre o dramaturgo de *Vestido de Noiva*, publiquei o ensaio "Alaide Moreira no purgatório", na revista chamada *Praga*. O Nelson Rodrigues artista eu desprezo pelo que eu mostrei ali. O intelectual e jornalista, meu inimigo pessoal, porque apoiava a ditadura que eu combati, não tinha por que nem conversar. O

dramaturgo é nojento, e prevalece como importante por ser a nossa universidade o que eu já falei que é. E porque, pelas mesmas razões, o mundo teatral volta e meia encena. Ele é um chamariz para os perversos no varejo e no atacado. É sério: as pessoas querem ver *Beijo no asfalto* porque tem um homem beijando outro em cena. Todo mundo sabe disso, mas aí vem a academia com discussão sobre isso e aquilo.

**E o Oswald de Andrade?**

Oswald de Andrade é uma das minhas paixões. Eu lamento que tenha acontecido o tropeço que aconteceu, de ter sido o Oficina a encenar *O Rei da vela*, que nunca mais ninguém ousou mexer. *O Rei da vela* é muito melhor do que aquilo que o Zé Celso fez. No meu livro eu tratei mais do estrago que o Zé Celso fez, mas a peça...! Assim como a Susan Sontag consertou a peça do Ibsen, se há cinco anos me tivesse sido proposto arrumar *O Rei da Vela* para uma montagem que a peça merece, eu toparia.

**Dá tempo ainda...**

Não dá mais. Aquele achado Abelardo I - Abelardo II é um gol de placa, mas a gente precisa limpar a peça dos preconceitos do Oswald, para ficar no seu grande valor. Mas, mesmo assim, é um marco no que poderia ser o teatro brasileiro se o Brasil não fosse o que é. *A morta* dá de dez a zero em qualquer peça do Heiner Müller, porque é metateatro e ao mesmo tempo discute literatura, e os valores da literatura... Eu assisti a mais de uma montagem d'*A morta*, boas, bem realizadas, porque é preciso primeiro atinar com o caráter épico – o simples fato de ser metateatro, porque é a história do teatro ocidental, já põe no registro épico. E é uma tristeza que também *O homem e o cavalo* ninguém tenha coragem de montar. São dois marcos da experiência de brasileiros com o teatro; o simples fato de o teatro não encará-los é a prova da minha tese.

**Oswald e Boal?**

Não. Oswald e Mário. Mário escreveu *Café*, até hoje eu só vi montagens experimentais do *Café*. Ninguém se animou a fazer e anunciar: venham ver o *Café* do Mário. E *O homem e o cavalo* de Oswald, que eu, como trotskista, também limparia de algumas bobagens. Na verdade, no caso de *O homem e o cavalo* não é limpar, é acrescentar um comentador para tirar sarro do Oswald, como ele mesmo fazia. Eu adoro o Oswald, mas a minha leitura é completamente diferente daquela do fã clube. Ele tem um fã clube incrível, que despolitiza o Oswald, e eu acho que Oswald despolitizado é cachorro desdentado. O Oswald é uma das minhas paixões, nunca escondi.

**O Oswald é um bom gancho para falarmos de política; estamos muito curiosas para ir para os acontecimentos recentes...**

Então vamos!

**Nós assistimos a uma entrevista que você concedeu logo depois das manifestações...**

... das manifestações dos coxinhas...

**E a impressão que dá é um pouco que você previu o pedido de impeachment...**

Não, o pedido de impeachment não, porque eu sou Cassandra, mas não nesse nível. Eu sou uma Cassandra há muitos anos, sei que sou. E não piro porque já sei que as pessoas não vão acreditar mesmo, porque eu conheço a história da Cassandra. A pauta do impeachment eu não cheguei a antecipar, mas eu sabia – para usar uma expressão do espanhol que adoro – *a ciencia certa*, que o PSDB não ia se conformar com a derrota de 2014 pela simples e boa razão de que o partido está falido e eles contavam com o

Aécio no governo federal para restaurar as finanças do PSDB. Isso eu sabia.

**Naquela entrevista, você fala em uma aliança entre Michel Temer, Renan Calheiros e Aécio Neves que poderia forçar Dilma Rousseff a renunciar.**

Isso seria a melhor das hipóteses; naquele contexto, a aliança que levasse a Dilma à renúncia seria a mais civilizada das hipóteses. Porém, o nome da conta é fascismo. A saber: Temer no Executivo, Renan Calheiros – aquela flor de probidade – no Senado, e Eduardo Cunha – que agora vocês estão vendo quem é – presidente da Câmara. O que mais nós queremos, por falar em renúncia ou impeachment, com o PT acusado de corrupção? [Ela gargalha.] Mas isso era o tabuleiro naquela altura. Tenho a impressão de que alguma coisa mudou de lá para lá [a entrevista foi realizada em 15 de fevereiro de 2016].

**É possível especular o quê?**

Eu leio o *Estadão* todos os dias, e é com base no que leio que faço as previsões de Cassandra. Mas, como sou brechtiana, é principalmente no que não está escrito que eu me apoio. Eu leio os editoriais como expressão de um programa que o jornal não enuncia. É uma coisa maravilhosa, eu me divirto muito. Há dias em que não consigo ler uma única matéria do jornal, porque nesses dias estão em uníssonos os principais veículos – a saber, *Globo*, *Estadão*, *Folha*, no impresso, e *Globo*, *Band* e *Record*, na rádio e na televisão. Aliás, o PIG – Partido da Imprensa Golpista, como Paulo Henrique Amorim definiu não no ano passado, mas lá atrás. O que caracteriza a imprensa golpista, impressa e televisiva? Ela esconde como o PSDB está falido; ninguém mostra que é por querer o cofre que querem tirar o PT de lá. É só isso; não tem diferença de corrupção. Ninguém fala sobre isso, ninguém explica a debandada que aconteceu no PSDB quando o Serra perdeu a

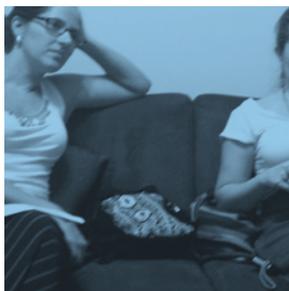
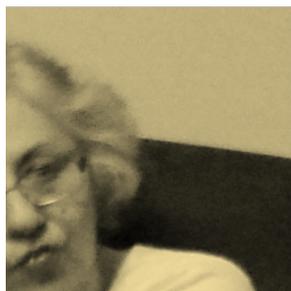
eleição para o Lula. E é isso que está levando o PSDB à míngua, é isso que leva o PMDB a virar o maior partido do Brasil, porque o PMDB, desde a luta contra a ditadura, já era oportunista. Eu tenho idade, eu vi, eu posso falar isso. Aliás, recomendo as intervenções de um professor da Filosofia da Unicamp, Marcos Nobre, sobre a peemedebização da política brasileira. Nunca, na história deste país – para citar o Lula –, houve um partido tão corrupto desde sempre como o PMDB. Perto da histórica corrupção do PMDB, o PT é criança no pré-primário. O PT ainda não sabe fazer corrupção tão bem quanto o PMDB. E o PSDB também: pela história da privatária é possível saber como você, de professor da Unicamp, que era o caso do Serra, se torna pai de uma empresária de porte internacional. Isso para não falar sobre o Fernando Henrique Cardoso, e outros. Disto ninguém fala. Esta é uma técnica que a gente aprende a identificar no teatro épico e no cinema de Eisenstein, que tem espírito épico: o jogo de luz e sombra. Você joga luz total numa coisa pequenininha, e da grande ninguém vê nada. É essa a técnica do PIG, desde que a Dilma ganhou a eleição. Bem, o PT tomou um contravapor horrível: o candidato do PIG era o Eduardo Campos – cuja morte foi um estrago, porque contavam com a vitória dele com Marina Silva (eu sou antipetista desde que o PT foi fundado, é bom esclarecer isso). Agora... Quem inventou Eduardo Campos e Marina, quem foi? “Quem foi, quem foi, que falou no boi voador” [ela canta]...

### Foi o Lula...

O PT do Lula. Vocês já se esqueceram que a Marina se tornou senadora, nacionalmente conhecida, pela via do PT? O PT matou o PT; Lula matou o PT de Pernambuco para viabilizar a carreira política de Eduardo Campos. O PT foi impedido, no Recife, de ter candidato para obrigar o apoio a Eduardo Campos. Então, até logo: dessa política eu quero muita distância, como sempre quis.

### Você poderia comentar um pouco o paralelo de cenário que você fez entre a Alemanha da década de 1920 do século passado?

A Alemanha da década de 1920 tinha como maior partido no poder o Partido Social Democrata Alemão, o PT deles, mas muito mais radical, porque, para chegar ao poder e se consolidar no poder, precisou combater uma revolução, abortar uma revolução. O SPD alemão é responsável pelo assassinato de ninguém menos que Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, os mais importantes dirigentes revolucionários alemães. Eles executaram a Rosa; o corpo dela apareceu boiando no rio. É este o nível da violência. A partir desta violência cometida em fins de 1918, e até maio mais ou menos de 1919, o SPD se tornou o grande partido da aliança de classes na Alemanha. O que um partido comprometido com a aliança de classes – isto é, que representa os trabalhadores e se alia com a burguesa –, o que ele faz? Desarma os trabalhadores. E, ao desarmar os trabalhadores, asfalta o caminho para o nazismo. O Hitler se apresentou como uma alternativa àquele socialismo desdentado da socialdemocracia, e ganhou o povo. Pois bem, desde que existe, o PT fez um trabalho similar – sem o mesmo alcance, mas foi o PT que desarmou a classe trabalhadora brasileira. E, com classe trabalhadora desarmada, o cenário do fascismo está posto, e ainda não foi revogado. Com ou sem renúncia ou impeachment da Dilma, eu diria, retomando *A exceção e a regra*, de Brecht, que no momento em que a Justiça vem para o primeiro plano – e, nós, marxistas, sabemos que Justiça é justiça de classe, a favor da burguesia e contra os trabalhadores – você já pode falar que o regime é fascista. Portanto, Dilma é presidente, e o governo é fascista, por mais que ela esperneie – ela também é vítima, com esses cães farejadores nos calcanhares, Lava Jato, denúncia de Lula e Atibaia... Ela está acuada pela matilha fascista, mas ela é chefe do Executivo. Nós estamos numa situação intermediária, mas eu acho que o Brasil já vive um regime fascista. No momento em que a Justiça vem para o primeiro plano, a política fica neutralizada; a



discussão fica técnica. Isso é fascismo. Os tentáculos começaram com aquele cara lá, o Barbosa [Joaquim Barbosa, ex- ministro do Supremo Tribunal Federal], e o Mensalão. Esse foi o primeiro capítulo. Por isso que para mim tanto faz Dilma ficar, sair, impeachment...

### Mas o cenário é catastrófico...

É totalmente. Do ponto de vista político, estamos acompanhando uma das maiores catástrofes da história do Brasil.

