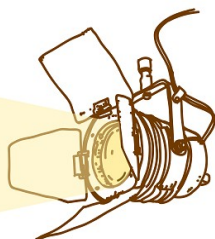


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 5, número 2, 2021



O pesadelo (The nightmare – 1781), óleo sobre tela de John Henry Fuseli [Johann Heinrich Füssli].

Dramaturgia em foco



Volume 5, número 2, 2021

Reitoria pro tempore*

Reitor

Prof. Dr. Paulo César Fagundes Neves

Vice-Reitor

Prof. Dr. Daniel Salgado Pifano

Pró-Reitora de Extensão

Profa. Dra. Lucia Marisy Souza R. de Oliveira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Profa. Dra. Patricia Avello Nicola

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Adelson Dias de Oliveira

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Roberto Jefferson B. do Nascimento

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Profa. Ma. Sileide Dias das Neves

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

Prof. Esp. Ronald Juenyr Mendes

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro-2021, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Cia. Triptal e Cia. Imaginatrice (São Paulo)

Prof. Dr. Jucca Rodrigues

Universidade do Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Nayara Brito

Universidade Estadual da Paraíba

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dra. Divanize Carbonieri

Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva

Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira

Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Simone Malaguti

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2021)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (Universidade Estadual de Maringá)
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Carlos Afonso Monteiro Rabelo (Universidade Federal da Bahia*)
Prof. Dr. César de Alencar Arnaut de Toledo (Universidade Estadual de Maringá)
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Universidade Estadual da Paraíba)
Prof. Dr. Eder Rodrigues da Silva (Universidade Federal do Sul da Bahia)
Profa. Dra. Elen de Medeiros (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)
Profa. Dra. Esther Marinho Santana (Universidade Estadual de Campinas*)
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)
Prof. Dr. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi (Universidade Federal do Acre)
Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (Universidade Federal de Alagoas)
Profa. Dra. Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento (Universidade Federal do Ceará)
Profa. Dra. Keila Fonseca e Silva (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Marcelo Marcos Soler (Faculdade Paulista de Artes)
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Universidade Federal da Bahia)
Profa. Dra. Maria Silvia Betti (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Marília Fatima Oliveira (Universidade Federal de Tocantins)
Profa. Dra. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro (Universidade Federal Fluminense)
Prof. Dr. Ney Luiz Piacentini (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Patrícia dos Santos Silveira (Universidade Federal de Pelotas)
Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Universidade Federal da Bahia)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Univ. Estadual de Mato Grosso do Sul)
Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (Universidade Federal Rural de Pernambuco)
Prof. Dr. Renato Ferracini (Universidade Estadual de Campinas)
Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima [Ricardo Dalai] (Universidade Estadual de Maringá)
Prof. Dr. Roberto Rillo Biscaro (Instituto Federal de São Paulo)
Prof. Dr. Rummenigge Medeiros de Araujo (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)
Profa. Ma. Samantha Lima de Almeida (Universidade Católica de Pernambuco)
Profa. Dra. Thais Aparecida Domenes Tolentino (Univ. Federal de Santa Catarina*)
Prof. Dr. Thiago Pereira Russo (Universidade de São Paulo*)
Profa. Dra. Vanessa Campos Mariano Ruckstadter (Univ. Estadual do Norte do Paraná)
Prof. Dr. Vicente Concílio (Universidade do Estado de Santa Catarina)
Profa. Dra. Viviane Becker Narvaes (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

* Instituição de doutoramento. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da Capa

The nightmare (O pesadelo) - 1781

Autor da imagem

John Henry Fuseli [Johann Heinrich Füssli]

Autorização de uso

Creative Commons

[[https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG)

File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG]

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Revista Dramaturgia em foco

Volume 5, número 2, 2021

143 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.
I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.

Centro - Petrolina - PE

CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2021.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:
(87) 2101-6768

Sites da revista

Site antigo - apenas volumes 1 e 2

<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

Site atual - todos os volumes

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail:

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram:

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	1
Mas que demônio te tomou? Corpo, violência e desejo na peça <i>O visitante</i>, de Hilda Hilst Francisco Alves Gomes	2
Da alienação à consciência revolucionária: aspectos do realismo épico-dialético na peça <i>A mãe</i>, de Bertolt Brecht Luiz Paixão Lima Borges	33
"Fuente Ovejuna lo hizo": notas sobre o tiranicídio e a clemência real em <i>Fuente Ovejuna</i> (1619), de Lope de Vega Gabriel Furine Contatori	50
Performar a vida: escrita contágio que irrompe a cena contemporânea Haroldo André Garcia de Oliveira	73
Dos canovacci de Flaminio Scala até as bravuras de <i>Capitan Spaventa</i>, a <i>Commedia dell'arte</i> e o mito da improvisação Douglas Kodi	85
Seção Relatos de experiência	100
A dramaturgia como auxílio no ensino do inglês como segunda língua Gisele Freire	101
Seção Peças curtas	117
Proibido destruir Renato Mendes	118
O auto do prematuro Victor Henrique	128
A persistência da memória ou Para continuar vivendo Marcelo Braga de Carvalho	137
Dados técnicos	143

Vivendo uma situação inimaginável em março de 2020, início da pandemia de covid-19, chegamos, no final de 2021, ao volume 5, número 2 da **Dramaturgia em foco** como o quarto número produzido durante o contexto pandêmico. De lá para cá o número de vacinados com a primeira dose praticamente dobrou enquanto o número de pessoas com o ciclo vacinal completo (primeira e segunda dose ou dose única) quadruplicou. A ampliação da cobertura vacinal tem salvado milhares de vidas, mas não foi suficientemente planejada e rápida – embora o nosso Sistema Único de Saúde tenha capacidade e capilaridade por todo o país – a ponto de reduzir drasticamente ou mesmo zerar o número de mortos. Em julho registrava-se o número de mais de quinhentos mil mortos pelo coronavírus e dezembro fechará com mais de seiscentos e vinte mil vidas ceifadas. A ciência e o conhecimento em seus inúmeros campos, incluindo as artes, continuam batalhando contra o obscurantismo, o negacionismo e a desumanidade que tentaram se instalar definitivamente no país, mas cujas garras já não têm a mesma força, pois o valor e o saber humanos têm prevalecido. É, então, num sentido de resistência que lançamos mais este número da **Dramaturgia em foco**.

Nele, abrindo a seção **Artigos**, Francisco Alves Gomes, autor de “*Mas que demônio te tomou? Corpo, violência e desejo na peça O visitante, de Hilda Hilst*”, escreve sobre essa peça na qual o corpo, a violência e o desejo são operadores das ações das personagens em um ambiente familiar sufocante. O texto investiga a poética hilstiana sobre a materialidade da vida e seu inevitável confronto com a violência, que moldam as personagens e seus desejos intrínsecos.

“Da alienação à consciência revolucionária: aspectos do realismo épico-dialético na peça *A mãe*, de Bertolt Brecht”, de autoria de Luiz Paixão Lima Borges, propõe uma análise que vincula a forma épica, própria do dramaturgo e encenador alemão, à peça *A mãe*, baseada no romance homônimo de Máximo Gorki, e levada à cena em janeiro de 1932, em Berlim. Na pesquisa em questão, os procedimentos dramaturgicos de Brecht para a peça encontram correspondência no método realista e dialético que ele propõe e que viria a ser

conhecido mundialmente pela sua composição dramático-narrativa.

Gabriel Furine Contatori, em “‘Fuente Ovejuna lo hizo’: notas sobre o tiranicídio e a clemência real em *Fuente Ovejuna* (1619), de Lope de Vega”, procura reconstruir concepções poéticas, políticas e teológicas em vigência na Espanha do século XVII. O texto busca esclarecer o tiranicídio como atitude ilícita e demonstrar que o exercício da clemência real por parte dos Reis Católicos reafirma a ilicitude do homicídio praticado pelos lavradores.

Em “Performar a vida: escrita contágio que irrompe a cena contemporânea”, Haroldo André Garcia de Oliveira investiga os aspectos políticos da performance que coloca em evidência corpos dissidentes tendo como embasamento a escrita-corpo de Antonin Artaud. Para este intento, observa o gesto performativo do ator Silvero Pereira na temporada carioca de seu espetáculo *BR TRANS*, em 2013.

Encerrando a seção, “Dos canovacci de Flaminio Scala até as Bravuras de Capitan Spaventa, a *Commedia dell’arte* e o mito da improvisação”, de Douglas Kodi, revisita alguns dos mitos da *Commediadell’arte* em relação à dramaturgia e aos modos de atuação atinentes ao fenômeno teatral a partir da obra de dois importantes cômicos *dell’arte*: Flaminio Scala (em *arte*, Flávio) e Francesco Andreini (em *arte*, *CapitanSpaventa*).

Na seção **Relatos de experiência**, Gisele Freire, atriz e professora de língua inglesa, narra em “A dramaturgia como auxílio no ensino do inglês como segunda língua”, sua experiência no *Drama Groups* da Cultura Inglesa de São Paulo, criado para auxiliar os alunos no aprendizado da língua inglesa. O relato expõe as vias metodológicas utilizadas na prática do ensino de inglês nesta escola, bem como as discussões relevantes sobre seus resultados. A autora explica como fez uso de diversos formatos de processos didáticos utilizando como base textos dramaturgicos para auxiliar a aprendizagem dos alunos.

O primeiro texto dramaturgico da seção **Peças curtas** é *Proibido destruir*, de Renato Mendes. A peça tem um papel como parte dos movimentos coletivos de derrubada de estátuas que homenageiam e fisicalizam o poder dominante em diferentes territórios nacionais pelo mundo. Com um paralelo importante com as recentes investidas contra uma famosa estátua de um bandeirante na cidade de São Paulo, o autor permite, em quatro quadros, refletir sobre os limites éticos e estéticos da luta histórica e da luta contra a história. Assim, a peça conclui que a disputa pelo simbólico precisa estar sobreposta à própria linguagem.

Em seguida, encontramos *O auto do prematuro*, de Victor Henrique, que toma por referência o gênero dramático medieval de tradição ibérica para formalizar temas atinentes à nossa realidade contemporânea. Personagens alegóricas conduzem uma narrativa de caráter mítico-heróico, cujo protagonista, nas palavras do próprio autor, nasce do barro, “prematuro, sem estar preparado para o que virá, sem saber como o mundo enfrentar”.

Finalizando o número, Marcelo Braga de Carvalho brinda-nos com *A persistência da memória ou Para continuar vivendo*, peça que resgata depoimentos dados à Comissão Nacional da Verdade. Com o objetivo premente de investigar em que conjuntura ocorreram violações dos Direitos Humanos durante a Ditadura civil-militar no Brasil, emparelha personagens que figuram torturador e torturado, revelando fatos que, antes ocultados, modificados ou alterados pelo Estado, agora permitem reflexões sobre o fascismo, compreensão da tragédia que se configurou no país e da aberração dos abusos do poder naquele regime.

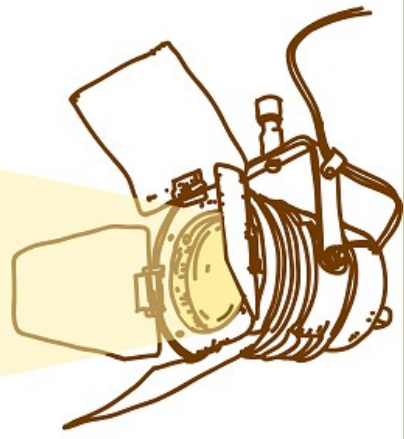
A **Dramaturgia em foco** continua na rede social Instagram e pode ser encontrada neste endereço: <https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco>. As publicações são variadas, contendo a divulgação de textos já publicados, divulgação de espetáculos e eventos da área, entre outras.

Agradecemos a todas as pessoas que contribuíram para este número, permitindo-nos continuar com nosso papel de divulgação do conhecimento, em especial aos autores e às autoras que confiaram seus trabalhos para publicação, e ao corpo de pareceristas, sempre atentos/as à qualidade dos trabalhos apresentados.

Desejamos uma boa leitura e um 2022 mais leve e de muitas realizações!

Fabiano Tadeu Grazioli
Fulvio Torres Flores
Jucca Rodrigues
Luis Marcio Arnaut de Toledo
Nayara Brito
Editores

Dramaturgia em foco



Artigos



Mas que demônio te tomou?
Corpo, violência e desejo na peça
O visitante, de Hilda Hilst

But what the devil took you?
Body, violence and desire in the play
O visitante (The visitor) by Hilda Hilst

Francisco Alves Gomes¹

Resumo

Na peça *O visitante*, Hilda Hilst engendra uma trama em que o corpo, a violência e o desejo operacionalizam as ações das personagens sufocadas no ambiente familiar. Através de diálogos imantados por um verniz poético, a violência se prolifera em inúmeras formas, encontrando no corpo dos sujeitos um espaço profícuo para sua evidenciação, a envolver todos numa cartografia organizada pelo desejo. Logo, o corpo e o desejo são mediados pela violência. Considerada a peça poética de Hilda Hilst, *O visitante* irradia inúmeros discursos sobre a materialidade da vida e o confronto desta com a violência imanente a formatar o caráter das personagens condenadas ao desejo. Neste sentido, o artigo visa traçar reflexões sobre esses elementos estruturantes e caros à dramaturgia hilstiana.

Palavras-chave: Corpo. Desejo. Dramaturgia. Hilda Hilst. Violência.

Abstract

In the play *O visitante (The visitor)*, Hilda Hilst engenders a plot in which the body, violence and desire operationalize the actions of the suffocated characters in the family environment. Through dialogues magnetized by a poetic varnish, violence proliferates in countless forms, finding in the subjects' bodies a fruitful space for its disclosure, involving everyone in a cartography organized by desire. Shortly, the body and desire are mediated by violence. Considered Hilda Hilst's poetic play, *O visitante* radiates countless discourses about the materiality of life and its confrontation with the immanent violence that shapes the character of the characters condemned to desire. In this sense, the article aims to outline reflections on these structuring and dear elements to Hilst dramaturgy.

Keywords: Body. Desire. Dramaturgy. Hilda Hilst. Violence.

¹ Professor Adjunto 1 da Universidade Federal de Roraima (UFRR), lotado no curso de Artes Visuais. Possui Especialização em Direção Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). É docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR. Coordena o projeto de pesquisa Cartografias do Teatro em Roraima. Apresenta o Projeto de Extensão Webprograma Pássaro Poesia-Literatura de Roraima. Faz parte do grupo teatral Cia do Pé Torto. O artigo em questão faz parte da tese de doutorado intitulada "*Certas palavras não devem ser ditas*": um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, de Hilda Hilst, sob a orientação de João Vianney Cavalcanti Nuto, apresentado aqui corrigido e com breves modificações na estrutura. E-mail: francisco.alves@ufr.br.

I – *Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?*

Ana, Maria, Homem e o Corcunda Meia-Verdade são as personagens que constroem a trama de *O visitante*, peça de 1968 em que Hilda Hilst constrói um delicado tecido de conflitos em um seio familiar. Ana é mãe de Maria e tem com esta uma relação conflituosa. Maria é casada com o Homem, e o casamento se apresenta desprovido de paixão e amor. O cotidiano da família é abalado pela notícia da gravidez de Ana, pois isto confirma as suspeitas de Maria, de que seu esposo mantém um relacionamento secreto com sua mãe. A entrada da personagem Meia-Verdade desarticula tais suspeitas de Maria. Ele assume ser autor da gravidez de Ana. No entanto, uma série de pistas ao longo da peça embaçam a certeza que de fato Meia-Verdade seja o pai. O corpo grávido da personagem Ana é o grande campo simbólico a evidenciar as violências constituídas na peça. Ódio, amargura e silenciamento estão presentes como caracteres dentro da família, espaço frutífero para a composição de conflitos que deságuam em violências.

ANA (*tecendo ou próximo do tear, como se estivesse acabado de tecer alguma coisa*): Muitas vezes tenho saudade das tuas pequenas roupas. Eram tão macias! (*sorrindo*) Tinhas uma touca que, por engano meu, quase te cobria os olhos.

MARIA (*seca*): É bem do que eu preciso ainda hoje: antolhos.

ANA (*meiga*): E uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas se, de repente, na noite, não me vias.

MARIA: Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (*pausa*)

ANA: Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

MARIA: Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também. (HILST, 2008, p. 149)

A cena inicial da peça expõe a docilidade exacerbada de Ana à filha. A referência às pequenas roupas da infância remete ao suicídio da Irmã E, em *O rato no muro*², a personagem vira uma mulher-criança e está num caixãozinho, vestida de branco, mesma cor que Ana relembra ao falar de Maria. Esta cena é pulsante, ela expressa os primeiros traços de um sentimento odioso de Maria em relação a Ana. Na descrição das personagens, Hilda diz que Ana “é encantadora, mas possui qualquer coisa de posição e de indevassável.” e Maria “parece mais velha. Morena. Tem alguma beleza.” (HILST, 2008,

² Peça escrita em 1967. Na trama um conjunto de Freiras nomeadas com as letras do alfabeto de A até I vivem uma rotina de flagelação e trabalho em um convento. Depois de alguns acontecimentos, como a morte de um gato, as freiras passam a questionar sua realidade e o comportamento da Madre Superiora. A Irmã H é a heroína da peça, rebelando-se contra as práticas violentas da Superiora.

p. 145). A contradição entre as personagens atravessa o corpo. Ana tem 40 anos e Maria, 25. A instância do sangue que as identifica mãe e filha parece ser apagada em muitos momentos da peça, gerando a sensação que estão em cena duas mulheres sem qualquer laço materno.

A docilidade de Ana soa artificial, e esse é um dado que acompanha a personagem em todos os momentos do texto. O trato embrutecido de Maria às personagens que estão no seu entorno a singulariza como uma espécie de antagonista a tensionar a suposta paz na família. Ainda na descrição das personagens Hilst afirma que “Ana nunca se movimenta rapidamente. É lenta, grave, composta e delicada.” enquanto Maria “tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães.” (HILST, 2008, p. 145). São dois corpos cuja movimentação no ambiente estão em rotas opostas.

A frase de Ana: “Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?” denota um raciocínio a equalizar amor com servidão. A atitude mansa desejada por Ana se faz distante de Maria, que possui um corpo funcionando descaradamente por meio da disciplina, como aponta a própria autora. A resposta de Maria oferece pistas que deixam claro a gravidez de Ana, embora isto seja revelado mais adiante: “Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também.” (HILST, 2008, p. 149). Um corpo já se transformou. Foi o de Ana, e partir dessa vida gerada no ventre da mãe – e não no da filha, invertendo a previsível ordem natural –, a violência é a forma de comunicação entre as personagens, a violência como medida de racionalização dos fatos que interferem nos papéis sociais de cada membro da família.

O *visitante* é uma peça em que o corpo é a centralidade. O corpo gerador de Ana trava uma luta silenciosa em contraposição aos regulamentos simbólicos que Maria impõe a si. O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, numa reflexão sobre o corpo e a sociedade, pergunta: “O corpo não é a própria evidência?” (BAUDRILLARD, 2011, p. 168). No interior da família de Ana e Maria, o corpo não é só a evidência de um conjunto de normas para o bem viver coletivo, se ele esconde o que há de pútrido nas relações, ele revela também, porque na interação das personagens é impossível desabilitar as reações da materialidade carnal, ainda mais no microcosmo familiar, onde a intimidade é solapada por um senso de desautorização, que torna todos partícipes das narrativas uns dos outros.

MARIA: Tudo se modifica, não percebes? (*pausa*)

ANA (*começa a cantar com os lábios fechados*): Bem, deixa-me arrumar estas flores. (*pega as flores que estão sobre a mesa e começa a colocá-las dentro de uma*

jarra. De repente, faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre.
Aproxima-se da filha. Apreensiva)
Filha, põe a mão no meu ventre.
Vê que volumoso. Às vezes
Um lado se estende mais que o outro.
Outras, sinto por dentro um ruído...
Como um soco.
MARIA (*seca*): Deve ser o comer.
ANA: Mas tu sabes que me alimento pouco. (HILST, 2008, p. 150)

O corpo é uma fronteira, um território não acessado por qualquer toque. O prenúncio de Maria sobre a modificação das coisas leva Ana a sentir-se confortável a pedir que a filha toque seu ventre. O gesto encontra a recusa de Maria, que não por acaso interpreta como sendo parte do comer. Impossível não associar essa fala com a Mulher, no início da peça *O verdugo*³, quando diz: “Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas.” (HILST, 2008, p. 367). Para Hilda Hilst, as necessidades básicas, como o ato de alimentar-se, colocam os sujeitos num estado de suspensão dos problemas existenciais a localizá-los dentro da tragicidade.

Há muitas semelhanças entre Maria e a Mulher, de *O verdugo*, esta última também pensada por Hilst como sendo: “forte. Tom quase sempre amaro, ríspido.” (HILST, 2008, p. 365). Parece haver entre algumas personagens hilstianas um dispositivo de desvalorização da vida que as leva a procederem desiludidas de afeto, e gentileza no mundo que as rodeia. Depois desse à parte, retomo a ideia de que o toque no ventre de Ana delinea a violência a partir do desejo, nesse sentido, defendo tal ideia através do pensamento de Jean-Pierre Dupuy, no ensaio “Do desejo à violência e reciprocidade”. Na peça, a gravidez de Ana deveria ser:

Fator de concórdia social, ela também pode acabar em rivalidade, em conflito e em violência. A imitação é o cimento social por excelência. É através da imitação que a criança aprende as regras e os símbolos de uma sociedade, a começar pela linguagem. Mas, quando a imitação recai sobre o desejo exclusivo, não partilhável, ela engendra automaticamente a rivalidade. A essa rivalidade, René Girard chamou rivalidade mimética. (DUPUY, 2015, p. 348)

³ Peça de Hilda Hilst vencedora do Prêmio Anchieta de Teatro de 1969. Na trama um verdugo se recusa a matar um homem que ele julga ser inocente. A personagem Mulher, em conluio com os Juízes, se oferece para ceifar a vida do Homem em prol de uma quantia considerável de dinheiro. A peça tem dois atos e é considerada uma das melhores peças de Hilst.

O desejo é o ponto central da análise de Jean-Pierre Dupuy. O filósofo localiza a imitação como um liame para a construção das representações. A imitação é o modelo que coloca os sujeitos num processo de aprendizagem do que é ser o eu e o outro. Quando a relação entre “eu” e o “outro” é mediada pelo desejo, cria-se uma rede de tensões, que, se localizadas numa esfera egoica ocasiona a rivalidade, elemento substancial para a efetivação da violência. Entendo haver entre Ana e Maria a ideia de rivalidade mimética, descrita por René Girard, na obra *A violência e o sagrado*, que é interpretada por Dupuy.

No trecho, Ana diz: “Filha, põe a mão no meu ventre.” (HILST, 2008, p. 150). O pedido da mãe é simplório, entretanto é carregado de uma violência que se mascara no processo de alteridade, de reconhecimento entre mãe e a filha. É preciso considerar a rubrica da dramaturga: “Ana e Maria estão vestidas exatamente iguais.” (HILST, 2008, p. 145). Se a imitação é o cimento social por excelência, como defende Dupuy, é frutuoso esse jogo de espelhamentos quebrados entre as personagens. As vestimentas iguais denotam uma imitação, mas além disso, mostram também diferença. O mesmo figurino em corpos de proporções distintas adquire seguramente efeitos controversos. A violência parte de uma visualidade.

A recusa de Maria em pôr a mão no ventre de Ana demonstra um egoísmo que serve não apenas para endossar o distanciamento entre a mãe e a filha. O “desejo exclusivo” (DUPUY, 2015, p. 348) é partilhado por ambas as personagens. Ana desconfia da gravidez e tenta encontrar a chancela de Maria, a personagem intenta uma naturalização por parte da outra, só assim a exclusividade egocêntrica desse desejo, sairia da condição de violência e passaria a ser natural para a filha, porém, o efeito é diverso.

Maria também deseja, só que de uma forma distinta da mãe. Por isso, a menção de que no ventre de Ana “às vezes um lado se estende mais que o outro” (HILST, 2008, p. 150) gera a violência verbal em Maria. A personagem, quando instigada a pensar no seu ventre, não suporta a ideia de que seu corpo, enquanto elemento desviante no conjunto das personagens, seja alvo de uma inversão no jogo de espelhamentos entre ela e a mãe.

MARIA: Nenhuma outra coisa pode ser.
Teu ventre já fez o que devia:
Gerou-me a mim.
ANA (*triste*): E aquela que morreu.
MARIA (*seca*): Mas ainda assim
Deus te deu beleza em demasia.
(HILST, 2008, p. 150)

A insistência de Maria em dar um sentido de esvaziamento para o corpo de pulsão erótica de Ana é justificada pelo seu nascimento. A personagem entende que depois do seu nascimento o corpo da mãe está morto para qualquer possibilidade de reprodução. É neste ciclo egocêntrico de aproximação e rechaço que a violência se torna um discurso referencial entre as personagens. A menção a uma filha morta diz respeito à outra filha, também chamada Maria. A obsessão pelo nome Maria reafirma o que parte da crítica fala da peça ter uma aura nazarena e messiânica. Entretanto percebo que essa dinâmica de matiz espiritualista se perde, dando espaço ao rebaixamento e aos ciclos de violação inerentes à trama maior fundada na relação incestuosa entre a sogra e o genro.

Tatiana Franca Rodrigues, autora do ensaio “Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst”, aborda as personagens pela seguinte ótica:

Flagrante, a relação anagramática entre os nomes das personagens femininas, Ana Maria denota a duplicação das personagens, o único que elas formam e que marca o retorno irrefutável do mesmo: Ana e Maria são personagens-duplo, impedidas [de] afirmar suas identidades. (RODRIGUES, 2012, p. 142)

Para Rodrigues, as personagens Ana e Maria estão dispostas numa única dobradura identitária. A condição de personagens-duplo as colocaria num impasse sem resolução: a impossibilidade de ser e estar no mundo a partir da diferença, restando a elas, como seres siameses, a rivalidade mimética a gerar uma disputa pela posse do discurso, mas diante de tal relação, a personagem Ana, certamente possui o controle da narrativa, pois seu corpo, no estado de gravidez anula qualquer possibilidade de Maria tomar para si o controle dos acontecimentos. Na análise que faz da peça, Tatiana Franco pensa *O visitante* como um texto de reafirmação dos valores opressivos que submetem as mulheres aos caprichos de ordem masculina, patriarcal. O título do ensaio é uma evocação à análise de que as transformações ocorridas nas personagens femininas em nada alteram a ideia sobre o controle do corpo feminino.

ANA: Não te alegro minha filha
Falando do teu filho
Que um dia há de vir? (*pausa*)
Mas o que tens? Falei muito?
Te cansaste?
MARIA: Não. (HILST, 2008, p. 151)

Ana não está falando do filho de Maria, ela está falando de si mesma, do filho que carrega no ventre, e Maria aos poucos desconfia disso tudo porque o desejo é a mola propulsora a movimentar as engrenagens da narrativa. “Para Girard, a origem do sagrado está na violência, e a origem da violência está no desejo.” (DUPUY, 2015, p. 348). A geração da vida é um tema que estabelece o arco central da peça. Na negação que Maria faz a qualquer ato amoroso da mãe fica explícita essa lógica que organiza sagrado, violência e desejo, como endossa Dupuy na análise que faz do pensamento de René Girard.

Nessa tríade situo a personagem Ana, como o sagrado absoluto, inquestionável a colocar o corpo grávido no lugar da representação máxima da vida, mesmo que por vias tortuosas (ela é amante do marido da filha), Ana como a violência em sua forma bruta, a personagem se compreende vazia, amarga, mesmo que haja beleza em Maria (como afirma a mãe num dado momento da peça) isto não é suficiente para aclimatar, ou melhor, para domesticar o ímpeto da personagem frente às desconfianças que a consomem. E por último, o desejo, mecanismo que implode o entendimento entre as duas personagens, corrobora o fato dos diálogos serem proferidos poeticamente. Que melhor discurso para confundir, desestabilizar senão o discurso poético?

Desse modo, *O visitante* discute o lugar do corpo e do desejo num ambiente em que a castração origina tais relações sociais. Pensar na ideia de família significa que uma determinada junção de corpos não vão ultrapassar os limites impostos pela sociedade, mas o que vemos na peça é justamente o contrário, no núcleo familiar desejo e violência se misturam.

MARIA (*seca*): E então como era o olhar dessa mulher?
Pousava ou magoava?
ANA (*olha para a filha*): Era um olhar... (*pausa*) doente. (*Maria olha fixamente para Ana*) Minha filha... que olhar!
MARIA (*severa*):
O meu olhar de sempre. Já disse.
Tens mais imaginação do que um profeta.
Primeiro falas do ventre e de ruídos.
Quem te ouvisse
Em ti encostaria o próprio ouvido
E esperaria o impossível... (*ri*)
Um vagido! (*ri*)
(*severa*) Nunca te conformaste com a velhice.
(*aproximando-se*) Queres parir ainda. Abrir as pernas.
E dar caminho ao que vai sair
Ou uma nova espera (HILST, 2008, p. 153)

Maria expõe com crueza o mote problemático que as distancia na relação mãe e filha. De um lado a gravidez de Ana ainda é um segredo, do outro, a especulação da filha em torno do desejo da mãe. O riso presente na fala de Maria está mais para um preâmbulo da fúria e amargura, estando em conformidade com os atos da personagem. Não é um riso de matiz carnalizante, a fim de dirimir as animosidades entre as duas. “Primeiro falas do ventre e de ruídos.” A afirmação de Maria alimenta a ideia do desejo como um impedimento para a clarificação do mistério até a descoberta da gravidez. É interessante que a ideia de “ruídos” caracteriza o feto que existe dentro de Ana. O ventre e os ruídos como aparelhos de excelência desse corpo de poder, Ana é mãe de Maria, e esse status familiar explica o porquê de Maria, nesta cena, ironizar o comportamento das vísceras da mãe.

Na verdade Maria renega a mãe enquanto uma entidade-corpo passível da reprodução. O sentimento de ódio imanta a fala: “Nunca te conformaste com a velhice. (aproximando-se) Queres parir ainda. Abrir as pernas. E dar caminho ao que vai sair ou uma nova espera”. Maria não objetiva que sairá uma criança de Ana, ela prefere destituir esse corpo, lhe dotando de uma função imprecisa. “Uma nova espera” está na zona do desejo, do vir a ser, logo, a personagem quando faz uso dessas declarações, se coloca como candidata a ser o novo, a espera e a produtora de um novo sentido para a família, dominada pela letargia amorosa ventilada por Ana. Esse jogo de tentar apropriar-se do conceito de corpo a serviço da família resulta numa disputa que recoloca a questão proposta por Dupuy (2015, p. 348):

A rivalidade mimética é a figura de base que engendra todas aquelas outras que recobrem o conjunto das paixões ruins que agitam a humanidade desde o início dos tempos - inveja, ciúme, ressentimento, orgulho, individualismo desenfreado, ódio de si e dos outros - [...]

A violência se estrutura entre as personagens através da atitude de não ver o entorno que as diferencia. Parece que Ana não enxerga verdadeiramente a filha. O mesmo vale para Maria. A rivalidade é construída pelo desejo de representação a mover as personagens. Maria diz: “Tens mais imaginação que um profeta.” (HILST, 2008, p. 153). A afirmação mostra que o discurso de Ana serve a uma ideia de fabulação com o intuito de administrar a narrativa em prol do adestramento das ações de Maria. Há um jogo de manipulação que possui facetas tanto para o “individualismo desenfreado” quanto o

“ódio de si e dos outros”. Por se tratar de uma trama em que a linguagem poética institui o modo de comunicação entre as personagens, o que pode ser silêncio, na verdade é violência, o que pode ser afeto por parte de Ana também pode incidir violação. Na relação tensa as personagens estão no limite de uma violência que se corporifica no negativo e no positivo.

ANA: Como te transformaste!

MARIA: Eu não te disse? Agora compreendes? Nós nos transformamos.

(pausa)

ANA *(surpresa, põe a mão sobre o ventre)*: Vê! Ele se estende!

MARIA: Mas porque falas do ventre

A cada instante? Meu Deus!

Já não me basta ouvir a tua voz

Ainda é preciso ouvir teus ruídos

Tuas vísceras. O que queres de mim?

Que eu te toque? Que te alise a barriga?

ANA: Aquela que morreu assim faria. (HILST, 2008, p. 154)

Ana oferece o seu ventre para o exame de Maria. A ação é rica em significados que tocam na ideia de uma unificação do corpo da mãe e da filha, afinal, Maria é também carne de Ana porque nasceu dela. Mas dentro da lógica do secreto, estabelecida na trama, a gravidez de Ana arruína a possibilidade das personagens serem de fato uma só, e ainda que a rubrica indique que elas estejam vestidas exatamente iguais, isso não é suficiente para extirpar os ódios e mágoas adormecidas entre as personagens, principalmente da parte da Maria. Ana, ao engravidar do esposo da filha, rompe com a ética natural da sociedade cristã.

Para Dupuy: “o que torna desejável o objeto de desejo é o desejo mimético em si e a rivalidade que o acompanha. O objeto não é desejável antes que se dispute sua posse.” (DUPUY, 2015, p. 349). Sem saber, Maria disputa com Ana a posse pelo desejo. “O que queres de mim? Que eu te toque? Que eu te alise a barriga?” (HILST, 2008, p. 154). Os questionamentos de Maria colocam o corpo de Ana como um território proibido. Não existe afeto. Não existe troca dialógica entre os corpos dessas duas personagens. Existe maquinação e desejo de controle. Maria se recusa a tocar o ventre daquela que lhe gerou, e esse caractere é crucial para mapear as violências simbólicas que se estabelecem na trama. Maria é violentada simbolicamente pela mãe, o marido e o corcunda Meia-Verdade.

MARIA: Mas está morta. *(pausa)* Falas do meu olhar... E o teu? Já te olhaste?
(pega uma bandeja de metal) Eu te mostro. *(segura a bandeja bem próxima de*

Ana, junto ao rosto) Olha! Tens o olhar de uma mulher com sede.
ANA: Sede de quê, minha filha?
MARIA (voz baixa e irada):
Sede de ter entre as pernas o que te conviria
(Ana cobre o rosto com as mãos)
Oh, até a morte será preciso
Te olhar. Até a morte
Eu estarei aqui, vendo teu rosto
E a tua imunda maneira de agradecer.
Ah, se for preciso conviver contigo
Sempre, sempre... (HILST, 2008, p. 155)

O ventre, as vísceras, a barriga, os olhos, as pernas, tudo em Ana contribui para que Maria sinta aversão à figura feminina. Esta aversão não seria uma forma de retaliação da personagem? Maria não tem “qualquer coisa de posição e indevassável” (HILST, 2008, 145) como sua mãe Ana, mas ambas estão conectadas no conflito oriundo de duas posições do feminino em tensão. Por isso entre elas o corpo estabelece um limite do que é permitido, uma vez nascida, Maria não é uma extensão da vida de Ana. É como se Maria fosse a materialização da outra filha de Ana, a que morreu, e que se chamava Maria também. Na peça Maria e Ana falam da transformação, a ideia de mutação se coaduna com a lógica da violência como fruto do desejo imanente, pois:

seu ponto de partida, repito, é a ambivalência da imitação: indispensável à constituição das relações humanas e do cimento social, a imitação pode também destruí-los quando se trata do desejo de apropriação de um objeto não partilhável. (DUPUY, 2015, p. 351-352)

Dupuy apregoa existir uma ambivalência da imitação. Se existe esse processo na relação entre as personagens Ana e Maria, decerto a imitação entre as duas se traveste de contradição. Maria tem gestos duros. Ana é encantadora. Maria acredita ter o ventre curvado para dentro. Ana sente que um lado do seu ventre se estende mais que o outro. Elas se afastam à medida que seus corpos demarcam uma individualidade. A partir de Dupuy cabe perguntar: qual é o “desejo de apropriação de um objeto não partilhável” em *O visitante*? A resposta óbvia seria colocar o Homem como potência fálica almejada por ambas as personagens, no entanto, tomo um outro caminho de análise, a ideia do ventre gerador se sobrepõe em alguma medida na presença do patriarcado evidente na figura do Homem.

O não partilhável de que fala Dupuy (2015) pode ser caracterizado como o ventre das personagens Ana e Maria. Elas partilham do mesmo conjunto de órgãos, as duas

possuem vísceras, musculaturas, falas, ruídos, sons e vagidos – este último é o termo empregado por Maria, para agredir a mãe –, mas somente Ana engravida, e do marido da filha, o que acarreta uma quebra visceral no circuito dos afetos, a manter todos dentro das normas explícitas e implícitas.

Outra coisa evidente no texto é a criação de uma ontologia do feminino feita através da violência. Ana, que gerou a outra Maria, que morreu. Ana, que gerou a Maria, mulher do Homem. Ana, que está grávida de uma menina, que fatalmente será chamada Maria. São quatro úteros dispostos numa cartografia simbólica do lugar e papel da mulher no núcleo familiar.

Nesse sentido, Dupuy diz que:

Quando a intensidade do conflito que a rivalidade mimética engendra chega a ultrapassar certos limites críticos, tudo acontece como se o objeto desaparecesse do campo de visão dos protagonistas. Eles só passam a se interessar por seu rival, este que eles odeiam e secretamente veneram. (DUPUY, 2015, p. 352)

Ana e Maria estabelecem uma relação de veneração mútua. Todas as Marias de Ana simbolizam a materialização do desejo secreto, do não confessado. Isso é veneração, e portanto, ritual. Tal dinâmica se aplica também a Maria em relação a Ana. A filha cultiva uma espécie de encantamento, é impossível ser indiferente no espaço familiar. Por encantamento entendo como um estado de surpresa diante dos rastros do desejo de Ana. Maria lê esses rastros e isso é suficiente para que sejam provocadas violências verbais. A palavra de Maria fere. O linguajar materno de Ana, ao contrário, parece ventilar uma frivolidade que, se vista de longe, pode ser interpretada como amor.

Essa linha de pensamento não visa demonizar a personagem Ana como o feminino perverso, e nem muito menos interpretar essa relação com o binômio maldade versus bondade. O que proponho na leitura da violência em ambas as personagens é a existência de forças de opressão, residentes no feminino, que de um modo ou outro acabam afirmando o masculino, como grande agente da violência.

HOMEM: Ana, meu Deus, que solidão.
Que triste é a tua filha!
Quando a possuías no ventre
Que ideias alimentavas, hein?
Tu sorrias? Falo
E é como se o meu hálito

Fosse de encontro a uma pedra.
Nem a terra, nem a terra
Me causam tanto espanto.
ANA: É bela.
HOMEM (*exaltado, voz baixa*):
Uma fera pode ter o mesmo rosto.
Ana! Que distância
Passo a passo anda com ela.
ANA: É bela. (HILST, 2008, p. 158)

O Homem tenta desvendar a personagem Maria por meio dos olhos da mãe. Esse intuito é bastante denunciativo da imagem que o genro e a sogra têm da Maria. Um olhar superficial sobre *O visitante* pode levar o leitor a acreditar que a personagem Ana chancela a opressão masculina, porém, se a entrada exegética na peça ultrapassar a camada óbvia e até melodramática, se constatará que Ana também é alvo das violências praticadas pelo Homem. É sintomático o fato de a personagem não possuir um nome próprio. Hilda Hilst o universaliza com todas as características comuns aos homens latino-americanos da década de 1960. No conflito entre a mãe e a filha, o Homem é parte do desejo mimético de ambas, embora eu acredite que a gravidez de Ana seja o fulcro da tragédia que se abate sobre a família.