### E a Cassandra prevê o quê para 2018?

Esperemos 2017... [risos] A Cassandra é muito otimista. Em 2017 nós vamos comemorar os cem anos da revolução de outubro: se conseguirmos colocar o tema da revolução na pauta, muita coisa pode acontecer. Muita água rolando por baixo da ponte... Sem falar que sintomas de que essa água pode derrubar as pontes já apareceram, para não ir mais longe, na ocupação das escolas pelas crianças. Coisa mais linda. Não sei se vocês atinaram para o detalhe político: qual foi a primeira escola ocupada?

### Aqui em Pinheiros?

Bingo! Vocês ficaram sabendo pela mídia. Olha vocês, também pautadas pelo PIG! A primeira escola

ocupada foi em Diadema, por meninos filhos de trabalhadores. A [Escola Estadual] Fernão Dias [Paes] foi a quinta ou décima.

### Foi a que ganhou maior repercussão.

Porque é classe média. Na classe média você já não tem mais discurso político claro, fica mais fácil, e o *beautiful people* vai lá apoiar a classe média. Pergunta se as pessoas que foram à Fernão Dias foram também a Diadema. [Dramatiza, com a voz anasalada:] Tá me entendendo? Mas foi uma coisa genial, e eu fiquei orgulhosa, porque os meus meninos responderam: “presente”! Quem são meus meninos? Integrantes de grupos de teatro da periferia, que foram chamados por escolas ocupadas para dar palestra, oficina e fazer agitprop. Há sinais de que pode haver um revertério.

Voltando para um tema que mencionei naquela entrevista de março de 2015, que não é coisa de Cassandra, mas diagnóstico, ou “análise de conjuntura”, como nós dizíamos quando eu era jovem. Não sei se vocês se deram conta da crise do petróleo. Ainda não chegou para vocês? O PIG trata da crise do petróleo? Só para vocês terem ideia: em 2013, e ainda no começo de 2014, o barril de petróleo estava a 130 dólares, e depois caiu para menos de 30 dólares. Esta é a verdadeira causa da operação Lava Jato: acabou o dinheiro da corrupção. Ponto *uno*. Ponto *dos*: com o petróleo a 30 dólares o barril, o Estado brasileiro perdeu arrecadação de maneira vertiginosa. Assim como o PT não sabe o que fazer sem o dinheiro com o qual eles contavam, os outros também não sabem. Desses que estão em cena, ninguém tem programa para o Brasil. O PSDB não sabe nada – aliás, por causa da crise do petróleo é que eles tiraram o time de campo. Não completamente, porque são oportunistas e ficam em cima do muro. Eles foram para o ataque, acompanhando o movimento pró-impeachment, mas já puxaram o freio de mão, porque não querem se desgastar. Não contem para ninguém: no fundo no fundo

eu torço para que haja o impeachment e eles organizem um governo de salvação nacional para ver o que eles vão salvar... Nada! Não tem o que salvar. Eu bem que gostaria de ver essa cena. Como eu desprezo o PT, para mim tanto faz ele ficar ou sair. Se bobear, é para melhor. Eu evidentemente não sou a favor do pedido de impeachment. Com aquela argumentação que o fundamenta, é golpe de Estado mesmo. E daí vem a outra questão: quem quer fazer um golpe de Estado para administrar um Estado falido? Por isso eu estou achando que a bandeira está cada vez mais mortinha. Essa é a diferença em relação àquela entrevista [que concedeu após as manifestações pró-impeachment de março de 2015]. Naquela entrevista a chapa ainda estava quente. Eu acho que do fim do ano para cá esfriou, e repito, não é por nada do que dizem; é por causa da queda no preço do petróleo. É pior do que hemorragia uma queda dessas.

### O que tem o seu benefício também, não?

Não em uma economia capitalista, e em um Estado que depende do bom funcionamento da economia capitalista.

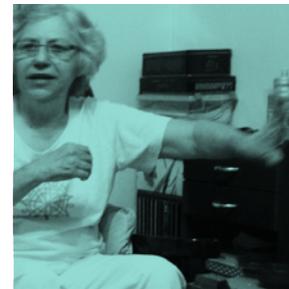
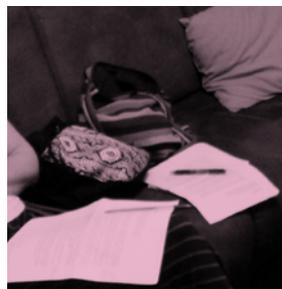
### Para a abertura de novos horizontes?

Aliás, por falar em atualidade, *A exceção e a regra* é sobre uma corrida ao petróleo.

**Seria bom terminar assim, mas já que você tem algumas ligações com o movimento feminista, estamos curiosas para saber sua opinião sobre a ascensão de um discurso feminista muito capitaneada pelo mercado.**

Bom, se não fosse por mais nada, porque eu era amíssima da secretária do setor Mulheres do PSTU, a Cecília Toledo, que morreu no ano passado. A gente conversava muito, muito. Ela era trotskista, dirigente de partido trotskista, e eu trotskista não militante. Para nós, “a condição da mulher”, citando Lênin, “é critério para se definir o grau de civilização de uma sociedade”.

Mas a questão da mulher, hoje, é filtrada pela questão de classe. Aliás, a Cecília Toledo tem um livro maravilhoso: *Mulheres: o gênero nos une, a classe nos divide*. Com esse ponto que vocês destacaram – “o mercado tomou conta do discurso feminista” –, vocês estão dizendo que as burguesas estão no primeiro plano. E a função da intervenção das mulheres burguesas é eliminar a questão de classe. Por isso que está tão ruim o discurso feminista hegemônico, inclusive – se bobear, sobretudo – na academia. É desconversa, ninguém vai ao que interessa. Indo ao que interessa (agora eu vou pegar pesado, ninguém mandou me provocar!): em primeiro lugar, a questão da mulher tem que começar pela discussão do patriarcado – isso é Engels, naquele livro *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. É muito recente a descoberta, pelo homem, de seu papel na procriação. Como se demonstra isso? As práticas religiosas que já têm documentação arqueológica provam que, há milhares de anos, a divindade era feminina. Depois, começa a misturar: o Olimpo mesmo já tem deuses e deusas. Isso ocorre devido a uma série de fatores, como a experiência com a agricultura e a criação de gado, mais a guerra para escravizar. Tudo somado, o homem passou a controlar a vida doméstica e a vida econômica. Criou-se o patriarcado. O monoteísmo é a expressão mais sofisticada e violenta, no nível simbólico, do patriarcalismo. São somente três as religiões monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. A questão da mulher deve então enfrentar o monoteísmo e o patriarcalismo. Enquanto a mulher não se livrar da



tradição patriarcal e monoteísta que pauta seu comportamento – como aceitar que o Papa tenha direito de rejeitar uma emenda pró-aborto, o que volta à ordem do dia por causa do Zika e da microcefalia –, a situação persistirá. Não precisamos começar combatendo o Papa; podemos combater o machismo na vida cotidiana e nas relações de trabalho. Minha posição é pró-feministas, porém tem que incluir a questão de classe e, na questão de classe, começar pela origem, a saber: o patriarcalismo e a escravidão doméstica da mulher. Pois outro nome do patriarcalismo é este: a mulher é escrava do homem – o que, aliás, está regulamentado pela religião judaica, pelo Antigo Testamento, cuja redação não tem mais do que 2.500 anos. Ou seja, é anteontem. A escravidão da mulher precisa ser combatida também na esfera simbólica, então eu vivo pedindo para os meninos: “Eu queria uma peça ateia, mas ateia de verdade, detonando, por exemplo, o Gênesis”. Como assim? Ah, esse Deus deles é uma besta, né? Primeiro cria a luz, depois a fonte, o sol... *Fiat Lux*. Precisa detonar essas coisas, precisa desmoralizar o discurso da Bíblia e do Alcorão. E acho que as mulheres é quem têm que fazer isso. E o discurso do Novo Testamento, então? É muito pior. Vocês leram as cartas de Paulo? Muito canalha, porque para ele a inferioridade da mulher é um dado indiscutível. Aliás, a Igreja romana é paulina. Mulher não pode aprender a ler, a escrever. Imagina, um horror.

**Outra curiosidade: você faz muita referência à Rússia. E Cuba, onde fica nesse contexto todo?**

Em Cuba a revolução deu certo. Só isso. Vocês viram que até a Globo reconheceu? Um repórter fez quatro programas quando, no ano passado, houve a movimentação em torno da suspensão do bloqueio pelos Estados Unidos – eles todos animados com o mercado cubano de 20 mil pessoas, como se fosse esse o problema. Bem, no último programa o rapaz confessa, desolado, que não vai ser fácil reverter as estruturas políticas que a revolução criou. Se vocês quiserem saber o que foi a Revolução

Cubana, tem um estudo do Florestan Fernandes publicado pela Expressão Popular que é uma preciosidade [*Da guerrilha ao socialismo – a revolução cubana*]. Fidel acreditou em um programa reformista, até que em 1953, porque desandou, houve um primeiro experimento revolucionário: eles ocuparam o quartel, em Santiago, em Cuba, para ver como seria a reação – o primeiro motivo eram as armas, mas o mais importante era ver como seria a reação da população. Como houve apoio, foram em frente. Levaram seis anos. No começo do ano de 1959, eles atacaram novamente um quartel, só que dessa vez o apoio da população foi ainda maior, a ponto de eles nem saberem o que fazer com os dispostos a participar. Quando o exército que somava os militantes e a população local chegou a Havana, não teve tiro, não teve nada, porque era mais de um milhão de pessoas com armas – incluindo vara, cassetete, martelo, pedra e o que estivesse à mão, pois não havia armas para todos. Então Fulgencio Batista e a burguesia cubana foram embora, em algumas viagens de navio para Miami, e Cuba se organizou como um Estado socialista que é até hoje. Fico furiosa se alguém se refere ao chefe do Estado cubano como ditador: quem usa essa palavra simplesmente não tem noção do sistema político de Cuba, que funciona segundo a proposta de Lênin, feita em 1905, que se chama Conselho. Cuba se organiza por conselhos desde o plano municipal até o nacional. É por isso que não tem eleição com campanha política; a eleição é pessoal. Uma pessoa se elege deputada e presta contas para quem a elegeu, e quem a elegeu pode cassar o mandato se não se fizer o combinado. Tem algumas regrinhas adicionais que eu adoro, por exemplo: se quiser ser alguma coisa, você precisa ser indicado, não pode fazer campanha para si – as pessoas têm de estar de acordo; elas é que fazem a propaganda, e é agitprop. Não há um sistema judiciário como no Brasil, há tribunais *ad hoc*, porque, dependendo do tipo de delito, a pessoa é julgada aqui mesmo. A propósito, as prisões em Cuba parecem brincadeira de criança: quase não existem, pois geralmente se conhece quem pisou na bola, então dão como pena prestação

de serviço. Instalam-se tribunais propriamente ditos dependendo do tipo de problema: não existe um profissional chamado juiz; os juízes são eleitos especificamente para aquele julgamento, e tem um grupo de pessoas, sem salário especial, que responde pelos encaminhamentos burocráticos. É um pouco o que ocorre na USP: eu, como coordenadora de pós, encaminho as questões – como parte de meu trabalho; não recebo a mais por isso. Mas as pessoas dizem que Cuba é uma ditadura porque não tem sistema judiciário. Vamos combinar que ninguém sabe nada sobre Cuba. Ah, eu tenho um amigo que é do fã-clubes Che Guevara: visitou Cuba e os lugares clássicos da revolução; tem todos os filmes e livros. É um dos assuntos da vida dele. E um pouco do que sei é graças a ele, porque não sou especialista. Aliás, não sou especialista em nada.

**E a nossa última pergunta, que era provocadora, para fechar. Para você, há revolução possível?**

Mas é claro! Ninguém mandou provocar! Vejam, se teve uma vez, pode ter sempre. Para nós, dialéticos, o fato de ter havido em 1917 uma revolução produziu uma ideia de revolução e uma metodologia. Nós que estudamos a Revolução de Outubro sabemos o que é revolucionário e o que não é. Em fevereiro, caiu o czar, e de fevereiro a outubro foi feito um governo de aliança de classe. Essa é uma experiência que já aconteceu. É por isso que eu digo com tanta ênfase que aliança de classes dá errado e favorece o inimigo, porque isso aconteceu. Nossa tarefa é explicar por que ela foi derrotada. A sua pergunta é: existe uma revolução possível? Eu digo assim: não só existe, como ela está na ordem do dia desde outubro de 1917. Se examinar os acontecimentos ao longo do século XX, vocês vão perceber que todos são contra a revolução, inclusive a Segunda Guerra Mundial, que tinha como estratégia principal a destruição da União Soviética. Por isso, olha que coisa linda, o Hitler fez um tratado com Stalin de não agressão. Quando assinaram o famoso tratado Ribbentrop-Molotov, estava

declarada a guerra – isso é que ninguém entendeu, porque o pessoal acredita em diplomacia. Diplomacia é hipocrisia da classe dominante. Para nós, todos os grandes acontecimentos do século XX foram para impedir, destruir, desacelerar, desarmar. O Golpe de 1964 no Brasil foi claramente uma ação para desarmar: foram em primeiro lugar para cima dos líderes camponeses, das Ligas Camponesas, dos líderes sindicais e, terceiro, dos estudantes que estavam colocando a boca no mundo – para prender, matar, arrebentar. Todos os golpes na América Latina foram para impedir a revolução. Ora, não sou eu que estou dizendo que há uma revolução possível; é o inimigo, por seus atos para combater a revolução. E mais recentemente, por conta desse processo que se sintetiza na queda dos preços do petróleo, o capitalismo está desmoronando. Citando Augusto Boal: “nós precisamos fazer a revolução em legítima defesa da humanidade”, porque, se não houver revolução, a humanidade será destruída pela classe dominante mundial. É só isso, é tão simples assim. Nós temos que colocar a revolução como horizonte em legítima defesa da humanidade. Repito: se examinar o que têm sido os ataques no Oriente Médio, vocês notarão a prioridade econômica: em primeiro lugar, para controlar a produção e a distribuição do petróleo; em segundo, para impedir que caia nas mãos dos trabalhadores. O que está acontecendo no Oriente Médio é a prova de que Marx acertou na mosca ao dizer que economia é administração dos interesses do capital. Nós temos que fazer crítica da economia política.

DONIZETI MAZONAS EM *OSMO*  
Adaptação do conto homônimo de Hilda Hilst  
(pertencente ao livro *Fluxo-Floema*, de 1970)  
levada aos palcos pela primeira vez em 2014.  
Direção de Suzan Damasceno  
Participação de Érica Knapp  
Foto de Keiny Andrade

# ATO III

# catarse



*O coro senta pelo palco.  
Dois corifeus se pronunciam.  
Os atores no centro do palco  
andam em círculos.*

“ABELARDO I – Vou atear fogo às vestes! **Suicídio nacional! Solução do Mangue!** (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.*) Por favor, Seu Cirineu... (*Silêncio. Fica interdito.*) **Vê se afasta de mim esse fósforo.**”

O PONTO — Não é mais possível!

ABELARDO I — Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?

O PONTO — Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!

ABELARDO I — Está bem. (*Para Heloísa.*) Tu, meu cravo de defunto, dá-me o último beijo! (*Enlaçam-se.*)

*O pano encobre a cena.*”

(Oswald de Andrade. *O rei da vela*, 1933).

# Sonho de piotr

**Thiago Fernandes\***

Na tentativa de falar permaneceu muito tempo calado, tentando quieto. Até que apanhou travesseiros.

Durmo com dois, tenho dificuldade para respirar.

Enfileirados, envolvidos num lençol branco, conseguiu um corpo. Enquanto se deitava com o corpo, buscando posições, pensou em mórbido, mórbido demais. Desiste.

Eu quero falar alguma coisa.

Repete eu quero falar alguma coisa com vozes que não a sua, vozes idiotas. Remenda a si próprio. Não tenho paciência comigo.

Quero falar alguma coisa, quero encontrar a melhor maneira de falar alguma coisa.

---

\* Mestrando em Literatura Brasileira pela USP e ator. O referido texto possui gênese no processo criativo do espetáculo "Pequeno-burgueses: rapsódia em duas partes" (2014), no qual a Cia Bruta de Arte (SP) tomava o texto de Maksim Górkí como ponto de partida. Email para contato: thiagofernandes@gmail.com.

Minha vida em São Paulo, literatura, *O Guarani*,  
*José de Alencar*.

Pensa que poderia falar sobre a morte do pai, que poderia querer falar sobre.

Eu já falei muito sobre o meu pai, mas nunca falei sobre a morte dele.

Melhor assim, teria uma justificativa. As pessoas não lidam muito bem com causas aleatórias. Um silêncio no qual ele se prepara para contar.

Meu pai.

Meu pai morreu no dia 17 de janeiro de 2014 em virtude de...

Desiste.

Pensa que desistir é necessário. Premeditadamente desistido. Forçar-se junto ao aleatório. Tenta colocar uma música; o gesto se converte em demência. Apertando seguidamente o play consegue um efeito dramático reprisando o primeiro segundo da música; entre play e pausa, play e pausa, play e pausa o intervalo de tempo que anuncia – às vezes as coisas se organizam para anunciar – o que viria em seguida com a espontaneidade de criança.

Mira a arma em direção à rua através da janela, de modo constante a procura de um alvo; meio escondido pela cortina, a mão passeando entre alvos, brinca de mirar, brinca de acertar. Quanto tempo se passa? Até que ele diga que

a encefalopatia hepática acontece quando há um excesso de produtos tóxicos provenientes da alimentação e do próprio fígado que deveria eliminá-las,

dito de repente,

mas não elimina porque está fudido, todas as células destruídas. Eu queria falar sobre a encefalopatia, uma doença que se mede em estágios, do 0 ao 4.

Em níveis de consciência o doente avança de normal para leve perda de atenção, para letárgico, para sonolento, mas responsivo, e para o coma. O meu pai não chegou no coma, ele parou no,

didático,

sonolento,

mas, responsivo,

caracterizado por desorientação severa e comportamentos bizarros.

Exemplificar seria muito simples. Ele tenta expor uma situação de delírio que presenciou, mas é interrompido pelo pai que insistentemente averigua a presença de pessoas, estranhas e conhecidas, do lado de fora de casa. É o que faz o delírio, interrompe. Também requer agenciamentos cruéis. Acordos que comprometem a ordem do dia. Ele tenta enquanto diz que não há nada ou ninguém lá fora. O delírio diz que você não sabe nada.

O que o delírio empenha em termos de comportamentos bizarros me soa controverso.

De repente; a frase encontrando lógica para tudo.

Vídeos nos quais as mulheres ejaculam expelindo grande quantidade de um líquido incolor, tem um nome, me divertem.

Há uma euforia que explode como quando se assiste a uma partida de futebol. Entre play e pausa, play e pausa, play e pausa dissipo a

comemoração. Reparo nos movimentos de cada parte do corpo, contraído e violento. Algumas parecem se envergonhar, não possuem o ato, falta-lhes virtuosismo. Me entristeço. Pergunto se o momento delira. Sei que preciso beber água.

Nada pessoal.

Era como se lhe pedissem para apresentar uma cena. Ele diria que precisava fazer uma cena.

Eu preciso fazer uma cena, e então dizer alguma coisa.

Nessa cena o personagem relata um sonho, ele conta um sonho, um pesadelo, acho que é mais um pesadelo. Nesse sonho ele está num rio, ele diz que é um rio de água espessa, eu não gosto dessa água espessa; a palavra espessa me incomoda, é diluída demais. Água turva. Ele diz que está sendo arrastado pela correnteza, é como se fosse um,

assim,

tsunami.

Quando ele chega em terra firme vai levando tudo, vira aquela água suja. Se até 1900 nenhum tsunami tivesse sido relatado seria um negócio meio premonitório; é disso que o sonho fala, não tem metáfora nenhuma. Eu pesquisei e parece que... esquece.

Eu dizia... ele tenta se segurar nesses pedaços de coisas, de madeira, mas não consegue, tudo se desfaz, tudo podre, vai sendo levado; quando ele acorda diz que um cheiro de óleo que veio do quarto dos pais, dos velhos, deve tê-lo feito sonhar isso tudo. Óleo, água espessa, que estúpido.

Eu pensei em fazer isso numa cena em que eu começo dizendo que "eu quero fazer uma cena"; "eu quero falar alguma coisa".

Sobre literatura, O Guarani, José de Alencar. Existe um apesar. Nunca li O Guarani, odeio a fase indianista do José de Alencar. Ainda assim, certa vez, usei um trecho desse romance como epígrafe. Desse trecho eu gostava mesmo. Dizia sobre o homem ser coadjuvante e a natureza protagonista, algo assim, era logo no início, talvez até na primeira página.

Pensa que poderia ler o referido trecho, novamente, mas lembra de já ter rasgado a tal página dizendo essas mesmas coisas uma outra vez. Na ocasião ele disse foda-se o nacionalismo literário, e ensaiou uma frase de efeito, algo como que bíblia que nada, bom mesmo era rasgar O Guarani, das melhores coisas para o cardápio de injúrias, mas se censurou, pensou em piegas.

Sobre meu pai. A morte dele.

Fica de pé e repara em sua roupa. Ajeita a camisa para dentro da calça.

Já estou de preto mesmo. Posso estar de luto.

Meu pai,

começa dizendo meu pai faleceu no dia e desiste.

Sentando-se novamente,

sobre encefalopatia hepática, uma doença que ocorre quando há um excesso de produtos tóxicos provenientes da alimentação e do próprio fígado. Uma doença que se mede em estágios. Explicá-la, ainda que como leigo, envolve certo dinamismo. Gosto desse dinamismo. Em níveis

de consciência o doente avança de normal para leve perda de atenção, para letárgico, para sonolento, mas, responsivo, e para o coma. O meu pai não chegou no coma, ele parou no

sonolento,

mas, responsivo,

caracterizado por desorientação severa e comportamentos bizarros.