Segundo Dupuy:

o objeto de desejo, desde o início, não está apenas colocado diante dos sujeitos desejantes; ele é construído pela rivalidade mimética. Ele é de imediato transfigurado. [...] O que a rivalidade mimética criou a partir do nada, por assim dizer; ela pode sempre destruir. É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto. (DUPUY, 2015, p. 352)

Já disse anteriormente que a rivalidade mimética está colocada entre Ana e Maria por meio da gravidez, que aos poucos vai se tornando fato conhecido. A objetificação do desejo entre as personagens femininas torna o Homem uma espécie de pêndulo a dispor a trama em dois tempos. De um lado o Homem tenta aproximar-se de Maria, com o objetivo de viver o casamento em sua plenitude. Por outro lado, a relação que ele estabelece com Ana silencia Maria, enquanto objeto do seu desejo, e coloca Ana como alvo dessa vivência do matrimônio que ele não tem com a filha. Em linhas gerais, as dimensões simbólicas familiares são alteradas grotescamente no seio familiar. O Homem ocupa o lugar de chefe da família, e mesmo que exista mais personagens femininas, não é um lar matriarcal, e a entrada da personagem Meia-Verdade não equilibra os jogos de poder, apenas confirma as

violências estruturadas nas ações do Homem.

O Homem pergunta: “Quando a possuías no ventre que ideias alimentavas, hein?” (HILST, 2008, p. 158). A reflexão pulveriza a identidade de Maria porque o Homem a interpreta como um ser indomável. Um ser que não o ouve. Na relação com o Homem, Maria não é ouvida, mas sim tratada como um objeto de decoração da casa, pois a mãe lembra mais de uma vez: “É bela.”. A personagem não ouve a mulher, no entanto, qualquer ruído oriundo do ventre de Ana toma a escuta total do Homem. O bebê no ventre da mãe parece se comunicar com o mundo exterior. A Maria que está no ventre da Ana é diferente da Maria adulta. O espelho mimético entre elas demonstra que a primeira é fruto da violência, da traição, enquanto a segunda “É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto.” (DUPUY, 2015, p. 352). Maria ocupa o lugar do sujeito e se torna o alvo do desejo do Homem e da Ana. Desejos distintos, há que se pontuar, mas com a mesma raiz: a violência. O Homem quer a submissão de Maria; Ana deseja a veneração de Maria, porque a personagem, incensada por uma autorreferencialidade precisa da Maria adulta para se projetar femininamente.

HOMEM (*para Maria, tentando ser alegre*):
Sabes, nossa visita de hoje
É um homem delicado!
Encontrei-o no caminho por acaso.
E queres saber? Eu nem lhe sei o nome.
MARIA (*seca*): E convidas alguém que não conheces?
HOMEM (*amável*):
Como não conheço?
Pelo aspecto, pela fala
Deve ser um homem de apreço.
Tem apenas um defeito
(*as duas mulheres olham-no, interrogando*)
Mas quase não se nota...
Uma corcova. (HILST, 2008, p. 160)

A introdução do corcunda Meia-Verdade no seio da família é feita pelo Homem. O desconhecimento do nome da personagem evoca novamente o espelho. O Homem não possui um nome próprio, e não saber o nome do corcunda provoca uma semelhança que os aproxima na dimensão do masculino, mas logo os distancia, o Homem é “Um todo cortês.” E o corcunda “Nem feio nem bonito.” (HILST, 2008, p. 145). Colocados lado a lado, o corcunda Meia-Verdade tem a função de ser o eco distorcido do Homem, isto se confirma na medida em que Ana vai relatando seu mal estar. Meia-verdade é o alívio para

a mentira que interliga Ana e o Homem. O corcunda, na peça, tem a função de ser o deus ex machina a resolver o conflito quando este se torna inevitável, e sai da zona do segredo e passa a ser discurso.

Segundo o Homem, o encontro entre ele e o Meia-Verdade aconteceu por acaso. A afirmação soa construída por um fingimento, afinal, a gravidez da Ana logo se tornará real para Maria. Não há mais como evitar os efeitos colaterais da violência carnal de Ana e o Homem.

A violência é precisamente quando nada, nenhum interesse pelo mundo capaz de impedi-los de colidirem uns com os outros, se sustenta entre os homens. Sem mediação, é então a luta da pura violência, na qual os seres se afrontam diretamente, perdendo toda a noção do seu interesse comum e até mesmo do seu interesse próprio. (DUPUY, 2015, p. 352-353)

A inclusão da personagem Meia-Verdade fecha o espaço em que a violência semeada será colhida. O corpo é a matriz de onde surgem as práticas de violência. Ana está grávida. Maria tem gestos duros. Meia-Verdade possui uma corcova. O Homem é um todo cortês. Cada um, na sua corporeidade, é parte da pulsão agressiva que se encaminha para a catarse. Dupuy pensa a perda da noção de interesse comum e interesse próprio como resultantes de uma “luta da pura violência”, a reflexão do filósofo cabe à realidade da peça. A ideia de família comprime todas as personagens num território que as impossibilita de continuar mascarando sentimentos em prol da manutenção do *status quo* familiar. O desmascaramento destrona os limites entre as personagens, elas estão entregues à tragédia, que é mediada por Meia-Verdade.

CORCUNDA: Meu nome é... Meia-Verdade.

ANA: Meia-Verdade?!

CORCUNDA: Assim me chamam todos.

HOMEM (*rindo*): E eu que não sabia! Meia-Verdade!

Tem graça! Se a verdade ninguém sabe

Quando se mostra. Inteira ou meia

Pode ser bela e feia

E não ser verdade.

ANA (*refletindo*): Meia-Verdade... por quê?

CORCUNDA (*apontando a cintura e as pernas*):

Porque daqui para baixo sou perfeito

(*apontando a cintura e o tronco*)

E daqui para cima carrego meu defeito. (HILST, 2008, p. 169)

O corcunda vincula a significação do seu nome ao próprio corpo. Não é estranho que a parte inferior, cintura e pernas funcione normalmente. Essa é uma peça em que o elemento erótico atravessa o tecido da narrativa, logo a separação que ele faz interessa aos interlocutores, até porque isto é um prenúncio da sua responsabilidade ao assumir a filha de Ana, e livrar o Homem da culpa pela violência cometida com a sogra. O nome Meia-Verdade joga com os principais indícios da peça. A grande verdade na peça é o relacionamento clandestino entre Ana e o Homem, com a revelação da gravidez da Ana, a suposta paternidade do corcunda reinscreve a grande verdade numa meia verdade. A metade dessa verdade é a criança no ventre de Ana, a outra metade é a traição da mãe, eclipsada com a atitude do corcunda.

Hilda Hilst, na descrição das personagens, alerta que “O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques. Apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores.” (HILST, 2008, p. 145).

A dramaturga retira do corcunda qualquer marca que o distancie do prosaísmo que fundamenta as personagens no mundo aparentemente banal das relações familiares. Ao chegar na casa Meia-Verdade discerne que é formado por duas partes. Uma boa e a outra defeituosa. Sua descrição pode ser a descrição do bebê que Ana carrega no ventre. Ela é defeituosa, pois é metade da mãe e metade do Homem, isso acarretaria o defeito simbólico nesta nova Maria. Ela nasce da junção proibida de dois corpos que eticamente jamais poderiam copular.

Ana dá sinais evidentes de mal-estar.
HOMEM: Ana, o que tens? Estás doente?
ANA (*angustiada*):
Não...
Apenas sinto o ventre intumescido
E dentro dele às vezes um ruído...
Como um soco. (*cobre o rosto com as mãos*)
CORCUNDA: Mas o que foi? Estás conosco! Não te aflijas, te dói?
HOMEM (*aproximando-se*): Estás comigo! Fala! (HILST, 2008, p. 170)

Existe entre as personagens masculinas o desejo pela posse da narrativa de Ana. A presença de Meia-Verdade engendra no Homem uma sanha pelo controle da atenção da mulher. Nesse arco da peça Maria está ausente, então se estabelece uma disputa em que o Homem e Meia-Verdade assumem a condição de “modelo-rival”, como defende Dupuy em seu estudo sobre a rivalidade mimética:

Se o sujeito se despreza por sua insuficiência radical é porque acredita que a autossuficiência, quer dizer, a saída do inferno mimético, é acessível, pelo menos a certos outros seres que não ele. É a esperança vã de alcançar esse estado que o leva irreversivelmente em direção a esses outros, como que para absorver sua substância, precipitando-o no escândalo do modelo rival. O mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo confirma a inferioridade do sujeito a seus próprios olhos. Ele é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente. O círculo se fecha; o desejo de chamar tudo para si e a fuga em direção ao outro se alimentam mutuamente. (DUPUY, 2015, p. 366)

Cria-se um sistema do desejo que circula a tríade Homem, Ana e Meia-Verdade. Na cena, Ana diz: “Apenas sinto o ventre intumescido/E dentro dele às vezes um ruído.../Como um soco.” (HILST, 2008, p. 170). A frase desperta a performance dos homens que estão ali cortejando sua atenção. Ana, sem ter a presença de Maria como espelho refratário, adquire a “autossuficiência”: ela sai do “inferno mimético” e se torna aberta porque ali a relação é feminino com o masculino, e não feminino com feminino, que é o acontece quando Maria polariza com ela. A gravidez de Ana talvez seja o “mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo”, a Maria no ventre de Ana faz crescer a obsessão da mãe pela Maria adulta.

Dupuy fala que no jogo da rivalidade mimética o ser “é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente.” (DUPUY, 2015, p. 366). Ana busca no exterior algo que dê significado à sua obsessão pela filha, pois é essa insistência que configura a rivalidade mimética. Maria é o corpo não superado, saído de Ana, é como se depois de nascida, Maria tivesse arrancado uma parte crucial da mãe, sobrando dessa segregação, o desejo de Ana em ter outra filha a quem possa dominar na teia dos afetos que escravizam.

A família de *O visitante* tenta sublimar a violência através de gestualidades superficiais, consolidadas pela atitude plástica e vazia da personagem Ana, no entanto, sua gravidez faz com que os instintos de dominação e posse da Maria venham à tona e provoquem as principais discussões na trama. O corpo grávido de Ana provoca a tensão geradora da violência a identificar as personagens como conscientes de uma performance propositadamente elaborada para a manutenção dos vínculos familiares desgastados.

(Ajoelha-se, escuta o ventre de Ana e com as duas mãos toca-lhe o ventre. Depois levanta-se, olhando-a com enorme espanto)
ANA *(falado rapidamente, angustiada e temente)*:
Tenho quase certeza

De que uma coisa move-se em mim
E se acrescenta aos poucos... (*lentamente*)
Como uma escada se encurvando
Descendo...
HOMEM (*interrompendo*): Como uma flor... quase nascendo?
Ana põe mão sobre a boca do Homem. (HILST, 2008, p. 171)

O ventre da Ana é o território de onde partem as motivações para as violências que influenciam as personagens a buscarem compreender a vida através de comparações. Ana diz que uma “coisa” se move dentro dela. A palavra coisa tira qualquer idealização do belo que reside na gravidez. Ela não diz um feto, um bebê ou uma vida; coisa parece ser uma definição suficiente para a personagem. É o Homem que a interrompe e pensa um referencial para o desespero da mulher. A flor é uma palavra feminina e não sai por acaso da boca do Homem, que, lembrando a indicação de Hilda Hilst – é “um todo cortês” –, a flor é signo forte de beleza, encantamento, mas ela é passageira também, sua beleza e suavidade são fugidias.

O sofrimento da personagem Ana mostra que o “desejo mimético começa transformando os modelos em obstáculos, e ele acaba escolhendo, como modelos, obstáculos intransponíveis.” (DUPUY, 2015, p. 367). O Homem não é o modelo que se transmuta em obstáculo em *O visitante*. O desejo mimético de Ana repousa em Maria como obstáculo. A mãe jamais vai superar a filha. A noite de paixão com o Homem resultou na gravidez, nada além disso. Não vejo a incidência de amor entre a sogra e o genro: o que há pertence ao plano do erótico, do segredo, do proibido e indevassável. A questão que se avizinha trágica envolve a mãe e a filha. No momento em que a personagem Ana cede aos desejos carnis, ela escolhe Maria como o obstáculo intransponível.

CORCUNDA (*para Ana*): Por que não dizes... como a tua própria carne desabrochando?
ANA: Cala!
Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.
MARIA (*para o marido*): Afasta-te!
HOMEM: Mas que demônio te tomou? Estás louca? (HILST, 2008, p. 171)

Passado o arco dramático que situa o Homem, Ana e Meia-Verdade no jogo de poder a intercalar desejo e opressão, a entrada de Maria demarca a aceleração do descortinamento do segredo maior da peça, a gravidez da Ana. Se o Homem diz que em Maria há uma flor nascendo, Meia-Verdade leva ao extremo essa intuição. Ele diz:

“Porque não dizes... como a tua própria carne desabrochando?” (HILST, 2008, p. 171). O tônus poético da frase implode a alternativa performática para restituir o segredo. Ana é posta diante do desafio de dizer que a sua carne é a flor que desabrocha. A beleza da frase dita por Meia-Verdade não esconde que o belo que se anuncia em Ana é oriundo da violência cometida entre os parentes.

A didascália indica: “Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.” (HILST, 2008, p. 171). É a primeira vez na peça a incidência de um gesto a indicar contato direto entre Maria e o Homem. Afastar o marido do campo gravitacional dominado por Ana representa uma quebra no circuito do desejo estabelecido na família, tendo em vista que Ana tem o domínio de um campo do desejo que emana de si. Quanto mais a personagem se coloca em estado de autopiedade, mais fica intensa a energia erótica dispensada por ela aos habitantes da casa. No Homem e em Meia-Verdade essa energia causa deslumbramento; já em Maria gera repulsa.

O fragmento é emblemático e a fala do Homem ancora as grandes questões da peça num único signo: o corpo. “Mas que demônio te tomou? Estás louca?” (HILST, 2008, p. 171). O demônio e a loucura são atribuídos ao corpo desviante da personagem Maria. Na História, principalmente na Idade Média, as mulheres foram alvo de perseguições sanguinárias, muitas das vezes, a ideia do demônio e a loucura estavam acopladas, e eram as supostas provas a resultar na sentença de mulheres levadas à forca, fogueira ou afogamentos.

Na descrição do ambiente Hilda Hilst propõe: “Cenário monacal. [...] Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom.” (HILST, 2008, p. 147). A projeção do cenário se coaduna com a fala do Homem. Maria, dentro do núcleo familiar, é tida como a louca. A placidez amorosa de Ana, embebida de certa religiosidade, sufoca a filha. São vários os fatores que agenciam sobre Maria uma identidade que se bifurca de um lado pelo demônio, do outro pela loucura. O demônio em Maria figura o distanciamento da organicidade familiar que reprime questionamentos e dúvidas sobre a ética que os irmana. No fim, o corpo da Ana subverte todas essas lógicas, pois ele desobriga as personagens masculinas de terem uma atitude de compaixão aparente por Maria e suas suspeitas. Maria é um bebê natimorto no mundo de *O visitante*, o que falta para essa constatação lhe é dado quando finalmente Ana revela a gravidez.

MARIA: Dois anjos! Dois querubins!
(*tom de voz crescente*) E um ventre que se estende!
(*para o Corcunda*) Olha para o meu ventre
Tu que sabes da mentira
E da verdade. Olha!
Inútil, repousado...
Acreditas? Intocado! (HILST, 2008, p. 172)

Durante toda a peça as falas enigmáticas das personagens reforçam a ideia de que talvez tudo já seja sabido no núcleo familiar. Já utilizei as palavras fingimento, mascaramento e performance para falar dessa sensação de que as personagens de *O visitante* estão escolhendo não ver e não racionalizar o que está evidente. A escolha de não saber daquilo que anularia a família é uma forma de evitar que as três personagens, Maria Ana e o Homem recaiam na selvageria, afinal o código de ética que os irmana trabalha de acordo com as engrenagens sociais mais homogêneas possíveis.

Quando Maria pede que Meia-Verdade olhe para o seu ventre, pois segundo a personagem é um ventre “Inútil, repousado...”, ela busca confrontar a mãe, que passou grande parte da trama pontuando existir algo estranho no seu. O corpo das personagens atua como testamento provisório do desejo que as colocou diante da outra em puro conflito, em pura violência. Ela escolheu Meia-Verdade, aquele que tem o domínio da verdade e da mentira. A natureza do corpo desviante da Maria acolhe o toque do corpo estranho, embora aceito, do corcunda. Meia-Verdade é como uma libra a condicionar os humores das personagens, a partir desse momento da peça.

MARIA (*levantando a voz aos poucos*):
Não, eu não compreendo.
Um certo limo se faz na nossa carne...
O que tu queres dizer? Em mim nada se faz.
Acreditar no que perdura! Acredito sim
Num certo limo... palpável. Toca-me
Um limo de amargura (HILST, 2008, p. 173-174)

Meia-Verdade é a personagem que mais consegue se aproximar da intimidade de Maria. A conexão entre os dois se deve em parte às referências que cada um tem do corpo. Os dois estão às voltas de dilemas particulares inscritos na corporalidade. Maria acredita ter o útero impróprio para a gravidez porque o casamento com o Homem não a fez gerar. Meia-Verdade compreende o corpo em dois espaços, um bom, encarado como normal, e o outro defeituoso. Nessa cumplicidade, Meia-Verdade acaba conquistando a atenção de

Maria, e por meio de histórias poéticas que tendem a retratar a personalidade da filha, o corcunda consegue fazer a personagem parar de reagir violentamente. Maria é o tipo de personagem que, estando em cena, está sempre ocupada. A estratégia talvez seja um forma de escapar da mãe que a afoga diante de cuidados tolos, e o marido, que aparentemente se mostra interessado nela, mas é indiferente também, principalmente nas malhas do amor e da paixão.

A resposta de Ana estabelece o olhar que a personagem tem de si mesma: “Em mim nada se faz./Acreditar no que perdura!/Acredito sim/Num certo limo... palpável./Toca-me/Um limo de amargura” (HILST, 2008, p. 173-174). *O visitante* é preenchido por um conjunto de imagens que tributam ao corpo a responsabilidade de comunicar ao mundo a realidade das personagens. Existem alusões ao toque, ao olhar, ao caminhar, às vísceras, aos sons, ao grito e outras. Algumas delas já expus ao longo da análise.

No entanto, a frase “Toca-me/Um limo de amargura” se destaca por aliar os fundamentos estéticos que fazem o texto ultrapassar a linha do melodramático e ser uma peça com uma refinada abordagem sobre dilemas morais tão caros à sociedade. Fora da definição da ciência biológica, o limo significa também decadência moral, aquilo que é pegajoso, vil, sórdido e não se desgruda facilmente. O toque em Maria tem essa origem, e a amargura que provém dessa interação é a camada porosa que a aniquila e a nomeia falsamente como a antagonista de Ana. *O visitante* não é uma peça em que binômios morais sejam eficientes para ler as personagens. Tudo se constrói de ambivalências, atravessamentos, ausências e presenças. O único dado que organiza as ações internas das personagens é o corpo e suas ramificações físicas e simbólicas.

HOMEM: Um satanás, Ana, um satanás em tua filha!
MARIA: O satanás do encanto! É o que tu vês
(*aponta Ana*) Nessa que me deu a vida
E em cada canto onde ela estiver
Tu e um outro estará presente. Um outro:
O satanás do encanto! (HILST, 2008, p. 174)

No confronto as personagens abandonam o matiz que envernizava as palavras, tornando-as difusas. Aqui o enfrentamento intensifica a chegada da grande revelação. O Homem associa Maria ao satanás, e esta por sua vez, o atribui à Ana como depositária. O secreto e o misterioso dão lugar a vozes que antes eram apenas corpos a se movimentarem poeticamente no tecido que as enlaça no conflito. O satanás é uma metáfora eficiente para

a clarificação do que estava escondido. Lúcifer era anjo da luz, o iluminado. Ao dizer que o demônio possuiu o corpo da mulher, na verdade, ele é o demônio de carne que possuiu o corpo da sogra. Se há um demônio na peça, ele é carnal e desejanter. Não à toa, no relato da Ana, sobre uma suposta noite, o Homem é mencionado como “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Depois que o silêncio é quebrado, os desdobramentos que se seguem na peça desnudam as personagens.

Nada mais oblitera a necessidade das personagens de assumirem o que de fato pensam umas das outras. A própria ideia da pausa constante é um artifício a impedir que os outros resvalém suas interioridades. Na rubrica inicial a dramaturga endossa: “Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias.” (HILST, 2008, p. 145). A contagem das pausas evidentes totalizam vinte e oito intervenções da dramaturga. A quantidade de pausas nesta peça tão pequena vale um estudo acerca do que este recurso gera esteticamente na arquitetura do texto, que possui como mote elementos do segredo. As pausas cumprem um papel de referencialidades que se verificam no corpo das personagens, são como marcadores cronotópicos a estabelecer caminhos narrativos.

MARIA: Mas será possível?
Tu te deitas (*aponta Ana*) com aquela
E me pedes ternura?
HOMEM (*alucinado*): Me deito? Me deito? Então pensas? (*esbofeteia a mulher várias vezes*) Então pensas?
CORCUNDA: Pára! Eu te peço, pára!
ANA: Por amor, pára!
O Homem imobiliza-se. Maria está de joelhos. (HILST, 2008, p. 175)

Toda a construção da violência presente em *O visitante* se deu difusa até o momento da acusação impetrada por Maria. Por difusa, compreendo as várias imposições que recaiam sobre todas as personagens. Elas se violentavam mutuamente através de meias verdades oriundas de comentários envernizados de ódio, amargura e desconfiança. Nesse ponto da peça, o que estava na zona discursiva se materializa em violência física. O Homem espanca Maria. A cena representa um ponto catártico na peça. O que fora mostrado antes da relação de marido e mulher se complementa perfeitamente com esta cena de violência bruta. O Homem abusa das mulheres dentro da casa, embora não veja Ana como uma personagem passiva, entendo que ela sofre agressões do genro; e o próprio ato sexual que culmina na sua gravidez é violento.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, na obra *A dominação masculina – a condição feminina e a violência simbólica*, mostra que:

A dominação masculina encontra assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitus: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2014, p. 54)

A força do Homem anula Maria, Ana e até mesmo Meia-Verdade, que, nesta máxima expressão da violência física, perde, por ora, a função de ser o conciliador na família. O Homem parece estar dentro do que Bourdieu denomina ser a “objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social” (BOURDIEU, 2014, p. 54); todavia, ao observar a função da personagem Homem, suas atitudes, pensamentos e ações na trama, desconfio haver uma discrepância entre a imagem da personagem, excitada, aqui, filosoficamente pelo pensamento de Bourdieu, e a sua efetivação enquanto masculino dominante na trama. Ele é o agente reprodutor, isto naturalmente se justifica na gravidez da Ana, mas não o leio dentro das forças produtivas do trabalho, como pensa o sociólogo francês ao demarcar uma base epistemológica para a opressão masculina.

Se volto em cenas da trama, indícios me atizam a não interpretar o Homem como essa força total do masculino. A casa de *O visitante* possui um tom patriarcal. A trama se desvela inicialmente através de Maria e Ana. A seguir elenco algumas marcas e falas em que fica claro que a força do trabalho na trama provém do feminino:

Antes da primeira fala da personagem Ana, há a rubrica: “tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa” (HILST, 2008, p. 149). Cabe aqui uma nota rápida sobre esse elemento. O tear é formado por cordas, linhas que constroem o tecido. É uma máquina que tem sua criação na esfera artesanal. Essa é uma imagem extremamente fulcral para a peça. O tear é o símbolo do tramado, daquilo que se forma por linhas, cordas. A menção leva-me de volta à fala da Irmã G, de *O rato no muro*: “O sangue tem cordas invisíveis.” (HILST, 2008, p. 124). Lá a personagem Irmã G se refere às

Irmãs H e I, que são irmãs de sangue e divergem sobre a ideia de fugir do convento, aqui, com o tear em uso ou apenas demarcando o cenário, Maria e Ana estão definitivamente aprisionadas na família. Maria, em especial é fantoche de Ana, que se utiliza do tear para elaborar linhas simbólicas de opressão mascaradas de excesso de afeto amoroso.

Aparte feito, retomo três cenas que comprovam que o Homem, apesar de sua condição masculina, não é a força a convergir uma sinergia baseada no trabalho.

Quando o Homem faz sua primeira entrada, averigua o que a personagem Maria produziu durante o dia:

HOMEM (*sorrindo*): Boa noite Ana.
(*pausa. Olha para a mulher com delicadeza, mas sem sorrir*) Então o que fazes?
MARIA (*seca*): Infinitas tarefas.
HOMEM (*amável*): Diz uma delas. (*pausa*)
ANA (*quebrando silêncio da filha*):
Olha, fez pães.
E depois teceu
Colheu flores. Cantou. (HILST, 2008, p. 155)

Ana responde por Maria porque ela é a dona do tear; ela manipula as cordas discursivas a situar as personagens no ambiente familiar. Não é apresentado o que o Homem faz, sua narrativa anterior àquela família é simplesmente silenciada. O Homem é um mistério. Maria e Ana, apesar de serem opostas, vão deixando escapar camadas que justificam suas identidades. O Homem é apenas um homem. Outra coisa a se considerar é o trabalho de Maria, fazer pão, tecer e colher mostra que há sim uma divisão de trabalho, como apregoa Pierre Bourdieu (2014), mas nesta divisão é a mulher que assume as responsabilidades manuais, sobrando ao Homem a função de ser arquétipo do masculino dominador a ter suas vontades satisfeitas pelo sexo feminino.

Quando Maria serve vinho ao Homem:

ANA (*terminando de arrumar as flores na bandeja*): Bem. Está quase tudo pronto. (*sai*)
HOMEM (*para Maria*): Põe o vinho na mesa. Dá-me um pouco. (*ouvem-se passos e depois uma batida na porta*) Deve ser ele. Abre. (*Maria fica imóvel*)
Abre, abre. (HILST, 2008, p. 161)

Servir o Homem é uma marca explícita da relação marital baseada em dominação. São dois movimentos: colocar o vinho na mesa e servir, este último o mais evidente na exposição de Maria como escrava da família.

E quando Ana se dispõe a fazer uma nova comida para o corcunda, caso ele não aceite a que fora preparada:

ANA (*Colocando a bandeja na mesa. Para o Corcunda*):
Senhor, minha filha e eu
Só soubemos há pouco que viríeis.
Mas se o alimento não vos agradar
Pensamos em outro. E tudo será feito
De novo e para o vosso gosto. (*senta-se à mesa*)
HOMEM: E Maria não vem? (HILST, 2008, p. 164)

Na superfície a cena demonstra uma acolhida sem precedentes, mas ela aponta a servidão da Ana perante Meia-Verdade e o Homem. Os trabalhos manuais na peça são feitos pelas mulheres. Refazer a comida para agradar um estranho que adentrou o lar simboliza a total falta de liberdade dentro deste núcleo de personagens que se violentam constantemente. Ana violenta Maria, que por sua vez agride a mãe, que é oprimida pelo Homem, a dominar todas elas. Maria faz pães, tece e colhe, juntas, ela e a mãe fazem a comida para alimentar o Homem e seu amigo, o visitante. Essa dinâmica marca o feminino como a principal fonte de trabalho, a força propulsora a dar relevo para as personagens. Ao partir para a violência física o Homem explicita para as duas mulheres a condição de subalternidade de ambas.

Outro dado a prender a atenção está no fato de em nenhum momento da peça Hilda Hilst nomear nas indicações de fala, “MEIA-VERDADE”, é sempre: “CORCUNDA”. Nem na descrição das personagens, Hilda o faz. A dramaturga diz apenas: “CORCUNDA: Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio, nem bonito. 45 anos.” (HILST, 2008, p. 145). Só tomei consciência disso na cena em que o Homem esbofeteia Maria. A personagem clama: “Pára! eu te peço! pára!” (HILST, 2008, p. 175). A intervenção de Meia-Verdade chama o pensamento de Jean-Pierre Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética: “O desgosto de si se confunde inextrincavelmente com um orgulho desmesurado, o sujeito irremediavelmente despedaçando-se entre o eu e o outro. Seria preciso o outro para sair do inferno.” (DUPUY, 2015, p. 367).

A violência física do Homem mitiga a aura de “Um todo cortês.” (HILST, 2008, p. 145). É destronado o mascaramento performatizado pelo Homem, ou melhor, na linha de pensamento proposta por Dupuy, ocorre um despedaçamento entre eu e o outro. O “eu” seria a superficialidade do Homem, que cede espaço a um ser cuja força física, sobre o

corpo da Maria, respalda a violência imanente do sexo masculino. O “outro” é o corcunda Meia-Verdade, o negociador, o responsável por abrandar a crise da família. São duas forças masculinas a equalizar dos movimentos de violência, a física, escancarada, e a discursiva, domesticadora sutil dos atos da personagem Maria, em especial.

ANA (*contente*): Agora tenho certeza de que será mulher.
(*aperta o ventre*) Ah bendita!
Maria (*voz entrecortada*):
Então é verdade, minha mãe! É mesmo verdade.
Estás... cheia. Cheia. E como conseguiste?
Nesta casa vivemos só nós duas... E um
homem.
Fala! (*aproximando-se*) Fala! Ou tu pensas que o meu olhar
Foi desde sempre escuro? (HILST, 2008, p. 177)

A revelação da gravidez é o ápice da peça, e só será posta de lado, com a reviravolta ocasionada pela personagem Meia-Verdade, ao assumir ser o pai da filha de Ana. Ao longo da análise tenho defendido que o corpo grávido de Ana é o signo que mais dispersa violência na trama. Em muitos momentos do texto, a personagem pediu que tocassem seu ventre, denunciou sensações estranhas, falou de ruídos e socos, ou seja, houve uma série de tentativas de comunicar ao entorno a sua certeza íntima. No entanto, é a própria personagem que “(aperta o ventre)” e anuncia religiosamente “Ah bendita!”, a gestação de uma nova Maria, pois, como lembra o Homem, em uma cena anterior: “Ana prefere a todos os nomes/O nome de Maria. Se tivesse dez filhas/A todas esse mesmo nome lhes daria.” (HILST, 2008, p. 164).

A personagem Maria compreende enfim que a gravidez da mãe é parte de um misterioso ciclo de acontecimentos compreendidos no fato de só existir um homem dentro de casa. A rivalidade mimética, ideia de René Girard, discutida por Dupuy, propõe que:

a lógica do pânico, que rompe os laços afetivos e sociais para melhor levar os indivíduos desenraizados ao abismo, o inferno do ciúme, que conduz os sujeitos a buscar sua salvação nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte. (DUPUY, 2015, p. 369)

A realização da comunicabilidade entre as personagens de *O visitante* alcança seu auge com a revelação da gravidez. No plano dos laços afetivos e sociais, as personagens estiveram sempre desenraizadas, como mostra Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética, e ainda que estivessem dentro do núcleo familiar, não se desnudavam umas

para as outras; elas performavam. O corpo de cada uma era a linguagem primeira a irmaná-los no segredo, no misterioso. É óbvio que havia o “inferno do ciúme” entre as personagens femininas, mas isto não as colocava como rivais explícitas porque a violência não é apenas a ação de uma força sobre determinado corpo, pode ser também o choque entre um ou mais corpos.

Nesse sentido a violência é cultivada por todas as personagens de *O visitante*. O que muda de um para o outro é a inscrição do discurso de cada uma, marcado pela dubiedade da forma poética. A presença do corpo enquanto presença é tão forte que sublima em alguns aspectos a linguagem porque o próprio corpo transmite mensagens vigorosas ao longo da peça. Maria tem gestos duros. Ana sente socos no ventre. Meia-Verdade possui uma corcova que quase não se nota. O Homem é um cortês na gestualidade, que depois se transforma em fúria ao esbofetear Maria. Cada personagem buscou sua salvação (salvação leia-se: resolução do próprio conflito) “nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte.” (HILST, 2008, p. 369). No ápice da peça acontece uma espécie de morte em todas as personagens.

Destas mortes, encaro com maior significância a morte simbólica da Maria. A vida gestada no útero da Ana mata a vida adulta de Maria. A Maria do ventre anula a Maria do exterior. O corpo-feto envolvido pelo útero silencia o corpo da Maria presa no invólucro familiar. A Maria do ventre de Ana passa a ser o elo da vida desses personagens viciados num ciclo de violência que se retroalimenta. O nascimento da nova Maria representa:

ausência de transcendência, os homens caem em todas as armadilhas do desejo mimético, o que os leva a divinizar os modelos humanos que eles escolhem e que se tornam automaticamente obstáculos. (DUPUY, 2015, p. 369)

A primeira frase dita por Ana ao apertar o ventre é “bendita!”. A saudação não é por acaso. Há no regozijo da personagem uma invocação direta à religiosidade imiscuída na trama. Religiosidade essa subvertida por Hilda Hilst. Na história dos santos católicos Sant’Ana é vista como a padroeira dos Avós, mas possui também a devoção de mulheres que desejam engravidar. O nome Ana, tem sua origem no hebraico “hanna” que significa “graça”. De acordo com a hagiologia Ana casou-se muito jovem com Joaquim, e ambos tinham dificuldade para gerar um filho. O esposo então retira-se para o deserto em jejum e oração e lá recebe a visita de um anjo, que afirma ter sido ouvidas as suas preces. Segundo

a narrativa, no mesmo momento Ana havia recebido a notícia, também por um anjo, de que seria a mãe de Maria, aquela que geraria em seu ventre santo Jesus Cristo.

Hilda Hilst então se apropria desses elementos e cria uma trama em que a “ausência de transcendência” (HILST, 2008, p. 369) coloca em fluxo poético um conjunto de personagens eivadas de desejo, mas isto é mascarado pelos códigos éticos que incidem na família. A Maria no ventre de Ana é divinizada, pois ela se torna o obstáculo que impede que a Maria mulher do Homem destrua a família. A “graça” operada por Ana só tem sentido porque houve a mediação do corcunda Meia-Verdade. O milagre de Ana carecia de um bode expiatório. É tudo tão minimamente importante nessa peça, que praticamente todos os elementos convergem para uma narrativa em que o misticismo religioso opera violências sobre o corpo das personagens.

MARIA (*intrigada*):

E tu o defendes com calor! (*pausa*)

(*mudando o tom*) Tu o defendes. (*quase sorrindo*)

É claro!

(*sorrindo*) É tão claro. Tu o defendes!

ANA: Mas o que é minha filha? Defendo uma presença em nossa casa.

MARIA: Sabes mãe... estou ficando contente.

CORCUNDA: Fala-nos, Maria, de uma forma mais clara.

MARIA(*rindo*): E eu que nada percebia... como fui tola! Às vezes, sim, ouvia passos... seria sonho? Pensava... É vigília? Talvez, quem sabe o demônio! Pensava. (*ri*) Mas por que não me disseram que já se conheciam? E que ele (*aponta o Corcunda*) nas noites abria esta porta e contigo se deitava? Por que esse medo de mim, minha mãe? Afinal, é a tua casa... (*vai até a porta*) (HILST, 2008, p. 180)

O efeito que a notícia causa em Maria é transmutado pela intervenção da personagem Meia-Verdade. A gravidez de Ana não é bela, essa verdade é feia porque sua origem está na violência a atingir Maria. A função do Meia-Verdade é tornar a verdade total numa meia verdade, algo que possa ser compreendido e aceito por Maria. E ele o faz com autoridade. Sua presença na casa e suas palavras pseudomoralizantes transformam a filha de Ana, fazendo-a ler a situação como uma espectadora que compreende enfim qual era o mote principal da trama. Maria passa a acreditar que o corcunda seja o pai do ser no ventre da Ana. O corpo desviante do corcunda assume o corpo igualmente desviante do ser gerado em Ana. O lado feio e obscuro se mantém na peça. Um novo segredo é instituído e tem como pedra fundamental o corcunda Meia-Verdade.

(Ajoelha-se, põe as mãos no ventre de Ana. Fala para a criança dentro da mãe)
Ah, Maria, eu sim te farei um berço
Que nem sei, nem conheço. Lírios...
E um travesseiro *(olha para a mãe)*
Sabes do quê? *(faz um gesto brusco com a cabeça,*
Soltando os cabelos)
Do meu cabelo! Ficarás tão mimada!
Não importa.
Já sofreste bastante de pudor (HILST, 2008, p. 180-181)

Maria é pacificada, isto é clarificado quando ela diz: “Ah, Maria, eu sim te farei um berço”. Ela chama a irmã pelo nome, que é símbolo de pureza, afinal, na hagiologia Maria é o ventre sagrado que acolheu Jesus Cristo. Ela põe as mãos no ventre da mãe, ou seja, todos os movimentos desejados por Ana, Maria os realiza. No campo da rivalidade mimética elas estão, por ora, apaziguadas, uma vez que o desejo é agora a Maria do ventre de Ana. A gravidez faz a Maria adulta estabelecer uma dinâmica de alteridade com o bebê, ela se infantiliza também a fim de se reconhecer dentro do núcleo familiar.

Entretanto, junto com a aura mística estabelecida no texto, a presença do lírio coloca em cena outra vez os signos principais da peça: o corpo e o desejo. “eu te farei um berço/ Que nem sei, nem conheço. Lírios...” (HILST, 2008, p. 181). Na simbologia o lírio representa a brancura, a pureza, a virgindade, ao passo que o seu significado também está atrelado à tentação, ao desejo e ao erotismo. É possível colocar o lírio como um paradigma das identidades das duas personagens, a que está em gestação e a outra que morreu e renasce simbolicamente. Talvez a Maria adulta seja o puro, e o bebê simbolize a tentação e o erotismo.

HOMEM *(para a mulher)*: Sossegaste?
MARIA: Agora sei de tudo.
HOMEM: Sabes o quê?
MARIA: De Ana e Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. *(o Homem olha para Ana sem compreender. Muito amorosa)* [...]
Ana e o Homem olham-se fixamente. (HILST, 2008, p. 181-182)

No fim, Maria toma conhecimento apenas da meia verdade. É pelo corpo que se estabelece a resolução do conflito. No início da análise apresentei o ventre de Ana como a força propulsora das inúmeras formas de violência estabelecidas no tecido da peça. A troca de olhar entre as personagens Ana e o Homem confirma que o segredo ainda os interliga no que é proibido, vil e tentador. A cegueira de Maria é mantida pela intervenção de Meia-Verdade. Nada é alterado no triângulo Ana, Homem e Maria. As personagens

femininas são oprimidas pelo Homem, e a própria gravidez de Ana se deu por violência, como se pode verificar no trecho abaixo:

ANA (*sorrindo, grave*):
A noite sim era clara... (*pausa*)
E eu pensava naqueles a quem perdi
Treva amara,
Quando a meu lado se fez
Uma sombra que a princípio
Lembrava um todo cortês
Pelo porte ereto, altivo...
E por isso, por ser tão belo
Eu olhei. Mas, ah, senhor,
A sombra se fez mais densa!
E olhando bem, (*acentua*) “penso que vi” ...
Aquele cujo nome nem vos posso dizer...
Vós o sabeis. Me dizia:
Tão bela, tanto saber
Tão só na noite vazia?
“Perdoai-me”, assim dizia,
Ah, que soluço, que dor
Que lutas com ele travei!
E a manhã já se mostrava
Quando a Coisa se desfez. (*pausa*)
Desde esse dia pensei
Que a beleza pode ser clara
E sombria. (HILST, 2008, p. 167-168)

A cena é reveladora. Ana foi abusada pelo Homem e ao longo de toda a narração aparecem imagens dessa violência. Este é o relato a que se refere Hilda Hilst na descrição das personagens.