Exemplificar seria muito simples. Calça sapatos e veste paletó também pretos. Termina assim de se vestir. Demonstra agitação e urgência, premeditadamente, esclarecendo a importância daquilo que o ocupa. Precisa fazer uma cena ao mesmo tempo em que precisa dizer ao pai que precisa fazer uma cena repetidamente enquanto o pai insiste em averiguar a presença de conhecidos e desconhecidos do lado de fora de casa. Ele insiste no contrário, não há ninguém lá, que precisa fazer uma cena. Daí repassa de maneira confusa do que se trata, um sonho no qual o personagem é arrastado pela correnteza de um rio, mas isso é mais cena do que pode querer da própria cena, o pai não escuta, é um chamado de atenção, olha a cena, para e escuta, não tem ninguém lá fora, vai dormir, mas o delírio interrompe, o teatro “farceja” diante do delírio, a intenção de teatro.

Eu não sei porque eu estou falando tudo isso.

Se há uma correnteza de água espessa, que palavra de merda, eu diria que... Eu não sei por que eu estou falando isso. Talvez eu queira criar um vínculo afetivo.

Ele ri, ri muito como que tendo chegado a uma conclusão patética,

ao patético da situação,

que patético.

Eu sou mesmo!

O personagem foi suspenso da universidade por ter participado de umas manifestações estúpidas por coleguismo; eu nem acreditava naquela merda. Eu não acreditava que merda nenhuma daquela ia me impedir de estudar direito. Eu nem queria estudar direito. Queria mesmo fazer medicina. Vai que um dia meu pai desenvolve uma cirrose de tanto beber vodka e tenha mesmo uma encefalopatia hepática.

Eu poderia cuidar dele.

Eu serviria pra alguma coisa.

Mal sabia que o sonho já existia.

Dizer alguma coisa,

Não.

# como sonhar como um piotr?

**Betina Leme\***

PIOTR – No meu quarto cheira tanto a azeite queimado! Deve vir do lado dos velhos... Se calhar foi por isso que tive aquele sonho: imaginem, sonhei que vogava ao longo de um rio... A água era espessa como alcatrão... Foi difícil vencer a corrente, não havia margens, nem de um lado nem de outro... Passavam destroços, mas quando tentava agarrá-los desagregavam-se... Estavam carunchosos, todos podres... (*Percorre o quarto de um lado para o outro, a assobiar*) E se tomássemos chá? (GORKI, 1975 [1901])

O trecho citado é da peça *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki. Se você leu o texto de Thiago Fernandes, "Sonho de Piotr", publicado neste número da *Opiniões*, já percebeu a correspondência, aqui, com aquele momento em que é descrita uma cena que precisa ser feita:

---

\* Graduada em Psicologia (IP-USP) e Letras-Português e Linguística (FFLCH-USP), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na mesma universidade. E-mail para contato: betina.leme@gmail.com

Eu preciso fazer uma cena, e então dizer alguma coisa.

Nessa cena o personagem relata um sonho, ele conta um sonho, um pesadelo, acho que é mais um pesadelo. Nesse sonho ele está num rio, ele diz que é um rio de água espessa, eu não gosto dessa água espessa; a palavra espessa me incomoda, é diluída demais. Água turva. Ele diz que está sendo arrastado pela correnteza, é como se fosse um,  
assim,  
*tsunami* (FERNANDES, 2016).

Há mais de uma tradução dessa peça de Gorki para o português, e não é em todas que a água é “espessa”. Na tradução aqui transcrita, portuguesa, a água é “espessa como alcatrão”. Em uma tradução brasileira que não me foi possível alcançar a tempo para as devidas checagens, se não me falha a memória (mas sempre pode falhar), a água também é espessa<sup>3</sup>. Na tradução brasileira mais recente até este momento, o personagem diz que “estava nadando num rio de águas grossas, parecia até piche” (Editora Hedra, 2010). Piche é um derivado do alcatrão, tanto em Portugal como no Brasil. Em alguns casos, podem ser usados como sinônimos. Entretanto, acredito que, para a maior parte dos brasileiros, *nadar em águas grossas como piche* deve soar sempre mais dramático do que *vogar em águas espessas como alcatrão*. E aí é que está: é de drama que estamos falando. É do processo criativo da montagem de uma peça teatral que estamos falando. E também é de tradução que estamos falando: como sonhar como um Piotr?

Piche (ou alcatrão) não é algo apenas espesso ou grosso – ou turvo. É também visguento, xaroposo, pegajoso, denso. Mas, repare bem, não é a consistência da água que está em jogo no texto de Thiago Fernandes; é a consistência da palavra: “a palavra espessa me incomoda, é diluída demais”. É de drama que se está falando, e é com palavras, dentre outras coisas, que se vai tentando adensar, ao longo do texto,

o ainda ralo sonho de Piotr – o ainda ralo Piotr, o ainda não Piotr; aquele que, por ainda não ser, ainda não sonha. Aquele que fala, no texto de Thiago, naquele momento – aquele a quem a palavra *espessa* incomoda, o ainda não Piotr –, não está falando de um sonho sonhado que se traduz em palavra. Ele gira em falso diante de um sonho alheio, estranho e estrangeiro, enquanto repete palavras que lhe soam estúpidas, com vozes idiotas que não são a sua.

### Como sonhar como um Piotr?

Retomemos o texto desde o início. Ele quer “falar alguma coisa”, quer “encontrar a melhor maneira de falar alguma coisa”. Ao texto, desde o início, vão sendo agregadas várias “coisas”. Os temas, as falas, as ações vão e vêm, recorrentes, desfilam desordenados entre *play* e pausa, *play* e pausa. Embaralham-se, repetem-se com variações. Em certo momento, porém, algo se rompe: não são mais as palavras predeterminadas dos tradutores de Gorki, palavras alheias (como “espessa”); não são mais palavras diluídas. Não são mais palavras pensadas: “Eu não sei por que eu estou falando tudo isso”. Podemos pressentir que já são, agora, os próprios destroços, pedaços de coisas que se desfazem quando ele tenta se agarrar a elas, mergulhado nas águas de um rio turvo e sem margens que flui. Aquele que fala é, finalmente, aquele que sonha.

Vilém Flusser, ao refletir sobre o processo de tradução, se propõe a capturar o instante exato em que se dá a passagem de uma língua para a outra:

Durante a tradução, durante esse instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento, paira sobre o abismo do nada. “Sou” durante essa transição somente no sentido de poder ser. Sob o prisma da tradução o “cogito sum” cartesiano adquire um significado existencial imediato. Até agora os pensadores existenciais parecem não ter percebido que o nada, esse

horizonte do ser, se manifesta “nadificante” durante o processo de toda tradução. Toda tradução é um aniquilamento. O fato existencialmente importante nesse processo é a circunstância de esse aniquilamento poder ser *ueberholt*, ultrapassado e superado pela tradução realizada. Não se trata, porventura, de uma miniatura de morte e ressurreição? (FLUSSER, 2007).

Quando aquele que fala, no texto, se dá conta de que é, por fim, aquele que sonha, o processo de tradução está finalmente completo: Piotr sonha, logo existe. Agora ele terá novas palavras, palavras densas, para falar de seu sonho sonhado.

\*\*\*

*Pequenos burgueses* foi a primeira peça escrita por Gorki, em 1901, a pedido de ninguém menos que Stanislavski, um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou. Anton Tchekhov, amigo de Gorki na época, embora tenha achado a estrutura da peça um tanto quanto conservadora, reconheceu a indiscutível ousadia no conteúdo: era a primeira vez que alguém falava da mentalidade pequeno-burguesa de maneira tão desdenhosa e crítica, e no exato momento em que a sociedade já tinha certo estômago para digerir a bomba. (O que não impediu que a peça sofresse diversos cortes por parte da censura, na época.) Stanislavski, por sua vez, vê Gorki como o criador da linha sociopolítica no teatro (VÁSSINA, 2010).

O texto “Sonho de Piotr” (FERNANDES, 2016), como se pode ler em sua pequena nota de rodapé, foi derivado do processo criativo do espetáculo “Pequeno-burgueses: rapsódia em duas partes” (2014), da Cia Bruta de Arte (SP). O objetivo do grupo foi, por meio da apropriação das linhas de força da dramaturgia original, proceder a uma reescrita cênica. Numa primeira etapa, os conteúdos temáticos da dramaturgia de 1902 foram submetidos a núcleos familiares de 2014. Na segunda etapa, os atores foram instigados a desmontar a obra e explodir os limites realistas<sup>2</sup>.

## Referências Bibliográficas

FERNANDES, Thiago. “Sonho de Piotr”. *Opiniões*: revista dos alunos de literatura brasileira, FFLCH-USP, São Paulo, n. 8, 2016.

FLUSSER, Vilém. “A língua e realidade – Da tradução”. In: \_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GORKI, Máximo. *Pequenos burgueses*. [1901] 2. ed. Tradução Gina de Freitas. Lisboa: Prelo, 1975.

GÓRKI, Maksim. *Pequeno-burgueses*. [1901] Tradução Lucas Simone. São Paulo: Hedra, 2010.

VÁSSINA, Elena. Introdução. In: \_\_\_\_\_. GÓRKI, Maksim. *Pequeno-burgueses*. São Paulo: Hedra, 2010.

## Notas

1 Mesma tradução – GORKI, Maksim. *Pequenos burgueses*: peça em quatro atos. Tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa –, três editoras: Brasiliense, 1965; Abril Cultural, 1976 (e outras posteriores, em 1979 e 1982, por essa mesma editora, que agregam a peça *Mãe* ao volume); Ediouro, 1986.

Se você é freguês de baixar PDF da internet, há uma versão disponível em espanhol, pela Biblioteca Digital Partido Comunista Obrero Espanhol. Entretanto, atenção: nela, a água não é *espesa* nem *gruesa*, pois não há a cena do relato do sonho: <https://docs.google.com/file/d/oB3zhuSgY7HWxSU8wRFNHSjIpejQ/edit?pref=2&pli=1>

2 Mais informações sobre o processo criativo do grupo com relação à peça *Pequeno-burgueses* em: <http://www.ciabrutadearte.com/#!processo/c1m1m>



**DETALHE DA ENCENAÇÃO DE *NINGUÉM NO PLURAL***

Adaptação de contos de Mia Couto pela companhia As de fora

Com Tânia Reis, Anna Zêpa e Kuarahy Fellipe

Direção de Rita Grillo

Foto de Micaela Wernicke

# deus ouve as mulheres

***Gabriela Nascimento Ananias\****

Possível ambientação: espaço sem separação de cômodos, como uma sala com fogão e uma cama. Algumas cortinas simples delimitando os ambientes. O trânsito entre os ambientes pode ocorrer como o leitor achar conveniente às ações envolvidas no texto.