Ana foi estuprada.

O corpo do Homem é um corpo-bélico. Ana rememora a noite em que ela foi tomada por “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Das imagens que direcionam a ideia da violação sexual, destaco: “Quando ao meu lado se fez/Pelo porte ereto, altivo.../A sombra se fez mais densa/Ah, que soluço, que dor/Que lutas com ele travei/ Quando a Coisa se desfez/Que a beleza pode ser clara/E sombria.” (HILST, 2008, p. 167-168). Cada frase jorra em significado a dominação masculina a que fora sujeita Ana. Ao relatar para o corcunda, Ana expõe a prova de que a gravidez é proveniente de uma opressão. Meia-Verdade recebe o relato da Ana e, a partir disso, advoga em prol das personagens. Sua saída representa a reinscrição do secreto, do escondido a mover as personagens: “(O corcunda encaminha-se lentamente para a porta e

sai. Somente Ana o vê sair) (HILST, 2008, p. 181). É Ana que vê Meia-Verdade partir, interessava a ela e a mais ninguém que a meia verdade fosse instituída na família, pois sua gravidez, como materialidade da violência, necessitava de um discurso que chancelasse a paz na família, quem faz isso é o visitante.

Considerações finais

A violência em *O visitante* é construída através de sutilezas que se desdobram à medida que as personagens falam de forma ambígua, evidenciando haver algo de secreto e monstruoso em cada um deles. Nenhuma personagem é isenta de praticar violência. Tudo conflui para um quadro familiar onde todos são responsáveis pela tensão construída em torno da gravidez de Ana. Volto a endossar: a gravidez da mãe é o símbolo máximo de um corpo que, ao gerar vida, mata as relações adoecidas na trama.

Em suma, Dupuy afirma que “O homem não é violento por natureza [...] Ele é violento porque é um ser do desejo.” (DUPUY, 2015, p. 369). Nas interações entre as personagens de *O visitante*, a rivalidade mimética se dá pela via do desejo, porque isso as coloca em estado de fúria amplificada no ambiente familiar, que ao castrar e dominar, evidencia a condição de seres oprimidos frente à sua natureza desejante, e, portanto, violenta.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Trad. Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

DUPUY, Jean-Pierre. Do desejo à violência e reciprocidade. In: NOAVES, Adauto. **Fontes passionais da violência**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015. p. 347-369.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

RODRIGUES, Tatiana Franco. Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst. **Revista eletrônica Literatura e autoritarismo**, Dossiê n. 9, p. 141-155, set.-2012.

Submetido em: 08 jun. 2021

Aprovado em: 13 ago. 2021



**Da alienação à consciência revolucionária:
aspectos do realismo épico-dialético
na peça *A mãe*, de Bertolt Brecht**

**From alienation to revolutionary consciousness:
aspects of epic-dialectical realism
in Bertolt Brecht's play *The mother***

Luiz Paixão Lima Borges¹

Resumo

A dramaturgia épica, realista e dialética de Bertolt Brecht (1898-1956) se caracteriza por romper com a forma tradicional de se escrever para o teatro. A peça *A mãe*, baseada no romance homônimo de Máximo Gorki, e levada à cena em janeiro de 1932, em Berlim, apresenta uma estrutura que aprofunda de maneira substancial o rigor da forma épica, definindo um importante marco em sua dramaturgia. O presente artigo pretende apresentar e analisar alguns procedimentos utilizados na peça, seguindo o método realista e dialético brechtiano: sua composição dramático-narrativa e sua forma realista, sustentadas pela dialética materialista, o que permite considerá-la como, efetivamente, sua primeira peça enquadrada naquilo que viria a ser nomeado como realismo dialético.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Teatro épico. Realismo dialético. Dramaturgia.

Abstract

Bertolt Brecht's (1898-1956) epic, realistic and dialectical dramaturgy is characterized by breaking with the traditional way of writing for the theater. The play *The mother*, based on the eponymous novel by Máximo Gorki, and taken to the scene in January 1932, in Berlin, presents a structure that substantially deepens the rigor of the epic form, defining an important milestone in his dramaturgy. This article intends to present and analyze some procedures used in the play, following the Brechtian dialectical and realistic method: its dramatic-narrative composition and its realistic form, supported by materialist dialectics, which allows it to be considered as, effectively, its first framed play in what would come to be called dialectical realism.

Keywords: Bertolt Brecht. Epic theater. Dialectical realism. Dramaturgy.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

Do teatro épico ao realismo épico-dialético

O projeto estético-ideológico do teatro de Bertolt Brecht está assentado numa perspectiva de produção da consciência crítica do espectador, devendo, portanto, ser considerado em seu conjunto artístico-expressivo que envolve a dramaturgia, a encenação, e uma teoria que sustenta sua compreensão como uma totalidade dialética. As relações entre dramaturgia e encenação balizam a consistência de uma estética que se organiza, como conceito, e se justifica ideologicamente a partir de sua adesão ao marxismo, nos últimos anos da década de 1920. Um documento de 1931, dedicado à peça *Ópera dos três vinténs*, apresenta uma formulação teórica que define um salto dialético bastante significativo em seu pensamento estético-teatral:

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no envolvimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas: a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. (BRECHT, 1978, p. 28)

O teatro épico brechtiano ultrapassa o seu carácter estritamente narrativo ao assumir o seu carácter realista e dialético, por meio da aplicação concreta das leis da dialética materialista, uma vez que pressupõe a transformação da qualidade por meio do acúmulo quantitativo, configurada no comportamento dos personagens e nas relações sociais dramatizadas. A peça *A mãe*, com sua composição dramático-narrativa e sua forma realista sustentadas pela dialética materialista, marca um importante momento de aprofundamento teórico, formal e estético, no conjunto da obra teatral brechtiana. Observa-se, na peça, uma nova estrutura dramática confirmada pela experimentação consciente dos procedimentos estéticos, apresentando uma leitura do comportamento dos personagens e análise das situações dramáticas mediadas por uma criteriosa análise realista e dialética.

Ainda que Brecht não reconheça sua dramaturgia do momento em questão nos termos do realismo dialético, definindo-a como teatro didático não aristotélico, *A mãe* se distingue substancialmente, em suas configurações estético-formais, do formato didático com o qual estava trabalhando. O realismo se faz sentir na configuração do comportamento, sentimentos e ações da personagem, e na sua relação dialética com a realidade objetiva, bem como os seus mecanismos de superação. No entanto, o realismo

para Brecht não é uma simples questão de forma; é uma postura político-ideológica que se aprofunda esteticamente, superando dialeticamente o próprio conceito, pois “a realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo” (BRECHT, 1967, p. 118-119). Há, por parte de Brecht, uma clara percepção do salto qualitativo² operado na peça, pois destaca, para a sua realização cênica, a necessidade da participação de “atores”, o que sugere a consciência de uma nova configuração, bem mais elaborada do que as peças do período, também conhecidas, algumas delas, como “óperas escolares”.

A Mãe, escrita no estilo das peças didáticas, mas exigindo atores, é uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, não-aristotélica. Esta arte dramática não explora, tão decididamente como arte dramática aristotélica, a tendência que há no espectador para uma *empatia por abandono*; revela, além disso, uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, tal como, por exemplo, a catarse. [...] Esta arte dramática, empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. (BRECHT, 1978, p. 31)

Nos âmbitos político e ideológico, a crítica ao capitalismo, marca acentuada em sua dramaturgia, apresenta um novo ingrediente, fundamental para compreensão desse momento, que é a tomada de posição revolucionária de Pelagea Wlassowa. Ela se entrega de corpo e alma à luta pela transformação social, porém, antes, tem que transformar-se a si mesma, adquirindo uma consciência que somente é possível em sua relação social: o processo de transformação dialética da *alienação* em *consciência* se efetiva no contato direto com os trabalhadores, produzindo uma compreensão concreta da realidade que modifica sua visão do universo dos trabalhadores que lutam por melhores condições de trabalho e de vida – a luta deles é também a sua luta.

[...] ao se assumir enquanto classe, o proletariado nega o capitalismo afirmando-o. [...] em sua luta revolucionária, não basta o proletariado assumir-se enquanto classe (consciência de si), mas é necessário se assumir para além de si mesmo (consciência para si). Conceber-se não apenas como um grupo particular com interesses próprios dentro da ordem capitalista, mas também se colocar diante da tarefa histórica da superação dessa ordem. A verdadeira consciência de classe é fruto dessa dupla negação:

² Como se verá oportunamente, a qualidade, analisada no trabalho, será sempre considerada em seu caráter dialético, e não como medida de valor.

num primeiro momento, o proletariado nega o capitalismo assumindo sua posição de classe, para depois negar-se a si próprio enquanto classe, assumindo a luta de toda a sociedade por sua emancipação contra o capital. (IASI, 2011, p. 32)

Em seu processo de aquisição de consciência, Wlassowa se dedica também à sua própria alfabetização, o que para ela torna-se vital, pois só assim conseguirá compreender o que dizem os panfletos que tem que distribuir em sua tarefa revolucionária, e também poderá ler e compreender os documentos do Partido. No entanto, o que realmente faz a diferença em sua luta é a causa que une Mãe e Filho num objetivo comum. O que se apresenta inicialmente como uma tomada de posição de caráter estritamente pessoal, pois precisava ajudar o filho que estava visado pela polícia, torna-se, no confronto com a realidade objetiva, um compromisso social que amplia as suas possibilidades de compreensão da situação política e econômica vigente, ampliando também o espectro de sua luta³. A causa de Pawel é também a causa de Wlassowa.

Pelagea recita

ELOGIO DA TERCEIRA COISA

Sempre se ouve, quão depressa

As mães perdem os filhos, mas eu

Preservei o meu. Como o preservei? Através

Da terceira coisa.

Ele e eu éramos dois, mas a terceira

Coisa comum, a causa comum, foi ela

Que nos uniu.

Eu mesma ouvi, às vezes,

Conversas entre filhos e pais.

Mas como eram melhores as nossas conversas

Sobre a terceira coisa, que nos era comum

Grande e comum para tantos homens!

Que perto nos encontrávamos, perto

Dessa coisa: Que bom era para nós, essa

Boa coisa perto!⁴ (BRECHT, 1990, p. 219)

³ “A pergunta da peça brechtiana é: essa função social pode tornar-se revolucionária? E como? Na ordem econômica capitalista, quanto mais imbricado um indivíduo no contexto produtivo, maior sua vulnerabilidade em relação à exploração. Sob as condições atuais, a família é uma organização para a exploração da mulher como mãe. [...] Se as mães forem revolucionadas, nada restará a revolucionar. O objeto de Brecht é uma experiência sociológica sobre a transformação revolucionária da mãe” (BENJAMIN, 2017, p. 39).

⁴ Todas as citações de diálogos da peça serão colocadas em recuo, mesmo aquelas inferiores a três linhas, e que não se enquadrem nas orientações da ABNT, que recomenda que toda citação com menos de três linhas seja integrada ao corpo do texto. Tal opção se justifica no intuito de se manter as suas características dramaturgicas, por julgar que a distribuição de “falas” dos personagens interfere substancialmente na forma de apreensão das mesmas. O mesmo critério será utilizado para as outras peças aqui analisadas. A partir desse ponto, todas as citações da peça *A mãe* serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelo número de página entre parêntesis, considerando a edição que consta das

Alfabetização, formação política e aquisição de consciência revolucionária estão inseridas numa configuração estética e formal em que o materialismo histórico e dialético orienta sua composição artística. O método de análise e construção dramaturgica pode ser aplicado tendo como base um esquema⁵, organizado por Brecht, para a aplicação da dialética e construção do distanciamento, o que deverá ser compreendido com base na totalidade de seu trabalho teórico.

- 1 - *O distanciamento como fator de compreensão* (compreender - não-compreender - compreender), negação da negação.
- 2 - *A acumulação de fatos incompreensíveis produzindo a compreensão* (transformação da quantidade em qualidade).
- 3 - *O particular como integrante do geral* (a tipicidade dos eventos a partir de sua particularidade e unicidade).
- 4 - *Fator de desenvolvimento* (passagem de um sentimento ao sentimento contrário).
- 5 - *Caráter contraditório* (o homem e suas circunstâncias. As ações e suas consequências).
- 6 - *Compreender uma coisa por intermédio da outra* (a cena possui um sentido de autonomia; os acontecimentos se relacionam e se esclarecem por meio de outras cenas que se repetem de outra maneira).
- 7 - *O salto* (*saltus naturae*, desenvolvimento épico por saltos).
- 8 - *Unidade dos contrários* (acentuar a contradição no interior da unidade. A mãe e seu filho, na peça *A mãe*, aparentemente unidos, se conflitam por causa do salário).
- 9 - *Possibilidade da aplicação prática do saber* (unidade da teoria e da prática). (BRECHT, 1999, p. 167-168, tradução minha)

Os itens apresentados por Brecht no esquema acima não são excludentes entre si, podendo ocorrer, no entanto, que determinada ação seja objeto de análise em mais de um dos itens. Tal ocorrência não compromete o esquema, pois o mesmo deve ser entendido dialeticamente, uma vez que as relações se manifestam em suas interações e mútuas determinações. O realismo dialético se organiza com base na aplicação das Leis da Dialética (equilíbrio e luta dos contrários; transformação da quantidade em qualidade; negação da negação) e sua configuração se efetiva nas ações dos personagens e nas circunstâncias sociais a que estão dramaticamente submetidos. A peça *A mãe* apresenta uma estrutura em que a transformação dos personagens e dos acontecimentos obedece ao esquema proposto por Brecht. É com essa perspectiva que considero sua possibilidade de análise sob a óptica do realismo dialético, confirmando, assim, sua primeira e efetiva

referências bibliográficas: BRECHT, Bertolt. *A mãe*. Trad. João das Neves. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo* 4. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 161-235.

⁵ Não me foi possível identificar a data de produção do “esquema”. Com certeza, posterior à primeira encenação de *A mãe*.

ocorrência em uma peça de sua autoria.

1 - O distanciamento como fator de compreensão

O materialismo histórico e dialético encontra no teatro épico brechtiano o procedimento do *distanciamento*, que é o responsável por sugerir ao público uma nova postura frente ao espetáculo teatral. Nesse sentido, e na tentativa de se aprofundar o seu efeito, não deve ser compreendido apenas como um instante de ocorrência da quebra da linearidade da ação dramática, mas, sim, como um processo que se coloca em movimento constante, e estimula a consciência, a crítica e a historicização da ação.

‘Distanciar’ é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude. (BRECHT, 1967, p. 138)

O distanciamento possibilita a desnaturalização das relações sociais e dos comportamentos humanos apresentados em cena, produzindo em seu lugar a perplexidade diante das ações dramatizadas, o que permite apresentar o personagem em contradição consigo mesmo, descaracterizando o que seria convencionalmente esperado em relação à sua atitude diante de determinado acontecimento. Na peça *A mãe*, a perspectiva histórica do distanciamento revela o instante em que o personagem se nega a si mesmo para adquirir um novo comportamento. Pelagea Wlassowa, que negava as posições e atitudes do filho, ao compreender as razões objetivas de suas ações, compreende, também, a necessidade de participar da mesma luta, e percebe o seu pensamento transformado em relação às injustiças sociais. Na Cena 2, intitulada “Pelagea Wlassowa vê, apreensiva, seu filho na companhia de operários revolucionários” (p. 167-175), a Mãe afirma:

PELAGEA WLASSOWA *à parte* [para o público] – Não gosto de ver meu filho na companhia dessa gente. Eles vão acabar prejudicando-o. Ficam enchendo a cabeça do rapaz e em alguma vão metê-lo. Não vou servir nenhum chá para essa gente. (p. 168)

A alienação de Wlassowa a impede de compreender a realidade opressiva, desumana e injusta a que está submetida a sociedade russa, desconhecendo que sua própria situação de profundas dificuldades financeiras é produto de um sistema que não vê no homem senão a produção do lucro, por isso, desqualifica a luta daqueles que se empenham na transformação social. Na Cena 4, “Pelagea Wlassowa recebe a sua primeira lição de economia” (p. 182-187), a personagem inicia um percurso de entendimento das relações patrão/empregado e capital/trabalho, a partir do qual sua visão de mundo começa a sofrer transformações, o que irá se consolidar ao longo da peça. Ao observar a realidade com espanto e perplexidade, portanto, distanciada, Wlassowa começa a questionar a vida dos trabalhadores da fábrica e a sua própria vida. O distanciamento, como produção de espanto e perplexidade, se manifesta em três instâncias distintas, que criam vínculos dialéticos entre si: a personagem diante de sua própria história, o que a faz se transformar; a atriz frente à personagem, pois deverá adquirir um novo processo de entendimento dramático e criação; e o público em sua relação com a peça.

2 - A acumulação de fatos incompreensíveis produzindo a compreensão

Os conceitos de *quantidade* e *qualidade* devem ser aqui entendidos sob a óptica da dialética marxista:

Por qualidade entende-se o conjunto de características substanciais que expressam a natureza e os traços específicos duma coisa. Além de determinar o objeto, qualidade indica que esse se acha em equilíbrio relativo. Esse fato é importante para a sua existência, pois qualquer modificação na qualidade da coisa faz com que esta mude de uma maneira radical. [...] A qualidade é inseparável da coisa e é mutável à medida que estas mudam. (KRAPIVINE, 1986, p. 166)

A quantidade caracteriza o objeto sob o aspecto do grau, da intensidade ou do nível de desenvolvimento de uma qualidade. [...] Para conhecer melhor a realidade, é necessário, além de qualitativa, fazer a análise quantitativa dos processos e fenômenos. [...] As características qualitativa e quantitativa estão interligadas, porquanto estão indissolúvelmente unidas e mutuamente determinadas⁶. (KRAPIVINE, 1986, p. 168)

⁶ Foi atualizada, em ambos os textos, a grafia da tradução lusitana, em conformidade ao Acordo Ortográfico.

Ao longo da peça, Wlassowa, em seu constante contato com a realidade operária e com o movimento revolucionário de libertação, acumula experiências que permitem transformações fundamentais em sua consciência; por outro lado, as diversas circunstâncias do movimento social e político cumprem o objetivo de mostrar as transformações da sociedade russa no período pré-revolucionário. O acúmulo quantitativo, tanto no âmbito pessoal quanto no social, transforma a qualidade da consciência de Wlassowa, bem como da organização política do movimento:

PELAGEA WLASSOWA - *Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? [...] Não vejo nenhuma saída.* (p. 165, grifo meu)

PELAGEA WLASSOWA - *Dê-me a bandeira aqui, Smilgin, disse eu. Dê-me aqui! Agora sou eu a levá-la. As coisas ainda vão mudar.* (p. 190, grifo meu)

PELAGEA WLASSOWA - *Não, quando eu estiver cansada eu a entregarei. Aí, será você a levá-la. Porque eu, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário, ainda tenho o que fazer!* (p. 235, grifo meu)

As três falas de Wlassowa demonstram, dialeticamente, como se realizou a sua aquisição de consciência revolucionária. Sua primeira atitude será aprender a ler. O contato com esse novo universo que não representava nenhuma importância passa a ser fundamental. A possibilidade da leitura amplia sua capacidade de compreensão que, por sua vez, faz com que ela cada vez mais se aproxime da realidade objetiva, e a afasta da alienação, pois, “não é a consciência que determina a vida [o ser social], mas a vida [o ser social] que determina a consciência” (MARX; ENGELS, 1979, p. 37).

3 - O particular como integrante do geral

São historicamente significativos (típicos) as pessoas e acontecimentos que, mesmo não sendo os mais frequentes de maneira geral, nem os que mais chamam a atenção, são, no entanto, decisivos para os processos evolutivos da sociedade. A eleição do típico deve ser feita segundo o que consideramos positivo (desejável) ou negativo (indesejável).

O significado próprio da palavra ‘típico’ [...] é: historicamente significativo. Esse conceito nos permite trazer à luz da poesia acontecimentos insignificantes em sua aparência, raros, despercebidos, da mesma maneira as pessoas modestas, raras, porque são historicamente significativas, isto é, são importantes para o progresso da humanidade, para o socialismo. No entanto, esses acontecimentos e essas pessoas deverão ser representados de forma realista, ou seja, com todas as suas contradições [...]. (BRECHT, 1984,

Wlassowa toma a decisão de distribuir os panfletos numa atitude pessoal de proteção do filho; ela não tem consciência da relevância política do ato que irá praticar, no entanto, e entendendo que o ser social é que determina a consciência, essa decisão, altera significativamente sua postura e sua consciência em relação às condições de luta do trabalhador: dialeticamente, o ato deixa de representar uma relação mãe/filho para assumir uma significação social e histórica - típica -, o que representa um valor inestimável para a transformação da personagem e sua inserção no movimento político em favor da revolução.

PELAGEA WLASSOWA *para si* - Com certeza, isso não é boa coisa, mas tenho de ajudar, não quero o Pawel metido nisso.

ANTON - Sra. Wlassowa, nós lhe confiamos também os nossos panfletos.

ANDREJ - E assim vai lutar por nós, Pelagea Wlassowa.

PELAGEA WLASSOWA - Lutar? Não sou nenhuma mocinha, muito menos lutadora. Eu fico satisfeita quando consigo juntar três copeques. Isso já é luta bastante para mim.

ANDREJ - A senhora sabe o que dizem os panfletos, sra. Wlassowa?

PELAGEA WLASSOWA - Não, eu não sei ler. (p. 175)

O seu primeiro contato objetivo com os operários redireciona irreversivelmente sua história. O que resulta da operação de um valor pessoal se transformando dialeticamente em um valor social é uma representação dramatizada do “particular como integrante do geral”; a totalidade do movimento revolucionário é constituída pelas partes que dele participam. Wlassowa é parte desse movimento. Suas tomadas de posição ao longo da peça nos permitem compreender não apenas o seu instante dramatizado, mas também auferir sua transformação qualitativa.

4 - Fator de desenvolvimento

O sentimento de Wlassowa em relação à atuação política de Pawel e seus amigos deve ser compreendido como superação de suas contradições. É preciso compreender, também, que suas posições pessoais, e iniciais, estão condicionadas pelas relações sociais que enfrenta, ainda que não tenha consciência sobre elas. Sabe apenas que é pobre, e a vida é difícil, não é capaz de compreender o valor da leitura na formação do ser humano. Reforçando essa ideia, a panela de sopa, apresentada na primeira cena, adquire o estatuto

de *gestus* social, uma vez que através dela é possível compreender o momento histórico em que vive a sociedade russa.

PELAGEA WLASSOWA – Mas [os amigos de Pawel] são uns caras-de-pau! Agem simplesmente como se não fosse com eles. Que querem eles de Pawel? Quando entrou para a fábrica estava feliz por ter encontrado trabalho. Ganhava pouco e, neste último ano, vem ganhando cada vez menos. Se for descontado em mais um copeque prefiro ser eu mesma a deixar de comer. *Mas não fico tranquila com esses livros que anda lendo e me preocupa que perca as noites em reuniões que só servem para encher-lhe a cabeça.* Assim, vai acabar perdendo o emprego. (p. 169, grifo meu)

Já tendo operado um primeiro salto qualitativo, sua consciência social, se reflete em sua nova postura em relação à leitura e aos operários, apontando, agora, para um sentimento contrário àquele apresentado anteriormente: se antes condenava o ato de ler, agora o considera extremamente importante e o coloca num patamar superior:

SIGORSKI – Para que essas palavras?
PELAGEA WLASSOWA sentada com outros à mesa – Por favor, Nikolai Iwanowitsch, precisam mesmo ser ramo, peixe e ninho? Nós já estamos velhos e precisamos, assim, aprender depressa as palavras que nos sejam úteis.
O PROFESSOR *sorri* – Olhem: tanto faz aprender com estas ou outras palavras.
PELAGEA WLASSOWA – Como assim? Como se escreve, por exemplo, operário? Isso interessa ao nosso Sigorski.
SIGORSKI – Ramo não aparece nunca.
PELAGEA WLASSOWA – Ele é metalúrgico.
O PROFESSOR – Mas aparecem as letras.
O OPERÁRIO – Mas em ‘luta de classe’ também aparecem as letras.
O PROFESSOR – Sei, mas vocês têm que começar pelo mais simples, e não direto com as palavras mais difíceis. ‘Ramo’ é simples.
SIGORSKI – ‘Luta de classes’ é muito mais fácil.
O PROFESSOR – Mas não existe luta de classes nenhuma. É bom que isso fique claro de uma vez por todas.
SIGORSKI *levanta-se* – Então eu não tenho nada a aprender com o senhor, já que para o senhor não existe luta de classe!
PELAGEA WLASSOWA – Você precisa aprender a escrever. E isso você pode fazer aqui. *Ler, isso é luta de classes!* (p. 195, grifo meu)

O que se pode perceber é a manifestação dos seus contrários em relação à sua posição anterior: a luta já não lhe é estranha, e muito menos motivo de medo e negação; a leitura, agora, é parte substantiva em sua luta. Assim, confirma-se o propósito brechtiano de mostrar o homem em processo, bem como a realidade, provocando com isso a desnaturalização do que é natural: Brecht coloca em cena o *homem histórico*, condicionado

pelas relações sociais e em constante processo de transformação, afirmando que “devemos ser capazes de retratar o humano sem apresentá-lo como o Eterno Humano” (BRECHT, 1967, p. 262).

5 - *Caráter contraditório*

A relação do homem com as circunstâncias que o envolvem revela a contradição fundamental entre necessidade e possibilidade: a necessidade de superação de determinada condição impõe tomada de posição que o confronta com obstáculos que deverá superar, através de ações objetivas; no entanto, as possibilidades na grande parte das vezes, não lhe são favoráveis, e tudo será feito para tentar impedir a realização dos seus propósitos. Por outro lado, revela também que “as circunstâncias fazem o homem assim como os homens fazem as circunstâncias” (MARX; ENGELS, 1979, p. 56). Transformar a realidade, ou “fazer as circunstâncias”, exige superar as possibilidades que se colocam como anteparo de proteção do sistema capitalista contra as tentativas de desenvolvimento das forças sociais em suas conquistas. Nesse sentido, o homem se mobiliza e se organiza socialmente, o que representa a soma de vários indivíduos que enfrentam os mesmos problemas. As circunstâncias que envolvem a família Wlassow são relatadas pela Mãe, em seu primeiro monólogo dirigido à plateia:

PELAGEA WLASSOWA - Quase me envergonha, oferecer esta sopa ao meu filho. Mas eu não posso pôr mais gordura, nem ao menos meia colher. Só na semana passada ele foi descontado em um coque por hora de seu salário, e isso com nenhum esforço posso compensar. Ele precisa de um alimento mais forte, eu sei, seu trabalho é duro. É muito ruim que eu não possa oferecer uma sopa melhor ao meu único filho; ele é jovem, só agora se faz homem. É tão diferente do pai. Lê o tempo todo e nunca ligou muito para comida. Agora então, com esta sopa ainda pior, não há de ficar satisfeito. *Leva para o filho uma marmita com a sopa. Observa como este, sem tirar os olhos do livro, destapa a marmita, cheira a sopa e torna a tampá-la, afastando-a.* Está cheirando a sopa de novo. E eu não posso fazer nada melhor. Daqui a pouco ele vai ver em mim um estorvo em lugar de uma ajuda. Para que divido a sua comida, moro em sua casa e me visto com o seu salário? Ele vai acabar indo embora. Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? Penso três vezes antes de gastar cada coque. Procuo assim e assado. Uma vez poupo na lenha, outra vez nas roupas. Mas, nunca chega. Não vejo nenhuma saída. (p. 165)

O seu estranhamento em relação a algumas atitudes do filho, como o hábito da leitura, irá se somar às posições contra as reuniões políticas realizadas em sua casa. O processo de compreensão, enquanto produto de sua situação social, se elabora e se transforma à medida que estabelece contato com a realidade de luta, e se constitui como consciência de classe. Wlassowa é construída dialeticamente tendo como objeto de análise suas contradições, e não os seus conflitos; pois aquelas são historicamente determinadas, enquanto esses são fruto de vontades contrariadas.

6 - Compreender uma coisa por intermédio da outra

Um dos procedimentos mais significativos do realismo épico e dialético é a construção de cenas que possibilitam uma nova estruturação da fábula, que para Brecht distingue-se substancialmente do modelo tradicional, pois propõe que “as diversas partes da história [fábula] devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça” (BRECHT, 1967, p. 214). Essa nova forma, herdada do drama de farrapos do romantismo alemão e do drama de estações expressionista, rompe com a linearidade da ação dramática, sustentada pela relação causa/efeito.

[...] a fábula não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana. Assim, pois, os personagens não são meras cópias de pessoas vivas, mas seres armados e refeitos de acordo com as ideias. (BRECHT⁷ apud POSADAS, 1970, p. 73)

As cenas autônomas, que se explicam a si mesmas, estabelecem uma relação de mútua determinação, permitindo a repetição das contradições fundamentais apresentadas na fábula, esclarecendo-as; ao mesmo tempo, contribuem para interromper o efeito de identificação do público com o drama do personagem. A fragmentação proporciona um aprofundamento da historicização das ações apresentadas, sem perder a perspectiva de totalidade: a cada nova cena, novos recursos serão aplicados visando “a exposição da história [fábula] e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento” (BRECHT, 1967, p. 216).

⁷ Não há, na obra de Posadas, referência sobre a citação de Brecht.

7 - O salto

O salto dialético é produto do acúmulo quantitativo, e representa a superação do novo pelo velho, devendo ser entendido como “um termo para designar uma reviravolta, uma alteração qualitativa dum objeto ou fenômeno resultante das transformações quantitativas” (KRAPIVINE, 1986, p. 307). O comportamento de Wlassowa é configurado de modo a que possamos acompanhar e compreender suas transformações. Ao longo da peça, a personagem sofre alguns saltos, porém, há dois que parecem os mais significativos à análise que aqui se pretende, pois demonstram a interação do particular com a totalidade do movimento social. Na Cena 5, “Relatório sobre 1º de maio de 1905”, num momento em que a narrativa dos fatos substitui a forma dialogada:

ANDREJ - Ao meu lado marchava Pelagea Wlassowa e atrás dela seu filho. De manhã cedo, quando o fomos buscar, ela apareceu pronta da cozinha e quando perguntamos o que queria, ele nos respondeu:
PELAGEIA WLASSOWA - Ir com vocês. (p. 187)

Da negação veemente da luta política, o acúmulo quantitativo promove o salto qualitativo, e vemos agora uma Wlassowa transformada e empenhada. Na cena seguinte, apresenta-se um novo salto, agora envolvendo o seu aprendizado: ela, que no início da peça não sabia ler e escrever, dedicou-se ao estudo para melhor compreender o que estava acontecendo. Aprender a leitura e escrita não foi resultado de um capricho, mas necessidade política e social de participação ativa na luta.

PELAGEIA WLASSOWA - [...] Eu já pude ler o material sobre o terceiro congresso do partido graças às lições de Nikolai Iwanowitsch que me ensinou a ler e a escrever. (p. 200)

8 - Unidade dos contrários

Em seu esquema, Brecht utiliza-se de uma relação da peça *A mãe* - “A mãe e seu filho, na peça *A mãe*, aparentemente unidos, se conflitam por causa do salário” - para exemplificar que no realismo dialético os personagens são configurados observando suas contradições, que estão em choque constante e também em constante transformação, demonstrando que o movimento é absoluto e o repouso relativo. A primeira Lei da Dialética - unidade e luta dos contrários - afirma:

Por contrários entendemos os aspectos, as tendências e as forças internas dum objeto ou fenômeno que se excluem mutuamente, mas ao mesmo tempo não podem existir umas sem as outras. A ligação recíproca dos contrários forma a contradição. [...] A unidade dos contrários consiste em que estes, sendo reciprocamente determinados, não podem existir um sem o outro. A unidade significa que em certas condições os elementos ou aspectos contraditórios vêm a equilibrar-se. [...] Apesar de estarem ligados entre si, os aspectos contraditórios estão ao mesmo tempo em 'luta', quer dizer, negam-se, excluem-se reciprocamente. (KRAPIVINE, 1986, p. 155 e 157)

O homem não se afasta de seus contrários, como também não consegue deter a luta que se trava entre eles, que estão sempre em busca de superação e de um equilíbrio provisório. Tal condição, que ocorre independentemente da vontade de cada um, demonstra, por outro lado, que ser contraditório não significa, em filosofia dialética, ser incoerente. A "luta" travada entre a Mãe e o Filho se estabelece tendo como referência a visão de mundo de cada um, que se manifesta na contradição *consciência* (Pawel) e *alienação* (Wlassowa). O que Brecht pretende demonstrar é como a realidade objetiva é determinante na aquisição de consciência. Wlassowa compreende uma nova realidade em função de novas relações sociais que se lhe apresentam no decorrer da fábula, compreendendo também a necessidade de participação ativa no processo social.

9 - Possibilidade da aplicação prática do saber (unidade da teoria e da prática)

A prática⁸ sem a teoria⁹ que a sustenta e ao mesmo tempo a tensiona dialeticamente torna-se uma ação voluntarista e frágil de consciência; sem a prática o conhecimento se esgota em si mesmo, pois não se multiplica. A luta é, portanto, dupla, num jogo dialético de negação e afirmação, tensão mútua que se estabelece entre contrários. A luta revolucionária se alimenta das duas forças que se mobilizam e se contradizem em favor de uma causa comum. Na peça, os conceitos de prática e teoria se confirmam na práxis da personagem, que tem o seu percurso marcado por essa tensão dialética: Wlassowa não se alfabetiza apenas no domínio das letras: sua consciência é produto de sua alfabetização política e social. Sua prática revolucionária ganha estatura em interação com o saber

⁸ “[...] atividade material do homem orientada para um determinado fim; transformação da realidade objetiva; base universal do desenvolvimento da sociedade e do conhecimento. [...] Tanto pelo seu conteúdo como pelo modo de realização, a prática tem caráter social” (KRAPIVINE, 1986, p. 303).

⁹ “[...] conjunto de ideias fundamentais em qualquer ramo de conhecimento; forma de conhecimento científico que dá a explicação completa das leis gerais, das conexões substanciais e da realidade. O critério de veracidade duma teoria e a base do seu desenvolvimento é a prática” (KRAPIVINE, 1986, p. 312).

letrado que, por sua vez, é estimulado pela militância, estabelecendo uma relação dialética de mútua determinação. Brecht demonstra em cada uma das cenas como a consciência de Wlassowa é forjada pela relação entre sua prática cotidiana e sua teoria adquirida. O saber letrado em harmonia dialética com o saber social tornou-a uma mulher diversa daquela apresentada no início da peça.

Uma nova forma para um novo teatro

Frederic Ewen (1991, p. 195) afirma que

O teatro épico de Brecht encontra a plenitude de sua existência quando do elemento 'dialético' aparece. É isso que o diferenciara fundamentalmente de seus predecessores e seus contemporâneos e sucessores 'épico'. Pois já em 1930 Brecht começará a substituir 'épico' por 'dialético'.

As múltiplas possibilidades de análise e configuração dramática proporcionadas pelo materialismo dialético permitiram a Brecht uma nova formulação da dramaturgia e da encenação realizadas para o homem da era científica, entendendo que “a dialética é um conhecimento vivo, universal e complexo (com uma infinidade crescente de aspectos), com um inesgotável número de maneiras particulares de abordar e interpretar a realidade (com um sistema filosófico que de cada matiz resulta num todo)” (LÊNIN¹⁰ apud WEKWERTH, 1984, p. 62). No final dos anos 1940, Brecht inicia um processo de questionamento objetivo sobre a eficácia do termo “teatro épico” e pensa em substituí-lo. Suas primeiras observações sobre o tema podem ser encontradas em “Pequeno organón para o teatro” (1948). Em “A dialética no teatro” (1953), afirma que

[...] a designação de 'teatro épico' é demasiado formal para o teatro a que nos referimos (e que, em certa medida, tem sido, também, executado na prática). *O teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação*, tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificação da sociedade, fonte de onde a representação deve extrair o seu prazer principal. Essa classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição. (BRECHT, 1978, p. 135, grifo meu)

Sem *nunca* abrir mão do caráter épico, Brecht conseguiu sua hibridização com o realismo, o que possibilitou uma nova compreensão do teatro, e de uma forma igualmente

¹⁰ Não há, na obra de Wekwerth, referência sobre a citação de Lênin.

nova. Brecht assume o teatro dialético como definidor e orientador de sua obra dramática como resultado de um acúmulo histórico de experiências e reflexões, portanto, irreversível.

Brecht substitui progressivamente a noção de teatro épico pela de teatro dialético, ou, ainda, pela de dialética no teatro. Quando nos mostra o passado e o 'mundo tal como está', não é para que os recusemos em bloco, mas com o fim de os compreendermos. As suas contradições objetivas já não nos remetem apenas para a nossa alienação subjetiva, são fontes de transformações futuras. Nada existe por si e a história nunca se congela em terror. O mundo é aberto. Entre a história e a utopia organiza-se um movimento incessante e esboça-se uma reconciliação. (DORT, 1980, p. 185-186)

A mãe foi observada, aqui, como a peça na qual Brecht opera o salto qualitativo em sua dramaturgia, pois consegue agregar à forma épico-realista os conceitos fundamentais da lógica dialética marxista. É nesse sentido que a peça é considerada neste trabalho, por meio da compreensão de sua efetiva configuração dialética, como sua primeira experiência do *realismo dialético*. Não se trata apenas de uma questão de nomenclatura, mas de uma postura consciente e revolucionária frente aos desafios colocados ao teatro pelo capitalismo e pelo pensamento burguês.

[...] a forma das novas peças
é nova. Mas por que temer
o que é novo? É difícil de executar?
Mas por que temer o que é novo e difícil?
Para quem é explorado e sempre desiludido
também a vida é uma constante experiência, e
o ganho de uns tantos tostões uma empresa incerta
que em parte alguma jamais se aprende.
Por que razão temer o que é novo, em vez do que é velho?
E mesmo que o vosso espectador, o trabalhador, hesite,
vocês não deverão acertar o passo por ele, mas, sim,
adiantarem-se, rapidamente, a passos largos,
confiando sem reserva na sua força, que surgirá enfim.
(BRECHT, 1978, p. 43-44)

Referências

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - v. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**: III. 1944/1958. Org. Werner Hecht. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.

BRECHT, Bertolt. **El compromiso en literatura y arte**. 2. ed. Trad. J. Fontcoberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

BRECHT, Bertolt. A mãe. Trad. João das Neves. In: _____. **Teatro completo 4**. Trad. Vários. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 161-235.

BRECHT, Bertolt. **Théâtre épique, théâtre dialectique**: écrits sur le théâtre. Trad. Jean Tailleur; Guy Delfel; Edith Winkler. Traduction des inédites, préface et notes Jean-Marie Valentin. Paris: L'Arche, 1999.

DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Trad. Mário Sérgio. Beira Douro [Portugal]: Forja, 1980.

EWEN, Fredric. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KRAPIVINE, V. **Que é o materialismo dialético?** Trad. G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã (I - Feuerbach)**. Trad. José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. 2 ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec; Cidade de São Paulo, 1984.

Submetido em: 06 ago. 2021 | Aprovado em: 17 set. 2021



**“Fuente Ovejuna lo hizo”:
notas sobre o tiranicídio e a clemência real em
Fuente Ovejuna (1619), de Lope de Vega**

**“Fuente Ovejuna lo hizo”:
apuntes acerca del tiranicidio y de la clemencia real en
Fuente Ovejuna (1619), de Lope de Vega**

Gabriel Furine Contatori¹

Resumo

Neste artigo, buscamos fazer breves considerações sobre o tiranicídio e a clemência real na peça teatral *Fuente Ovejuna* (1619), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635). Assim, pretendemos demonstrar, a partir de uma metodologia bibliográfica e analítica que consiste na reconstrução de concepções poéticas, políticas e teológicas em vigência na Espanha seiscentista, que a peça coloca o tiranicídio como atitude ilícita, pois aos *fuentes ovejunenses* caberia aguardar o socorro real ou divino que os livraria das ações tirânicas de D. Fernán Gómez de Guzmán. Além disso, visamos a demonstrar que o exercício da clemência real por parte dos Reis Católicos, além de estar amparado em um conjunto de tratados políticos da época, reitera que o homicídio praticado pelos lavradores foi uma ação ilícita. Para o logro desses objetivos este estudo fundamenta-se em autores como Alemán (1681), Mariana (1854) e Tomás de Aquino (1786), dentre outros.

Palavras-chave: Tiranicídio. Clemência. Teatro espanhol. Lope de Vega.

Resumen

En este artículo, hacemos apuntes sobre el tiranicidio y la clemencia real en la obra teatral *Fuente Ovejuna* (1619), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635). Así, pretendemos demostrar, por medio de una metodología bibliográfica y analítica que consiste en la reconstrucción de los conceptos poéticos, políticos y teológicos vigentes en la España del siglo XVII, que la obra teatral defiende que el tiranicidio es una acción ilícita, pues los *fuentes ovejunenses* deberían aguardar la ayuda real o divina que los libraría de las acciones tiránicas de D. Fernán Gómez de Guzmán. Además, buscamos demostrar que el ejercicio de la clemencia por los Reyes Católicos, que está amparado en diferentes tratados políticos de la época, ratifica que el homicidio ejercido por los labradores fue ilícito. Para eso, recurrimos a autores como Alemán (1681); Mariana (1854); Tomás de Aquino (1786), y otros.

Palabras clave: Tiranicidio. Clemencia. Teatro español. Lope de Vega.

¹ Mestrando em Letras (área de Estudos Literários) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Professor de língua portuguesa e de língua espanhola na rede particular de ensino. E-mail: furine.contatori@unifesp.br.

Introdução

Na obra *Tesoro de la lengua castellana o española*, cuja primeira publicação é de 1611, Sebastián de Covarrubias Orozco registra, no verbete “fuente”, o acontecimento histórico que ocorreu em abril de 1476 na vila cordovesa de Fuente Ovejuna: o assassinato do comendador de Calatrava pelas mãos dos *fuente ovejunenses*:

Fuente Ouejuna dicha antiguamente Mellaria, y para que conste el origen que tuuo un prouerbio trillado: Fuente Ouejuna lo hizo, es de saber que enel año de mil quatrocientos y setenta y seis, enel qual se dio la batalla de Toro, como toda Castilla estuuiesse rebuelta con parcialidades, los de Fuente Ouejuna una noche del mês de Abril se apellidaron para dar muerte a Hernan Perez de Guzmán, Comendador mayor de Calatraua, por los muchos agrauios q pretendian auerles hecho, y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron embiados juezes pesquisidores, que atormentaron a muchos dellos assi hombres, como mugeres no les pudieron sacar otra palabra mas desta, Fuente Ouejuna lo hizo: de dō[nde] quedó el prouerbio quando el delito es notório, y en particular no hallan quien lo aya hecho siendo muchos delinquentes dezir: Fuente Ouejuna lo hizo. (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, p. 417)

O registro de Covarrubias Orozco sintetiza os principais aspectos do incidente histórico ocorrido no século XV: os desmandes do Comendador de Calatrava contra os lavradores; a opção pela sedição; a ida de juízes à vila para averiguar o ocorrido; o não descobrimento dos culpados; e a origem do provérbio “Fuente Ovejuna lo hizo”. É importante destacar, porém, que o texto de Covarrubias Orozco não é o único que registra esse fato. Na verdade, como demonstra Marín (2013, p. 21), logo após o incidente histórico, diferentes textos passam a registrar o acontecimento como, por exemplo, a crônica *Gesta hispaniensi*, possivelmente publicada após 1481, de Alfonso de Palencia; e a *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (1572), de Francisco de Rades.

Assim, Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) teve, ao seu alcance, para a composição de sua peça *Fuente Ovejuna*, publicada em 1619, no compêndio *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, um conjunto grande de textos que registram o fato histórico. De fato, a peça lopesca apresenta as principais características desse fato: a tirania do nobre; a sedição dos lavradores; a inquirição do juiz etc. A peça *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, sustenta, como procuraremos demonstrar, que o tiranicídio praticado pelos lavradores da vila cordovesa foi ilícito, pois aos *fuente ovejunenses* caberia aguardar o socorro real ou divino que daria freio às ações tirânicas do Comendador de Calatrava.

Nesse sentido, como apontaremos neste estudo, a clemência exercida pelos Reis Católicos, longe de perdoar o delito por considerá-lo legítimo (RAMÓN, 2004, p. 382), ratifica que os lavradores são culpados, pois só foram perdoados pela ausência da identificação dos líderes da sedição.

Convém apontar, à guisa de introdução, que na “Aprobación”, presente no compêndio em que se publicou a peça lopesca, Vicente Espinel reitera que nenhuma das doze peças que compõem o volume – incluída aí *Fuente Ovejuna* – atentam contra a fé católica e os bons costumes. Em suas palavras:

Por Comission De los Señores del Consejo Real, vi la duodécima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, en las cuales no ay cosa contra nuestra Santa Fé Catolica, ni contra las buenas costumbres, antes buenos consejos y auisos de bien viuir, por lo qual, y porque en esta obra campea la eloquencia Española, y el primor grande de la Retorica y poesia de su insigne autor, la qual va acompañada con mucha erudición de letura y varia, es bien que se imprima, para que los venidores escritores tengan que imitar, y los presentes que aprender. Fecha en Madrid, a 15 dias del mes de Agosto de 1618. (ESPINEL, 1619, p. 2v)

Como podemos averiguar, além de as comédias que integram o volume não atentarem contra o que ensina a fé católica e a moralidade, colaboram com a instrução (*docere*) do auditório, pois elas fornecem bons conselhos e avisos para bem viver. A seguir por essas considerações de Vicente Espinel, a encenação da sedição dos súditos e do tiranicídio – temas estes pouco indicados pela preceptiva dramática seiscentista² – não teriam um fim revolucionário como a crítica marxista sustentou (cf. KIRSCHNER, 1977, p. 452-454), mas serviria, justamente, para orientar ou avisar (para utilizar a expressão usada por Espinel) os governantes a respeito dos problemas políticos acarretados por tiranos no poder. Nessa direção, cabe destacar que Young (1979, p. 19), em um estudo amplo sobre o rei no teatro lopesco, afirma que Lope de Vega propõe, em diferentes peças teatrais, uma *ars gubernandi* (arte de governar) cuja finalidade é instruir os governantes, especialmente os reis.

Dito isso, é importante frisar que neste estudo adotamos uma metodologia bibliográfica e analítica e procuramos reconstruir preceitos poéticos, políticos e teológicos

² Convém apontar que no tratado *Idea de la comedia de Castilla*, datado de 1635, Joseph Pellicer de Tovar afirma que sedições e tiranias não convinham ser encenadas no palco: “Porque ay sucessos en las Historias, y casos en la Inuención incapazes de la publicidad del Teatro. Tales son las tiranias, sediciones de vassallos contra Príncipes, que no deuen proponerse a los ojos de ningun siglo” (PELLICER DE TOVAR, 1966, p. 206).

que estavam em voga na Espanha do século XVII a fim de propor uma interpretação verossímil à peça lopesca “[...] por meio de seu próprio discurso e também por intermédio de outros discursos recorrentes em seu tempo” (SOUZA, 2015, p. 5). Assim, embora reconheçamos que esta metodologia tem suas limitações, uma vez que é possível reconstruir apenas parcialmente as convenções vigentes na época, acreditamos que, por meio dessa abordagem, podemos evitar, consideravelmente, interpretações anacrônicas.

Antes de dar início às análises, é pertinente fazer um breve resumo do argumento da peça a fim de situar o leitor. Em *Fuente Ovejuna*, somos apresentados aos camponeses, especialmente Laurencia, Frondoso, Mengo e Esteban, que vivem no vilarejo de *Fuente Ovejuna* (Fonte das Ovelhas). O vilarejo está sob a jurisdição do Comendador Fernán Gómez de Guzmán, membro da Ordem de Calatrava. O comendador mostra-se vil em todas as suas ações. De um lado, volta-se contra os Reis Católicos, Fernando e Isabel, dando apoio a Juana, a Beltraneja, e incentivando o Maestre da Ordem de Calatrava, D. Rodrigo Téllez Girón, a atacar a Cidade Real. De outro, é violento, oprime os habitantes e violenta as mulheres de *Fuente Ovejuna*. Após o casamento de Laurencia com Frondoso, Fernán Gomez sequestra Laurencia e atormenta-a no intuito de violá-la. A vila, cansada dos desmandos do comendador, decide assassiná-lo e define um homicida em comum: Fuente Ovejuna (o povoado como um todo). Os reis católicos, Fernando e Isabel, ao tomarem ciência do ocorrido, enviam à vila um “juez pesquisador”, que não descobre os culpados, pois todos os habitantes, mesmo sob tortura, afirmam “Fuente Ovejuna lo ha hecho”. Com a ausência de provas e culpados, os reis exercem sua clemência, perdoam os habitantes e incorporam à Coroa o povoado até que outro comendador seja delegado ao vilarejo.

D. Fernán Gómez de Guzmán, um governante tirano

Os *fuente ovejunenses*, como súditos obedientes ao poder superior, acolhem o Comendador de Calatrava, D. Fernán Gómez de Guzmán, com grande alegria na esperança de que o nobre, como pontua o personagem do Regidor, governe “[...] en paz esta República” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 119, ato I, v. 865). Os lavradores, além de cantarem para receber o nobre e ofertarem presentes a ele, afirmam que D. Fernán ganhou suas vontades:

ESTEBAN:

Acá no tienen armas ni caballos
no jaeces bordados de oro puro
si no es oro el amor de los vasallos
[...]

De quesos y otras cosas no excusadas
no quiero daros cuenta: justo pecho
de voluntades que tenéis ganadas;
y a vos y a vuestra casa, buen provecho.
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 106, ato I, v. 566-568; v. 575-578)

No século XVII, cabia ao governante ganhar ou conquistar as vontades dos súditos. Como aponta Baltasar Gracián, no tratado *El héroe* (1637), deve-se não só conquistar o entendimento, mas, sobretudo, ganhar a vontade: “Poco es conquistar el entendimiento, sino se gana la voluntad; y mucho, rendir con la admiración la aflicción juntamente” (GRACIÁN, 1990, p. 27). Para conquistar a afeição, ao governante cabia, como orienta o jesuíta fazer o bem a todos, ter boas palavras e praticar obras ainda melhores, “amar para ser amado” (GRACIÁN, 1990, p. 27). Nesse ensejo, a finalidade política de afetar (ganhar a vontade) busca persuadir e, principalmente, mover os súditos:

Mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole, de manera que se dispare su voluntad: ésta es la cuestión. Sólo así se consigue arrastrar al individuo, suscitando su adhesión a una actitud determinada, y sólo por esa vía se logra mantenerlo solidario de la misma. Para la mente barroca es la única manera de conseguir atraerse una masa cuya opinión cuenta e imponerse a ella, canalizando su fuerza en la dirección querida. (MARAVALL, 1975, p. 171)

Em *Fuente Ovejuna*, o personagem Esteban afirma ao Comendador que as vontades dos súditos já estão ganhas. Isto é, os súditos estão prontos para servir ao governante. Os *fuentes ovejuneses*, ao demonstrarem amor ao seu superior, esperam recebê-lo de D. Fernán. Nessa direção, o jesuíta Pedro de Ribadeneyra, em seu tratado político *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conseroar sus Estados* (1595), afirma que os súditos servem a cabeça (o governante) para que essa possa melhor governar e defender seus membros (os vassallos) (RIBADENEYRA, 1595, p. 495). Ou seja, há uma relação recíproca entre os súditos e o governante, ambos têm tarefas a cumprir para o bom funcionamento do corpo político. D. Fernán, entretanto, quebra esse pacto político: não ama para ser amado, mas age tiranicamente de maneira que passa a ser odiado pelos lavradores.

O aspecto central do caráter de Fernán Gómez de Guzmán, como apontado constantemente pela crítica (cf. WORLEY, 2003, p. 200; MARÍN, 2013, p. 32), é o do tirano. Aliás, os próprios habitantes de Fuente Ovejuna, ao decidirem assassinar o nobre, declaram morte ao tirano: “TODOS: ¡Traidores tiranos mueran!” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 158, ato III, v. 1814). Embora a definição do nobre como tirano pareça ser simples, uma questão se levanta: Um nobre pode ser considerado tirano tendo em vista que a tirania é o contrário vicioso da monarquia e o nobre não é rei? Para responder a essa indagação, é pertinente recorrer ao tratado *Policraticus*, de João de Salisbury. Segundo Salisbury (1984, p. 727), não são apenas os reis que podem se tornar tiranos, mas, na verdade, todo aquele que abusa do poder que possui. Nesse sentido, o Comendador de Calatrava por abusar do poder que detém pode ser definido como tirano.

Em linhas gerais, o tirano é aquele que, esquecendo-se do “Bem Comum”, age em favor de seus interesses próprios, ou seja, busca apenas satisfazer seus desejos. Diferentes aspectos constituem o tirano. No tratado *De rege et regis institutione* (1640), o jesuíta Juan de Mariana aponta que o tirano acredita ser dono da República e dos vassallos (MARIANA, 1854, p. 478). Na peça lopesca, D. Fernán manda Pascuala e Laurencia entrarem em sua casa com a alegação de que as lavradoras pertencem a ele: “¿Mías no sois? [...] / Entrad, pasad por los umbrales [...]” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 108, ato I, v. 603; v. 605). Por achar-se dono das vassallos, D. Fernán quer que Pascuala e Laurencia atendam aos seus desejos lascivos. Aliás, em relação ao comportamento com as mulheres, o tirano, segundo Ribadeneyra (1595, p. 493) e Mariana (1854, p. 477), caracteriza-se por não respeitar a honra das mulheres e, muitas vezes, viola-as. Na peça, o Comendador, inúmeras vezes, refere-se, com grande satisfação, às suas atitudes luxuriosas contra as mulheres da vila. Diante da resistência manifestada por Laurencia, D. Fernán comenta, por exemplo, sobre duas casadas que cederam aos seus caprichos: “¿No se rindió Sebastiana, / mujer de Pedro Redondo, / con ser casadas entrambas, / y la de Martín del Pozo, / habiendo apenas pasado / dos días del desposorio?” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 116, ato I, v. 799-804).

Além disso, se o governante virtuoso deve exercer a piedade, a justiça e a fé, o tirano é alheio a todos esses deveres (RIBADENEYRA, 1595, p. 493). Em *Fuente Ovejuna*, Mengo pede que D. Fernán seja piedoso e justiceiro e que não permita que seus criados, Flores e Ortuño, raptem Jacinta, filha e esposa de homens honrados. Contudo, o Comendador rechaça o pedido e mandar açoitar o lavrador Mengo:

MENGO:
Señor, si piedad os mueve
do socesso tan injusto
castigad estos soldados,
que con vuestro nombre agora
roban una labradora
a esposo y padres honrados;
y dadme licencia a mí
que se la pueda llevar.

COMENDADOR:
Licencia les quiero dar...
para vengarse de ti.
¡Suelta la honda!
[...]

ORTUÑO:
¿Qué mandas?

COMENDADOR:
Que lo açotéis.
Llevalde, y en esse roble
le atad y le desnudad,
y con las riendas...

MENGO:
¡Piedad!
¡Piedad, pues sois hombre noble!

COMENDADOR:
...açotalde hasta que salten
los hierros de las correas.
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 134-135, ato II, v. 1223-1233; v. 1244-1250)

De acordo com Marín (2013, p. 135, n. 320), Mengo recorda ao Comendador as obrigações que convém ao caráter de um nobre, como, por exemplo, possuir um “[...] estricto sentido de la justicia y de la piedad”. Entretanto, como estamos apontando, Fernán Gómez de Guzmán descumpra sistematicamente os deveres que são esperados de um homem de sua posição estamental. O Comendador de Calatrava, como um tirano, mostra-se injusto e violento ao não punir os vassallos transgressores, Flores e Ortuño, e ao mandar açoitar o lavrador Mengo que agiu em defesa da honra de uma lavradora. Nessa cena, o Comendador de Calatrava utiliza a força e a crueldade desmedida. Nessa direção, Sêneca (2005, p. 201) afirma que o tirano é aquele que se regozija do uso da crueldade e utiliza-a não quando se faz necessário para o bem da República, mas quando deseja. Enfim, muitos outros aspectos poderiam ser mencionados a respeito do caráter tirânico de Fernán Gómez

de Guzmán. Entretanto, dadas as limitações do artigo, bem como os interesses deste trabalho, os que foram aqui delineados são suficientes para demonstrar que o Comendador de Calatrava abusa de seu poder e age tiranicamente em seu governo.

“¡Traidores tiranos mueran!”: o tiranicídio em *Fuente Ovejuna*

A tirania, por estar baseada na violência e no temor, é considerada, por diferentes *auctoritates* antigas e modernas, a pior forma de governo, e, precisamente por isso, é a menos duradoura. No *De Clementia*, Sêneca (2005, p. 202) diz que a violência e o temor contínuos e excessivos suscitam o ódio nos súditos que decidirão agir contra o tirano. Na mesma direção, Juan de Mariana afirma que o ódio suscitado pelo tirano incita os vassalos à sedição:

[...] al peligro que hay en excitar el odio de los pueblos, que amenaza siempre con la ruina a los mas altos príncipes. Se esfuerzan todas las clases del Estado en arrancarles de los terribles excesos de la maldad y la bajeza; y creciendo de día en día el odio, ó apelan manifiestamente a la sedición, tomando en público las armas por creer justo y grande sacrificar en aras de la patria la vida que debemos a la naturaleza, medio con que no pocos tiranos sucumbieron, ó rodeándose de las mayores precauciones emplean las asechanzas y el fraude conjurándose en secreto para ver si arriesgando la vida de uno solo ó de muy pocos, salvan la república. (MARIANA, 1854, p. 484)

Em *Fuente Ovejuna*, os lavradores, diante dos inúmeros desmandes de D. Fernán, optam pela sedição que dará morte ao nobre. Entretanto, é importante enfatizar que o tiranicídio não é a primeira opção dos *fuente ovejunenses*. De acordo com Mariana (1854, p. 482), se as reuniões públicas são permitidas, os que sofrem a tirania devem reunir-se e decidir, em comum acordo, o que farão. Na peça lopesca, os habitantes de Fuente Ovejuna reúnem-se em conselho e estudam diferentes alternativas:

ESTEBAN:
Un hombre cuyas canas baña el llanto,
labradores honrados, os pregunta
qué obsequias debe hacer toda esa gente
a su patria sin honra, ya perdida.
Y si se llaman honras justamente,
¿cómo se harán, si no hay entre nosotros
hombre a quien este bárbaro no afrente?
Respondedme; ¿hay alguno de vosotros

que no esté lastimado en honra y vida?
¿No os lamentáis los unos y los otros?
Pues si ya la tenéis todos perdida,
¿a qué aguardáis? ¿Qué desventura es ésta?

JUAN ROJO:

La mayor que en el mundo fue sufrida.
Mas pues ya se publica y manifiesta
que en paz tienen los reyes a Castilla
y su venida a Córdoba se apresta,
vayan dos regidores a la villa,
y echándose a sus pies pidan remedio.

BARRILDO:

En tanto que Fernando, aquel que humilla
a tantos enemigos, otro medio
será mejor, pues no podrá, ocupado,
hacernos bien, con tanta guerra en medio.

REGIDOR:

Si mi voto de vos fuera escuchado,
desamparar la villa doy por voto.

JUAN ROJO:

¿Cómo es posible en tiempo limitado?

MENGO:

A la fe, que si entiende el alboroto,
que ha de costar la junta alguna vida.

REGIDOR:

Ya, todo el árbol de paciencia roto,
corre la nave de temor perdida.
La hija quitan con tan gran fiereza
a un hombre honrado, de quien es regida
la patria en que vivís, y en la cabeza
la vara quiebran tan injustamente.
¿Qué esclavo se trató con más bajeza?

JUAN ROJO:

¿Qué es lo que quieres tú que el pueblo intente?

REGIDOR:

Morir, o dar la muerte a los tiranos,
pues somos muchos, y ellos poca gente.

BARRILDO:

¡Contra el señor las armas en las manos!

ESTEBAN:

El rey sólo es señor después del cielo,
y no bárbaros hombres inhumanos.
Si Dios ayuda nuestro justo celo,

¿qué nos ha de costar?
Mirad, señores,
que vais en estas cosas con recelo.
Puesto que por los simples labradores
estoy aquí, que más injurias pasan,
más cuerdo represento sus temores.

JUAN ROJO:
Si nuestras desventuras se compasan,
para perder las vidas, ¿qué aguardamos?
Las casas y las viñas nos abrasan:
tiranos son; a la venganza vamos.
[...]

JUAN ROJO:
¿Qué orden pensáis tener?

MENGO:
Ir a matarle sin orden.
Juntad el pueblo a una voz;
que todos están conformes
en que los tiranos mueran.

ESTEBAN:
Tomad espadas, lanzones,
ballestas, chuzos y palos.

MENGO:
¡Los Reyes nuestros señores
vivan!

TODOS:
¡Vivan muchos años!

MENGO:
¡Mueran tiranos traidores!

TODOS:
¡Traidores tiranos mueran!
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 152-158, ato III, v. 1662-1711; v. 1804-1814)

Juan Rojo sugere que se busque auxílio nos Reis Católicos. Contudo, Barrildo recorda que os monarcas estão ocupados com o conflito contra Juana, a Beltraneja, e com a retomada da posse da *Ciudad Real*, sendo inviável recorrer aos reis. Assim, Regidor sugere que os lavradores abandonem Fuente Ovejuna, opção esta recusada pois não há tempo suficiente para organizar uma fuga. Na ausência de outras alternativas, levanta-se a proposta de dar morte ao tirano (tiranicídio). À objeção de Barrildo, que questiona o levante contra o senhor ao qual estão sujeitos, Esteban adverte que a ação é dirigida não ao

senhor, isto é, à hierarquia, mas a um homem bárbaro e inumano, que, além de tirar a honra dos vassallos, rouba suas casas e suas vinhas. Assim sendo, é evidente que os *villanos* não contestam a hierarquia vigente. A sedição, nesse sentido, não é movida contra a hierarquia, mas contra um mau governante, cujas ações desestabilizam a paz do corpo político.

Ainda a respeito dessas questões, convém lembrar, aliás, que na *Política* (cf. V, 8, 1311b), Aristóteles aponta que o ataque contra o tirano pode ser dirigido a sua pessoa ou a sua função. De acordo com o Filósofo, os súditos que são motivados pela insolência visam à pessoa e atacam por vingança (ARISTÓTELES, 1985, s/p). A partir dessas considerações, notamos que o ataque dos *fuerite ovejunenses* não é dirigido à função “comendador” ou governante – o que reforça, mais uma vez, que a sedição não é movida contra a hierarquia –, mas à pessoa viciosa D. Fernán Gómez de Guzmán.

Cabe, antes de analisarmos a cena em que os lavradores dão morte ao Comendador, reconstruir os argumentos de algumas *auctoritates* medievais e seiscentistas que discutem sobre o tiranicídio a fim de entendermos se esse ato pode ser considerado lícito ou não. Mais ainda: se na peça lopesca o ato é considerado legítimo ou não. De maneira geral, os textos que discutem sobre o tiranicídio pretendem responder se o tirano deve ser morto; quem tem jurisdição para matá-lo; isto é, um homem particular ou uma comunidade política; se é melhor sofrer a tirania na esperança de que Deus vingará os seus. Vejamos como essas questões aparecem em dois teólogos, Santo Tomás de Aquino e Juan de Mariana.

Na obra *De regimine principum*, Santo Tomás de Aquino recupera, como fizera Salisbury, a narrativa bíblica do livro dos Juízes (cf. Jz 3, 12-30), em que o rei tirano de Moab, Eglon, é morto pelo juiz Aod ou Eúde, para, à luz do Novo Testamento, rechaçar a atitude de Aod. Segundo ele, a doutrina apostólica é contrária a tal ação, pois São Pedro ensina que o homem deve ser sujeito não só aos bons e modestos senhores, mas também aos que não o são. Ainda de acordo com o Doutor Angélico, os mártires são exemplos de pessoas que resistiram a vários tiranos sem levantar armas contra eles (TOMÁS DE AQUINO, 1786, p. 16). Por essas razões, Tomás de Aquino (1786, p. 14) orienta que o tirano deve, se possível, ser tolerado, pois, com sua deposição podem ocorrer mais males do que bens. Embora seja contrário às ações particulares contra o tirano, e oriente que este deve ser tolerado para evitar maiores males, caso os desmandes do tirano sejam

excessivos, Tomás de Aquino afirma que a autoridade pública pode destronar o governante. Em suas palavras:

[...] si de derecho pertenece al pueblo el elegir Rey, puede justamente deponer, el que habrá instituido, y refrenar su potestad, si usa mal y tiranicamente del poderio Real. Ni se puede decir que el tal pueblo procede contra la fidelidad debida, deponiendo al Tirano, ahunque se le hubiera sujetado para siempre, porque él lo mereció, en el gobierno del pueblo no procediendo fielmente, como el oficio de Rey lo pide, para que los súbditos cumplan lo que prometieron [...] Mas, si perteneciese al derecho de algun superior, el proveer de Rey a algun pueblo, se ha de esperar de él el remedio contra la maldad de los Tyranos, y así a Archelao, que en Judéa habia empezado a reynar en lugar de su padre Herodes, y imitaba la paternal malicia, dando los Judíos quejas de el a Augusto César, al principio le fue disminuida la potestad, y quitado el nombre de Rey [...] Pero, quando totalmente no se pudiera hallar socorro humano contra el Tirano, debemos acudir a Dios, que es Rey de todos, y es el que ayuda a tiempo oportuno en la tribulación, y en su poder está el convertir el corazón del Tirano a mansedumbre [...] (TOMÁS DE AQUINO, 1786, p. 16-17)

Na argumentação do Doutor Angélico, como os súditos delegaram o poder ao governante podem, caso este se mostre tirano, depô-lo sem incorrerem em infidelidade. Santo Tomás de Aquino faz algumas considerações que podem se aplicar ao caso de *Fuente Ovejuna*. Segundo ele, se o direito de depor algum governante pertence a outro e não ao povo, este deve aguardar a ação daquele. Em *Fuente Ovejuna*, não foram os lavradores que delegaram o poder a Fernán Gómez, isto é, não foram os *fuente ovejunenses* que conferiram ao nobre a vila como *encomienda* por seus serviços militares. Na verdade, a *encomienda* foi conferida ao nobre pelos Reis Católicos, e, por isso, são os reis que devem depô-lo. Pelo pensamento tomista, caberia aos *fuente ovejunenses* aguardar a ação dos monarcas. Entretanto, como vimos, os reis estavam ocupados com outros conflitos e os habitantes não decidem esperar. No excerto anterior do *De regimine...*, Santo Tomás de Aquino aponta que, na ausência do socorro humano, os vassalos devem recorrer a Deus, que, “a tiempo oportuno”, ajudará os seus e tornará manso o coração do tirano. Na peça lopesca, há vários momentos em que os *fuente ovejunenses* clamam o socorro divino como, por exemplo, quando Esteban é agredido pelo Comendador: “ESTEBAN: ¡Justicia del cielo baxe!” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 149, ato II, v. 1641). Contudo, os lavradores também não aguardam o socorro divino, que se daria em tempo oportuno.

No século XVI, o jesuíta Juan de Mariana retoma essa discussão sobre o tiranicídio, defendendo-o a partir da ideia de direito de resistência (*jus resistendi*). Segundo ele, como o tirano atenta, com suas ações, contra o direito natural dos súditos, estes podem dar morte ao tirano, considerando-o como “enemigo público”, em nome do direito de defesa (MARIANA, 1854, p. 482). Assim, na concepção de Mariana, os súditos, por terem transferido o poder por meio do pacto de sujeição, têm autoridade para cortarem um membro gangrenado do corpo político a fim de que ele não infecte o resto do corpo (MARIANA, 1854, p. 482). Pela argumentação de Mariana, como D. Fernán atenta contra o direito natural dos *frente ovejunenses*, estes podem, em nome do direito de resistência, dar morte ao tirano, considerado inimigo do “Bem Comum”.

A partir da apresentação dessas duas posições, cabe investigar qual delas é sustentada na peça lopesca. Em *Fuente Ovejuna*, como procuraremos evidenciar ao longo deste estudo, o tiranicídio é colocado como atitude ilícita, aproximando-se, assim, das prescrições tomistas. Em nenhum momento a ação é vista como legítima, tanto é que os *frente ovejunenses* serão julgados pelo tribunal régio e perdoados somente porque não são identificados os líderes da revolta. Aliás, Sebastián de Covarrubias Orozco, em seu livro *Emblemas morales* (1610), destaca que os lavradores, “Sin Dios, sin Rey, sin ley”, decidiram agir, com “atreuida y vengautiua mano”, contra o Comendador D. Fernán, praticando um “hecho bárbaro inhumano” (COVARRUBIAS OROZCO, 1610, p. 297, grifo do autor). Covarrubias aponta que os lavradores, vendo-se desamparados por Deus e pelos Reis, decidiram, com vingativa mão, praticar um ato bárbaro: matar Fernán Gómez de Guzmán.

É preciso atentar-se ao uso do termo vingança para referir-se à atitude dos lavradores. Na peça de Lope, como vimos, o personagem Juan Rojo afirma que os lavradores irão à vingança. No século XVII, em diferentes textos, é corrente a concepção de que a vingança é atitude ilícita e não cristã. Na obra *Vida y hechos del Pícaro Guzmán de Alfarache* (1604), de Mateo Alemán, por exemplo, coloca-se em discussão a vingança. Na novela, Guzmán comenta a respeito de um sermão que ouvira no dia anterior em uma igreja. O sermão recorda que Cristo levou bofetadas e que não retrucou. A ação de Cristo foi tomada como exemplo por diferentes mártires cristãos como, por exemplo, Santo Estêvão que perdoou, como Cristo, aos seus algozes no momento de sua lapidação. Por isso, a vingança é algo que não convém aos cristãos. O sermão ouvido por Guzmán ainda recorda que Deus, a seu tempo e por suas mãos, castigará aqueles que fizeram mal a

alguém (ALEMÁN, 1681, p. 46-47).

No *Vocabulario Portuguez & Latino*, no verbete “Vingança”, ratifica-se que a vingança é atitude ilícita:

VINGANÇA. Offensa, que com autoridade propria, & com odio do próximo, se faz em desagravo da que se tem recebido. Toda a vingança particular, & privada he usurpação do poder, & da justiça publica, & Divina, porque (como está escrito no Deuteronom. cap. 42. & na Epist. 12. aos Romanos). *Mea est ultio, mihi vindicta, & ego retribuam.* (BLUTEAU, 1728, v. 8, p. 498)

A partir desses apontamentos, é possível sustentar a hipótese de que a ação dos *fuate ovejunenses*, que pode ser considerado um ato de tiranicídio ou de vingança, uma vez que os dois termos parecem ser colocados como sinônimos na peça, é ilícita. Caberia aos lavradores, como já foi apontado, aguardar a justiça real ou a justiça divina darem fim às ações tirânicas de Fernán Gómez. Os *villanos*, porém, vendo-se sem Deus e sem Reis, usurpam a jurisdição destes, e agem por conta própria. A descrição que é feita, na peça, sobre o assassinato de D. Fernán Gómez de Guzmán reforça, como vimos anteriormente na citação dos *Emblemas morales*, de Covarrubias Orozco, que o ato dos lavradores foi bárbaro e inumano:

FLORES:
¡Las puertas rompen! (*Ruido.*)

COMENDADOR:
¡La puerta de mi casa y siendo casa
de la Encomienda!

FLORES:
El pueblo junto viene.

JUAN ROJO (*Dentro*):
¡Rompe, derriba, hunde, quema, abrasa!

ORTUÑO:
Un popular motín mal se detiene.

COMENDADOR:
¡El pueblo contra mí!

FLORES:
La furia pasa
tan adelante, que las puertas tiene
echadas por la tierra.

[...]

FLORES:

Cuando se alteran
los pueblos agraviados, y resuelven,
nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

[...]

ESTEBAN:

Ya el tirano y los cómplices miramos.
¡Fuente Ovejuna, y los tiranos mueran! (*Salen todos.*)

COMENDADOR:

¡Pueblo esperad!

TODOS:

¡Agravios nunca
esperan!

COMENDADOR:

Decídmelos a mí, que iré pagando
a fe de caballero esos errores.

TODOS:

¡Fuente Ovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
¡Mueran malos cristianos y traidores!

COMENDADOR:

¿No me queréis oír? Yo estoy hablando;
yo soy vuestro señor.

TODOS:

Nuestros señores
son los Reyes Católicos.

COMENDADOR:

Espera.

TODOS:

¡Fuente Ovejuna, y Fernán Gómez muera!
[...]

ESTEBAN (*Dentro.*):

¡Muere, traidor Comendador!

COMENDADOR:

Ya muero.

¡Piedad, Señor, que tu clemencia espero!
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 160-164, ato III, v. 1855-1861; v. 1869-1871; v.
1877-1886; v. 1894-1895).

Como evidencia Couderc (2009, p. 60), a morte do Comendador é representada, notadamente, pelo campo auditivo. Na passagem anterior, é perceptível, em vários momentos, a indicação *dentro*, que significa que a cena transcorre longe dos olhos da audiência. A morte do Comendador não é representada no palco, o que parece reforçar a presença, no teatro seiscentista, do decoro moral, o qual vedava a representação de determinados temas (ARELLANO, 2008, p. 125). O detalhamento da morte do Comendador é feito pelo diálogo do criado do Comendador, Flores, aos Reis Católicos:

FLORES:
[...]
pero con furia impaciente
rompen el cruzado pecho
con mil heridas crueles,
y por las altas ventanas
le hacen que al suelo vuela
adonde en picas y espadas
le recogen las mujeres.
Llévanle a una casa muerto,
y, a porfía, quien más puede
mesa su barba y cabello
y aprieta su rostro hieren.
En efeto fue la furia
tan grande que en ellos crece,
que las mayores tajadas
las orejas a ser vienen.
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 166-167, ato III, v. 1977-1991)

Como podemos notar, o tiranicídio/vingança cometido pelos lavradores foi extremamente bárbaro e violento. Além de matarem o Comendador, os habitantes o esquartejaram. Se o nobre fazia o mal aos *frente ovejunenses*, estes retribuíram da mesma maneira. Reconhecendo a ilegalidade e a gravidade do ato, os Reis Católicos decidem enviar um juiz para averiguar o ocorrido. Os lavradores, prevendo tal decisão, optam por morrer dizendo que “Fuente Ovejuna” matou o nobre: “FRONDOSO: ¿Qué es tu consejo?/ESTEBAN: Morir/diziendo: ‘Fuente Ovejuna!’/Y a nadie saquen de aquí./FRONDOSO: Es el camino derecho:/¡Fuente Ovejuna lo ha hecho!/ESTEBAN: ¿Queréis responder así?/TODOS:¡Sí!” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 170-171, ato III, v. 2091-2096).

Antes de analisarmos a clemência real, convém atentarmo-nos à última frase que o Comendador pronuncia antes de expirar: “Ya muero./¡Piedad, Señor, que tu clemencia espero!” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 162, ato III, v. 1894-1895). O Comendador, antes de

expirar, pede que Deus seja clemente com sua alma. Como vimos, alguns autores seiscentistas, que recuperam o pensamento tomista, afirmam que não se deve praticar o tiranicídio, mas aguardar o auxílio dos reis ou de Deus, sendo que este se daria em tempo oportuno: “[...] y así dize Dios: a mi cargo está, y a su tiempo castigaré, mía es la vengança, yo la haré por mi mano. [...] el Señor tomará de los malos tarde o temprano, y no pude ser tarde lo que tiene fin” (ALEMÁN, 1681, p. 47-48).

Nessa direção, é possível dizer que o castigo divino, pelo qual os *fuate ovejunenses* clamaram ao longo de boa parte da peça, dar-se-á, precisamente, no momento da morte do Comendador, cuja alma será julgada pelo tribunal divino. A questão que se coloca é: D. Fernán pode ser perdoado pela justiça divina? É curioso perceber que o Comendador, que, por ser tirano, mostrou-se sempre alheio à piedade com os lavradores, pede, no momento da morte, que Deus tenha piedade e seja clemente com sua alma. No sermão, já mencionado, ouvido pelo pícaro Guzmán de Alfarache a respeito da vingança, comenta-se que o homem que não usar a misericórdia, não a receberá de Deus: “[...] el que no usare de misericordia, no la espere, ni la tendrá Dios del. Por la medida que midiere, ha de ser medido [...]” (ALEMÁN, 1681, p. 198). Assim sendo, é possível sustentar a hipótese de que o Comendador não será perdoado pela justiça divina, a qual o castigará, vingando, assim, os *fuate ovejunenses*. Estes, porém, acreditaram que seus clamores não eram ouvidos, esquecendo-se de que Deus age em tempo oportuno.

“Aunque fue grave el delito, por fuerza ha de perdonarse”: a clemência real em *Fuente Ovejuna*

Após ouvir o relato de Flores, que solicita que o monarca aplique uma “justa pena” aos *fuate ovejunenses*, o rei D. Fernando afirma que enviará à vila um *juez pesquisador* para apurar o ocorrido e castigar os culpados, pois, como diz o monarca, “tan grande atrevimiento / castigo exemplar requiere” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 167-168, ato III, v. 2024-2025). A função da *pesquisa* (inquirição) é, segundo Alfonso X (1491, p. s/n), apurar a verdade em situações em que, sem a inquirição, não poderia ser averiguada. Para que a verdade seja descoberta, torna-se lícito o uso da tortura em pessoas que não são de “calidad”, pois a estas não é permitido “dar tormento” (PRADILLA BARNUEVO, 1639, p. 118).