*[para ser lido em voz alta, preferencialmente]*

## **I. gabriel**

sabe, gabriel? a vida é mesmo um enrosco. desliga a panela do mingau, menino, vai queimar. já viu panela de mingau queimada? mingau é coisa simples, barata: leite, fubá, farinha, açúcar ou sal e o resto é enfeite. mas a panela quando queima com mingau dá um trabalhão... gasta mais gás colocando água e sabão pra amolecer a panela do que gastou fazendo o mingau. daí não podemos nem

---

\* Aluna da graduação em Letras na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Email para contato: gabriela.na.ananias@gmail.com.

comer, o gás acaba, às vezes foi a última moeda do troco de ontem que a gente gastou no leite, e então é tanta coisa pra fazer nessa casa... limpar, passar, ir na reunião do julinho, porque a professora disse que ele não presta atenção, que pode ser deficiência de não prestar atenção. pra mim, não prestar atenção não é deficiência. como pode isso? atenção... deficiência... assim você também tá com deficiência, gabriel. já avisei pra desligar a panela, que quando queima com mingau ninguém consegue tirar. sabe, eu penso que a vida da gente que come mingau, e até de quem não come, parece que com a da dona erundina acontece também, a gente já conversou sobre isso, a gente conversa bastante, gabriel. não é tudo que ela entende, fala que eu conto as coisas de um jeito que não é. quando eu disse o que tava tentando te explicar... menino! espera eu terminar de cortar a batata! eu explicava que de vez em quando a vida da gente parece um mingau. não vale nada, nada mesmo. ninguém troca um prato de mingau por um pedaço de carne, troca, gabriel? não troca. carne é mais pesada, fica na barriga um tempão, demora pra ter fome de novo, por isso que às vezes vale a pena comprar carne, não é barato igual mingau, que vai um tantão de leite e só incha, mas dura mais na barriga, não desmilingua rápido que nem... ah! panela de carne queimada é mais fácil limpar também... o mingau quando queima é como a nossa vida, não vale quase nada, só tá ali pra enganar a fome. ninguém sabe que a gente existe. quem além de nós mesmos, gabriel? seu irmão, suas tias, nossa família. ninguém nunca me disse "saudades" além de vocês, quando querem alguma coisa de mim. quando a gente sumir do mundo, lembra quando eu te expliquei o que significa sumir do mundo? agora você já sabe que é morrer, já é grande. quando a gente morrer, só a gente mesmo vai chorar e nenhum de nós é pro mundo, pra toda essa gente, mais do que um prato de mingau do lado de um prato de carne. você entende, gabriel? e isso que a dona erundina gosta em mim. pode ser certo contar assim também? *[respiração longa]* todo mundo sabe que mingau não tem valor, pra gente serve, pra muitas outras pessoas também, mas todo mundo sabe que não era pra ser assim. é barato e é

pra ser fácil, só que com tanta coisa pra fazer a gente queima, como todo mundo. seu pai estragou a vida dele assim, passou do ponto. não era pra ser, mas é, não valia nada, ninguém dava nada, também não podia arriscar demais. mingau é assim: barato e fácil, engana a fome, mas passou um pouco ele queima e não tem quem tire as crostas. seu pai passou do ponto e o prejuízo foi mais alto que o preço da vida dele. me deixou aqui sozinha com vocês. não quero dizer que vocês são como crostas, mas, ah, você é grande, vai entender, se fosse só eu eu dava outros jeitos, fazia minhas coisas só pra mim. seu pai também devia ser doente de não prestar atenção, todos os homens dessa casa! nem se eu quisesse ia poder ficar doente desse jeito, a casa pegava bicho, até incendiava, que nem aquela vez quando cheguei da feira, quase meio dia, o gás ligado, você na rua, seu irmão dormindo. foi esquentar o leite, não virou a boca do fogão, quase explode a casa... tudo doente de atenção. mulher não pode ter essa doença, não, senão o filho morre e a culpa é dela. será que essa doença pega? não quero meus filhos mortos, meu deus! como você tá se sentindo? levanta os braços... levanta os braços, gabriel! consegue falar 1 2 3? essa pode ser uma daquelas doenças que só acontecem dentro da gente, no espacinho entre o umbigo e o meio do peito. tá bem pertinho da nossa pele, mas não faz barulho... só aparece quando a gente não percebe. é, acho que tem doença que é de não perceber. sua respiração tá boa. a gente só sabe que tem quando esquece o gás ligado, deixa a panela queimar. *[pausa]* nossa, gabriel, hoje a água do tanque vazou porque eu deixei a mangueira pra fora. 1 2 3. não posso ficar doente! e você e o julinho? não posso deixar meus filhos, meu deus! deus me ouve, sabia, gabriel? deus ouve todas as mulheres! mulher trabalha muito, assim, escondidinha, como essas doenças que moram dentro da gente, mas só aparecem quando as pessoas já precisam de ajuda, porque a pele esconde. mas a mulher não é má como a doença. eu sou uma mãe ruim, gabriel? se seu pai tivesse aqui, falava que eu nunca deixei faltar com meu dever, mas sempre ali no meu cantinho. não sei se é justo, gabriel, você acha? as mulheres assim só atrás da pele. se

eu não tivesse vocês, se não tivesse casado tão cedo eu não vivia debaixo de pele, rasgava tudo! gabriel, atende a porta e diz pra'quele homem dos tapetes que eu falei pra voltar só dia 15! ainda nem botei na porta o último que comprei na mão dele. sabia que o pano do tapete vem da índia? aquele colorido, dobradinho no armário. não sei onde fica a índia, nem como é lá, mas o rapaz diz que é bem colorido. se eu não tivesse vocês, gabriel, ia pra índia! caía doente numa daquelas camas grandes, com um lençol que brilha de vez em quando. daqueles bem molinhos, que não enchem de bolinha, nem fica velho igual a gente. igual a pele daquela atriz da novela. a minha vai ser igual a dela. [pausa] ué... mas como você não me avisa, gabriel? você não tava me escutando? volta pra cá! o mingau tá esfriando. se você tivesse me ouvindo, eu não falava essa besteira! não posso ir pra índia ficar doente e querer a pele igual a da atriz. nenhuma mulher pode ficar doente, nem a atriz! atriz também não fica doente, viu, gabriel? senão não tinha a pele boa. não adianta fazer essa cara, vai terminar de comer, sim, senhor! 1 2 3... fala 1 2 3 de novo, gabriel. não com a boca cheia, né, menino. isssso! 1 2 3. tá vendo? meu 1 2 3 sai mais limpinho porque eu nunca caí doente. eu sou mulher, gabriel. obrigada, deus! eu disse que deus sempre ouve as mulheres! se não posso ficar doente, o que eu faço na índia? o que você faria na índia, gabriel? ia comer muita uva! quando a gente tem uma cama grande e um lençol de espelho mole, a gente come uva, pelo menos é sempre assim na novela. pode ser morango, também, eu acho. é, morango também pode ser bom. na novela, o rapaz deita na cama, a perna fica meio dobrada, e a mulher coloca a uva na boca dele. gabriel, mas se eu tô comendo a uva ou o morango, quem vai me servir? só mulher põe comida na boca dos outros. não, é verdade, a dona erundina diz que o seu carlos às vezes põe comida na boca dela. acho que só minha mãe botou comida na minha boca e só a mãe dela na dela. entende? meu vô dando comida na boca? ele dava é porrada, isso sim! [pausa] ai, desculpa, gabriel, esquece isso, você ainda é novo pra essa história. você não disse dia 10 não, né? é dia 15! você já aprendeu na escola quanto vale quinze? [ri] quando você era bem pequeno e queria

assistir o desenho do homem aranha na televisão eu dizia que só começava 5 e meia. era um saco! desde as 7 da manhã pedindo o desenho... 5 e meia, gabriel! você não entendia as horas, me perguntava por que 5 e meia demorava o dia inteiro pra chegar. eu não sabia explicar que 5 e meia é no fim do dia porque é. sabe, gabriel, eu tinha muita coisa pra fazer, o julinho bebê e você querendo saber das horas. eu não sei explicar o tempo! desculpa! ninguém me explicou as horas também, só aprendi que as coisas aconteciam enquanto o relógio ia marcando os números. mais ou menos 6 e 3 acordava pra ir pra escola, 12 e 17 a professora dizia tchau. eu sempre chegava 12 e 40 na casa da dona erundina e sabia que era errado, tinha que chegar 12 e 30, mas só se eu fosse voando da escola pra casa dela. se minha mãe tivesse comprado um tapete, que nem eu faço agora, até podia brincar de tapete voador, igual nos desenhos, mas ela não comprou. assim que eu aprendi as horas. você já sabe? quando você quiser, gabriel, pode voar até a índia naquele tapete. eu não posso mais, tô velha, eu sou mulher. você, pode! vai lá! agora que você já sabe contar o tempo, vai, conta quanto tempo falta pra você sair voando e me deixar aqui! marca uma data. 5 e meia do dia da puta que pariu! quanto é isso? você já sabe? é assim mesmo, alguém faz o tapete, alguém compra e outra pessoa voa! filho é assim mesmo, gabriel, ingrato! não demora... eu posso viver sem você, não fico doente. vai dar um passeio no seu tapete voador no feriado! amanhã é quarta-feira, você não vai trabalhar nem vai comer do meu mingau. amanhã você vai dar um passeio. amanhã é o dia da puta que pariu, não esquece, 5 e meia! dia da puta que comprou a porra daquele tapete! [respira fundo, por alguns segundos. começa a chorar] me desculpa, gabriel! eu não sei explicar o tempo, você é novo demais, eu ainda não sei explicar nada... finge que não escutou, meu filho, por favor, perdoa a mãe. perdoa! pelo deus que nos ouve, me perdoa! tadinho.. é só uma criança e eu falando essas coisas... pode deixar esse restinho aí, a mãe come pra você, já é hora do desenho. liga a tevê na sala. você sabe, né? aperta o botão grande, já tá no canal certo. desculpa, meu filho, 5 e meia é a hora do desenho, o dia já chegou no fim.

## II. julinho

*dorme nenê, que a cuca vai pegar, mamãe foi pra roça, papai foi trabalhar. bicho papão, sai de cima do telhado, deixa o julinho dormir sossegado.*

tá vendo, filhinho? a mamãe sempre vai estar aqui pra te acalmar... eu tava contando pro seu irmão... a mamãe nunca vai ficar doente só pra cuidar de você. escrevi no seu caderninho de quando eu crescer, ele fica ali na minha gaveta e eu vou escrevendo tudo que é sobre você, as perguntas que você faz, como é engraçado o jeito que você fala 'tlabeceilo'. as coisas que eu sinto quando você tá doente. filhinho, você fica muito doente, sabia? não bota o coração da mãe assim... vai estar lá no seu caderninho que prometi sempre cantar pra você. eu juro. não podia estar contando do seu caderninho, era pra ser surpresa. você acha que o gabriel vai gostar? shiiiiiu. ele também tem um caderninho. eu posso te falar porque você não lembra, a gente nunca lembra das coisas quando é tão pequenininho assim. será que você vai lembrar? não posso esquecer de anotar no caderninho de quando eu crescer do gabriel que um dia, e esse dia vai ser hoje, não é louco, filho? eu escrevo hoje e seu irmão só vai ler quando for adulto! queria escrever tudo tudo tudo em caderninhos, pra depois ler e saber se eu fiz o que pensava que ia fazer. vou escrever que um dia eu falei algumas besteiras enquanto ele comia mingau, mas que eu me arrependi, eu juro que me arrependi, sei que ele é novo demais pra'quilo tudo. e ele vai saber que eu fui uma boa mãe, que pensei no bem dele o tempo todo. quando ele ler, eu ainda serei uma boa mãe? [para de ninar, vai até a gaveta, ainda com a criança no colo, pega o caderninho e escreve algumas coisas]. pronto, agora é literatura! dona erundina diz que sou uma mulher de literatura. li-te-ra-tu-ra. difícil, né? vou te ensinar a falar literatura quando você acordar, meu filho, vai ser engraçado, daqui a uns anos você vai rir. dona erundina diz que eu conto as coisas como elas não são e que isso é literatura, mas que eu preciso anotar. tá, eu anoto, mas por que a gente não pode lembrar de tudo

que acontece na vida da gente? se o que eu falo é literatura e eu falo tanto com você, filhinho, você devia lembrar. será que literatura e só o que tá no papel? shhhh calma, filhinho, não precisa ter pressa, você não tem culpa, todo mundo esquece e a culpa não é sua. acho que deus quis que a gente esquecesse, só pra ele saber da vida de todo mundo, só ele. ele ouve tudo, viu, filho? principalmente as mulheres! mas, deus, eu vou ter de anotar algumas coisinhas pro meu julinho lembrar, me parece justo, meu deus! você não acha? eu sei, a gente engana o esquecer quando anota, mas como eu vou provar pro julinho que eu sempre pensei nele, toda a vida? julinho, eu posso escrever uma coisa no seu caderninho de quando eu crescer pra mim mesma? só uma linhazinha, eu prometo. é só pra mãe te lembrar de te pedir pra ensinar o seu filho a esquecer. minha mãe não me ensinou nem o tempo nem esquecer. a vida acontece, como aqui, agora, você dormindo, e tem alguma coisa no papel que conta isso. assim que eu aprendi as horas também. acho que eu tenho tanto medo de esquecer e por isso anoto tudo. é ruim. tá, só isso. ensinar a esquecer. eu vou começar a te ensinar agora, vou parar de te contar.. você vai esquecer e só vai saber depois, adulto. não é louco? quando você for adulto, vai saber de um dia que você não lembra. quero muito dar esse presente pra você e seu irmão! saber as coisas sem ter precisado ficar com isso na lembrança igual à mãe de vocês, que não aprendeu a esquecer. é, julinho, eu não sei esquecer e vou dar isso de presente pra vocês.

*dorme nenê, que a cuca vai pegar, mamãe foi pra roça, papai foi trabalhar. bicho papão, sai de cima do telhado, deixa o julinho dormir sossegado*

## III. deus

deus, você tá me ouvindo? ai, que pergunta... você sempre me ouve. agora que o julinho dormiu, ele não escuta mais a gente. você acha que ele vai morrer? não leva ele também não, meu deus! por favor... escuta essa mãe que

nunca te deixou sem nada pra ouvir, sempre te contou tudo. o menino tá sempre doente! por quê?! eu disse pra eles que deus sempre ouve as mulheres e você me faz isso, deixa o menino sempre doente?! não fico doente é pra cuidar deles, pra não pô-los doente. não tô fazendo certo? nunca passei mais de 10 horas numa cama, correndo, limpando, cantando, cozinhando. nunca fiquei mais de 10 horas deitada! eu sei contar o tempo, só não posso voar num tapete, mas faço o que posso, meu deus! por que você me pôs aqui? por que eu não nasci na índia? por que eu não falo indiano? aaahh, acho que você não entende a língua dos indianos, só a minha, por isso me botou aqui nessa língua, pra saber me escutar. mas quem ouve os indianos? quem nasce na índia fala indiano? fala seu segredo, meu deus! se você me conta, eu posso te ajudar a anotar as histórias de todo mundo. juro que faço um caderninho de quando eu crescer pra cada um. gosto muito de anotar. vamos? essa é a minha promessa! se você tirar meu filho das doenças, anoto todas as histórias que você sabe, e você sabe as de todo mundo. eu sei que você fala indiano também! então por que não nasci na índia? se você fala a língua deles, você enxerga as cores deles também, não enxerga? as cores. por que eu nasci aqui, assim? o que você quis me botando aqui, hein? [pausa] aaahh.. entendi! você não sabe, né? ou tanto faz pra você? sabe, julinho, todo mundo acha que deus sabe tudo que vai acontecer, mas ele não sabe, ele tá apostando. e se eu pegar meu caderninho agora? você sabe se eu vou fazer isso ou não? depende de mim, não é?! aaahh quando eu tô assim, cara a cara com você, não dá pra fingir, né? pego ou não pego, hein? hum? tá vendo, julinho, deus sempre ouve as mulheres porque ele fica curioso pra saber o que a gente vai fazer. você também não sabe se eu vou pegar ou não o caderninho, né, julinho? [ri] você é como deus, julinho! fica ai quietinho, me ouvindo, porque quer saber o que sou capaz de fazer, né? vocês dois não percebem? eu já não peguei o caderninho! ele continua lá. enquanto eu conversava com vocês, perguntava se podia ou não, eu já fiz, e vocês aí me escutando. por isso deus ouve as mulheres! [pausa] meu deusinho, desculpa

por duvidar, nunca mais eu duvido! tenho certeza de que você me ouve! eu não posso perder os meus filhos! eu não esqueço nunca, como posso perder eles. vão continuar comigo! ninguém nunca mais esquece nada na vida, faço um caderninho de quando eu crescer pra cada um e todo mundo vai lembrar sempre, ninguém precisa perder. ou será que precisa? mas minha mãe não me ensinou e sozinha não consegui! qual é o melhor jeito de ensinar pros meus filhos? eu devia ir embora? eu devia não escrever nada, então eles não iam sentir falta e perder essas coisas não seria um problema? mas eu disse pro julinho e pro gabriel que ia dar de presente pra eles as lembranças, não parece bom? eles só vão ler, quem sofreu porque não conseguia parar de anotar, porque não aceita esquecer, sou eu. e eu vou dar isso de presente pra eles. não parece bom, meninos? vocês vão gostar, não vão? sei que vão! são meus filhos, conheço bem. será que só de ler eles vão ficar tristes igual eu fico com as lembranças? eu queria esquecer! meu deus, me ajuda a esquecer! [pausa longa] hmmm, sei que não pode fazer isso, porque se eu esquecer, se eu não anotar, não tenho o que te contar. e você quer ouvir histórias! você, o gabriel, o julinho... são todos meninos que querem ouvir histórias. tudo bem, vou continuar a não esquecer. tá aqui, anotado no caderninho de quando eu crescer do júlio: nunca esquecer. sempre contar histórias pra deus. calma, meu deus, eu sempre vou te acalmar... eu tô aqui... não precisa pressa. nunca vou te deixar. vou escrever na capa do caderno do julinho: julinho, por você, seu irmão e nosso deus, eu sempre vou contar histórias pra vocês. isso não é fácil pra mim, meu filho. dói muito não esquecer, sabe? eu nunca perdi nada, nem a hora de levantar da cama, nunca mais de 10 horas de sono! é por vocês... vou guardar tudinho por vocês. com carinho, sua mãe.

# marcas de passagem

***Matheus Gabriel\****

Há dia que nasce truncado, tropeçado. Para se fazer ideia, Lurdinha atrasou-se para a única entrevista de emprego no ano. Saiu batendo chaves e portas, enquanto a mãe, Dona Eulália, com passos curtos atrás, entregava a pasta de documentos e o bolo de fubá. “Não esquece de pedir pro Espírito Santo, filha.”

Terminou de passar o café, sentou-se na mesa da cozinha emendada à sala, e bebeu o quente. A respiração atravessada, fruto do despertar, aquietou-se com o correr do líquido pelos órgãos: Eulália era só, e descansava o momento de solidão. Sabia que já era quase hora de Ana, a neta, acordar. Sabia que já era quase hora de Maria Tereza, a mãe, acordar. Não que levasse desaforo no trabalho, ao contrário, cuidava com destreza da neném e da senhora. Tratava como recompensa ao crio que teve, e à luta da filha para o sustento da família. A pensão – era curta; em verdade, era engolida.

---

\* Aluno da graduação em Letras na Universidade de Taubaté e jovem aprendiz no setor de Serviço Social no Hospital Regional do Vale do Paraíba. Foi um dos fundadores do Cursinho Popular Libertas, instituição que funciona como Projeto de Extensão da UNITAU e onde o autor atua como voluntário e colaborador na área de produção de texto. Email para contato: matheusgabrielpa@outlook.com.

E foi de súbito, quando se olha pra não pensar em nada, que Eulália notou a data grifada no calendário: era dia de exame do coração. E esse quase que parou, como quem quer cair, exigindo que as mãos viessem a apertá-lo. “Ai, meu Deus! Que cabeça.” Como se não bastasse o desconforto pelo esquecimento, Eulália avermelhou-se pensando na neta e na mãe... Levá-las? “Uma espoleta, outra nem andar, anda”. Cogitou soluções como hábito de gente responsável que era: ato burocrático. Nem vizinhos, nem parentes. Muros altos, cidade grande. Era um temor a única providência: a casa, a velha e a criança... Juntas, sozinhas.

Deslizou a mão sobre os ombrinhos de Maria Tereza, “Mãe... Mãe.” A velha, quase sentada, nem sequer abriu os olhos a ponto de deixar perceber que acordava. Mas era assim mesmo, “era de velhice”. Eulália explicou o ocorrido, parecia tom de desculpa. “Cuida da Aninha.” Ao despertar a neném, tentava se esquivar de pensamentos que a faziam tremer a boca: desejava pedir à criança que zelasse pela outra. “Aonde já se viu uma coisa dessas?” e chacoalhava a cabeça pra fugir com as ideias mal-vindas. Ajeitou as duas na sala: esparramou todos os brinquedos de Aninha no tapete, sentou a senhora na cadeira de balanço. Partiu.

Era fato que Aninha, desde a barriga da mãe, era danada. Chutes e socos surpreendiam os poucos bajuladores da grávida. “Essa não demora pra vir não”, anunciava a madrinha, em tom de sabida das coisas... E sabia. Veio prematura, em noite de lua cheia, com uma ânsia tamanha de viver. E para cessar sofrimento da avó, Ana nasceu gordinha, saudável. Tanto isso que o médico suspeitou erro na contagem dos meses. As mulheres riram do caso, riram risos de orgulho: “tinha que ser fínha de Lurdinha”. Acontece que ao correr do tempo, essa tendência à peste da menina convertia-se cada vez mais em argúcia. E era na esperteza de Aninha que Eulália apostava naquele dia; de certa forma, revigorava-se nela.