Na peça lopesca, o juiz inquiridor tortura de crianças a velhos, homens e mulheres, a fim de descobrir quem matou o Comendador. Entretanto, todos os lavradores respondem “Fuente Ovejuna lo ha hecho” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 170, ato III, v. 2095). Como não conseguiu averiguar o ocorrido, mesmo torturando mais de trezentos lavradores, o juiz diz ao rei D. Fernando: “o los has de perdonar,/o matar la villa toda” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 183, ato III, v. 2380-2381). O monarca opta pela primeira opção, como lemos na cena final da peça:

ISABEL:
¿Los agresores son éstos?

ESTEBAN:
Fuente Ovejuna, señora,
que humildes llegan agora
para serviros dispuestos.
La sobrada tiranía
y el insufrible rigor
del muerto Comendador,
que mil insultos hacía,
fue el autor de tanto daño.
Las haciendas nos robaba
y las doncellas forzaba
siendo de piedad extraño.
[...]
Señor, tuyos ser queremos.
Rey nuestro eres natural,
y con título de tal
ya tus armas puesto habemos.
Esperamos tu clemencia,
y que veas, esperamos,
que en este caso te damos
por abono la inocencia.

REY:
Pues no puede averiguarse
el suceso por escrito,
aunque fue grave el delito,
por fuerza ha de perdonarse.
Y la villa es bien se quede
en mí, pues de mí se vale,
hasta ver si acaso sale
Comendador que la herede.
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 184-186, ato III, v. 2390-2401; v. 2434-2449)

Em oposição a Fernán Gómez, que era alheio à piedade, D. Fernando, enquanto monarca virtuoso e cristão, utiliza-se da clemência e perdoa “por fuerza” os lavradores. O

monarca os perdoa, não porque reconhece como lícita a sedição e o tiranicídio, mas porque não foi possível identificar os culpados. O uso da clemência nesse caso está previsto em diferentes tratados do século XVII. Na obra *Suma de las leyes penales* (1622), Francisco de la Pradilla Barnuevo aponta que nos casos que envolvem a “multitud”, não sendo possível identificar “los principales delinquentes”, o juiz deve optar pela clemência (PRADILLA BARNUEVO, 1639, p. 117). De modo paradigmático, e referindo-se ao caso ocorrido em Fuente Ovejuna, Covarrubias Orozco, em seu já citado livro *Emblemas morales*, especificamente no “Emblema 97 - *Quidquid multis peccatur, inultum est*” (O delito cometido pela multidão fica sem castigo), reitera que os delitos da multidão devem ser perdoados:

Imagem 1 - Emblema 97: *Quidquid multis peccatur inultum est*



Fonte: COVARRUBIAS OROZCO, 1610, p. 297.

Grãde es la cõfusiõ de un juez christiano, / quãdo en un caso atroz fuente ovuejuna / Con atreuida y vengatiua mano, / Sin Dios, sin Rey, sin ley, toda se auna / de hecho, a un hecho barbaro inhumano, / Sin que se halle claridad ninguna, / Qual sea el culpado, qual el inocente, / En la comunidad de tanta gente. Es tan fauorecida la innocencia de la justicia, y tan priuilegiada, que suele ser asylo y refugio de la culpa, pues abraçandose con ella, por no lastimar al inocente, no descarga el golpe sobre el culpado. Lo qual deurian mucho considerar los juezes en materias criminales, hallandose confusos en semejantes casos, como lo adierte la ley [...] Satius enim esse impunitum relinqui facinus nocentis, quam innocentem damnare [...] La figura es un juez

en su tribunal con sus ministros a una parte, y a otra gente que está pidiendo misericordia. El mote está tomado de Lucano lib. 5. *Quidquid multis peccatur, inultum est.* (COVARRUBIAS OROZCO, 1610, p. 297, grifos do autor)

Como o ocorrido em Fuente Ovejuna foi duvidoso, não sendo possível identificar inocentes e culpados, a justiça acaba por ser asilo e refúgio da culpa, pois, por não ser viável punir a todos, dado que inocentes poderiam pagar por um crime que não cometeram, acaba-se por perdoar a todos. Com base nessas considerações, notamos que é insustentável, por exemplo, a posição de Arellano (2008, p. 191), para quem “los reyes sancionan por fin el castigo de Fernán Gómez, poniendo a la villa de Fuenteovejuna bajo la jurisdicción real”. Em momento algum D. Fernando sanciona a sedição dos lavradores que deu morte ao Comendador. Os *villanos*, como bem nota Ramón (2004, p. 382), são culpados pelo ato que cometeram. A clemência, nesse ensejo, ratifica a culpabilidade dos lavradores e acaba por encobrir seu delito.

Para nós, é possível sustentar ainda outra hipótese para ratificar o uso da clemência pelos Reis Católicos. Os monarcas, ainda no início da peça, são informados dos desmandes do Comendador de Calatrava contra os *fuelle ovejunenses*: “REY: ¿Dónde queda Fernán Gómez?/REGIDOR: En Fuente Ovejuna creo,/por ser su villa, y tener/en ella casa y asiento./Allí, con más libertad /de la que dezir podemos, /tiene a los súbditos suyos /de todo contento ajenos” (LOPE DE VEGA, 2013, p. 111-112, ato I, v. 687-694). Os Reis Católicos, porém, envolvidos nos já mencionados conflitos, não dão atenção a essa “denúncia” e só percebem a gravidade da situação quando os lavradores já deram morte a D. Fernán.

A preceptiva política seiscentista, como a de Francisco de Quevedo, orienta que o rei deve sempre velar pelo reino: “Reynar es velar. Quien duerme no reyna” (QUEVEDO, 1772, p. 39). Quevedo estabelece o paralelo, como outros seiscentistas, entre o rei e o pastor. Segundo ele, o rei que não vela ou que fecha os olhos dá a guarda de suas ovelhas ao lobo. O rei, então, deve, como Cristo, ser Bom Pastor, e, como tal, velar, conhecer e apascentar suas ovelhas, ou seja, os vassalos (QUEVEDO, 1772, p. 39-40; p. 157). Em *Fuelle Ovejuna*, vila cujo próprio nome alude a ovelhas, os monarcas não velam por suas ovelhas, as quais, apartadas da jurisdição do Bom Pastor, são entregues ao lobo que pratica as mais diversas atrocidades. Se os Reis Católicos cumprissem com sua tarefa e cuidassem de seu rebanho, é quase certo que não haveria a sedição dos lavradores.

Com isso, ao pôr em cena uma sedição e um tiranicídio, a peça lopesca estaria demonstrando aos monarcas os riscos que estes correm ao não velar pelo reino. A peça, assim, estaria pondo em cena, justamente, a *ars governandi* a que refere Young (1979), ou, ainda, os avisos e instruções a que se referia Vicente Espinel. Nessa direção argumentativa, a clemência real é a atitude mais sensata a ser empregada pelos Reis. Supondo que a sedição poderia ser evitada se os monarcas agissem no tempo certo, seria injusto castigar a todos os lavradores.

Considerações finais

A partir desses apontamentos, notamos que a peça lopesca invalida o tiranicídio cometido pelos *fuate ovejunenses*. A atitude dos lavradores é, claramente, colocada como ilegítima, e eles são culpados pelo delito cometido, sendo perdoados devido à impossibilidade de nomear os culpados. É curioso perceber que os Reis Católicos, ao optarem pela clemência, opõem-se não só ao Comendador de Calatrava, que era alheio à piedade e afeito à crueldade, mas também aos lavradores. Se estes vingaram-se, pagando o mal com o mal, os reis, ao perdoarem, pagam o mal com o bem. Reforça-se, assim, mais uma vez, em *Fuente Ovejuna*, que a “vengança es cobardia, y acto femennil” e que o “perdón es gloriosa victoria” (ALEMÁN, 1681, p. 48).

Referências

ALEMÁN, Mateo. **Vida y hechos del pícaro Guzman de Alfarache**: parte primera. Amberes: Por Geronymo Verdussen, 1681.

ALFONSO X. **Siete partidas**. Texto impreso con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo. En la muy noble cibdad de Seuilla: por Meynardo Ungut Alamano [et] Lançalao Polono compañeros, 1491.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. 4. ed. Madrid: Catedra, 2008.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1728. 8v.

COUDERC, Christophe. El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega. In: ARELLANO, Ignacio; BLECUA, Alberto; SERÉS, Guillermo (Eds.). **El teatro del siglo de oro: edición y interpretación**. Madrid: Biblioteca Aurea Hispánica, 2009. p. 51-77.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Emblemas Morales**. Madrid: por Luis Sanchez, 1610.

ESPINEL, Vicente. Aprobación. In: LOPE DE VEGA, Félix. **Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: a don Lorenzo de Cardenas, Conde de la Puebla, quarto nieto de don Alonso de Cardenas, Gran Maestre de Santiago**. Madrid: Por la viuda de Alonso Martin, 1619. p. 2.

GRACIÁN, Baltasar. El héroe. In: _____. **El héroe; El discreto; Oráculo manual y arte de prudencia**. Edición: Luys Santa Maria; introducción y notas: Raquel Asun. Barcelona: Planeta, 1990. p. 2-40.

KIRSCHNER, Teresa J. Evolución de la crítica de 'Fuenteovejuna', de Lope de Vega, en el siglo XX. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 320-321, p. 450-465, 1977. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/evolucion-de-la-critica-de-fuenteovejuna-de-lope-de-vega-en-el-siglo-xx/>. Acceso en: 11 nov. 2021.

LOPE DE VEGA, Félix. **Fuente Ovejuna**. 27. ed. Edición: Juan María Marín. Madrid: Catedra, 2013. (Letras Hispánicas).

MARAVALL, Jose Antonio. **La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica**. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MARIANA, Juan de. Del rey y de la institución real. In: _____. **Obras del Padre Juan de Mariana**. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1854. p. 403-575.

MARÍN, Juan María. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. **Fuente Ovejuna**. 27 ed. Madrid: Catedra, 2013. p. 13-76.

PELLICER DE TOVAR, Joseph. Idea de la comedia de Castilla. In: CANAVAGGIO, Jean. *Réflexions sur l'Idée de la Comedia de Castilla*. **Mélangés de la Casa de Velázquez**. Madrid, t. 2, p. 199-223, 1966.

PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la. **Suma de las leyes penales**. Madrid: en Imprenta del Rey, 1639.

QUEVEDO, Francisco de. **Política de Dios y gobierno de Christo, sacada de la Sagrada Escritura para acerto del Rey, y Reyno en sus acciones**. Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1772.

RAMÓN, Francisco Ruiz. Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español. In: DIÉZ-BORQUE, José María; ALCALÁ-ZAMORA, José (Coord.). **Proyección y significados del teatro clásico español**. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. p. 377-390.

RIBADENEYRA, Pedro de. Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus Estados. In: _____. **Obras del padre Pedro de Ribadeneira de la Compañía de Jesus**. Madrid: Imprenta de Luis Sanchez, 1595. p. 385-568.

SALISBURY, Juan de. **Policraticus**. Edición: Miguel Angel Ladero, Matias Garcia, Tomas Zamarriego. Madrid: Editora Nacional, 1984.

SÉNECA, De la clemencia. In: _____. **Tratados Morales**. Edición: Pedro Rodríguez Santidrián; traducción: Pedro Fernández Navarrete. Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A., 2005. p. 186-224.

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega**. 2015. 239f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Tratado del gobierno de los príncipes**. Traducción: D. Alonso Ordoñez das Seyjas y Tobar. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1786.

WORLEY, Robert D. La inversión de funciones en *Fuente Ovejuna*. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO, X, 2003, México. **Actas...**, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 199-209. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-inversion-de-funciones-en-fuente-ovejuna/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

YOUNG, Richard A. **La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca**. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S.A., 1979.

Submetido em: 06 ago. 2021

Aprovado em: 10 nov. 2021



Performar a vida: escrita contágio que irrompe a cena contemporânea

Performar la vida: la escritura contagio a irrumpir la escena contemporánea

Haroldo André Garcia de Oliveira¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre os aspectos políticos da performance a partir da utilização de estratégias que evidenciem as narrativas de corpos dissidentes, numa inter-relação entre arte e pensamento político. Neste sentido, recorreremos à escrita-corpo de Antonin Artaud, no intento de rever a matriz histórico-conceitual dos anos 1960 e, como consequência, desconstruir conhecimentos estabelecidos. Recorrendo ao gesto performativo do ator nordestino e integrante do coletivo LGBTQIA+ Silvero Pereira durante a temporada carioca de seu espetáculo *BR TRANS* (2013), buscamos pensar quais potências estariam em jogo no exercício de construção de um corpo cênico na contemporaneidade.

Palavras-chave: Antonin Artaud. Escrita-corpo. Silvero Pereira. *BR TRANS*. Cena contemporânea.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los aspectos políticos de la performance a través de la utilización de estrategias que resalten las narrativas de cuerpos disidentes, en una interrelación entre arte y pensamiento político. En este sentido, recurrimos a la escritura-cuerpo de Antonin Artaud, en un intento de revisar la matriz histórico-conceptual de la década de 1960 y, en consecuencia, desconstruir el conocimiento establecido. Al utilizar el gesto performativo del actor nordestino y miembro del colectivo LGBTQIA + Silvero Pereira durante la temporada de su espectáculo *BR TRANS* (2013) en Río de Janeiro, buscamos pensar qué potencias estarían en juego en el ejercicio de la construcción de un cuerpo a la escena artística contemporánea.

Palabras claves: Antonin Artaud. Escritura-cuerpo. Silvero Pereira. *BR TRANS*. Escena contemporânea.

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio/2021); Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo PPGLCC (PUC-Rio/2015); Graduado em Letras (UERJ/2005). Artista bailarino e pesquisador. E-mail: handregarcia@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-5308-6010.

Introdução

*Sem
valor
Sem amor
Sem ódio
Sem sentimentos.*

CORPO

*Sem medo,
Sem impressões.*

CORPO

*E golpes,
Golpes,
Golpes, golpes, golpes*

ANTONIN ARTAUD, *Suppôts et Supplications*²

Em “O Teatro e a Ciência” (1993), ao refletir sobre a possibilidade do que chama de “Teatro verdadeiro”, Antonin Artaud declara que, para ele, a expressão sempre pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás se eliminam tanto a ideia de teatro e de espetáculo quanto a ideia de toda a ciência, de toda religião e de toda arte³. Ao fazer uso da expressão “ato perigoso e terrível”, é inegável a associação do risco com essa “transformação orgânica e física, verdadeira do corpo humano” que Artaud segue tratando em seu poema. Sobre a sobrevivência de uma pessoa, Judith Butler aponta a estreita relação entre os sujeitos como o fator que constitui o risco constante da sociabilidade (2015, p. 96).

As performances (tanto as artísticas como as performances de vida) estão intimamente ligadas ao que vou chamar aqui de estatuto do risco que faz com que o corpo, se não chega a se vingar, aspire ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento da sua sujeição ao olho, conforme afirma René Berger⁴ (apud GLUSBERG,

² Trecho da parte 3 – Interjections. Tradução de Ana Kiffer para o texto em: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes XIV*. Paris: Gallimard, 1978, p. 30.

³ Antonin, Artaud. *Oeuvres*. Tradução de Ana Kiffer, 2004. p. 1544.

⁴ A fonte não apresenta o ano e a página da obra de Berger.

2005, p. 46). Deste modo, Berger segue concluindo que tanto a performance como a *body art* evidenciarão não o *homo sapiens* (...) e sim o *homo vulnerabilis* que, segundo o autor, consiste nessa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica (BERGER⁵ apud GLUSBERG, 2005, p. 46)

Tal característica baliza a declaração de Artaud de que o teatro não consiste naquilo que o autor chama de “parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito” (ARTAUD⁶ apud VIRMAUX, 1978, p. 321). Posto isto, seria pertinente refletir sobre o ritual que circunscreve a performance a uma possibilidade de criação de outras existências e realidades – muitas dessas marcadas pela vulnerabilidade e/ou pela precariedade.

Ao pensarmos a performance a partir de Antonin Artaud, podemos dizer que essa se mostra como a busca de um “ato para fora” (um convite ao performar; ao agir). Numa abordagem etimológica, o “agir” contrapõe-se a “jouer” (verbo jogar, em francês). Assim, “o ato de performar assume um caráter ativista; um ativismo de vida”⁷. Tal caráter ativista da vida emerge no intuito de “fazer de cada espetáculo uma espécie de acontecimento” (ARTAUD, 2014, p. 29) - que, numa perspectiva deleuziana, entende-se como a criação de novas subjetividades relacionadas ao corpo, gênero e sexualidade, neste caso (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 119). Efetivamente, as produções artísticas da atualidade têm retomado a noção do ato de performar presente em Artaud, jogando para fora da cena novas formas de existência capazes de erodir os sistemas arcaicos de configuração do mundo.

Atendendo à resposta de Antonin Artaud sobre o verdadeiro teatro que se apresenta com “esse crisol de fogo e de carne animal verdadeira onde anatomicamente, por patinar de ossos, membros e sílabas/ se refazem os corpos/ e se apresentam fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo” (ARTAUD, 2004, p. 1544), me proponho a refletir sobre o aspecto político assumido pela performance que, numa relação entre corpo político e corpo sem órgãos, irrompe na contemporaneidade a fim de questionar a noção ocidental de corpo.

⁵ A fonte não apresenta o ano e a página da obra de Berger.

⁶ A fonte não apresenta o ano e a página da obra de Artaud.

⁷ O seguinte relato faz parte do conjunto de informações apresentadas durante a aula de 16 de março de 2017, do curso “Os limites do literário – Artaud desde agora”, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Ana Kiffer no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio).

A exemplo da performance de *avant la lettre* de Artaud que combatia a soberania norte-americana no contexto do pós-guerra, alguns espetáculos de dança e teatro têm se incumbido da tarefa do artista de refazer o corpo, livrando-o do julgamento de Deus, que se encarnava nas figuras dos átomos, das bombas, da nova Medicina, da manipulação genética, das guerras bacteriológicas, e se infiltrava na forma larvar dos micróbios ou no arranjo orgânico do corpo humano (KIFFER, 2016b, p. 47).

A iminência de produções no campo das artes performáticas que abordem questões ligadas às novas subjetividades de gênero e sexualidade e às identidades descolonizadas vão provocar fissuras na cena artística, possibilitando o reconhecimento de novas corporalidades e conseqüentemente, de novas relações entre corpo e pensamento e corpo e escrita.

Quebrar o rosto⁸ e abrir buracos

*O rosto humano porta com efeito uma espécie de morte perpétua sobre seu rosto
da qual o pintor deve justamente salvá-lo
lhe dando seus próprios traços.
Há mil e mil anos que o rosto humano fala e respira
mas se tem ainda a impressão de que ele não começou a dizer
o que é e o que sabe.*

ANTONIN ARTAUD, *Le Visage Humain*⁹

30 de julho de 2016, uma noite de sábado. Muita correria, uma hora de viagem em transporte público. Da estação de metrô Botafogo, na rua Voluntário da Pátria, até a Rua São João Batista, mais de 20 minutos de caminhadas e mil interrogações. Vai valer a pena o sacrifício? Já na sala de apresentações do Teatro Poeira, apagam-se as luzes começa o espetáculo que, naquela noite será dedicado à travesti Luana Muniz - sentada na plateia, rodeadas por outras. Aos poucos, o ator Silvero Pereira abre o seu corpo e como num ato de incorporação, recebe sua protagonista/entidade. A piada me faz rir. Onde uma figura

⁸ Termo utilizado por maquiadores, *drag queens* e travestis ao se referirem ao desenho de contornos femininos feitos no processo de maquiagem.

⁹ *O rosto humano* (texto de abertura da exposição “Portraits et dessins par Antonin Artaud”, a Galerie Pierre, 4 - 20 de julho de 1974). Tradução de Ana Kiffer para o texto em: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres sur Papier*. Marseill:e Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 206.

feminina e com forte sotaque nordestino vai se chamar Gisele Almodóvar?

Segue o prólogo do espetáculo, aos poucos Silvero vai se montando até que surge Gisele com seu “portunhol” impecável. Caminhando até o outro pino de luz, no canto direito do palco, a personagem lê um trecho de “She’s a rainbow”, de Rolling Stones, ao microfone. Durante a leitura, é projetada em vídeo a frase de Roberta Close: “Quando era criança, me disseram que se passasse por debaixo de um arco-íris, virava mulher. Passei minha infância toda procurando um arco-íris”¹⁰.

Começa a tocar “Born to die”, de Lana Del Rey. Durante a música, em coreografia, o ator tira a roupa e a maquiagem de Gisele e veste roupas lidas como masculinas. Foi aí, nesse exato instante, que eu entendi o porquê de tanto “sacrifício”!

Após começar a seguir o ator nas redes sociais, tamanha a forma que fui afetado por seu espetáculo, descubro que durante a temporada de *BR TRANS*, Silvero Pereira desenvolveu a prática de transmitir ao vivo os bastidores do espetáculo - via redes sociais (especificamente, por seus perfis no Instagram e Youtube), mostrando seu processo de preparação para entrar em cena. Nestas transmissões, que opto por chamar de videoperformances interativas, o ator destacava o tempo e o cuidado para a preparação de sua maquiagem. De maneira reverente, pedindo licença a *drag queens*, travestis e mulheres trans, Silvero revela truques e chama aquele momento de “ato de quebrar o rosto”. Paralelamente, nos fins de semana, o ator frequentava clubes e boates caracterizado, como uma forma de levar a personagem para as ruas.

Ao acompanhar todo o movimento do ator nas redes sociais, é possível reconhecer que a performance foi capaz de disparar outras performances (FABIÃO, 2013, p. 9). Segundo Fabião, desdobrar a performance realizada em novas experimentações - experiências de escrita, de criação dramática, de teatro, de vida, mostra-se como um gesto mais condizente e mais potente (2013, p. 4). De fato, a ação realizada de maneira ritualística, minutos antes que Silvero Pereira assumisse a cena, corresponde a uma programação anteriormente pensada para um momento determinado e que aciona o corpo continuamente à produção de presença.

Em um esforço de leitura, desloco a iniciativa de Silvero Pereira ao procedimento composicional específico chamado programa performativo. Inspirado em “28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a proposta trabalha com o conceito de um programa (o “motor de

¹⁰ Segue o vídeo de abertura de *BR TRANS*: <https://www.youtube.com/watch?v=Rab7DyTTDe0>.

experimentação”). Para Fabião (2013, p. 4), “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público e por ambos ou por ambos sem ensaio prévio”. Para o performer, a experimentação o leva a vivenciar os atos performativos que são caracterizados como configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais de devir (FABIÃO, 2013). De certo modo, a cada sobreposição de camadas de *pancake* no rosto do ator, um atravessamento das fronteiras entre o encontro e o confronto o aproxima de um devir intenso que institui o corpo como o local de abertura relacional de afetos.

A partir do artista que divide sua atenção entre o espelho, a câmera do celular e os comentários dos espectadores que interagem na *live*, observo que o exercício repetido de se maquiar a que se predispõe Silvero Pereira carrega consigo o desejo do poeta Antonin Artaud de “dilatar o corpo da minha noite interna” – presente em um dos versos de “Para acabar com o juízo de Deus” (ARTAUD, 2020). Na experimentação do ator (investido de sua faceta de performer), a montagem *drag* seria o passe livre para que ele construa um Corpo sem Órgãos e, conseqüentemente, para libertar seu corpo de artista do automatismo da cena teatral convencional.

O jogo dissimulatório e a paródia crítica estabelecidas pela presença drag queen na cena teatral contemporânea encetam uma reflexão sobre a performatividade de gênero, introduzindo o corpo na centralidade das discussões recentes. Conforme afirma Louro (2015, p. 21): “[...] A drag escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento”. Na escala gradual de transformação manifesta nas transmissões do artista, a oscilação entre um sopro e um renascimento (FABIÃO, 2009, p. 237) imprime à sua performance vestígios de uma humanidade porvir – ou que negamos constatar na pluralidade dos corpos.

Voltar ao recorte do prólogo do espetáculo *BR TRANS* é pensar a cena inspirada na frase de Roberta Close como um retrato; um registro de uma identidade nômade, transitória. O rosto torna-se o ponto inicial de um processo de transição do corpo em busca de um devir-mulher. Segundo Kiffer, “o rosto humano, dentro da matriz linear ocidental, deixou de ser corpo e passou a ser identidade”¹¹. A matriz linear apresenta-se como a

¹¹ Trecho da aula da Prof.^a Dr.^a Ana Kiffer para o curso “Os limites do literário – Artaud desde agora”. Na ocasião, a pesquisadora desenvolveu sua tese para os desenhos presentes nos cadernos de Antonin

organização do mundo; o corpo orgânico. Cada gesto que se afasta dessa matriz “esboça um outro corpo”¹². Entretanto, para dar o primeiro passo no movimento de renúncia e desconstrução de um corpo previamente imposto, seria preciso fazer uso de ferramentas que permitam o atravessamento de fronteiras. Porém, quais ferramentas seriam estas?

Na automaquiagem de Silvero Pereira, noto o esforço de refazer seu rosto a partir de um gesto artístico que enceta uma possível transgressão do gênero. E em seu exercício performativo, o desenho de seus contornos faciais expõe os buracos que em alguma medida dialogam com o autorretrato de Antonin Artaud – na ocasião em que, já enfermo, esteve interno no asilo psiquiátrico de Rodez, em 1943. O que aqui chamo de o traço dos desenhos da maquiagem de Pereira corrobora com a reflexão sobre a proposição de uma cena dissidente em que o traço da escrita se comunica com o traço do desenho, no ímpeto de investimento em uma dramaturgia¹³ própria a esses corpos.

Expandir a cena trans

Eu ali rompi definitivamente com a arte, o estilo ou o talento em todos os desenhos que serão vistos aqui. Eu quero dizer que desgraça àqueles que os considerarem como obra de arte, obra de simulação estética de realidade. Nenhum é propriamente falando em obra. Todos são esboços, quero dizer que são golpes de sonda ou de batentes dados em todos os sentidos do acaso, da possibilidade, da sorte, do destino.

ANTONIN ARTAUD, *Le Visage Humain*¹⁴

Acompanhar o trabalho de Silvero Pereira nas redes sociais (fora do espaço cênico convencional) é perceber o quanto o ator é atravessado por todos os personagens que ele construiu ao longo de sua pesquisa realizada a partir de uma Bolsa de Interações Estéticas a ele concedida no ano de 2012 através do edital do Minc e da Funarte, com a proposta de

Artaud a partir de suas leituras dos escritos “Para dar fim ao juízo de Deus”, “Os quadros surrealistas” e “Meus desenhos não são desenhos”, ambos de autoria de escritor. As referidas discussões encontram-se presentes em seu livro *Antonin Artaud* (2016)

¹² Idem.

¹³ Em consonância com o pensamento de Fabião, opto pela definição de “dramaturgia” proposta por Eugênio Barba que consiste em uma “tessitura de ações” que, na prática de performers como Silvero, “expandem a ideia do que seja ação artística e ‘artisticidade da ação’, bem como a ideia de corpo e ‘politicidade’ do corpo (FABIÃO, 2009, p. 237).

¹⁴ *O rosto humano* (texto de abertura da exposição “Portraits et dessins par Antonin Artaud”, a Galerie Pierre, 4 - 20 de julho de 1974). Tradução de Ana Kiffer.

lançar um olhar sobre os trabalhos realizados pelo coletivo artístico *As Travestidas* a fim de investigar procedimentos criativos de encenação e dramaturgia na temática trans. Num projeto geograficamente localizado entre Fortaleza (Ceará) e Porto Alegre (Rio Grande do Sul), o ator traça uma cartografia identificando e comparando semelhanças e contradições do universo trans, culminando num espetáculo no final do período de imersão (PEREIRA, 2016, p. 11-12).

Em entrevista para um canal das redes sociais, ao ser perguntado sobre quem seria sua personagem Gisele Almodóvar, o ator afirma que a personagem e ele seriam uma única *persona*. Silvero complementa a resposta se identificando como “trans, intersexo e transgênero”, no sentido de “transitar entre os gêneros”. Apesar de equivocada, a declaração do artista (inconscientemente ou não) retoma o conceito de gênero postulado por Paul Preciado. Segundo Preciado (2014, p. 29), o gênero é, “antes de tudo prostético, ou seja, não se dá na materialidade dos corpos. É puramente construído e, ao mesmo tempo inteiramente orgânico”.

Na concepção do artista - que na mesma entrevista admite ter sido transfóbico em determinados momentos de sua vida -, toda a experiência vivenciada no processo de criação de sua obra compõe uma tecnologia para que o ator pudesse “se identificar como trans”. Ademais de sua empatia pela causa trans, ousou discordar da declaração do artista e prefiro identificá-lo como um sujeito nômade que, em seu programa performativo, busca friccionar artisticamente as categorias fixas de gênero. Certamente, sua experiência de imersão no universo trans tenha sido fundamental na produção deste projeto e no posterior exercício cênico (que aproximo da noção de programa performativo). No entanto, é inegável que nesta viagem pelo território das identidades dissidentes, pessoas trans apresentam uma vivência significativa, uma vez que carregam em suas carnes a experiência do refazimento do corpo.

A afirmação do artista e a discussão de Preciado sobre as novas subjetividades de gênero e sexualidade abrem um espaço para discussões sobre corpo e pensamento, nas quais Artaud é figura principal para fomentar reflexões sobre corporalidade na contemporaneidade. Em um de seus poemas, escrito nos anos 1940, o poeta declara que “nenhum pensamento jamais se fez sem o corpo [e que] quanto mais há pensamento menos há corpo, [e que] então é preciso matar o pensamento pelo corpo” (KIFFER, 2016a, p. 10). Neste processo de transformação do mundo contemporâneo, as artes têm um papel

importante de deixar-se contaminar pelos resíduos considerados “menos nobres”. Sobre tal processo completa Kiffer (2016a, p. 11):

[...] significou não apenas uma deformação ou uma abertura no modo mesmo de pensar, mas também um gesto que, minorando a plataforma do pensamento branco ocidental, nos fez ter que olhar com um pouco mais de respeito para aquilo que fora da geopolítica branca existe como um modo de pensar e agir, nos povos indígenas, nos povos da diáspora negra e mesmo em parte do Ocidente. Essa transformação mesmo quando não visível ou linear, surgirá num conjunto significativo de práticas recentes de intervenção e criação de novas corporalidades.

O gesto de Silvero Pereira nos permite pensar na possibilidade de uma rasura na noção canônica de corpo, calcada no modelo de tradição do homem branco ocidental – e sua condição de nordestino, pobre e homossexual (ou “bicha”, como se identifica atualmente) intrinsecamente, revolve estruturas instituídas. Mas nos cabe sempre lembrar que a noção de corpo a nós imposta origina-se dessa matriz hegemônica de pensamento. Portanto, refazer o corpo a partir de uma existência desviante implicaria a organização dos sentidos do mundo e, assim, a afirmação de nossos corpos destituídos da lógica cis-heterocentrada (KIFFER, 2016b, p. 80). Tal percepção da experiência de Silvero favorece a relação entre arte e política, além de expandir a noção de corpo.

A despeito do caráter ativista que *BR TRANS* possa ter assumido – evidentemente crivado pela opinião da crítica teatral carioca, em ocasião das duas temporadas da peça no Teatro do Centro Cultural Banco Brasil (2015) e no Teatro Poeira (2016) respectivamente -, o movimento de expansão da cena e de investigação de uma dramaturgia específica demonstra o empenho do ator Silvero Pereira de corresponder ao chamado por uma “ativação do corpo como potência relacional” (FABIÃO, 2009, p. 245) e, deste modo, promover seu gesto contemporâneo de rasura canônica. Desde sua estreita relação com pessoas dissidentes do eixo Fortaleza-Porto Alegre, passando pela presença de membros de projetos sociais voltados à população trans/travesti na plateia das sessões de seu espetáculo, a dramaturgia desenvolvida no repertório do artista e do coletivo artístico *As Travestidas* engendra a abertura de uma situação política que viabiliza o reconhecimento e a participação de existências hostilizadas e apagadas na configuração de mundo em que estamos inseridos.

Considerações Finais

Na intenção de estabelecer uma chave de leitura para a produção de Antonin Artaud hoje, retorno ao saguão do Teatro Poeira no inverno carioca de 2016. Com os olhos empapuçados de emoção, observo as expressões de um público que paulatinamente desocupa a casa em questão, visivelmente afetado pela mensagem da noite. Em cada rosto, as zonas de intensidade produzidas a partir das narrativas expostas na cena de *BR TRANS* confrontam-se com a realidade de corpos considerados ejetáveis, nos fazendo refletir sobre a distância entre o eu e o outro. Paralelamente naquele ano, no espetáculo da vida real, estaríamos enredados num “projeto cênico” em que a matriz hegemônica que nos constitui buscaria uma guinada, em resposta às seguidas insurreições de corpos antes silenciados – a saber, o corpo da mulher, o corpo negro e suas intersecções. Há exatos trinta dias da concretização de um golpe que destituiria a primeira mulher latino-americana eleita ao cargo de representante máxima de uma nação, deixávamos o Poeira com uma sensação artaudiana de instabilidade da língua e uma incerteza iminente com relação ao futuro.

Rer a produção de Artaud na atualidade nos incita a conceber outras percepções e noções de corpo e aderir ao combate que, na estética de seu teatro da crueldade, nos posiciona diante do ritual. À vista disso, a dramaturgia esboçada por Silvero Pereira assume o papel de “um corpo em devir com outros” – se nos atentamos para a expansão da cena artística dissidente nos anos que sucederam a referida temporada de *BR TRANS* no circuito do Rio de Janeiro. Dos ataques conservadores à atuação da atriz Renata Carvalho em *O evangelho segundo Jesus rainha do céu* (2016), de Jo Clifford, à perseguição inquisitória da exposição *Queermuseu* (2017) organizada por artistas dissidentes, a experiência desestabilizadora de pôr em cena identidades vulnerabilizadas tangencia estruturas historicamente instituídas que ainda hoje agem sobre os nossos modos de fazer arte – neste caso, de fazer artes da cena.

Todo o projeto *BR TRANS* constitui um convite à cena expandida, motivada por questões como: “o que é vida?” e/ou “o que pode o corpo?”. Na escrita-corpo de Silvero Pereira, uma potência liberadora impulsiona a “exacerbação de intensidades afetivas e, por conseguinte corpóreas” (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 52), até então silenciadas por um conjunto de valores morais e conservadores que atua sobre determinados corpos. Na experiência performativa do ator é possível observar uma escrita que se dá como uma

experiência de desabrigo subjetivo (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 53). Um corpo que se desaloja a fim de viver a experiência do outro não apenas como uma experiência estética, mas como uma ação política que alcança a (obs)cena, que deixa a cena artística para visibilizar as múltiplas formas de vidas socialmente invisibilizadas.

Referências

ARTAUD, Antonin. O teatro e a ciência. In: _____. **Os sentimentos atrasam**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1993. p. 63-67.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Teles e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin. **A perda de si**. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus: e outros escritos**. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra – quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. **Trágica: estudos da filosofia da imanência**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119 -121, jun. 2015.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, UNICAMP, São Paulo, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. **Sala Preta**, USP, São Paulo, v. 8, n. 26, p. 235-246, abr. 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectivas, 2005.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). **Expansões contemporâneas – literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KIFFER, Ana (Org.). **Sobre o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016a.

KIFFER, Ana (Org.). **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016b.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEREIRA, Silvero. **BR TRANS**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PRECIADO, Beatriz¹⁵ [PAUL B. PRECIADO]. **Manifesto contrassexual** – práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Submetido em: 11 set. 2021

Aprovado em: 10 nov. 2021

¹⁵ Na edição publicada no Brasil em 2014 não constava o nome social do autor (fato corrigido nas edições posteriores).



**Dos *canovacci* de Flaminio Scala até
As bravuras de Capitan Spaventa,
a *Commedia dell'arte* e o mito da improvisação**

**From Flaminio Scala's *canovacci* to
The bravery of Capitan Spaventa,
Commedia dell'arte and the myth of improvisation**

Douglas Kodi¹

Resumo

Este texto revisita alguns dos mitos da *Commedia dell'arte* em relação à dramaturgia e aos modos de atuação atinentes ao fenômeno teatral, e como referido no título, toma de exemplo a obra de dois importantes cômicos *dell'arte*, Flaminio Scala (em *arte*, Flávio) e Francesco Andreini (em *arte*, Capitan Spaventa). Do mesmo modo, também revisita alguns estudos da *Commedia dell'arte* publicados na década passada, para corroborar a pesquisa desse fenômeno teatral no Brasil. Por fim, o texto pretende jogar luz sobre o mito da improvisação na *Commedia dell'arte* e corroborar para um entendimento desta como princípio norteador para a cena contemporânea.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*. Trabalho atorial. Dramaturgia. Historiografia de atores.

Abstract

This text revisits some of the myths of *Commedia dell'arte* in relation to dramaturgy and modes of acting related to the theatrical phenomenon, and as mentioned in the title, takes as an example the work of two important *dell'arte* comics, Flaminio Scala (in art, Flávio) and Francesco Andreini (in art, Capitan Spaventa). Likewise, it also revisits some *Commedia dell'arte* studies published in the past decade, to corroborate the research on this theatrical phenomenon in Brazil. Finally, the text intends to shed light on the myth of improvisation in *Commedia dell'arte* and corroborate an understanding of this as a guiding principle for the contemporary scene.

Keywords: *Commedia dell'arte*. Acting. Dramaturgy. Actor historiography.

¹ Douglas Kodi (Seto Takeguma), é licenciado em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É mascareiro, ator e diretor do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR). Tem como foco da pesquisa a *Commedia dell'arte* e seus modos de atuação e dramaturgia. E-mail: douglaskodi07@gmail.com.

Introdução

Para falar desse território, rico e perigoso, de experimentação teatral denominado *Commedia dell'arte*, estabelece-se a necessidade, tão arriscada quanto vital à pesquisa, de um preâmbulo ou prólogo sobre o tema e sobre o recorte dentro dele. Iniciemos pelo nome: *Commedia dell'arte* é uma designação atribuída pelo dramaturgo Carlo Goldoni na decadência do fenômeno no século XVIII. Ainda no mesmo período, e antes dele, os nomes *Commedia all soggetto* e *Commedia all'improvviso* eram recorrentes e denotam etimologicamente o seu modo de produção de espetáculos.

Mitificações assombram a *Commedia dell'arte*, desde o teatro de vanguarda do início do século XX até a contemporaneidade, principalmente em relação à virtuosidade atorial e à criação dramaturgical por parte dos atuantes no calor da copresença com o público. Como já citado por diversos teatrólogos italianos (TESSARI, 2014; FERRONE, 2014, TAVIANI; SCHINO, 1986) não se pode atribuir à *Commedia dell'arte* um *quid* específico que consiga unificá-la como gênero teatral fechado em si. Seria inocente imaginá-la com contornos bem definidos e imutáveis dentro de sua extensão temporal – localizada historicamente entre os séculos XVI e XVIII – e geográfica – originalmente na Itália, tendo como segunda casa a França e depois se alastrando por toda a Europa.

A definição que considero mais justa, já mencionada, é estabelecê-la como um rico território de experimentação cênica. Em critérios de análise, mencionados por Rabetti (2014), para uma abordagem historiográfica eficaz e estruturada, se faz necessária a consideração de uma tríplice aliança entre as formas organizativas das companhias, as formas de desempenho atorial de personagem/máscara e as formas dramaturgical. Estes são fatores indissociáveis que dissipam a neblina do mito e apresentam silhuetas e possíveis normas da *Commedia dell'arte*.

Ainda em nível de metáfora, essa tríplice aliança, assim expressada por Rabetti (2014), é igualmente bem representada por um tripé: caso um dos pés ceda, toda a estrutura cai por terra. Logo, os três fatores são indissociáveis e inseparáveis, e por consequência se encontram, em maior ou menor imbricação, no mesmo objeto de análise, sejam atores, dramaturgias ou estatutos sociais.

Na presente escrita, pretendo elucidar, por meio desse tripé de análise, embora sem uma tríplice segmentação, as possibilidades da dramaturgia² e atuação na *Commedia*

² A forma de escrita dramaturgical de maior autenticidade da *Commedia dell'arte*, mas não única, é o

dell'arte que se encontram superpostas em uma mesma obra. Tomo como exemplo dois cômicos *dell'arte*: o ator e dramaturgo *dell'arte* Flaminio Scala (1552–1624) e seu gesto artístico e fundador na publicação intitulada *Il teatro delle favole rappresentative* – publicada originalmente em 1611; e devido a sua proximidade com Scala, também chamo ao palco o ator Francesco Andreini (1544–1624) e sua obra *Le bravure del Capitan Spaventa da Vall'Inferno*, publicada em 1606.

Aos gentis leitores, Flaminio Scala em *arte* Flávio

A publicação de Scala (em *arte* Flávio) é um gesto inédito. Até então, nenhum cômico *dell'arte*, de modo similar, havia publicado uma coletânea dramaturgical. Neste caso, trata-se do gesto fundador de uma nova forma de se redigir textos teatrais, registrada pela imprensa. Na introdução da obra, intitulada *L'autore A' cortesi lettori* [Do autor aos gentis leitores], é perceptível o conhecimento da novidade que o autor/ator estava a publicar. A tradução a seguir é aproximada do italiano e optamos por manter alguns termos técnicos no original:

Enquanto eu fiz estas composições, que agora tendes em mãos, nunca pensei em revelá-las ao mundo de outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos, pois tenho me ocupado com tais coisas somente para o exercício de minha profissão de cômico, e não por outro fim; mas os mandamentos dos Patronos, as exortações de amigos e as orações de pessoas curiosas aduziram-me a fazer uma nova resolução e a levá-las à imprensa. Fiquei então facilmente satisfeito com isso, sabendo que, desta forma, muitos estariam privados da oportunidade de se apropriarem de meus trabalhos, pois sei que muitas vezes esses *soggetti*³ [assuntos] aparecem nas cenas, ou todos em sua totalidade da maneira como vocês os veem aqui, ou em algum lugar alterado e variado. São as minhas *parti*⁴ [partes], minhas obras, tudo o que você sabe, e da mesma forma deve ser minha a culpa, ou o elogio, que elas merecem; leiam-nas, portanto, leitores benignos, com um olhar agradável, e percebam que não se pode operar humanamente sem imperfeições. Sei que, se criticamente quiser considerá-las, encontrareis muitas coisas para retomar, particularmente no que diz respeito à observância da linguagem e da

canovaccio, conhecido também como *scenario* ou *soggetto*. Refere-se a um texto didascálico, escrito de forma a sintetizar todas as ações e reações dramáticas que compõem a fábula. Não existe uma formatação única para tal escrita, sempre estando sujeita aos códigos atoriais de quem a escreve, e da tradução cênica de quem a lê.

³ *Soggetto* ou *soggetti* no plural, trata-se de um sinônimo para *canovaccio* ou para o argumento da obra.

⁴ *Parte* ou *Parti* no plural pode se referir a outro termo geralmente utilizado nos contratos sócias das companhias *dell'arte* que se refere a *parte*, ou ao personagem/papel, que a atriz ou ator desempenha. Desse modo, todas as *parti* da companhia formam o todo dos espetáculos a serem desempenhados em conjunto.

ortografia, em ambas as quais não usei nenhum artifício, sim, tratando-se de assuntos pertencentes à outra profissão que a minha, sim também porque tenho a firme convicção de que naquelas não se pode satisfazer plenamente a diversidade de opiniões; são tantas quantos são os humores. Não duvido, porém, que estejas para encontrar algo de vossa satisfação, pois que além de ser obra (até onde sei) por ninguém antes dada à luz desta forma, contém tal variedade de invenção que poderá secundar os apetites e gostos de muitos intelectos, que com este tipo de coisa, quer para recreação, quer por profissão, se deleitam. (SCALA, 1975, p. 5, tradução nossa)⁵

Em uma primeira leitura dessa breve introdução, Scala oferece aos gentis leitores, em tom de galantaria com pitadas de alguma humildade, uma declaração de que se sentira impelido a realizar tal publicação com o intento de protegê-la de apropriações indevidas, uma defesa dos direitos autorais de sua própria obra. Como pesquisador, se faz necessário descortinar o véu de cordialidade do autor, afastando a praxe de cavalheiro — que ao estender a mão tem o intento de revelar sua mais bela obra. Atentaremos então, neste momento, para a dubiedade do discurso, e como este compreende também alguns pontos minimamente curiosos e de certa ironia no interior da obra.

Confio que a publicação de Scala também tenha sido pensada para ser lida por pessoas do teatro, “que com esse tipo de coisa [*canovaccio*], quer para recreação, quer por profissão, se deleitam”. E aqui não me refiro unicamente aos profissionais da cena (*comici dell’arte*), mas também aos acadêmicos e amadores (*dilettanti*) que a praticavam como recreação. Um exemplo seria Andrea Perucci, que deixou o tratado *Dell’Arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso* [Da arte interpretativa premeditada e da técnica da improvisação] (1699). Scala expõe o contentamento por proteger e assegurar os direitos de suas obras, porém ao findar o texto, e com maior prazer, deixa-a para livre deleite dos

⁵ Do original: Mentre io feci questi componimenti, che ora alle mani vi pervengono, non ebbi mai pensiero di palesarli al mondo in altra maniera che com rappresentarli tal volta nelle publiche scene, poiché sono andato affatigandomi in tali cose so-lo per esercizio della mia professione do comico, e non per altro fine; ma li comandamenti de' Patroni, l'esortazioni de gli amici e le preghiere di persone curiose mi hanno adotto a far nuova risoluzione, e darli alle stampe. Di ciò mi sono io poi facilmente appagato, conoscendo che in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche, poiché so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti intiere nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati. Sono mia parti, mia è l'opera, qualunque ella sai, e mio parimente deve esser quel biasimo, o quella lode, che merita; leggetela dunque, benigni lettori, com occhia piacevole, e sovengazi che non si può umanamente operare senza imperfezzioni. So che, se criticamente vorrete considerarla, vi troverete molte cose da riprendere, particolarmente circa l'osservanza della lingua dell'ortografia, nell'una e nell'altra delle quali non è stato da me usato artificio alcuno, sì per esser materie spettanti ad altra professione che ala mia, sì anco perché tengo per ferma opinione che in quelle non si possa pienamente sodisfare ala diversità de' pareri, li quali sono tante, quante sono gli umori; non diffido però che siate per trovarvi alcuna cosa di vostra sodisfazione, poichè oltre l'esser opera (per quanto io sappia) da nessua data in luce in questa forma, contiene tal varietà d'invenzione che potrà secundare gli appetiti e gusti di molti intelletti, li quali di simili cose, o per ricreamento, o per loro professione, si dilattano.

profissionais ou amadores que gozam com esse tipo de escrita teatral, até então, segundo ele, nunca dada à luz de tal forma. Eis aí uma verdadeira herança da *Commedia dell'arte*.

Refiro-me a herança, pois a forma (*canovacci*) das obras de Scala necessita de uma leitura cênica, ou mesmo atorial, para que sua proposta, se não concretizada, seja pelo menos compreendida. Em alguma instância é perceptível certa modéstia por parte do autor, que afirma não ter usado nenhum artifício de linguagem com exceção àqueles relativos à sua profissão, estando à margem dos dispositivos dominantes de escrita dramaturgica do período.

Neste sentido, paira certa dúvida em relação aos motivos pelos quais a obra de Scala não se torna um cânone ou, pelo menos, não adquire lugar de destaque na dramaturgia ocidental. Pode-se comparar, em uma coincidência um pouco estranha, que a obra de Shakespeare – as comédias, dramas históricos e tragédias – cuja primeira coleção foi publicada em 1623, poucos anos depois da de Flaminio Scala, possui, até os dias de hoje, maior visibilidade ou apreciação. O ponto a que me atenho agora é a razão para tal impopularidade da obra scaliana, devido a uma leitura requerente de certa decodificação cênica, diferente da obra do bardo inglês que é escrita de forma mais usual.

Observando o compilado de cinquenta *canovacci* contidos na publicação de Flaminio Scala, podemos perceber que não se tratava de um acervo de obras sempre originais em si, repletas de fábulas e personagens singulares, mas do registro de um *modus operandi*. A obra de Scala apresenta o funcionamento de uma companhia ou de uma produção teatral em série dentro do campo de experiência da *Commedia dell'arte* que está diretamente ligado a sua dramaturgia. Torna-se, assim, um modo de produção em cadeia de espetáculos teatrais, velozmente ligado a uma lógica de mercado.

Na escrita de Scala, é notável o pensamento de um teatro adverso à supremacia do texto dramático, primeiramente pela ausência – característica formal dos *canovacci* – de diálogos e monólogos escritos palavra por palavra. Esse pensamento é ressaltado pelo próprio autor, em relação à necessidade de colocar suas obras, inicial e exclusivamente, em seu lugar de enunciação, o palco. A empreitada de publicá-las em um formato desviante da dramaturgia canônica manifesta que o enredo não é necessariamente uma narrativa, mas um argumento (*soggetto*), ou trama de linhas a serem seguidas (*canovaccio*), que propõe uma ordem de situações dramáticas ou cômicas com a finalidade de conduzir a experiência cênica a momentos de intensidade por meio de personagens/máscaras e dos

intérpretes que os desempenham.

Faz-se necessário observar, como já feito por Cuppone (2001), sem querer abusar ou rebaixar as coincidências da linguagem, alguns títulos recorrentes na obra *Il teatro delle favole rappresentative*, em que é notável a presença recorrente de dois adjetivos, *Fido* [Confiável] e *Finto* [Falso]. Podemos observar *Fido* em: *Il pellegrino fido amante* (Giornata XIV) [O fiel amante peregrino – Jornada XIV], *Li tre fidi amici* (XIX) [Os três fiéis amigos], *Li duo fidi notari* (XX) [Os dois fiéis tabeliães], *Il fido amico* (XXXIX) [O amigo fiel]. E o “falso” encontramos nos *canovacci*: *La finta pazza* (VIII) [A falsa louca], *Il finto negromante* (XXI) [O falso necromante], *Il finto Tofano* (XXIV) [O falso Tofano], *Flavio finto negromante* (XXVIII) [Flávio o falso necromante], *Li finti servi* (XXX) [Os falsos criados], *Li duo finti zingari* (XXXI) [Os falsos ciganos], *Li quattro finti spiritati* (XXXIII) [Os quatro falsos espirituosos], *Il finto cieco* (XXXIV) [O falso cego].

A quantidade dos adjetivos *fido* [fiel] e *finto* [falso] atesta não uma originalidade ou ineditismo entre as narrativas de Scala, a repetição dos adjetivos “fiel” e “falso” oferece o registro de um mecanismo composto pela combinação e recombinação de elementos de personagens e atuantes, que desempenhavam papéis sempre similares e recorrentes entre si e conseqüentemente resultam em tramas igualmente similares. É plausível traçar um paralelo com o personagem de Shakespeare, Hamlet, e sua singularidade no contexto ficcional imóvel em que está inserido: não se trata de um personagem recorrente, mas do reconhecimento de sua unicidade dentro de uma única narrativa; em via contrária, Arlequim sempre será igual a si mesmo, não obstante o contexto, em todos os *canovacci* de Scala, ou mesmo em outras dramaturgias que dizem respeito ao período: aqui é visível a singularidade de uma máscara/personagem recorrente em diversas narrativas. Logo, o príncipe da Dinamarca necessita especificamente do tempo, espaço e ação em que está inserido, o criado Arlequim é uma máscara, elemento da tríplice aliança da *Commedia dell'arte* apto a se rearranjar com outros para sustentar a cadeia de produção espetacular.

O que se pode deduzir, conseqüentemente, da fisionomia da obra de Scala, é, primeiramente, que estamos diante de uma dramaturgia sem *copyright*, tanto dentro da própria coletânea quanto fora dela. É importante ressaltar que as evidências de que a escrita dramaturgicada da *Commedia dell'arte* não foi elaborada sem, de antemão, almejar sua conclusão no palco cênico, não implicam em uma diminuição qualitativa das obras por ela geradas. Sua escrita depende, necessariamente, da presença dos intérpretes que

coescrevem a obra no momento que atuam. É fundamental salientar que não estamos diante do mito da improvisação no calor da cena, o que temos aqui é notadamente uma questão de repertório atorial dos intérpretes e de seu desempenho ao longo de uma vida em determinado papel/máscara.

Para tocar em tal questão, faço referência a Francesco Andreini (em *arte Capitão Spavento*), amigo e companheiro profissional de Scala, e que escreveu outro texto introdutório na obra deste. Estampado poucas páginas depois de *L'autore A' cortesi lettori*, com o título *Cortesi lettori* [Gentis leitores], o tal Capitão Spavento mostra seu reconhecimento em relação à genialidade de seu par, ao dizer que

[...] o senhor Flávio, depois de um longo decurso de tempo, e depois de ter representado por anos nos palcos, quis deixar ao mundo (não as suas palavras, não os seus belíssimos conceitos), mas as suas Comédias, que em todo o tempo e em todo o lugar lhe deram grandíssima honra. (ANDREINI in SCALA, 1974, p. 12, tradução nossa⁶)

A pena do Capitão Spavento ressalta o potencial dessa invenção inovadora aos olhos dos leitores, pois Flaminio Scala publicara suas comédias no formato de *scenari*, em vez de adotar a forma convencional de dramaturgia. Francesco Andreini assim reivindicava a originalidade da dramaturgia scaliana com admiração:

O senhor Flávio poderia ter sido capaz de estender suas obras, e esfregá-las de verbo para verbo, como é de costume fazer; mas porque hoje não podemos ver nada além de Comédias impressas com diferentes formas de dizer, e muitas sucedidas em boas regras, ele queria com sua nova invenção pôr para fora suas Comédias apenas com o Scenario, deixando belíssimos engenhos (nascidos apenas para a excelência da fala) [...] E para que suas obras possam ser mais agilmente representadas, e postas no palco, de cada uma delas fez o seu argumento não desprezível, declarou e distinguiu os personagens, e por encomenda pôs todas as roupas⁷ que são procuradas nelas a fim de não gerar confusão no vestir [...] (ANDREINI in SCALA, 1974, p. 13-14, tradução nossa)⁸

⁶ Do original: Signor Flavio, dopo un lungo rivolger d'anni, e dopo un lungo recitar sopra le scene, há poi voluto lasciar al mondo (non le sue parole, non i suoi bellissimo concetti) ma le sue Comedie, le quali in ogni tempo et in ogni luogo gli hanno dato grandissimo onore.

⁷ No italiano, os *canovacci* de Scala acompanham o termo *Robbe per la Commedia*, que Roberta Barni (2004) traduziu como "Coisas para a comédia". Optei por utilizar a palavra "roupas", que remete a "roupas" que "vestem" a comédia, uma ampla variedade de itens elencados por Scala, que não se limitam a roupas (*abiti*) como um vestuário para os atores.

⁸ Do original: "Avrebbe potuto il detto signor Flávio (perché a ciò fare era idoneo) distendere l'opere sue, e screverle da verbo a verbo, come s'usa di fare; ma perché oggidí non si vede altro che Comedie stampate

Entre admirações cordiais que misturam arte e vida, Francesco Andreini se refere a Flaminio Scala por meio de seu nome em *arte*, o do enamorado Flavio. Nisso, faz referência a esse ágil modelo de escrita e de representação de Comédias em uma escrita sucinta de *scenario* ou *canovaccio*. É preciso notar tal relação de um ator que faz referência ao personagem ficcional de seu companheiro de profissão, ente ficcional e intérprete se amalgamam na mesma identidade. À vista disso, e com o intuito de desvendar os mecanismos de composição atorial, adentramos mais precisamente na obra, vida em *arte*, de *Capitan Spaventa*.

Francesco Andreini, em *arte* e vida *Capitan Spaventa*

Figura 1 - Francesco Andreini



Fonte: FERRONE, 2014, p. 235)

Em sua obra, *Le bravure del Capitan Spaventa da Vall'Inferno* [As bravuras do Capitão Spaventa no vale do inferno], Francesco Andreini apresenta cinquenta bravuras do Capitão, acompanhado de seu escudeiro Trappola, em tom de Dom Quixote e Sancho Pança. Expõe, assim, o testemunho do modo como um grande ator compôs, por meio do

con modi diversi di dire, e molto strepitosi nelle buone regole, ha voluto con questa sua nuova invenzione metter fuori le sue Comedie solamente con lo scenario, lasciando ai bellissimo ingegni (nati solo all'eccellenza del dire) il farvi sopra le parole [...] E perché piú agevolmente si possano rappresentare l'opere sue, e porre in scena, egli ha ciascheduna d'esse fatto il suo non disdicevole argomento, ha dichiarati, e distinti i personaggi, et ha per ordine posto tutti gli abiti che in esse si ricercano per non generar confusione nel vestire [...]"

registro de repertório, o seu papel/*ruolo*, para ser utilizado dentro de um mecanismo de produção de espetáculos. Conforme expõe Tessari (2014), trata-se da história de um narrador maníaco de feitos inacreditáveis – como militar fanfarrão da obra *Miles gloriosus*, de Plauto. Nas empreitadas narradas pelo Capitão Spaventa, são sobrepostos variados ambientes literários. Aqui, é válido citar a bravura em que Spaventa conta para Trappola, seu fiel escudeiro, uma aventura sexual com a Morte:

CAPITÃO: Eu [...] um dia fui chamado para jantar com a Morte e o Diabo, meus queridos amigos. [...] Uma vez terminado o suntuoso banquete, o Diabo despediu-se de nós voltando aos bancos esqueléticos do Aqueronte, só a Morte queria ficar comigo para jantar e dormir [...]. Nós jantamos naquela noite alegremente, e então fomos dormir na mesma cama, Morte e eu.

TRAPPOLA: Você poderia dizer, como diz Petrarca, que a cama é um campo de batalha difícil.

CAPITÃO: E porque a manhã e a noite estavam embriagadas com o vigor, estimuladas pelo licor de Baco e pelos prazeres de Vênus, tomei consolo amoroso com a Morte por toda aquela noite feliz [...]. E tanto foi o conteúdo de um lado e de outro, que a Morte ficou grávida de mim.

TRAPPOLA: Com que diabos você ficou feliz? E como foi possível emprenhar a Morte, que não é outra senão pele e ossos?

CAPITÃO: A morte é boa para aqueles que sabem usá-la; é uma mulher prática, que vai de primeira, e não complica as coisas como algumas mulheres desajeitadas na profissão, que nunca terminam. (ANDREINI, 1987, p. 40-41, tradução nossa)⁹

Na obra de Andreini, é apresentado um imaginário de ascendência medieval, em que o Diabo e a Morte são figuras recorrentes, assim como a mitologia clássica (presente na citação do rio Aqueronte, o qual, no *Inferno* de Dante Alighieri, é a divisão entre o Inferno e uma região chamada de Anti-Inferno). Dessa forma, do imaginário fantástico de um Capitão, surge o que Tessari (2014) denomina de “Teatro Portátil”: um ator mirabolante que funciona como uma máquina de fazer espetáculos.

Ao citar diversos personagens fictícios, o próprio Andreini afirma se “alimentar” de forma grotesca, devorando alguns dos paladinos do imperador Carlo Magno – como

⁹ Do original: “CAPITANO: Io [...] un giorno invitai meco a desinare la Morte e il Diavolo miei carissimi amici. [...] Finito che fu il suntuoso banchetto, il Diavolo prese licenza da noi facendo ritorno alle squalide rive d'Acheronte, la Morte sola volle rimanersene meco a cena, ed a dormire [...]. Cenammo quella sera allegramente, e poscia ce ne andammo a dormire in un medesimo letto, la Morte ed io. / TRAPPOLA: Voi potevate dire, come dice il Petrarca, è duro campo di battaglia il letto. / CAPITANO: E perché la mattina e la sera s'era bevuto alla gagliarda, stimolato al liquor di Baco, e dai piaceri di Venere, presi amoroso sollazzo con la Morte tutta quella felicissima notte [...]. E tanto tale fu il contento dell'una e dell'altra parte, che la Morte rimase gravida di me. / TRAPPOLA: Che diavolo di contento fu il vostro? E come fu possibile ingravidar la Morte, la quale altro non è, che pelle ed ossa? / CAPITANO: La morte è buona robba, a chi la sa usare; è [...] donna pratica, che si spedisce alla prima, e non ti fa stentare, come certe donne mal pratiche nel mestiero, che non la finiscono ma.”

Astolfo, que monta um hipogrifo¹⁰. Tal trecho se encontra em outro diálogo com seu criado, Trappola:

TRAPPOLA: Se você não tem vida, como você vive?

CAPITÃO: Eu vivo porque eu como.

TRAPPOLA: E como você come se você não tem vida?

CAPITÃO: Como os espíritos fazem quando tomam uma forma humana [...] em meia hora, um pastiche¹¹ será enviado para mim, dentro do qual haverá o Hipogrifo de Astolfo, o Bucéfalo de Alexandre o Grande, e os cérebros de Orlando paladino. [...] ainda me trarão fatos assados e temperados, um par de elefantes bebês, com suas melancias cultivadas nos Jardins das Hespérides. (ANDREINI, 1987, p. 171, tradução nossa)¹²

Há uma profunda poesia “digestiva” na fala supramencionada de Capitão Spaventa, este “pastiche” dos paladinos Astolfo e Orlando, servidores do lendário imperador franco Carlos Magno, em que ambos são personagens presentes nos poemas épicos renascentistas: *Orlando enamorado* (1476), de Matteo Maria Boiardo (1441-1494); e sua continuação, *Orlando furioso* (1516), do poeta Ludovico Ariosto (1474-1533). Para completar o amálgama de heróis épicos, ele cita o Rei da Macedônia, Alexandre o Grande, devorando seu cavalo Bucéfalo. No fim, o Capitão concluirá tudo ao alimentar-se de melancias de bebês elefantes nos jardins das mais primitivas deusas gregas primaveris, as Hespérides. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo (1995), é no jardim mais belo da Antiguidade Grega que a deusa Hera, ao se casar com Zeus, ganhou maçãs (pomos) de ouro de presente de Gaia, frutos dotados de poder, que concederiam o dom da imortalidade a quem os comesse.

Tendo em vista o diálogo em que o personagem devora em “meia hora”, heróis épicos, o cavalo de um imperador e melancias cultivadas no jardim dos imortais, dentre outras coisas fantásticas, pode-se deduzir a habilidade de arranjador de referências do ator. Capaz de apropriar-se da alta literatura de sua época para digeri-la e devolvê-la na sua escrita atorial no calor da cena, mostra-nos, novamente, que a composição e a improvisação na *Commedia dell'arte* são questões de repertório.

¹⁰ Animal mítico, com cabeça e patas dianteiras de águia, e corpo e patas traseiras de cavalo.

¹¹ Pastiche são obras artísticas que imitam o estilo de outros escritores e autores. Não são necessariamente cômicas.

¹² Do original: “TRAPPOLA: Se voi non avete vita, come vivete voi?/ CAPITANO: Vivo, perché mangio./ TRAPPOLA: E come fate voi a mangiare se non avete vita?/ CAPITANO: Mangio come fanno gli spiriti quando pigliano forma umana [...] fra mezz'ora mi sarà mandato un pasticcio alla francese, dentro del quale ci sarà l'Ippogrifo d'Astolfo, Bucéfalo d'Alessandro Magno, e le cervella d'Orlando paladino. [...] Mi saranno portati ancora fatti arrosto, e stagionati, un paro d'elefantini da latte, con le sue melarance colte e negli Orti Esperidi.”.

É importante acrescentar que se trata de uma longa composição. Andreini começa sua carreira como ator profissional no fim de 1578, ao entrar na companhia *I Gelosi*, e perdura na profissão até o primeiro quarto do século XVII (TESSARI, 2014). O próprio Andreini declara, na introdução, agora de sua própria obra, sua dedicação por construir este personagem tão mitificado: “Porque eu ansiava por me preservar, e não cair daquele clamor que me tinha possuído [...], me dediquei com afincamento a estudar a parte do denominado Capitão apenas para torná-la, mais do que me seria possível, rica e decorada” (ANDREINI, 1987, p. 7, tradução nossa)¹³. Sua competência em desempenhar a máscara de *Capitan Spaventa* é notável, e percebida em seu árduo trabalho e reconhecimento dentro do período que compreende sua carreira de ator profissional.

Entre ficções e relatos, para além das obras literárias, a arte e a vida se misturam no caminhar dos cômicos *dell'arte*. Segundo Ferrone (2014), a mistura de vida e arte começa aos vinte anos de idade, quando Andreini ingressa na carreira de militar como “soldado do mar”, e o longo episódio de sua prisão ter-lhe-ia dado uma base para a criação do militar macarrônico-delirante, batizado pelo ator como *Capitan Spaventa* do Vale do Inferno. Lacunas e verdades definitivas nunca serão preenchidas em uma análise como esta, basta então a exposição de algumas conclusões ainda possíveis.

Dois profissionais da cena e duas conclusões

Para começar a finalizar este texto, apresento duas possíveis conclusões, que não oferecem respostas derradeiras, mas apontam pressupostos para a pesquisa na área: a primeira em âmbito mais historiográfico para voltarmos os olhos ao *corpus* dramaturgicamente da *Commedia dell'arte*; e a segunda, correlacionada com a primeira, um breve pressuposto para pensar a atuação contemporânea.

Il teatro delle favole rappresentative (1611) merece uma análise mais precisa, em que a estrutura do *canovaccio* escrita por Flaminio Scala pode ser considerada um testemunho do *modus operandi* de seus espetáculos, e da produção teatral de todo um fenômeno ligado à estruturação dramaturgica, a formação das companhias e o desempenho de papéis fixos. Menciono o pesquisador Ludovico Zorzi: “Acredito ser um dos poucos, senão o único

¹³ Do original: “Perch'io bramava di preservarmi, e di non cadere da quel grido che acquistato m'aveva [...], mi diedi con molto studio allo studio della parte del soprannominato Capitano solo per renderla, piú che per me si poteva, ricca e adorna.”

indagador desses 'objetos' a ter tido a sorte (e a paciência) de ler esse vasto e mítico corpus de testemunhos originais em sua totalidade, para a grande maioria inéditos e em qualquer caso bem pouco estudado."¹⁴ (ZORZI, 1990, p. 146). Em vista de uma ampla análise do universo literário dos cômicos *dell'arte*, Zorzi atesta a qualidade profissional que teria a coletânea de Scala em relação à dos diletantes:

Acho que posso admitir com quase absoluta certeza que todas as grandes coleções publicadas transmitem o trabalho não de atores profissionais, mas de literatos medíocres, que transcreviam por encomenda ou por ociosidade imitações dos *soggetti*¹⁵ que viam representados nas cenas. Estamos diante de um resultado de maneirismo preguiçoso e completo [...] Exceto, repito, a coletânea de Scala, por ser transmitida a nós por uma publicação, e alguns poucos *scenari* isolados, com o resto devemos lidar como literatura e, além disso, como uma literatura ruim. (ZORZI, 1990, p. 147, tradução nossa)¹⁶

Ao considerar a maioria dos *canovacci* como "literatura ruim" devido a sua escrita por amadores e por aficionados pelo teatro *all'improvviso*, Zorzi também os consideraria como um interessante material de estudo¹⁷, e, segundo Testaverde (2007), no século XVI houve uma grande publicação dos *canovacci* entre os acadêmicos e amadores. Isso pode ter influenciado Flaminio Scala, que na época em que publicou sua obra já era um ator experiente, na quinta década de vida.

A obra scaliana não reúne apenas textos didascálicos de espetáculos, e sim corresponde a um instrumento orquestral de um território de experiência teatral. Nesse sentido, a coletânea de Scala traz dados preciosos para esboçar as principais características de "como", segundo Roberto Tessari (2014), esses espetáculos eram oferecidos ao público, "tanto no nível do desenvolvimento mais eficiente de um mercado do espetáculo quanto na definição provocativa de uma nova poética teatral de ator" (TESSARI, 2014, p. 151,

¹⁴ Do original: "Credo di essere uno dei pochi se non l'unico indagatore di questi 'oggetti' ad avere avuto la fortuna (e la pazienza) di leggere per intero questo vasto e mitico corpus di testimonianze originali, per la stragrande maggioranza inedite e in ogni caso ben poco studiate."

¹⁵ Sinônimo de *Canovaccio*.

¹⁶ Do original: "Credo di poter concludere con pressoché assoluta certezza che tutte le maggiori raccolte pubbliche trasmettono l'opera non di attori professionisti, ma di mediocri letterari, che trascrissero per commissione o per ozio delle imitazioni dei soggetti che esse vedevano rappresentati sulle scene. Siamo dunque di fronte a un risultato di pigro e completo manierismo [...] A parte, ripeto, la raccolta dello Scala, perchè trasmessa fino a noi da una stampa, e pochi dispersi scenari singoli, per il resto dobbiamo ancora una volta fare i conti con la letteratura, e per di più con una cattiva letteratura".

¹⁷ Até o presente momento, foram encontrados por volta de mil *canovacci*, espalhados por bibliotecas na Itália, e em outros locais da Europa. Ana Maria Testaverde, aluna de Ludovico Zorzi, continuou o trabalho Zorzi consistente em analisar o acervo de *canovacci*. Vide a obra de TESTAVERDE, Anna Maria. *I canovacci della Commedia dell'arte*. Torino: Einaudi. 2007.

tradução nossa)¹⁸. Os *canovacci* devem ser considerados, então, uma fonte preciosa para parâmetros de cena e produção dentro da *Commedia dell'arte*.

O ator no olho do ritornelo

Por fim, conluo ao apontar um horizonte, um tanto utópico, — pressupostos já esboçados em outras pesquisas de minha autoria como Kodi (2019) — a envolver uma atuação contemporânea, e ir à mão contrária na formação de uma atriz ou ator polivalente, ou valoroso, na interpretação de diversos personagens, ou no desempenho de funções actanciais. E para isso faço a seguinte questão em tom stanislavskiano: qual seria o trabalho do ator sobre si mesmo na *Commedia dell'arte*?

O exemplo de Francesco Andreini já apresenta uma primeira resposta, como um atuante que utilizava seu *zibaldoni* [repertório], de *Capitan Spaventa*, para compor o seu papel no calor da cena, louvadamente desempenhado ao longo de décadas e devidamente registrado em uma publicação. Seu personagem em *arte* e seu intérprete em vida se amalgamam no mito da *Commedia dell'arte*.

É como se tal ator estivesse em um *ritornelo*, para usar uma expressão de Deleuze e Guatarri (1997), em que cada repetição busca uma variação de seu tema principal, o próprio personagem: em nível macroscópico, esse seria a formação das companhias *dell'arte* com um *cast* sempre similar em sua base, mas ao retomar a cena apresenta diferentes variáveis; em nível intermediário seria a dramaturgia que é composta por personagens/máscaras que voltam em situações diferentes, porém sempre recorrentes e vindas de um mesmo embrião; e para cada atriz e ator que representa o mesmo personagem, às vezes de si mesmo, ao longo de toda uma carreira a nível microscópico. Talvez o atuante em um eterno *ritornelo* de repetição e variação esteja mais condizente com o aqui e agora do teatro, em que podemos representar o mesmo espetáculo diversas vezes, mas em cada tempo e espaço que é inscrito pode-se instaurar como algo fresco.

Ao considerar os elementos que definem a arte teatral e desenrolam-se na efemeridade da cena, observa-se a questionável necessidade de premeditar todas as palavras e ações, e pouco a pouco, faz-se mais sensata a ideia de um ator, ou de uma atriz, que investiga a repetição de um mesmo papel. Esse atuante será sempre igual a si mesmo,

¹⁸ Do original: "(...) sia sul piano del più efficiente sviluppo d'un mercato dello spettacolo sia su quello del provocatorio definirsi d'una nuova poetica teatrale d'attore."

mas em cada repetição, de maneira inédita, e no aqui e agora da cena, poderá encontrar a variação. Não que o ator ou a atriz na *Commedia dell'arte* não saiba as predeterminações da cena, mas está apto a entender a representação e a reapresentação com algo novo, e quiçá isso, dê a ilusão e a vida que torna efígie o mito da improvisação.

Referências

ANDREINI, Francesco. **Le bravure del Capitan Spavento**. Organização de Roberto Tessari. Pisa: Giardini, 1987.

CUPPONE, Roberto. "In questo", Il teatro gli scenari della *Commedia dell'arte*. **Revista: Trans/Form/Ação**, Marília, SP, vol. 24, n. 1, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100009. Acesso em: 30 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRONE, Siro. **La Commedia dell'arte: Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi Arte. Architettura. Cinema, Musica, 2014.

HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KODI, Douglas. **A utopia da Commedia dell'arte no século XXI: o Canovaccio, o ator e a cena**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

RABETTI, Maria de Lourdes. A *commedia dell'arte*: mito, profissão e arte. **Artcultura**, vol. 16, n. 29, p. 7-17, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34252>. Acesso em: 25 ago. 2021.

RABETTI, Maria de Lourdes. Por que os estudos da *commedia dell'arte* interessam ao teatro contemporâneo? Sobre o livro de Roberto Tessari *La Commedia dell'Arte: genesi d'una società dello spettacolo*. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, p. 407-414, 2016.

SCALA, Flaminio. **Il teatro della favole rappresentative: a cura di F. Marotti**. Milano: Il Polifilo, 1974.

TAVIANI, Ferdinando; SCHINO, Mirella. **Il segreto della Commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo**. Firenze: Uscher, 1986.

TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'arte: Genesi d'una società dello spettacolo**. Roma: Laterza, 2014.

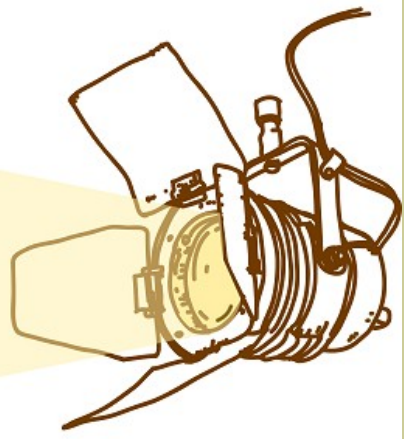
TESTAVERDE, Anna Maria. **I Canovacci della Commedia dell'arte**. Torino: Einaudi. 2007.

ZORZI, Ludovico. *Intorno alla Commedia dell'arte (1978)*, In: ZORZI, Ludovico. **L'attore, la commedia, il dramaturgo**. Torino: Einaudi. 1990.

Submetido em: 30 de set. 2021

Aprovado em: 22 de out. 2021

Dramaturgia em foco



Relatos



A dramaturgia como auxílio no ensino do inglês como segunda língua

Dramaturgy as an aid in teaching English as a second language

Gisele Freire¹

Resumo

Neste artigo descrevo como a utilização de textos dramáticos tem auxiliado no ensino da língua inglesa como segunda língua. Em princípio há uma breve apresentação do Drama Groups, projeto base da pesquisa apresentada, criado por uma escola de inglês brasileira para auxiliar no ensino desta língua por meio da arte. Em seguida apresento como, durante o tempo que fiz parte do grupo como artista educadora, pude fazer uso de diversos formatos de processos utilizando como base textos dramáticos para auxiliar a aprendizagem dos alunos.

Palavras-chave: Dramaturgia. Inglês como segunda língua. Tradução e adaptação teatral.

Abstract

In this article, I describe how dramaturgical texts have helped in teaching English as a second language. First, there is a brief presentation of the Drama Groups project, created by a Brazilian English school to help teach this language through art. Then I present how, during the time I was part of the group as an educating artist, I was able to use different formats of processes using dramaturgical texts to help students' learning.

Keywords: Dramaturgy. English as a second language. Theater translation and adaptation.

¹ Atriz formada pelo INDAC-SP, professora de inglês/teatro em inglês e mestre em estudos da tradução com foco em dramaturgia pela FFLCH-USP. Realiza projetos artísticos pela GF&ARTES e com o projeto Little Worlds (Instagram: @giselefreire_inglesdocoracao) desenvolve projeto de criação bilíngue em inglês por meio da arte. E-mail: freiregisele@alumni.usp.br. E-mail: freiregisele@alumni.usp.br.

O teatro é utilizado há décadas para auxiliar na educação de crianças e adolescentes dentro das escolas. Uma das pioneiras nos estudos que alinham práticas relacionando a pedagogia e o teatro no Brasil foi a teórica, autora e professora Olga Garcia Reverbel (1917-2008). No cenário internacional destaca-se o filósofo, educador e artista Rudolf Steiner (1861-1925), criador da Pedagogia Waldorf, uma abordagem pedagógica baseada na antroposofia – doutrina filosófica criada pelo filósofo austríaco. Esta pedagogia procura integrar de maneira holística o desenvolvimento físico, espiritual, intelectual e artístico dos alunos, sendo o teatro – e as artes de forma geral – parte inerente deste processo.

O jogo teatral é uma das ferramentas mais utilizadas na sala de aula e em atividades extracurriculares. Por sua vez, a criação de espetáculos teatrais é um processo muito recorrente, pois promove, entre outros aspectos, o desenvolvimento físico, mental e emocional do aluno. O processo de criação coletiva de um espetáculo trabalha a coletividade, distribuição de tarefas, organização de prazos e respeita a atuação de cada um dentro do grupo.

Existem, ainda, muitos estudos sobre o poder da adaptação de textos teatrais clássicos para o meio escolar. Todavia, no Brasil ainda é tímida a produção de pesquisas acerca dos benefícios da dramaturgia como ferramenta de ensino do inglês como segunda língua. Este artigo busca descrever como a utilização desta ferramenta tem colaborado para o ensino deste idioma no Brasil. Para tanto, será descrito o processo realizado em um curso extracurricular de uma escola de inglês de grande relevância em muitas cidades brasileiras, a Associação Cultura Inglesa.

O Drama Groups (Grupos de Teatro) da Cultura Inglesa foi criado há cerca de vinte anos para auxiliar os alunos no aprendizado do inglês como segunda língua. O projeto foi conduzido de forma notável até o ano de 2018 pelo diretor cultural da associação, o ator, tradutor e diretor teatral Laerte Mello.

O artista, que sempre teve sólida atuação nas artes cênicas, defendia veementemente que o projeto acontecesse de maneira a utilizar os valores essenciais do fazer teatral como ferramentas pedagógicas, algo que já vinha sendo explorado em escolas sem o foco no aprendizado de uma segunda língua.