Já se havia passado quase cinco anos do nascimento. A bisavó da menina, por sua vez, quase não conseguia manter a não aparência, diminuta. Ia desaparecendo-se devagarinho, confundindo os anos, nem contados. A surdez e a cegueira já iam se fazendo maiores. A questão que ficava era que a cabeça ainda era boa: não acompanhava o ritmo demoroso do corpo. As coisas todas e as ideias perambulavam sem obstáculos. Difícil mesmo era a expressão: a boca soltava grunhidos pela fineza. Maria Tereza não se importava. Para ela era tempo de calma: preferia observar, e pensar, pensar. A vida era amiga agora, que ia se despedindo, cada vez mais longe, acompanhada pelos olhos fechadinhos da velha.

Mas, naquela manhã, desejou a expressão. Sabia que as poucas horas com a menina exigiriam algum tipo de ação. Suava frio... Os braços doíam ao limpar a testa com o paninho. Nos últimos anos, somente o parto que trouxe Aninha causou tanta apreensão. E era ela, a menina, de novo. Pedia em súplica, em pensamento: “Brinca, brinca!”, parecendo reger os bracinhos gordos da menina que balançavam as bonecas no ar. Ficou ordeira, a manhã. Conseguia até respirar bem, a velha: observava, pensava naquela criaturazinha cheia de vida. Lampejo: Aninha tacou a boneca no colo da bisavó: “Brinca, brinca!”. Maria Tereza sentiu vontade de chorar, mas nem força tinha. Os ossos comprimiam-se ao tentar agarrar a boneca. “Ah...” gemeu em desistência. As lágrimas que faltaram na velha por mera incompetência física, compensaram-se em cachoeiras na menina. Um berreiro de fazer arder os ouvidos defeituosos de Maria Tereza. As mãos tremiam, uma gota escorreu pelo rosto rubro. “O que faço, minha Nossa Senhora?” pensava. A menina continuava armando gritaria, sentada no tapete: “Quero minha avó, velha boba!”. A bisavó fechou os olhos e franziu o rosto. Tentava esconder lágrimas que não se faziam.

Para Maria não havia opções – vasculhava jeito qualquer de cessar aquilo – bastaria uma ideia. E foi de tal

maneira que nem precisou se fazer por inteira. Com força de jovem e decisão, a senhora agarrou a caneta que ficava sobre a banqueta do telefone, ao lado, e riscou o próprio braço. Cravou linha do punho ao cotovelo, violenta de ralar sangue. Risco. A bisneta, parecendo levar ultimato de mãe, parou: olhou para a ação com espanto e fez risinho de sarcasmo. Era o fim da birra... O início de uma aventura nem tão menos rebelde. Correu para o quarto para pegar todas as canetas que possuía. Procurou sob a cama, nas gavetas, em tudo: todas. Pressionando-as no colo, atravessou os cômodos derrubando algumas pela casa. Um suspiro de vitória, "ah", e jogou-as no tapete. A bisavó sorriu... Sabia o que viria e não temeu. E, assim, entendidas que estavam, encontraram-se na caneta vermelha – escolha unânime. Aninha subiu no colo da velha, quase engatinhando, e completou o risco até o ombro. A resistência da pele flácida não foi empecilho – e amarelo e verde – para o banho de cores. Azul e roxo – enquanto as mãos gordinhas da bisneta deslizavam no pescoço rugoso. Para quem, de olhos atentos, observasse a cena, não era – o preto no branco – a pequenez da velhice posta em constrangimento

pelo grande do futuro, como marco. Mas sim uma espécie de passagem: era a consagração de uma infinitude.

As canetas se mostraram insuficientes para o rito. Aninha, sem nem se preocupar com julgamento da bisa, pulou para as desejadas tintas de pintar panos de prato da avó, Eulália. A beleza opaca das misturas delineou o rosto da velha, acariciado pelos dedinhos. Como agradecimento, as palmas de Maria tatearam sobre as mãos de Aninha, levando-as ao sorriso da criança. Gargalhadinhas, as duas. Os corpos inteiros iam se descobrindo: as texturas; os lances em que as tintas não chegavam; cada uma a si: na outra.

E como cansaço de uma dança indígena, Aninha pousou sobre os seios da bisavó. Maria Tereza baixou os olhos em sossego... Dormiram. Estáticas como os objetos da casa: cheios de vida em sua morbidez, num início de tarde que invadia pelas vidraças. E eram, as duas: vida e morte, lado a lado, como amigas. Há dia que se vai, assim, encantado.

# aderir às coisas OU sublimá-las? a escrita de gabriela ananias e matheus freire oliveira

**Rodrigo Alves do Nascimento\***

*Aqui, todas imprecam comigo. Dizem que falo muito bem.  
[...] Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro  
escrever.  
Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo.*

(Trecho de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*,  
de Carolina Maria de Jesus)

Já diria Elias Canetti (2011) que o poeta que “exibe seus sentimentos, que infla publicamente o trivial com sua compaixão, o conspurca e destrói”. Ao escavar o íntimo das vidas miseráveis e recobri-las com visão adocicada, o artista não só reduz a complexidade do desenho, como denuncia uma posição de classe. Não à toa, Jean-Claude Bernardet (2014) diria ser a miséria um grande achado temático da classe média brasileira, que a converteu em

---

\* Mestre em Literatura e Cultura Russa pela USP. Atualmente, doutorando do mesmo programa, faz pesquisa com bolsa Fapesp referente à dramaturgia de Anton Tchêkhov. Email para contato: rodrigotutao@gmail.com.

objeto soberano no cinema nacional contemporâneo. Mas, se não inserida dentro de um conjunto de relações mais amplo, ela se torna agenciadora de piedade e lamentação da infelicidade. Despolitizada, mais silencia que problematiza.

Não é esse, no entanto, o perigo que corre “deus ouve as mulheres”, de Gabriela Nascimento Ananias. E o acerto do monólogo por ela construído reside num movimento duplo. Primeiro, não fala sobre o que não conhece. É mulher, e muito provavelmente conviveu em detalhe com a vida dura na qual está imersa sua personagem. A pena que constrói a trama não é distante nem adocicada, pelo contrário: faz fotografia consistente de um interior (físico e psicológico) que se apresenta cru e verdadeiro logo nas primeiras linhas. Está presente na receita do mingau, no seu tempo de preparação, no tempo para desfazer o estrago da comida queimada, no preço do gás, no desejo por um lençol macio sem bolinhas de pelo; está no sofrimento da mãe que sabe que a desatenção do filho não é deficiência, pelo contrário: é meninice; e por isso mesmo se recusa a aceitar o diagnóstico da professora, rápida na culpabilização do garoto. A autora não está distante das pequenas e grandes angústias da casa, que configuram um universo ao mesmo tempo tão básico e desconhecido que só pode ser apresentado de maneira convincente caso tenha sido experienciado de maneira direta. E Gabriela Ananias o apresenta por meio da palavra substantiva: pessoas, “deus” e a própria escrita são substantivos comuns. Não há maiúsculas, como não há importâncias ou espiritualidades. Adere ao que é sólido, à matéria.

Em segundo lugar, seu acerto reside na própria escolha formal. A forma monólogo concede à sua personagem voz direta e solitária, por isso mesmo mais penetrante, sem as mediações frequentes de um narrador. Ora, na tradição dos séculos XIX e XX, a voz que mediou a emergência da mulher e do pobre foi sempre marcada por uma perspectiva externa, ora objetificante, ora excêntrica ou idealizante – e quase sempre delineada pela

própria condição da literatura enquanto discurso e instituição: branca, burguesa e masculina. Não à toa, só muito recentemente a experiência da condição da mulher emergiu como discurso público, como subsídio para o debate. E, ainda que acusada inicialmente de particularista e restritiva, revelou novas formas de problematizar o mundo e a própria narrativa, de ressignificar o corpo e as diferentes formas de subjugar-lo. Tornou-se, por isso, altamente política. Por outro lado, o teatro realista ou naturalista sempre negligenciou o monólogo, restringindo-o a momentos excepcionais de epifania, embriaguez ou sonho (SZONDI, 2001), pois a personagem que confia a si própria, em voz alta, seus próprios sentimentos, seria facilmente tida como ridícula, estranha, louca e, por isso mesmo, inverossímil. Nesse sentido, o monólogo de Gabriela Ananias parte de uma adesão forte à matéria como ponto de partida, mas seu percurso não está preocupado com uma expressão naturalista de mundo e aproxima-se, ao final, da poesia. Isso porque a personagem inicia suas reflexões fixada à concretude do mingau, mas as sublima em uma penetração no mundo da própria literatura como elaboração de si e em uma conversa com “deus”.

“deus ouve as mulheres” é um monólogo em três partes. Na primeira, a mãe fala com o filho mais velho, “gabriel”, que está ali, na beira do fogão, responsável por mexer o mingau. Desligado, atento mais ao turbilhão prático da vida que às palavras da mãe, está sempre próximo de queimar a mistura. A solidão da mãe (das mães?) ganha aí seu primeiro quadro: “gabriel” está ao seu lado, mas é como se não estivesse. O diálogo não existe. Não responde, não presta atenção, não se solidariza com o discurso da progenitora, que vê na papa espécie de metáfora para sua própria vida. Como o mingau, a vida do pobre não vale nada. E, além de barato, o mingau é frágil: queima. Depois de queimado, as crostas que grudam na panela são como as crostas que se amontoam nos cantos da existência de cada um: enfiadas nas quinas e desvãos, não saem com lavada simples; ao falar com o filho (conosco), a personagem como que esfrega a si própria, numa luta para

que não passe do ponto do mesmo modo que o marido morto. Assim, expõe paulatinamente seus medos, mais agudos na medida em que revela consciência de sua própria condição. Sabe que nunca faltou com seu dever e que mulher trabalha desse modo, escondida, cultivando sob a pele as doenças do cotidiano, as mesmas que corroem, mas não abatem. A raiva, no entanto, reside silenciosa no seu interior: os filhos partirão para o mundo (“ninguém nunca me disse ‘saudades’ além de vocês, quando querem alguma coisa de mim”), e sua condição de mulher, de vida doada ao outro, continuará lá. Ao constatá-lo, num gesto individual quase emancipatório, manda o filho para a “puta que o pariu”. No entanto, recolhe-se, pede perdão, recompõe-se e liga a televisão.