Este olhar de Mello parece se aproximar muito da visão da pesquisadora Beatriz Ângela Vieira Cabral (2006, p. 12) exposta no seu livro *Drama como método de ensino*, do qual retirei o trecho a seguir:

Ao fazer teatro/drama, entramos numa situação imaginária - no contexto da ficção. A aprendizagem decorrente emerge desta situação e do fato de termos que responder a ela, realizar ações e assumir atitudes nem sempre presentes em nosso cotidiano. Como consequência, não ficamos restritos ao contexto 'real' da sala de aula, nem a excursões ocasionais. Nós podemos operar em qualquer contexto.

O contexto da ficção permite focalizar ao desafiar aquilo que é normalmente aceito, sem questionamentos, tudo o que devido à rotina é assumido sem maiores reflexões. Ao mesmo tempo facilita a abordagem de temas ou situações que possam abalar a suscetibilidade dos participantes, possibilitando a experiência de respostas ou atitudes reais *como* se estas fizessem parte do universo imaginário.

Os alunos, portanto, ao se colocarem em situação estão se transportando para uma cena que reproduz a realidade e praticando as falas devidas de cada situação. Dramatizar esta realidade auxilia não só o desenvolvimento social, cognitivo e intelectual dos alunos; ao reproduzirmos esta realidade com textos falados em inglês, estamos transportando o aluno para um contexto cultural e lexical nesta língua e, com isso, fazendo-o incluir no "banco de dados" do seu cérebro falas próprias de tal situação em inglês. O recurso cênico faz com que os alunos não só memorizem aquelas palavras em inglês, mas sintam efetivamente como elas são reproduzidas por meio do seu corpo e voz numa situação que eles podem encontrar futuramente em sua vida cotidiana.

Apesar de o Drama Groups estar focado em ajudar o aluno a falar inglês organicamente, o processo de estudo dirigido por Laerte Mello sempre primou por fazer com que a delicadeza e profundidade inerente do trabalho teatral estivessem em primeiro lugar. Pois, a partir do mergulho nas situações vividas, na representação das cenas, no trabalho com o texto etc., esses atores amadores tinham a possibilidade de viver com intensidade as situações/relações propostas. O teatro trabalha no campo das emoções e sensações, que nos ajudam a conectar o racional, nosso intelecto, com mais facilidade. Este fato permite que os alunos aprendam com leveza.

Este trabalho foi realizado com muito sucesso ao longo de mais de duas décadas devido ao constante acompanhamento e organização que a equipe do departamento cultural da Associação Cultura Inglesa realizou com os artistas/educadores que faziam parte do time que atuava diretamente com os alunos. Esses profissionais eram carinhosamente chamados, até recentemente, de *ensaiators* ou ensaiadores. Todos são atores e/ou diretores de teatro de formação e falam inglês, além de terem outras formações adjacentes. Os profissionais trabalhavam em regime de contratação PJ (Pessoa

Jurídica – prestação de serviços), sendo que o gerente de cada unidade tinha a liberdade de escolher o profissional que mais se identificava para comandar suas turmas de Drama Groups. O time contava com aproximadamente cinquenta profissionais até 2020, o que quer dizer que praticamente todas as unidades da associação tinham grupos teatrais.

Em 2018 Laerte Mello se aposentou da associação e o projeto passou a ser comandado por uma nova diretora cultural, Liliane Rebelo. Ocorreram algumas mudanças de ordem estrutural no Drama Groups, as quais colaboraram com determinados processos do trabalho, porém, com a chegada da pandemia, em 2020, o projeto foi reformulado e como consequência a associação se viu obrigada a encerrar o contrato com aproximadamente noventa por cento dos ensaiadores, e a oferecer aos alunos um formato online de atividade que ainda está em fase de adaptação. Rebelo deixou de dirigir este projeto, hoje dedica-se a outros projetos culturais dentro da instituição, e o Drama Groups é comandado pelo departamento acadêmico.

Fiz parte da equipe de ensaiadores entre os anos de 2015 e 2020, e é justamente sobre este período que quero destacar o uso da dramaturgia dando exemplos de como ela foi fundamental no aprendizado da língua inglesa para crianças, adolescentes e adultos.

Antes de passarmos para a descrição de como foi a utilização da dramaturgia no meu processo de trabalho, não posso deixar de mencionar a base criativa que a associação nos disponibilizou para aflorar nosso trabalho na sala de ensaio.

Quando iniciei o trabalho na associação, recebi com grande alegria a notícia de que teríamos encontros mensais com o diretor e pesquisador teatral Francisco Medeiros – carinhosamente chamado de “Chiquinho”. Nos encontros, discutíamos nossas metodologias de trabalho com os grupos de teatro, entre outros aspectos importantes da nossa troca com os alunos (atores amadores). As reuniões com o diretor eram de quatro horas, no entanto, o grupo tinha a sensação de que este tempo não era suficiente para se tratar da grande quantidade de assuntos que eram levantados durante o encontro. Chiquinho, que faleceu em 2019 vítima de um câncer, deixou um legado artístico que reverbera até hoje em meu trabalho artístico. Ele sempre nos chamava para um estado de presença e questionamento. Nos tirava de nossa zona de conforto. Mantinha viva a chama da arte em cada um dos seus posicionamentos. Primava pelo olho no olho, pelo pé no chão, pela superação das dificuldades. Fazia-nos pensar a cada momento em como nossos atores amadores ficariam conectados/engajados cem por cento durante aquelas horas de

ensaio que tinham conosco.

Em 2015 trabalhamos em cima da metodologia do *Viewpoints*, técnica de composição criada em 1970 pela coreógrafa, dançarina, professora de teatro e artista teatral estadunidense Mary Overlie. O método atua como um meio de se pensar e agir no movimento, no gesto e no espaço criativo. O estudo ainda é praticado por muitos artistas no teatro e na dança para potencializar a presença artística de atores e dançarinos, entre outros aspectos.

Líamos um capítulo por mês, cada um em sua casa, e no encontro com Medeiros trabalhávamos com este material. O intuito era investigar a melhor forma de adaptar este processo ao trabalho com nossos atores amadores.

Em 2016, recebemos em nosso primeiro encontro com Francisco Medeiros um convidado, o diretor teatral e dramaturgo Tuna Serzedello que nos contou sobre o projeto Connections (UK) e o Conexões (Brasil). O objetivo do encontro era abrir as possibilidades de trabalho com novas dramaturgias dentro do Drama Groups. O projeto trata basicamente de uma nova dramaturgia focada em jovens. O diretor nos disponibilizou os textos para trabalharmos com nossos grupos de teatro. Esses textos foram adaptados por nós de acordo com a necessidade de cada turma. Mais adiante, exemplifico como foi a utilização deste material com um dos meus grupos. O restante do ano dividimos o encontro em dois momentos, primeiro discutimos um texto que havia sido recomendado por Medeiros, com o intuito de ampliar nossas possibilidades de abordagem na sala de ensaio com os atores amadores. Na segunda parte, um de nós ficou responsável por aplicar uma atividade que havia desenvolvido com seus atores em sala de ensaio/sala de aula. Neste processo aprendemos muito com as ideias dos colegas.

Em 2017 recebemos a presença de profissionais convidados que abriram ainda mais nosso olhar para as infinitas possibilidades de aprendizagem do idioma por meio do fazer teatral. Entre as artistas convidadas tivemos Lucienne Guedes. O modo como ela conduz o nosso olhar sobre como construir uma dramaturgia interessante é transformador. Guedes acredita que o jogo deve estar do começo ao fim em nosso encontro. O ponto mais alto do seu discurso tratou sobre o engajamento, como engajar os atores amadores em nossa ideia (proposta de trabalho para o semestre). Ou como engajá-los a ter sua própria ideia do que querem dizer no palco. Ela sugere que três pontos importantes sejam trabalhados²:

² Esses apontamentos foram destacados por Guedes durante sua palestra em seus slides de apresentação.

- Foco numa pergunta certa. Ela deve ser uma pergunta instigante, pois a resposta será carregada de significados e ela é uma narrativa por si só instigante, verdadeira, com altos e baixos. Há sempre nessa narrativa um ponto de transformação.

- Posso também propor algo cenográfico, modificar o espaço para surpreendê-los quando eles chegarem à sala.

- Assim que os atores amadores entram na sala de ensaio devem ser provocados. Dessa provocação surge algo.

Em 2018 fomos desafiados a nos dividirmos em grupos e utilizarmos textos do projeto Conexões para apresentarmos no encontro. Fizemos uma escala anual e a cada mês era um grupo que se apresentava. Como tínhamos pouco tempo de ensaio, a ideia era apresentar “fragmentos” da peça. Sempre um de nós era o diretor e convidava quantos atores do grupo fossem necessários para realizar seu fragmento. A experiência nos permitiu ver como na prática os textos desse projeto poderiam ser usados em cada grupo teatral de acordo com o nível de inglês de cada um. Eu dirigi a peça *Blackout* (2012), de Davey Anderson, texto pelo qual me apaixonei e no ano seguinte fiz uma montagem com meus alunos adolescentes. No encontro com Medeiros dirigi os ensaiadores Ralf Stanley, Martha Travassos e Lua Aragão.

Em 2019 tivemos alguns encontros com outros profissionais e iniciamos um trabalho mais aprofundado com Vera Cabrera, criadora do projeto de pesquisa *Living Drama in the Classroom*, 1998 – uma proposta de abertura à Aprendizagem Significativa. Atualmente, é líder de grupo de pesquisa desenvolvendo o projeto "*Living Drama: teoria e práxis em diferentes contextos de ensino e aprendizagem de língua inglesa*". E faz parte de dois grupos de pesquisa: o primeiro ligado ao programa de Formação Contínua de Docentes de Inglês – a formação contínua do professor de inglês, um contexto para a reconstrução da prática (Associação Cultura Inglesa e PUC-SP); e o segundo de Inclusão Linguística em Cenários de Atividades Educacionais-ILCAE, da PUC-SP. É professora do curso de Especialização (Lato Sensu) em Práticas Reflexivas de Ensino-Aprendizagem de Inglês na Escola Pública, PUC-SP.

O trabalho com Cabrera nos levou a um aprofundamento de questões relativas ao nosso ser artista/educadores. Cada um de nós construiu uma narrativa contando nossa trajetória a partir do momento em que nos apaixonamos pelo teatro até chegarmos a sermos ensaiadores. Ao longo do ano realizamos a apresentação destes trabalhos de forma

individual. Tivemos total liberdade de criação, com isso surgiram manifestações artísticas que variavam entre representações cênicas, visuais, sonoras e afins. O ponto comum foi que todos apresentaram uma dramaturgia muito marcante, a qual inspirou profundamente nosso trabalho na sala de ensaio e fortaleceu nossa atuação enquanto grupo.

Em 2020 iniciamos um trabalho de alguns meses com a pesquisadora e professora no campo de pedagogia das artes cênicas, Suzana Schmidt. Seu foco de trabalho é a formação de professores de artes, política e ação cultural, educação e experiência artística na infância. Há dois anos leciona na Universidade de São Paulo e no Centro Universitário Senac. O processo com Schmidt colaborou para nos aprofundarmos em nossas pesquisas teóricas e nos fez levantar questionamentos sobre os rumos do grupo de estudos dentro da associação Cultura Inglesa. No entanto, não pudemos concluir o estudo pois ele foi interrompido após quatro meses de pandemia, ocasionando o fim de um grupo sério de estudos artístico-pedagógicos sem precedentes dentro do estudo de inglês como segunda língua no Brasil.

A dramaturgia em inglês na sala de ensaio para estudantes da língua inglesa

Alguns temas costumavam ser tabus dentro da associação. Assim, meu primeiro trabalho, que dava sequência a um projeto iniciado por outra ensaiadora, teve que ser bastante adaptado, pois trabalhava com cenas impactantes de filmes do diretor Quentin Tarantino. Os ensaios foram assistidos pela gerente da unidade e decidimos que as cenas com violência e palavrões seriam cortadas (ou seja, quase todas). A partir desta experiência eu já tinha uma ideia de que tipo de dramaturgia deveria trabalhar com meus atores amadores. Portanto, para o meu segundo trabalho pesquisei alguns textos do projeto Conexões. Os textos deste projeto têm uma trama bastante envolvente, são escritos em inglês e apresentam palavras que exigem um conhecimento mais avançado do idioma, ideal para atores amadores que já tenham um nível intermediário ou avançado de inglês. Nesta turma em questão havia estudantes de níveis variados de inglês. Mas, ainda assim, apresentei o texto *Anoesis*, do grupo *Junction 25*³. A peça nasceu das questões que o grupo teatral britânico tinha sobre o mundo à sua volta, no que dizia respeito ao sistema de

³ O texto foi desenvolvido pela companhia em 2012, na Inglaterra. Usei a versão traduzida por Fernanda Sampaio para o português.

ensino, que “era” muito focado em exames e sucesso acadêmico. Percebi que a maioria dos atores amadores daquela turma estavam bem conectados com seus direitos e questionavam seus deveres enquanto alunos, de um modo geral. Assim, apresentei para eles esta peça. A turma adorou e, portanto, decidi que valeria a pena investir num trabalho de adaptação deste texto, pois, o que importa neste tipo de processo de aprendizagem é a paixão por contar a história proposta pelo texto. Adaptar as falas para a realidade linguística de cada aluno não atrapalhou de maneira alguma o entendimento do enredo e a evolução do aprendizado destes atores amadores, enquanto estudantes de inglês.

Abaixo apresento o quadro 1 com parte da estrutura do texto original, já traduzido para o português. Na sequência apresento o quadro 2 com um trecho da versão da peça em inglês adaptada para os atores amadores estudantes de inglês. Nesta parte, incluí ao lado uma tradução livre feita por mim para este artigo.

QUADRO 1 - PARTE DO TEXTO DA PEÇA “ANOESIS”

p. 12

[...]

O grupo inclina para frente em seus assentos para sussurrar confissões para o público sobre as vezes em que quebraram as regras em suas vidas escolares. INSTRUÇÕES: Esta seção fica melhor se criada a partir das confissões da vida real do próprio elenco.

Sugestões do Junction 25 incluem:

- Uma vez eu cobri a parede com chiclete rosa e pus a culpa no Michael Robertson.
- Na aula de geografia, nós contávamos quantas cambalhotas conseguíamos dar sem a professora perceber. Eu dei 12.
- Na aula de Francês, às vezes fazíamos barulho de pombo.
- Eu imitava a assinatura da minha mãe nas autorizações de atraso para que ela não percebesse que eu estava matando aula.
- Meu amigo deixou seu livro de matemática na mesa e, como éramos seus “amigos”, desenhamos um pinto enorme em todas as páginas.
- Uma vez eu fiz uma marionete de sombra e a coloquei na janela para que, às 12h todos os dias, o sol projetasse a palavra "punheta" na lousa.

[...]

p. 18

Todos ficam de pé atrás de suas cadeiras. Ficam de pé na mesa um a um quando falam.

Maria: Maria é uma perfeccionista. Tenta com todas as forças que as coisas saiam direito. Ela parece tímida, não porque seja quieta, mas é que às vezes ela prefere só escutar*

Steph: Stephanie acha que precisa ser séria, ou as pessoas não a levarão a sério. Entretanto, seus momentos mais felizes são quando ela faz palhaçadas. Ela trabalha melhor quando se sente livre e sem restrições.*

Clare: Clare adora construir coisas. Fica mais feliz quando está trabalhando tranquilamente em seu próprio espaço, especialmente se está ouvindo Arctic Monkeys.*

Scott: Scott é o cara da mudança. Scott pode parecer muito intenso sobre algumas coisas e completamente tranquilo sobre outras. Isso acontece porque Scott nem sempre sabe como se sente sobre as coisas. O que ele sabe, com certeza, é que pensa melhor com um simples passatempo ou quando escuta música.*

[...]

Fonte: 2014, Projeto Conexões Teatro Jovem. Anoesis. Junction 25 Glas(s) Performance. Tradução: Fernanda Sampaio.

Como vemos no quadro 1 há uma liberdade no texto para adaptarmos o discurso de acordo com a vivência pessoal dos atores que estão encenando a peça. Esta liberdade permitiu que eu fizesse um *brainstorming* com os atores amadores para que eles buscassem estas situações sugeridas na página doze do texto inserido no quadro acima. As falas da página dezoito, também apresentadas no quadro acima, foram substituídas por características dos próprios atores amadores, porém eles quiseram manter os nomes das personagens conforme o texto original. No texto original os próprios atores falam de si, porém em terceira pessoa. Todavia, meus atores amadores apresentaram muita resistência para falarem de si, assim, apesar de termos feito alguns exercícios para eles poderem falar de si, decidimos que os atores falariam das características do seu colega e não de si mesmo. As características pessoais deles estão no texto exatamente como foram descritas por cada um nas improvisações, feitas em inglês. Porém, a última fala de cada ator amador é a sua opinião pessoal a respeito do colega de quem ele está falando. Após este processo, os próprios atores amadores escreveram as falas e eu os ajudei com as mudanças gramaticais, quando necessário. No quadro também podem ser vistas as indicações de encenação propostas por mim enquanto dirigia a peça.

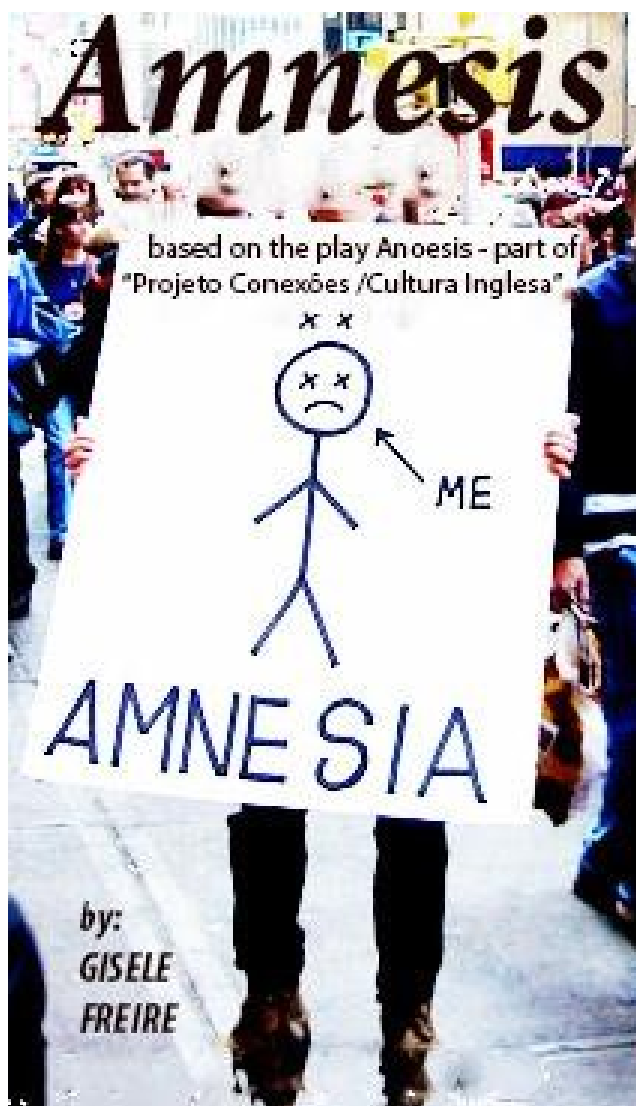
QUADRO 2 - PARTE DO TEXTO DA PEÇA AMNESIS

VERSÃO EM INGLÊS	TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS
<p>TEEN'S PLAY 1ST SEMESTER 2016</p> <p style="text-align: center;"><i>Amnesis</i></p> <p>Based on the play <i>Anoesis</i>, part of "Projeto Conexões - Cultura Inglesa"</p> <p style="text-align: center;">[...] PART B</p> <p>LUIZ (WITH THE MEGAPHONE sounds the beep and says) - improvisation (Luiz goes to the following actor/actress and he gives her/him the megaphone)</p> <p>Laura (standing up on the chair she points to Beatriz and says) - She is Clare. She loves dogs. The best moment of her life was when she travelled to Europe. She's fashionable and a lovely person.</p> <p>Luiz (standing up on the chair she points to André and says) - He is Adam. He loves playing DOTA 2. His favorite color is black. He annoys me a lot, but I like him. His biggest dream is to get a great job. I know he will get it.</p> <p>(Luiz goes to the following actor/actress and he gives her/him the megaphone)</p>	<p>PEÇA DOS ADOLESCENTES 1º. SEMESTRE 2016</p> <p style="text-align: center;"><i>Amnesis</i></p> <p>Baseado na peça <i>Anoesis</i>, parte do "Projeto Conexões" - Cultura Inglesa</p> <p style="text-align: center;">[...] PARTE B</p> <p>LUIZ (com o megafone soa um apito e diz) improviso. (Luiz vai até o (a) próximo (a) ator/atriz e lhe entrega o megafone)</p> <p>Laura (de pé na cadeira aponta para Beatriz e diz) -- Ela é Clare. Ela ama cachorros. O melhor momento da sua vida foi quando viajou para Europa. Ela é fashion e uma pessoa adorável.</p> <p>Luiz (de pé na cadeira aponta para André e diz) -- Ele é o Adam. Ele ama jogar DOTA 2. Sua cor favorita é preto. Ele me enche o saco, mas eu gosto dele. O maior sonho dele é encontrar um bom emprego. Eu sei que ele vai conseguir.</p> <p>(Luiz vai até o (a) próximo (a) ator/atriz e lhe entrega o megafone)</p>

<p>Natalia (standing up on the chair she points at Vinicius and says) - He is 13 years old. His name is Stan. He loves playing soccer and the best day of his life was when his sister was born. He is a very nice person. Everybody likes him.</p>	<p>Natalia (de pé na cadeira aponta para Vinicius e diz) -- Ele tem 13 anos. Seu nome é Stan. Ele ama jogar futebol e o melhor dia da sua vida foi quando sua irmã nasceu. Ele é uma ótima pessoa. Todo mundo o adora.</p>
<p>(Luiz goes to the following actor/actress and he gives her/him the megaphone)</p>	<p>(Luiz vai até o (a) próximo (a) ator/atriz e lhe entrega o megafone)</p>
<p>Beatriz (standing up on the chair she points to Laura and says) - The worst day of her life was when her grandmother died. She is Lily. She is 14 years old and loves studying math. She loves laughing and with that sometimes she disturbs the class, but she is a very good friend and I like her very much.</p>	<p>Beatriz (de pé na cadeira aponta para Laura e diz) -- O pior dia da sua vida foi quando sua avó morreu. Ela é Lily. Ela tem 14 anos e ama estudar matemática. Ela ama dar risada, isso às vezes irrita a classe, mas ela é uma ótima amiga, e eu gosto muito dela.</p>
<p>(Luiz goes to the following actor/actress and he gives her/him the megaphone)</p>	<p>(Luiz vai até o (a) próximo (a) ator/atriz e lhe entrega o megafone)</p>
<p>Luciana (standing up on the chair she points to Nicole and says) - She is Cornery. She is a smart girl. She loves dogs and playing basketball. The worst day of her life was when she opened her head. Now she is fine. She is very helpful with everyone, and I love her.</p>	<p>Luciana (de pé na cadeira aponta para Nicole e diz) -- Ela é a Cornery. Ela é uma menina inteligente. Ela ama cachorros e adora jogar basquete. O pior dia da sua vida foi quando ela abriu a cabeça. Agora ela está bem. Ela ajuda todo mundo, e eu amo.</p>
<p>(Luiz goes to the following actor/actress and he gives her/him the megaphone)</p>	<p>(Luiz vai até o (a) próximo (a) ator/atriz e lhe entrega o megafone)</p>
<p>Vinicius (standing up on the chair he points to João Victor and says) - He is</p>	<p>Vinicius (de pé na cadeira aponta para João Victor e diz) -- Ele é o Natan. Sua cor</p>

<p>Natan. His best color is blue. He is a very shy boy, but he participates in all activities of the class. The worst day of his life was when his grandmother died. His biggest dream is to travel to Germany.</p> <p>LUIZ (Right) (WITH THE MEGAPHONE) - (he sounds the beep).</p> <p>Yasmim (Cara) (she calls:) - Part C. (THE MUSIC STARTS TO PLAY)</p> <p>(EACH OF THEM STARTS TO DANCE HIS/HER PART OF THE CHOREOGRAPHY) (AFTER FINISHING THE DANCE ALL STUDENTS SIT DOWN AND START TO MAKE THE SAME MOVEMENT: THEY MAKE CIRCLES IN THE PAPER WITH THEIR BIG PEN)</p> <p>Nicole Galdino (standing up on the chair he points at all the actors/actresses:) We are all part of the same group, with all our differences. It is difficult sometimes to organize ourselves. But we try our best, because we want to change the world together. We want a better world even “in the middle of crises”.</p> <p>(ALL STUDENTS START SINGING THE SONG THAT WAS SUNG IN PART “A”)</p> <p>[...]</p>	<p>predileta é azul. Ele é um garoto muito tímido, mas participa de todas as atividades da aula. O pior dia da sua vida foi quando sua avó morreu. Seu maior sonho é viajar para a Alemanha.</p> <p>LUIZ (à direita) (COM O MEGAFONE) -- (ele soa o apito).</p> <p>Yasmim (Cara) (ela grita) -- Parte C (A MÚSICA COMEÇA A TOCAR)</p> <p>(CADA UM COMEÇA A DANÇAR SUA PARTE DA COREOGRAFIA) (QUANDO TERMINAM TODOS SENTAM E COMEÇAM A FAZER O MESMO MOVIMENTO: ELES FAZEM CÍRCULOS NO PAPEL COM SUA CANETA GIGANTE)</p> <p>Nicole Galdino (de pé na cadeira aponta para todos os (as) atores/atrizes:) Nós somos todos parte do mesmo grupo, com todas as nossas diferenças. Às vezes é difícil pra gente se organizar. Mas fazemos o nosso melhor, porque queremos mudar o mundo juntos. Queremos um mundo melhor mesmo “no meio desta crise”.</p> <p>(TODOS CANTAM JUNTOS A MESMA MÚSICA CANTADA NA PARTE “A”)</p> <p>[...]</p>
---	---

Imagem 1. Cartaz da peça



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Durante o processo descrito acima eu estava trabalhando com uma turma entre onze e quatorze anos. Eles estavam bem engajados e ansiosos para o novo processo. Em nossos primeiros encontros manifestaram o interesse por trabalhar obras clássicas como as de William Shakespeare. O tempo de cada apresentação não deveria ultrapassar 40 minutos, o que dificultava um pouco trabalhar com narrativas complexas como as deste autor. Porém, mais uma vez foquei no enredo. Busquei adaptações da peça em inglês para o público jovem. Trouxe algumas opções de texto e a turma, por fim, escolheu trabalhar *Othello*. Alguns fatores levaram o grupo a realizar esta escolha. Como já éramos um grupo unido e coeso, cada um já sabia que papel poderia trabalhar dentro da peça. Um dos nossos atores amadores que falava inglês num nível avançado e era muito expressivo, era um jovem negro de quase quinze anos. Assim, ele foi eleito pelo grupo para o papel de

Othello. Fiz uma primeira leitura da peça em inglês. Depois, dividi os alunos em grupos e pedi que improvisassem as cenas. Em princípio, todos encenavam todos os papéis.

Nossos encontros eram semanais e duravam duas horas. No final de aproximadamente quatro meses deveríamos fazer uma apresentação. Como demonstrei na introdução deste artigo, o foco do trabalho do Drama Groups nunca foi a apresentação, o segredo do nosso sucesso era fazer com que o processo fosse rico de aprendizagem. Assim, tínhamos a liberdade de não fazermos um grande espetáculo, e sim focarmos nos diálogos e nas relações entre as personagens. E este foi o trabalho que desenvolvi. No final do processo os atores amadores estavam tão engajados que eles mesmos sugeriram quem faria cada personagem. Eles ajudavam uns aos outros a memorizarem suas falas e a entenderem o sentido de cada cena. Criou-se ali um grupo unido, que esperava ansiosamente o próximo encontro.

Infelizmente algumas questões burocráticas levaram ao fim desta turma. Os atores amadores ficaram muito sentidos, pois aquele grupo de teatro passou a fazer grande sentido em suas vidas, além de aprenderem inglês de forma divertida, eles levantavam questões profundas sobre sua identidade e seu papel na sociedade, algo realmente transformador nesta fase da adolescência.

Apesar dessa frustração, meu trabalho nas outras unidades da associação não parou. Desenvolvi projetos parecidos em outras unidades com grupos de idades variadas. Sempre primei pelo engajamento do grupo a partir de um trabalho pautado na presença e no sentir. Para tanto, tive muito respaldo da direção do departamento cultural. Os encontros mensais com todos os profissionais mencionados anteriormente ajudaram a me manter alerta e conectada para conduzir o grupo num caminho que promovesse o engajamento e conseqüente aprendizado. Trabalhei outras obras clássicas da literatura como *The snow white and the seven dwarfs* (*A branca de neve e os sete anões*), realizei processos com criação coletiva de texto (neste processo a habilidade de criação textual dos alunos era muito afluente, alguns alunos numa faixa etária de dez anos que traziam para aula cenas prontas escritas em inglês com grande riqueza de detalhes). Fiz adaptações de literatura moderna para atores amadores adultos e com uma turma de crianças chegamos a fazer uma versão de alguns programas do Netflix. A obra foi chamada de *Netflix*. Este também foi um processo onde a criatividade dos atores amadores para desenvolverem suas próprias cenas foi muito explorada. Esta era uma turma de crianças com faixa etária entre

oito e dez anos. Para alguns, o processo foi tão intenso que no nosso encontro final de *debriefing*, para falarmos do processo, recebi depoimentos tocantes que demonstraram o quanto este processo de trabalho é transformador. Entre eles não posso esquecer o bilhete de uma aluna que dizia *“Teacher, thank you for let me do everything by myself. You showed me that I can do everything I want. I love you.”* (“Professora, obrigada por me deixar fazer tudo sozinha. Isso me mostrou que posso fazer tudo o que eu quero. Eu te amo.” – Tradução livre da autora).

O processo de aprendizado da língua inglesa fazendo uso da dramaturgia proporciona aos alunos um desenvolvimento similar àquele observado no início do artigo, onde a prática teatral é realizada na língua materna dos alunos. No entanto, com a utilização da dramaturgia em inglês este aprendizado ganha um aspecto linguístico que permite ao aluno quebrar a barreira do medo de se expressar em público falando inglês. Pois o ambiente da sala de ensaio é um local seguro onde este aluno pode errar sem ser julgado. Apreende-se o vocabulário pelo prazer de repetir as frases do texto, com o propósito de comunicar algo através de uma expressão artística.

Por fim, é importante destacar que hoje existem pesquisas acadêmicas sendo feitas na área de estudos da adaptação que podem ajudar os professores a abrirem seus horizontes e, a partir de um enredo criar dramaturgias que se adéquem ao foco do seu projeto. Neste sentido, destaca-se o GREAT - Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução (FFLCH-USP-CNPq), que promove encontros e debates mensais sobre o tema.

No que tange ao ensino da língua por meio da dramaturgia, apresentei apenas uma das infinitas possibilidades de processos. Assim, finalizo este relato com o desejo de que projetos como este não deixem de ser fomentados.

Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**. New York: Theater Communications Group, 2005.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

CAVASSIN, Juliana. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. **R.cient./FAP**, Curitiba, v. 3, p. 39-52, jan./dez. 2008. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/agosto2013/arte_artigos/08_juliana_cavassin.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.

CULTURA Inglesa drama groups. Disponível em: <https://cultural.culturainglesa.com.br/eventos/apresentacoes-drama-groups>. Acesso em: 15 maio 2021.

GREAT - USP. Disponível em: https://www.instagram.com/great_usp/. Acesso em: 25 jun. 2021.

JUNCTION 25. **Anoesis**. Projeto Conexões, Londres, 2012.

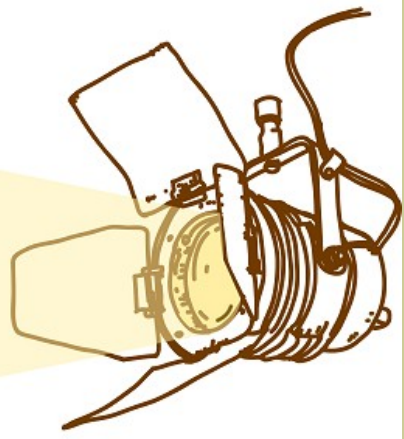
PROJETO Conexões. Disponível em: www.conexoes.org.br. Acesso em: 15 maio 2021.

7 ANOS de projeto conexões. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ArL2gGozgs>. Acesso em: 15 maio 2021.

Submetido em: 13 jun. 2021

Aprovado em: 17 dez. 2021

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Renato Mendes¹

Este texto teatral é um diálogo reflexivo com a emergência social de movimentos coletivos de derrubada de estátuas que homenageiam e fisicalizam o poder dominante em diferentes territórios nacionais pelo mundo. Nele, entende-se que a disputa pelo simbólico não é uma luta abstrata, mas parte material da luta narrativa que insurge contra a visão única de mundo imposta pela hegemonia. Assim, busca-se um paralelo histórico recente com a experiência da tática black bloc, adotada por movimentos autônomos no território ocupado pelo Estado Brasileiro nas jornadas de junho de 2013.

O tempo é um futuro próximo, em que as políticas repressivas do Estado, em aliança ou conivência das forças progressistas institucionais, geraram uma nova forma de democracia totalitária. Uma jovem ativista, reminescente solitária das lutas sociais ingovernáveis, busca derrubar uma estátua de um bandeirante, fundador de uma pequena cidade hipotética e fictícia. Em quatro quadros e um estásimo, o texto busca os limites éticos e estéticos da luta histórica e da luta contra a história.

Durante o primeiro quadro, uma alegoria do ingovernável, busca contrapor a paz armada, adotando o lema faça você mesmo. Reprimida, acaba salva das mãos da polícia por um habitante da rua. O segundo quadro é um diálogo entre as alegorias da revolta e da população fragilizada. O morador, ora ingênuo, ora consciente questionador, troca aprendizados com a ativista. No terceiro quadro, a ativista dança sua revolta, tentando e falhando em contornar ou embater a força policial. Um estásimo interrompe a obra, trazendo operários anacrônicos, simbolizando uma organização social que não consegue acompanhar a modernização do capitalismo tecnológico e subjetivo a que se contrapõe e, por isso, redundante em sua coreografia incessante e exaustiva. De volta ao enredo, o quarto quadro embate monumentos e escatologia, e conclui que a disputa pelo simbólico precisa estar além da própria linguagem.

¹ Ator, dramaturgo e professor de teatro. Mestrando no departamento de Linguagem e Arte em Educação pela FE-Unicamp. Formado em Licenciatura em Arte-Teatro pelo IA-Unesp. Integra o grupo de pesquisa Laboratório Insurgente Maquinarias Anarquistas - LIMA.
Email: renatomendesdeazevedosilva@hotmail.com.

Proibido destruir

*Não são os rebeldes que criam os problemas do mundo,
mas os problemas do mundo que criam os rebeldes.
A rebeldia é a vida. A submissão, a morte.*

Ricardo Flores Magón

Personagens:

Policial – não faz a menor diferença se civil ou militar

Bloc – mulher ativista, adepta da tática black bloc

Morador – que não mora, habitante da rua

Trabalhador do município

Três operários anacrônicos

Cenário:

Praça central de uma cidade suburbana. Ao centro, uma lona ao chão serve de piso para objetos empilhados que representam uma estátua, monumento em homenagem ao Grande Bandeirante Nobre Bandeira. Na base da estátua, letreiros eletrônicos transmitem o título de cada quadro. Ao canto, um capô de uma viatura representa um carro policial, nunca faz diferença se civil ou militar. Em outro canto, pequena plataforma formando um piso de tijolos, com bandeiras rubras, negras e rubro-negras, com garrafas e pedras portuguesas à disposição. Num terceiro canto, bem de frente para a estátua, uns poucos cobertores de tecido barato, sujo e roto e um saco de lixo semiaberto, com algumas peças de roupa dentro.

Ato único

Quadro 1 - A primeira pedra

(Policial, fardado, está de pé, montando guarda em frente à viatura. De vez em quando olha se não tem ninguém em volta, apoia no veículo para descansar as pernas, suspira e depois retoma a postura. Em meio aos cobertores rotos, um Morador se aconchega, trajando roupas de retalhos coloridos, tão sujas e gastas quanto tudo a sua volta e ele próprio, além de um chapéu tipo borsalino razoavelmente preservado lhe cobrindo os olhos, usando o saco de lixo como travesseiro. Por um bom tempo, nada mais acontece. Entra pela plataforma de tijolos uma ativista trajada de casaco moletom e calças pretas, um capuz preto estilo passa-montanhas, luvas, óculos de proteção e coturnos com seus cadarços traçados em “x”. Não se vê a sua pele, mas escapa uma mecha de cabelo vermelho pelo canto do capuz. Luz de penumbra. Bloc recolhe uma pedra portuguesa do chão e atira discretamente para longe, fazendo barulho. Policial se afasta da estátua para investigar o som. Morador se ergue e observa atenta e discretamente Bloc, que escala a estátua ao centro da cena e, com uma serra, tenta decapitá-la, com dificuldade. Policial volta.)

MORADOR *(Sussurrando, para si.)* – Merda.

POLICIAL *(Notando Bloc e a iluminando com uma lanterna.)* – Merda! Desce daí, maluco! *(Corre até ela, tirando sua arma do coldre.)*

BLOC – Merda! *(Deixa a serra cair no chão. Desce da estátua num salto, tentando deixar a estátua entre si e o Policial. Policial a persegue, rodeando a estátua.)*

POLICIAL – Não vai inventar essa moda por aqui, não! Vocês já causaram o que tinham que causar! Em que ano você acha que a gente ainda está? Essa porra já acabou! Perdeu, moleque!

BLOC *(Engrossando a voz.)* – Perdeu você, verme! Traidor de classe! *(Lança uma pedra contra o Policial, mas erra. Policial, reage disparando, mas acertando a estátua. Os dois param.)*

POLICIAL – Está achando que isso aqui é brincadeira? Acabou pra sua turma já faz tempo. Isso aqui não é de borracha, não. Tâmo liberado! Vou te mostrar o que se faz com terrorista. *(Bloc finta fugir para um lado e corre para o outro, enganando o Policial, mas tropeça num pedaço de madeira no chão. Policial a encurrala, apontando a arma para seu rosto. Bloc arregança a manga, mostrando sua pele branca. Policial rosna e muda o alvo para suas pernas.)* Está achando que vai fugir? *(Morador pega um pequeno saco de papel e o estoura, distraindo o*

Policial. Bloc pega o pedaço de madeira e quebra na sua nuca, derrubando-o, e sai de cena correndo, pela plataforma de tijolos. Policial levanta zozzo, procurando.) Moleque desgraçado. Não estava sozinho o filho da puta? Se eu pego a sua turma não dou tiro de aviso, não. Essa cidade agora é outra. Não vai ter pra você nem pros seus. (Vai até a viatura e aciona o rádio.) Central? Patrulha de patrimônio. Ataque de black bloc na Praça Nobre Bandeira. Tentaram depredar a estátua. Isso mesmo, ataque de black bloc. Eu sei. Não. Só um. Um, sozinho. Eu sei. Não. Escapou. Foi ajudado. Houve um estouro. Sim, era só um. Eu só vi um. Mas alguma coisa estourou. Não vi nenhum outro. Não dá pra dizer que são vários. Sim. Está ok. Vou manter a vigília. (Vê a serra no chão e a recolhe.) Esta cidade não vai parar de novo. (Para a estátua.) Fica tranquilo, seu Nobre. O senhor está seguro comigo. Esta cidade não vai parar de novo.