Na segunda parte, embala o filho “julinho”. Aqui, o diálogo se mostra ainda mais improvável: o filho adormecido, ninado no berço, mais doente que saudável, revela mais uma vez o isolamento em meio à turba da casa. No entanto, para que não morra na imponderabilidade da palavra falada, que desmanchará no ar como a canção de ninar, revela que cotidianamente registra em um caderninho os momentos vividos pelos filhos. São palavras de doação para o outro, para que saibam de sua entrega e para que tenha uma ponta de esperança de que a mutilação de seu próprio corpo não terá sido em vão. Ela pede desculpas: “julinho, eu posso escrever uma coisa no seu caderninho de quando eu crescer pra mim mesma? só uma linhazinha, eu prometo”. A escrita sequer permite que elabore sobre si. Ou, ao elaborar sobre o outro, elabora sobre sua própria identidade pastosa feita de matéria alheia? De qualquer modo, o “caderninho” figura como espécie de sublimação do cotidiano, ponte para o futuro, momento em que reside a utopia de poder ser lida, de que suas palavras tenham destaque, de que finalmente seja ouvida para além do que se oculta sobre a pele (“eles só vão ler, quem sofreu porque não conseguia parar de anotar, porque não aceita esquecer, sou eu. Eu vou dar isso de presente pra eles”). A ponte com Carolina Maria de Jesus (2007) é inevitável: nos diários da catadora é como se a

escrita configurasse antídoto contra os fantasmas do cotidiano de mulher pobre, com os filhos para criar. Para não cair no alcoolismo (como o sábio vizinho), ou no roubo (como as crianças da favela) ou na violência (como os homens do bairro), escreve: “prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo”. Como Carolina Maria de Jesus, a personagem de “deus ouve as mulheres” tenta o diálogo com as amigas, também mulheres, mas estas ora desdenham dela, ora acham pretensiosa demais toda essa vida de reflexões, palavras complicadas, diários, caderninhos... Para essas “estranhas”, deslocadas da identificação imediata com o mundo em que vivem, resta a escrita. Afinal, para a personagem de Gabriela Ananias, o remédio é o mesmo da protagonista de *Quarto de despejo*: “gosto de anotar. [...] se você tirar meu filho das doenças, anoto todas as histórias que você sabe”.

Por fim, a personagem à margem da vida da casa (entre o filho absorto pela TV e o filho adormecido) fala com “deus”. Mas o “deus” aqui não é a entidade impenetrável, soberana, da tradição protestante ou ortodoxa. “deus” aqui é íntimo, “menino que quer ouvir histórias”, é “meu deusinho”. É o “deus” que Sérgio Buarque de Hollanda (1997) habilmente mapeara na tradição latino-americana: aquele com quem se conversa, se negocia, e a quem até se chantageia. Mas se aqui ele figura como ingrediente que suaviza as dores da personagem em um diálogo lírico, é também o auge da autoconsciência solitária de mulher. A angústia é explícita, e por isso tenta seu último golpe: “o que você quis me botando aqui, hein? [...] você não sabe, né? Ou tanto faz pra você?”. Mas não haverá resposta, porque “deus”, como a leitora de seus caderninhos, é só promessa de futuro, mais querida que provável. Restará o silêncio – ou o esquecimento.

A sensação é de solidão progressiva a cada novo quadro e a cada tentativa de diálogo. Não é metáfora, é fotografia da condição da mulher pobre (negra?) na sociedade brasileira. Dividida entre o trabalho fora, o trabalho doméstico, o cuidado, as ameaças da doença, os sonhos não

realizados e os prazeres podados, a personagem ainda é capaz do amor final com que termina o monólogo-carta-depoimento: “com carinho, sua mãe”. Mas, se está aí a força da escrita de Gabriela Ananias, está aí também seu vício: o retrato acachapante carece de nuances. Ora, não será o leitor-espectador capaz de com poucos gestos captar a força dessa condição, ou mesmo voltar-se para ela sem precisar lidar com uma personagem que não enxerga a vida além da miséria e do medo do esquecimento? É como se dentro do universo da personagem não vislumbrássemos nenhum momento possível de protagonismo de si, de válvula de escape para desejos, sonhos ou rompimento de lógicas. Somam-se a isso certas divagações que, se são plenamente possíveis para uma dona de casa que põe sua vida em xeque, por vezes oscilam entre o verossímil e o artificial: ora há muita matéria onde é preciso refletir, ora há muita filosofia onde é preciso haver matéria. Na tentativa de reiterar as misérias da personagem, a autora insiste em imagens que se esvaziam pela repetição (o mingau é bastante produtivo de início, mas logo morre enquanto fio condutor; ou a “Índia” que diz não saber onde ficar, mas que relembra insistentemente a ponto de soar inverossímil como ponto de fuga). Assim, por vezes temos a sensação de que, para que o quadro fique claro, a autora exagera no didatismo (“não sei se é justo, gabriel, você acha? as mulheres assim só atrás da pele”, “às vezes foi a última moeda do troco de ontem que a gente gastou no leite”, “mulher não pode ter essa doença, não...”). Mas esses são, como se vê, detalhes de uma forma que é buscada com afinco pela autora e por isso aflora cheia de tensões. Se o monólogo ainda não se constrói tipicamente como tal (é relato, carta, conto, poema declamado?), e se na tentativa de construir imagens o texto se perde em pistas falsas, a força motriz de sua escrita é altamente produtiva: está presa à matéria, à experiência, à política do nosso tempo. Tem força. Não se sai de seu texto como se entrou. Nos dias de hoje, isso não é pouca coisa.

\*\*\*

O conto “Marcas de passagem”, de Matheus Gabriel de Castro Freire Oliveira, partilha desse mesmo universo tão violentamente esquecido quanto mais se revela palco de vívidas tensões: o interior da casa e a solidão das chefes de família. O autor cria uma espécie de mosaico, no qual se encaixam os perfis de quatro mulheres: a filha, Lurdinha, que sai apressada para a primeira entrevista de emprego do ano; a mãe, Eulália; a avó, Maria Tereza; e a filha de Lurdinha, Aninha. Mas se a primeira abre a história com seu passo apressado, sua passagem é apenas mote para apresentação de sua mãe. Rapidamente traçamos o perfil de Eulália: apertada com as contas da casa, preocupada com o destino da filha, o da própria mãe idosa e o da neta danada, é moldada pelas pressões do zelo e das responsabilidades de mulher do lar, de personalidade acachapada e sem horizontes largos. E antes que tenhamos acesso a qualquer outra nuance, cede espaço para a emergência daquelas que configuram o núcleo da narrativa: dona Maria Tereza e sua bisneta, Ana. A garotinha tem o perfil traçado desde o nascimento: prematura, mas saudável, é o símbolo da vivacidade e da eletricidade. Já a bisavó é construída como o oposto: em fim de vida, mal abre os olhos, e qualquer esforço é fonte inominável de dor.

O conflito começa no momento em que esses dois polos dividem sozinhos o mesmo espaço. Após saída apressada para uma consulta, Eulália deixa a bisavó e a bisneta em casa. A tensão de Maria Tereza emerge quando percebe que as horas com a menina exigiram não só atenção, mas esforço físico. Quando seu corpo pede o movimento de retorno ao casulo, o da menina almeja a conquista do céu. A bisneta implora para que a bisavó brinque, pois não basta a comunicação verbal, ora sutil, ora explícita, dos adultos. Assim, tensão interior aumentada, temos uma situação às raias do insustentável. Gesto improvável, Maria Tereza risca o próprio braço, sugerindo para a neta o começo de uma brincadeira. O sinal, no entanto, funciona. A garota corre para buscar novas canetas e pinta a avó em uma deliciosa brincadeira.

Como se vê, a trama simples aposta na possibilidade de sublimar o cotidiano. O resultado é potente: menos que conflito de gerações ou reflexão sobre vida e morte, propõe um mergulho no corpo. O diálogo baseado em palavras não é possível. Que alternativa restaria, portanto, para uma mulher no final da vida, sem força física para o contato necessário? É aí que a personagem usa o próprio corpo para um gesto derradeiro – não de ação, mas de entrega. Depois de uma vida inteira resta não a represália, a ordem hierárquica ou a palavra sábia, mas a entrega completa para uma criança. Não para fazer uma simples concessão, nem sequer para fechar um ciclo de vida, mas para redescobrir-se: “A beleza opaca das misturas delineou o rosto da velha, acariciado pelos dedinhos. Como agradecimento, as palmas de Maria tatearam sobre as mãos de Aninha, levando ao sorriso da criança [...]. Os corpos inteiros iam se descobrindo”. Matheus Freire Oliveira consegue produzir uma espécie de epifania cotidiana muito simples e, ao mesmo tempo, poderosa. Aquela que recorre à descoberta do corpo, das texturas e cores em um mundo no qual explorá-los é sempre proibido ou muito perigoso. Por entrar em zona tão densa, sua narrativa corre os riscos do salto a que se propõe. Afinal, como lançar-se em queda livre na descoberta do corpo apostando em narrativa tão transparente e consciente de si? O narrador conhece os liames de cada personagem, mostra-se tão distante e analítico que retira do leitor a possibilidade da descoberta pela própria linguagem. Linguagem essa que oscila entre a apresentação direta e viva da ação e as intervenções constantes do narrador, o qual muitas vezes polui o texto e tira do leitor a liberdade imaginativa, ou a possibilidade de sentir na própria pele a escrita que se desenha (“a pensão – era curta; em verdade, era engolida”, “em tom de sabida das coisas... E sabia.”, “hábito de gente responsável que era: ato burocrático”). Isso faz com que a simplicidade do cotidiano dessas mulheres conflite com interpretações de uma voz externa que em diversos momentos reboia no clichê quase ousado: “Gargalhadinhas, as duas”, “E eram, as duas: vida e morte, lado a lado, como amigas. Há dia que se vai, assim, encantado”. E, por

vezes, como que mais preocupado com o jogo linguístico que com a trama, ignora que, afora a tensão entre bisavó e filha, as duas personagens que abrem a narrativa (e dela tomam conta em toda primeira metade do conto) figuram apenas como perfis de abertura, desamarrados, sem nenhuma função dentro do enredo que não a de preparar a entrada das demais.

De qualquer modo, há na ficção de Matheus Freire um frescor que só se encontra nas narrativas jovens: um anseio pelas situações excepcionais, vivas, que recusam a ação espetacular, mas desejam o toque profundo. E se ela tropeça ainda na forma, já se percebe ali uma rítmica e uma atenção ao detalhe que atraem. Afinal, é dos tropeços que nascem as marcas de vida e de passagem. E do risco mais profundo e duro da caneta na pele, os traços que revelarão a excepcionalidade sublime do cotidiano.

---

### Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. Jean-Claude Bernardet: um crítico contra a estética da miséria. Revista Fapesp. Out. 2014. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/10/09/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>. Acesso em 3 de abr. 2016.
- CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2007.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.



RUÍNAS DO TEATRO GREGO EM TAORMINA,  
SICÍLIA (ITÁLIA)  
Foto de Luís Villaça

Título: *Opiniões – revista dos alunos de Literatura Brasileira*

Ano: 2016

Número: 8

Formato: 21cm x 21cm

Fontes: Corbel (Jeremy Tankard) e Opiniões (Cláudio Lima)

Número de páginas: 176