Quadro 2 - Aqui não é igreja

(Luz sinaliza um novo dia. Policial mantém sua vigília. Morador se levanta, vai ao centro da cena, ao pé da estátua, e defeca. Policial olha com o canto do olho, mas não reage. Bloc reaparece, sem capuz, luvas ou óculos, carregando algumas marmitas e panfletos. Assiste curiosa. Morador se limpa como pode, deixando seu cocô no pé da estátua, e volta para os seus cobertores.)

BLOC - Bom dia, amigo. Está com fome?

MORADOR - Claro que estou! Acabei de esvaziar o tanque. Isso daí é pra mim?

BLOC (*Dando-lhe uma marmita e um panfleto.*) - É sim.

MORADOR (*Estranhando o panfleto.*) - E isso aqui? É da igreja?

BLOC - Não, amigo. É só um panfleto com umas dicas de higiene e alimentação barata, e de como se juntar em grupos.

MORADOR - Juntar em grupos? Então é da igreja!

BLOC - Grupos para se ajudar. Se organizar. Não precisa ficar com o panfleto, se não quiser. É só um brinde com a comida.

MORADOR (*Abrindo a marmita e comendo com as mãos.*) - O pessoal da igreja também dá marmita, mas tem que ouvir a pregação deles em troca. Já saí fugido de seis albergues. Tive que pular o muro e correr dos cachorros. Foi-se o tempo em que era só entrar, fingir que estou sóbrio, fingir que rezo, comer e sair. Gostoso isso daqui. O que é?

BLOC - É alimento orgânico, sem produto químico.

MORADOR – Adoro comida vegana.

BLOC – Mesmo?

MORADOR – Claro! Tem muito mais variedade de sabor. (*Silêncio.*) Que foi? Não posso entender de nutrição?

BLOC – Não é isso. Eu não quero ser desrespeitosa.

MORADOR – Então não seja.

BLOC – O policial não te impediu...

MORADOR – De cagar?

BLOC – É. Por quê?

MORADOR – Você é nova na cidade, não é?

BLOC – Sou.

MORADOR – Não vai pensar que o policial vai ser bonzinho com quem mora na rua. Muito pelo contrário. Ele só não viu ameaça ao patrimônio público.

BLOC – Mas você cagou na estátua.

MORADOR – E a pomba faz o que com a mesmíssima estátua? (*Silêncio.*) Nós, bichos, podemos cagar nas estátuas. É pra isso que elas foram construídas. Se eu ainda fosse gente, aquele gambé já tinha dado um jeito de eu nunca mais cagar na vida.

BLOC – Eu não te vejo como bicho.

MORADOR – E que me importa como você me vê? (*Silêncio. Bloc junta suas outras marmitas e panfletos e faz menção de ir embora.*) Ele não atirou em você porque achou que era branca. Mas vendo agora a sua cara, acho que tem alguma coisa de japonesa aí no meio.

BLOC – Eu não sei do que você está falando.

MORADOR – Por que você quer quebrar a estátua?

BLOC – Eu não sei do que você está falando. (*Outra menção de partir.*)

MORADOR – De nada.

BLOC – O quê?

MORADOR – Por distrair o gambé e salvar teu coro. De nada. (*Silêncio.*) E então? Por que você quer quebrar a estátua? Está querendo me deixar sem banheiro?

BLOC – Você me entende se eu disser que é uma disputa pelo simbólico?

MORADOR – Do que você chamou o gambé ontem, antes de dar com o pau nele? Traidor de classe? Por que eu não entenderia o que você fala? Isso é preconceito classista, moça. Você é corajosa, mas muito grosseira.

BLOC – Eu não quis... desculpa.

MORADOR – E como é que eu vou tirar qualquer culpa sua? A igreja fica pra lá.

BLOC – Você sabe de quem é aquela estátua?

MORADOR – É do “dono da praça”, né? O Grande Bandeirante Nobre Bandeira. Dizem que foi um herói. “Casou com uma índia”. “Fundou a cidade”. Essas coisas.

BLOC – É por dizerem que é um herói que fizeram uma estátua. E é por existir essa estátua que dizem que é um herói. Ele representa o mundo que eu quero destruir. Um mundo feito em cima de extermínio, de chacina, de violência sexual e de dinheiro, que calou todas as suas vítimas e vendeu uma narrativa única de heróis, de bem contra o mal, de homens brancos ricos pisando em homens brancos pobres, e fazendo estes pisarem em todo o resto embaixo deles. Um mundo onde não cabem outros mundos. E um mundo que tenta exterminar a mim, e a você mais que a mim, todos os dias.

MORADOR – E quebrando a estátua você vai transformar este mundo?

BLOC – O nosso imaginário está sequestrado, amigo. “Eles” têm as armas e as estátuas. E os capangas. Eu passei boa parte da minha vida achando que lutar era impossível. Destruir um monumento não transforma o mundo, mas pode ser uma faísca. Do mesmo jeito que essa estátua nos lembra todo o dia quem são os vencedores, arrancar a cabeça delas pode nos lembrar que a luta ainda não acabou. Eu quero começar um incêndio.

MORADOR – Faz uns bons anos que ninguém faz o que você está tentando fazer por aqui. Vocês já foram mais.

BLOC – E também já fomos menos. Não faz tanto tempo, nós paramos a cidade, todas as cidades, o país.

MORADOR – E as estátuas continuam aí.

BLOC – Vamos ver por quanto tempo. Não é a melhor coisa agir sozinha, mas é melhor do que ficar parada, morta.

MORADOR – Morta você vai ficar se insistir nessa disputa pelo simbólico. Eles não precisam mais usar munição não letal. E as armas e as balas não são nem um pouco simbólicas.

BLOC – São símbolos. São justamente símbolos. O que eu faço não é errado.

MORADOR – Essa eu já ouvi! “Lutar não é crime”. Acertei?

BLOC – É claro que é crime. Esse é o problema. A lei e o crime são estátuas também. Também precisam de alguém que as derrube.

MORADOR – Por isso que o gambé te chamou de terrorista. Você falando, dá até medo.

BLOC – Você vai me entregar?

MORADOR – Eu salvei sua pele, não salvei? E a comida estava gostosa. Fica tranquila. Mas toma cuidado, porque eu não vou ficar estourando saco toda noite pra te ajudar. E o meganha já está esperto. (*Entra o Trabalhador do Município, vestindo EPIs, com um esguicho d'água. Ele olha para o cocô do Morador, suspira e lava o pé da estátua. Sai.*) Acho que tem alguma lição nisso. (*Bloc bota seu capuz e veste suas luvas e óculos.*)

BLOC – Me ajuda com isso?

MORADOR – Pode deixar que eu acho com quem dividir. Boa dança, moça. (*Morador distribui as marmitas e os panfletos para o público próximo. Bloc se encaminha para a estátua.*)

Quadro 3 – Você é o que você come

(*Uma luz fria brilha de dentro da estátua, vazando pela sua base e por seu rosto. Sons de sirenes, carros e tiros. Sons metálicos caóticos. Num movimento coreográfico, Bloc lança uma corda em seu pescoço e puxa com força. Policial a vê e ataca de cassetete, fazendo-a fugir. Antes que retome o posto, ela reaparece do outro lado da cena, atirando pedras contra a estátua. O Policial vê e dispara três vezes contra ela, que esquiva e foge. Policial vai atrás, mas a perde de vista. Novamente entra Bloc, e coloca uma bomba caseira no pé da estátua. Antes que ela esteja pronta, o Policial a vê e persegue. Foge, dessa vez para junto do Morador. O Policial tenta desarmar a bomba. Barulho de explosão, e o Policial é arremessado longe. Se levanta e volta para o posto. Luz e som voltam ao normal.*)

MORADOR – Está indo quase bem. Por que você não descansa um pouco aqui?

BLOC – Eu só preciso encontrar uma brecha. Distrair a vigilância.

MORADOR – Minha amiga, você não está entendendo que a vigilância está cada vez mais moderna, o Estado cada vez mais sofisticado e diluído no poder empresarial, e a ação direta cada vez mais impossibilitada pelos aparatos de repressão? Olha lá! (*Entra o Trabalhador do Município, vestindo EPIs e carregando uma placa onde se lê “Proibido Destruir”. Ele fixa a placa em frente ao monumento. Sai.*)

BLOC – Tem que ter um jeito.

MORADOR – Você já tentou se ver na estátua?

BLOC – Como assim?

MORADOR – Observe. (*Caminha até a estátua. Acena para o Policial, que finge que não vê. Defeca dentro de uma sacola.*) Não pare de olhar, porque aí vem a melhor parte! (*Se limpa como pode, amarra a sacola e toma alguma distância. Atira o saco de cocô na estátua, deixando toda coberta*) Na mosca! (*Voltando para o canto com os cobertores.*) Ou melhor, no verme.

BLOC – Eu não entendo.

MORADOR – Eu sou merda, minha amiga. Sou um dejetto desse sistema. Eu me vejo como merda. Mas até uma merda como eu pode se levantar e protestar, contanto que queira estar no rosto das estátuas. Você me disse que este mundo tenta me exterminar todos os dias. Ele não me extermina, ele me produz. E sendo um subproduto degenerado desse mundo, é do meu próprio dejetto que eu faço arma e bandeira, e em medidas extremas até alimento. Quando busco assumir o rosto das estátuas, sujar a sua limpeza higiênica higienista eugenista esteticista com aquilo que ela marginaliza, o poder de repressão finge que não vê, e dentro disso posso criar espaços de ruptura, experiências quiçá autônomas que não destroem este mundo, mas criam possibilidades estéticas de vivências de mundos distintos dentro e contrariamente a este.

BLOC – Por que você está sendo tão abstrato?

MORADOR – Porque eu sou uma personagem abstrata, um recurso poético narrativo do autor, que acredita na sua luta e nos seus métodos, mas que entende que é preciso pluralizar as ferramentas estéticas para combater o sistema... se eu disser “capitalismo” vão chamar isto aqui de panfletário? Você quer começar um incêndio, minha amiga, comece um incêndio, mas perceba que os aparatos de repressão se atualizam o tempo todo, e para derrubar estátuas teremos que mobilizar mais do que o confronto direto, mas os afetos, a linguagem e sobretudo a estética da nossa forma de ação no mundo, de ação que produza mundos, de subjetividade, mas também de coletividade. É preciso entender a abstração. É preciso aprender a ser a abstração.

BLOC – Ser a abstração?

MORADOR – Sim. Não te estranha que só quem tenha nome nesta representação seja o Grande Bandeirante Nobre Bandeira, enquanto você e eu não? Ele é a identidade. Nós, a ação. Até o Policial ali representa os vários policiais que montam guarda defendendo o patrimônio da elite contra a população. Uma função, não um sujeito. Uma alegoria um tanto velha e antiquada, ainda assim eficiente, de tudo aquilo que te impede de simplesmente entrar neste teatro com uma serra e arrancar a cabeça de um bandeirante.

BLOC – Personagem abstrata, eu não vou arredar o pé da ação direta.

MORADOR – E nem eu quero que você faça isso. Preciso que você me ensine, e alcance onde eu não alcanço. Não me entenda como um narrador. Não sou a prova de que está errada. Sou um contraponto. Não sei. Suponho. E mais do que tudo, torço.

BLOC – Te entendo. Na abstração e na estética podemos trabalhar juntos? Este é o momento em que você me olha como quem olha para alguém que tem um plano. Que a representação nos leve para um novo dia.

Estásimo – Três operários anacrônicos

(Luzes de giroflex e tons oníricos. Sons metálicos caóticos. Sons de metal batido, como em uma construção. Ouve-se alguns miados. Os atores e a atriz que representam Morador, Bloc e Policial assistem de onde estão. Entram os Três Operários Anacrônicos, com boinas, suspensórios e ferramentas agigantadas, vestidos em tons pastéis. Um deles carrega um gato preto, e o solta assim que chega ao centro da cena. Movem-se em torno da estátua como se a estivessem construindo e reconstruindo. Os letreiros transmitem slogans ufanistas. Som de sirene do fim do expediente. Os três, exaustos, viram-se de costas para a estátua. Suas respirações se tornam ofegantes de maneira crescente, raivosa. Seu vigor se recupera. Começam a espreitar o monumento, com gestos agressivos. Os letreiros passam a transmitir chamados de socorro à polícia. Um operário salta em direção à estátua, para golpeá-la com sua ferramenta. Som de tiro. Cai estendido no chão. Os letreiros transmitem um chamado ao pessoal da limpeza. Os outros dois cravam suas ferramentas ao pé da estátua e recolhem o corpo do companheiro. Saem.)

Quadro 4 – Em obras

(Bloc entra ao centro sem capuz, luvas ou óculos, e usando os EPIs do Trabalhador do Município. Traz canos e juntas. Ela retira as ferramentas cravadas ao pé da estátua.)

POLICIAL – É da prefeitura?

BLOC – É da cidade. *(Crava um cano ao pé da estátua.)*

POLICIAL – Não vai danificar nem remover o Nobre Bandeira, né? É proibido destruir.

BLOC – Não se preocupe. Hoje eu vim para construir. *(Começa a construir uma estrutura em torno da estátua, como um andaime. Depois de pronto, entra gargalhante o Morador com seu saco*

de lixo, e de dentro dele tira pequenos ninhos e viveiros de pássaros, que arremessa para Bloc. Ela os pendura em diferentes pontos do andaime. Sons sublimes de canto de pássaros começam a surgir e crescer. Sons de pombo lentamente se sobressaem aos demais. O Policial se afasta. Os pássaros o espantam. Sons de gases e de fezes começam a crescer, e um delicado cheiro fétido pode ser sentido. De diferentes pontos da estátua, pode-se ver o cocô dos pássaros escorrendo.)

MORADOR – Nós, bichos podemos cagar onde quisermos...

BLOC – É um monumento aos monumentos. Que as mãos, os pés e os falos sujos de sangue dos bandeirantes e de outros tiranos sejam lembrados, com o fedor e o escracho que se devem. Que não haja dúvida de que Nobre Bandeira não foi um herói. E que o futuro dele, de quem se espelha nele, de quem segue o seu caminho, é ser transformado em uma pedra de gosto estético duvidoso, e recoberto de merda todos os dias, para que todos vejam e tampem seus narizes. Que sua memória seja esta.

MORADOR – Eu estou orgulhoso. Você está satisfeita?

BLOC – Não.

MORADOR – Mas seu monumento...?

BLOC – É uma merda. *(Ambos riem. Silêncio.)* Ainda é um monumento. Uma estátua é onde os pássaros vem para pousar. Nunca será onde eles vão para voar.

MORADOR – Mas nós construímos juntos.

BLOC – E podemos destruir. Fomos nós, pessoas de baixo que fizemos este mundo para os de cima. Podemos fazer outro, e melhor.

MORADOR – Você sabe que a elite vai destruir o mundo antes de deixar que alguém construa um novo.

BLOC – Não vai se nós destruímos primeiro.

MORADOR – E as ruínas?

BLOC – Quem aqui tem medo de ruínas? Eu já disse. Quero começar um incêndio. Mas agora tudo o que sinto é sede. Brinda comigo? *(Pega da plataforma de tijolos duas garrafas de bebida com um pano atochado em suas bocas. Morador puxa um isqueiro e ascende os dois coquetéis. Os dois brindam, tomam sua distância do monumento dentro do monumento, e fazem menção de arremessar.)* Essa merda toda um dia vai queimar. *(Bebem o fogo de suas garrafas refrescantemente até a última faísca.)*

FIM

Submetido em: 05 ago 2021 | Aprovado em: 20 out 2021

Victor Henrique¹

Um conto sobre nossa viagem pelas infinitas estações do ciclo da vida e do eterno espaço-tempo, onde o amanhã nunca veio, e o ontem nunca se foi. Um conto sobre o nascimento e a ruína. Sobre caminhos que nos mudam e crenças que nos matam. Um conto sobre o tolo que conquista o mundo.

A história começa com um maestro (Deus) conduzindo a grande massa em sua sinfonia e um homem que sai da grande massa para conhecer o mundo fora daquela bolha que vivia e que, por não fazer mais parte de um todo, agora se sente só. Este início também referencia a criação do homem que sai do barro (massa) para o mundo e ao mito da caverna de Platão, onde um filósofo sai de sua caverna cheia de ilusões em busca da verdade do mundo.

O Ato Um se passa em um hospício, o então homem prematuro se diz um viajante do tempo e é tido como um louco, é confrontado por uma serpente que o tenta a duvidar de si mesmo e de seus objetivos, mas sem sucesso. Ao final deste ato ele encontra o atual governante da terra, Deus Machina, aquele que está presente em nossas vidas por trás das telas e tem apenas um mandamento: Matar. 2018 foi um ano assustador, um homem que defendia tortura, fuzilamento, pena de morte e ditaduras estava sendo adorado por muitos como um messias, o país passava por um processo de “Desumanização” que teve grande propagação pelas redes sociais, revelando ainda sermos um país intolerante e apático à vida. É neste cenário que o viajante nos alerta de nosso terrível futuro.

O Ato Dois se passa no purgatório, um ponto intermediário entre o reino de Deus e o reino dos mortos. O Viajante se liberta de sua alcunha de louco (camisa de força), mas ainda assim, nega o mundo à sua volta ao ser confrontado novamente com a serpente. Ele sabe que a única forma de mudar o futuro é encontrando o Olho da Tempestade, um

¹ Graduando em Teatro (licenciatura) pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Fez parte do grupo de pesquisa e extensão Núcleo Lúdico, onde atuou no programa Teatro-Jogo o lúdico na arte e na educação como ator, dramaturgo e oficinairo entre os anos de 2018 e 2021. E-mail: victorpool351@gmail.com.

artefato que deu início a tudo, e após ver que mesmo depois da morte, com as esperanças perdidas, o viajante era digno e possuía uma ambição nobre e forte de fazer um mundo melhor, a Serpente lhe entrega o artefato, ele pode finalmente ver “tudo”.

No Ato Três, o viajante alcança o céu e assume o lugar vazio de Deus, reiniciando sua própria sinfonia, dando nascimento de um novo prematuro, um humano incompleto que ainda tem muito que aprender para se construir um mundo ideal.

O auto do prematuro

E do barro, Deus faz o primeiro homem, nasce prematuro, sem estar preparado para o que virá, sem saber como o mundo enfrentar.

Personagens

Homem de Branco (Deus da cena, o Diretor)

Viajante (O prematuro)

Massa (coro)

Serpente (A mudança)

Deus ex Machina (A realidade)

Ato Um: No hospício

Cena 1 - Contigo partirei

Homem de Branco de costas para Massa. A Massa desfila lentamente até ele ao som de uma ópera. O Homem de Branco é o maestro; um a um, a Massa desfalece no chão. Ao fim da música, o Homem de Branco vai embora e deixa sua mala para trás, se desprendendo de tudo que o ligava à sua criação.

*A Massa se reanima, dentro do coro uma forma é moldada. Essa forma... O Viajante, com **olhos vendados, corpo selado em uma camisa de força**, se separa, nasce, e a Massa cai no chão novamente. Ele se contorce em sua camisa de força. A Massa se arrasta para o outro lado do palco.*

O Viajante cambaleia por todos os lados.

HOMEM DE BRANCO: *(fora da cena)* Em meio à grande Massa, uma consciência se destaca, não mais coletiva, pois, agora, tem consciência de si mesmo. Não pensa mais como os outros. O Viajante saiu da caverna... ainda sendo perseguido por suas sombras.

MASSA: Viajante do tempo/cega é sua esperança/ Revele a mensagem.

VIAJANTE: Dor! Loucura/ Sem ninguém para parar/ Pessoas doentes/ sem médicos para curar/ Meu mundo chora e grita as dores do passado/ mas trago um novo começo/ o que foi perdido será encontrado/ Trago uma nova página em branco/ Joguem novamente os dados/ Caso contrário/ para o inferno estaremos condenados.

MASSA: Falas como um louco/ Viajante do tempo/ eis um homem encaixotado/ você chora/ você grita/ implora por salvação/ Viajante do tempo/ vieste ao tempo errado/ chegaste atrasado/ e agora eis um viajante encurralado.

VIAJANTE: A mensagem está entregue/ mas estejam avisados:/ vós não sois os destinatários. Posso estar só/ até mesmo encurralado/ mas minha sentença foi feita/ muito além deste mórbido passado/ e esta prisão nada mais é/ do que um tempo que se errou.

MASSA: Viajante do tempo errado/ sua loucura não levará a lugar algum/ Eis um pobre coitado/ entre loucos eis apenas mais um.

VIAJANTE: A loucura é apenas a parte visível/ das correntes que nos prendem à vontade de fazer o impossível.

Da Massa vem alguém se rastejando: A Serpente.

Cena 2 - A Serpente do mal

SERPENTE: Nobre Viajante/ liberte-se de suas correntes/ veja as mentiras que te contaram/ não vêes que o tempo mente?

MASSA: Elas são mentiras sangrentas/ feitas de sonhos quebrados/ A verdade arde/ somente para os condenados.

VIAJANTE: Eu sou a mensagem do futuro/ Eu sou o que você será quando não for ninguém/ Eu sou o que ainda serei e além/ Pois sei que as chamas radioativas desintegrarão nossas almas desta vã existência/ Em um piscar de olhos/ desumanizada será nossa essência/ Minha mensagem é mais que um aviso/ ela é um pedido de um

amigo.

SERPENTE: Carregaste essa mensagem/ mas aqui não há quem queira ouvir/ se tiveres coragem/ te digo para onde ir.

VIAJANTE: Não há caminhos a seguir/ há muros de todos os lados/ para onde quer que eu olhe/ estou sempre encurralado/ A grande Massa protege bem seus próprios pecados/ de fato é lamentável/ estão todos amedrontados/ condenados a esconder o que realmente são/ não deixando seguir em frente/ quem ouve a razão.

MASSA: Razão? (*gargalhadas*)/ Mentiras!/ Como pode o amanhã descer dos céus e nos julgar?/ Dizer que toda esperança desapareceu de nosso mundo/ pois seguimos acreditando naquilo que sabemos ser melhor/ O amanhã está distante/ e faremos tudo belo com antes/ Pior será sua revolução/ cheia de promessas cegas que não nos trazem solução.

VIAJANTE: Então apenas esperem! / Esperem pela revolução!/ Esperem pelo genocídio!/ Esperem pela nova visão!/ Talvez na morte nada lhes faltará/ talvez a vida/ nada mais possa lhes dar. Todos os caminhos que seguem levam à danação/ se querem mesmo liberdade/ ouçam a razão/ caso contrário devorados serão/ pelo olho da tempestade.

MASSA: Onde os ventos sopram/ e tudo pode mudar/ Onde você escolhe o que quer se tornar/ Torna-se, entorna-se e tornado.

VIAJANTE: Vivo o futuro novamente/ o nosso passado não mente/ Quando foi que a liberdade, se tornou algo tão banal?!/ Reivindicação das forças do mal/ O que é preciso para reinventar a dor/ transformá-la em amor/ seja como for?

MASSA: É disso que precisamos/ de alguém para amar!/ Que venha o Deus/ do céu, da água e do ar/ (Não!) /Que venha o Deus/ do sexo do fumo e da cachaça/ (Não!)/ Que venha o Deus/ da máquina, do óleo e da fumaça/ (Não!) / Que venha o único Deus que é real/ o Deus da realidade virtual!

Cena 3 – Deus ex Machina

A Massa entra, traz o Deus ex Machina e se ajoelham perante ele.

MASSA: O que é amor?/ Onde é amor?/ Quando é amor?/ Quem é amor?

O coro repete sussurrando as perguntas enquanto seu deus fala.

MACHINA: Meus sádicos fiéis/ não percebem?/ Perguntas não vão lhes mostrar/ Mate primeiro/ pergunte depois/ a regra agora é matar/ Matar!/ Matar a vontade de viver/matar qualquer forma de prazer./ Matar/ Matar você/ Matar por prazer/ matar ou morrer/ matar pra viver!

VIAJANTE: Piedade/ Senhor das máquinas/ piedade/ Sou um viajante sozinho/ sou um viajante sem caminho/ Já desisti de respostas sem solução/ vir até aqui foi em vão/ Seguirei meu caminho rumo ao olho da tempestade/ onde perdemos nossa liberdade.

MACHINA: Mesmo se sair/ nunca chegará/ mesmo que procure/ nunca encontrará/ É preciso sangue para a magia começar/ é preciso sangue para o vento lhe levar/ Por isso digo/ Matar/ Matar, se deseja mudar/ Matar/ matar para os problemas acabar/ Não importa o desafio/ a solução é matar!/ Matar a vontade de viver/ matar qualquer forma de prazer/ Matar/ Matar você/ Matar por prazer/ matar ou morrer/ matar pra viver!

O Deus ex Machina pega uma pessoa da Massa e a joga em frente ao viajante, ela cai de joelhos.

MACHINA: Um sacrifício/ combustível para engrenagens rodarem a seu favor/ faça sua escolha/ mate ou morra/ vitória ou terror.

VIAJANTE: O sangue das escolhas que fizemos/ sangram veneno no mundo que vivemos.

MACHINA: Viajante! / não tens escolha/ Tu deves matar!

VIAJANTE: Mataram todos/ Todos morreram/ mas o mal ainda cativa corações robóticos que levam o futuro ao colapso global/ Soldados de cristal marcham por areias radioativas/ Feitos de metal/ movidos pelo mal que não existe em seus corações/ pois agora em seus peitos restam apenas fiações./Fiações soldadas em ganância e raiva/ O ódio é programado/ uma reação automática ao inimigo ou aliado/ Está tudo errado!/ Matar deve ser desidealizado deste mundo acabado/ onde muros de psicoses nos transformaram em ilhas/

Tiro corta seu discurso antes de terminar, o Deus ex Machina mata o Viajante.

MACHINA: As mentiras serão verdades enquanto houver alguém para acreditar/ Seu futuro é uma mentira/ não há contra quem lutar/ exceto quem se opõe a mim/ esses irei executar.

A Massa engole o Viajante.

HOMEM DE BRANCO (*fora de cena*): Engolido pela realidade, sufocado pelas massas, o Viajante mal saiu do caminho, entrou em um mundo mesquinho, em uma viagem sem

destinos.

MACHINA: Sangue vermelho é uma ameaça neste mundo onde não há cor viva/ onde nada vive/ onde nada nasce/ Nosso sangue nunca será vermelho/ Nosso sangue sempre será... /Veneno/ Veneno para nossos inimigos vermelhos/ os quais mataremos/ Matar a vontade de viver/ matar qualquer forma de prazer/ Matar/ Matar/ Matar você/ Matar por prazer/ matar ou morrer/ matar pra viver!

O Deus ex Machina volta para a Massa.

Dança macabra da Massa e do Deus ex Machina no centro, enquanto dizem em coro: Matar/ matar/ Matar a vontade de viver/ matar qualquer forma de prazer/ Matar/ Matar Matar você/ Matar por prazer/ matar ou morrer/ matar pra viver!

Dispersando seu ritual, o sistema começa a falhar. A Massa cai no chão, seu corpo não tem vida, funciona apenas automaticamente, compondo com a próxima cena, como um cemitério de robôs quebrados, brinquedos descartados.

Ato Dois - No Purgatório

HOMEM DE BRANCO (*fora de cena*): A morte é uma porta que se abre. Para mais perto do destino final ele irá. Assim será. Por que lutar? Não custa tentar. A esperança ficou para trás, ou será um fardo que estás eternamente a carregar? A porta abre para outra realidade, onde acorda do pesadelo. Preso, escravo de um medo. O medo primordial.

Morto, o Viajante acorda no purgatório, fica louco e só.

Cena única - Luto

Acorda em um pulo, se livrando de sua camisa de força

VIAJANTE: Não!

Entra a Serpente.

SERPENTE: Você falhou.

VIAJANTE: Não!

SERPENTE: Veja todos os brinquedos à sua volta.

VIAJANTE: Não.

SERPENTE: Veja todos os brinquedos quebrados.

VIAJANTE: Não!

SERPENTE: Os brinquedos são reais.

VIAJANTE: Não.

SERPENTE: Os brinquedos foram abandonados.

VIAJANTE: Não... /Não posso acreditar/ Não sou marionete do destino/para ele assim me descartar/ Não! /Ainda posso lutar/ o olho da tempestade devo encontrar/ para... /para que haja esperança/ e o futuro poder salvar/ Minha mensagem/ tenho que levar até o fim deste caminho de espinhos vorazes/ se o destino/ ainda assim me abandonar/ tudo que me resta é lutar/ continuar/ seguir em frente/ e acreditar.

SERPENTE: Pois então lhe apresento:/ O olho da tempestade/ À sua volta/ foi aqui onde tudo começou/ Onde Deus perdeu as botas/ e depois nos abandonou/ Aquele último olhar/ quando olha para alguém que sabe/ dentro de seu coração/ que nunca mais o verá/ Um momento cristalizado em uma dimensão perdida/ e aqui você está/ Deste teu sangue ao mundo/ agora repousa no além/ E para quê?/ A tempestade está um caos de mentiras/ a vida está cheia de conflitos e intrigas/ Estais livre tolo mortal/ se libertaste do mal/ de seu paraíso abandonado... /Agora descanse/ enquanto estiver deste lado.

VIAJANTE: Não/ não posso acreditar/ não sou marionete do destino/ para ele assim me descartar/ Não.../ Ainda posso lutar!/ Tenho que tentar/ O fruto da tempestade será minha chance/ e um novo futuro surgirá por entre as estrelas do anoitecer que meus irmãos estão a olhar/ Eu posso sentir o fardo que carrego.../ não é danação/ são os sonhos daqueles que ainda virão/ daqueles que ficaram para trás/ as vontades e desejos daqueles que vieram antes de mim./ Eu posso ver/seus olhares brilhantes/ lacrimejantes com dor e sofrimento ainda sonham! /As crianças de minha era ainda estão a sonhar/ Por isso /tenho que tentar.

A Massa ecoa suas palavras, como uma fita arranhada que perde o significado de sua melodia.

MASSA: Tenho que tentar/ tenho que tentar.

VIAJANTE: Mesmo que os vermes comam minhas entranhas.

MASSA: Tenho que tentar/ tenho que tentar.

VIAJANTE: Mesmo depois de morto, não encontro paz.

MASSA: Tenho que tentar/ tenho que tentar.

VIAJANTE: Mesmo que minha mensagem seja estranha.

MASSA: Tenho que tentar/ tenho que tentar.

VIAJANTE: Mesmo que digam que eu não sou capaz.

MASSA: Tenho que tentar/ tenho que tentar.

VIAJANTE: O sonho se realizará.

SERPENTE: Não passa de mais um mortal faminto por vida/ abandonado ao mundo para sentir fome/ Fome de poder/ fome de ter/ fome de viver/ fome de ser. Um bebê peregrino/ com desejos que te consomem/ Nada no outro mundo há de te satisfazer.

VIAJANTE: E se eu te dissesse que a vida é um mistério profundo/ E no fundo deste mar de tormentas/ o sol não nos abraça/ Produzimos nossa própria luz/ para iluminar nosso caminho/ Encontramo-nos cada vez mais em trevas/ precisávamos cada vez de mais luz/ E a fonte se esgotou/ A fome que sinto não é nada/ além do desejo de um mundo melhor/ E se eu te dissesse que abriria mão de quem sou hoje/ para que o amanhã seja de outra cor/ além de sofrimento e incertezas?/ Ir em direção ao sol/ pisar em terra firme/ e não mais se afogar em angústia/ Essa é minha utopia.

SERPENTE: Então eu lhe diria onde você se encontra/ Onde os brinquedos de Deus são descartados/ Nada pode fazer para ir contra/ seu destino já foi traçado/ Todas as escolhas se resumem a uma/ se algum dia ele irá ou não voltar/ Nossos laços com o criador foram cortados/ quando começamos a pensar/ Agora vemos no mundo uma doença/ que não se tem como curar.

VIAJANTE: Fomos asfixiados por dúvidas/ mas aprendemos a respirar/ Como é possível nosso pecado/ ter sido simplesmente pensar?/ Serpente do mal/ nunca irei te convencer/ mas minha missão é tentar.

SERPENTE: Oh, Viajante/ Não posso te impedir/ seu destino é ir/ apenas ir/ O caminho da serpente não te envenenou/ Pelo visto seu destino me superou/ Todos os caminhos levam à danação/ se quer tanta liberdade/ lhe entregarei olho da tempestade!

MASSA: Onde os ventos sopram/ e tudo pode mudar/ Onde você escolhe o que quer se tornar/ Torna-se, entorna-se e tornado.

HOMEM DE BRANCO (*fora de cena*): Eternamente em berço esplêndido, está o olho da tempestade. Repousando junto com a serpente da mudança, esperando por alguém que tenha inabalável esperança. O Viajante enfrentou a realidade, nem a morte o pôde parar. De seu despertar as certezas se foram, mas ele continua a tentar. E lá estavam as respostas, respostas que ele não pode contar.

SERPENTE: O olho da tempestade você fez por merecer/ agora escolha/ o que deseja ser?

VIAJANTE: Não quero ser o que eu não sou/ Me tornar outro além de mim/ Não quero saber para onde vou/ Quero apenas ir/ Quero abrir meus próprios olhos/ não os olhos de quem me ouvir/ Este poder pertence a todos/ poder se libertar do destino/ aqueles que duvidaram de mim eram tolos/ cada um terá agora seu caminho/ Nossas escolhas não mais dependerão/ daqueles que nos manipulam por trás de telas/ nosso futuro não será veneno e destruição/ será feito de coisas belas.

SERPENTE: *(com o olho da tempestade em mãos, ergue até seus olhos, a Massa se levanta e gira ao redor)* Se assim deseja/ Assim será/ Mas saiba/ que deste caminho/ não há como voltar. *(Retira as vendas dos olhos do Viajante e sai, junto com a Massa)*

Ato Três - Na porta do céu

Cena única - Nona Sinfonia

O Viajante tudo vê, olha para todos ali presentes, vai para onde estava o Homem de Branco, abre a mala, troca suas roupas, pega uma caneta, toca uma ópera, ele escreve no ar enquanto conduz com maestria a ópera da vida, a Massa vem lentamente em sua direção, uma a uma caem. O Viajante sai deixando para trás a mala. Um novo prematuro solta seu primeiro suspiro em meio à massa. Dessa vez uma mulher. Som do silêncio.

Submetido em: 16 set. 2021

Aprovado em: 12 nov. 2021



A persistência da memória ou Para continuar vivendo

Marcelo Braga de Carvalho¹

Sobre o texto

Este texto tem como base depoimentos dados à Comissão Nacional da Verdade, criada em 2011 e que iniciou seus trabalhos em 2012. Esse tipo de comissão é formado para apurar crimes de violação aos Direitos Humanos, geralmente ocorridos em regimes de exceção. O objetivo magno dessas comissões da verdade é investigar em que conjunturas sociais e históricas ocorreram tais violações, trazendo a público fatos que possam ter sido ocultados, modificados ou alterados pelo Estado.

Na História recente do Brasil, atravessamos – entre os anos de 1964 e 1985 – um regime ditatorial militar durante o qual aconteceram muitos desaparecimentos, torturas e mortes. Após quase 30 anos, instalou-se a Comissão Nacional da Verdade para apurar o que – de fato – aconteceu nesse período. Nosso país foi um dos últimos da América Latina a instalar essa investigação.

Esse texto dramático busca regatar depoimentos dados a essa comissão a fim de evitar que esse período caia no esquecimento e que também possa servir de farol para iluminar possíveis atos ditatoriais, visando evitar um processo premeditado de “deslembança” da população promovido por aqueles que desejam apagar essa parte da história do país.

¹ Marcelo Braga (em artes) é professor, diretor, ator e dramaturgo formado pela Escola de Arte Dramática-USP. É doutor pela ECA-USP e mestre pelo IA-UNESP. Foi membro do CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica e coordenador de Equipe no PROGRAMA VOCACIONAL da SMC da Cidade de São Paulo. Atua como professor de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi e Faculdade Paulista de Arte. Foi indicado ao Prêmio Aplauso Brasil - Melhor Dramaturgia 2018 - com o texto MONTANHA RUSSA. E-mail: mbraga10@hotmail.com.

A persistência da memória

ou

Para continuar vivendo

(texto baseado em depoimentos reais)

Cena 1 - Abertura

No centro do palco, em um foco, três televisões ou telas, uma sobre a outra. Em uma delas, imagens de perseguição de animais selvagens. Na outra, imagens de pessoas catando comida do lixo e morando nas ruas e, na terceira, imagens de uma balada jovem muito animada.

VOZ EM OFF: *(Ao fundo, som persistente de tambores rufando.)* Agradeço a presença de todos nessa audiência pública da Comissão Nacional da Verdade. Esta é uma comissão *sui generis* na história do nosso país pelo fato de ela já ter nascido carregada de significados e por conseguir reavivar em nós, cidadãos brasileiros, o compromisso com a verdade da nossa história recente. Não podemos, sob hipótese alguma, negligenciar esse compromisso. Temos todos aqui uma enorme responsabilidade política e histórica. Apesar de acreditar que os resultados que essa Comissão pode gerar serão pouco significativos, devemos lutar pela sua existência e para que as soluções das nossas diferenças políticas e sociais – nunca mais – descambem para a tortura, a violência, a morte e o desaparecimento. Isso só será possível se, de fato, não deixarmos que a história seja apagada. Isso só será possível, de fato, se a nossa memória for persistente.

B.O.

Trilha – As imagens continuam nas TVs e entra samba enredo em alto volume. Depois de um minuto, som é cortado abruptamente.

Cena 2 - Os depoimentos

(Dois focos de luz, um de cada lado do palco. Estão sentados dois homens, um em cada foco. Depois de cada fala, a luz do foco se apaga e ao ser acesa, na fala seguinte, o ator está em outra posição/relação com a cadeira.)

1: O homem, na sua vida, só tem dois caminhos: ou ele é honrado, honesto e leal ou ele é um canalha, delator e traidor. Eu escolhi o primeiro caminho.

2: Quando falo da minha experiência, que foi tão profunda para mim, eu não estou revivendo aquele tempo. Eu estou VIVENDO de novo aquilo tudo. Então é impossível apagar isso da memória ou achar que isso é só uma descrição de fatos já acontecidos.

1: Nós tínhamos critérios muito justos. Quando o cara era cabeça de chave, aí a gente não tinha outra escolha. Porque essas pessoas não eram pessoas normais. Elas não estavam soltando pipa ou brincando de bola de gude. Elas portavam armas e colocavam outras pessoas em risco. Se esses caras tivessem ficado em casa, ao lado das esposas e filhos, será que isso teria acontecido com eles? Tenho certeza que não!

2: Eles não atuavam sozinhos não. Eles faziam as ações em grupo. Eles só falavam em eliminar as pessoas. Eles cumpriam as ordens com convicção e um grau enorme de sadismo.

1: As pessoas só contam aquilo que interessa para elas. As coisas não foram bem assim. O que existiu foram interrogatórios. E um interrogatório feito de maneira correta não pode ser feito a pão de ló. Você tem um prazo para tirar as informações do inimigo. Então não dá para ser muito suave. Era um momento crucial para o país. Tudo tinha que ficar no lugar certo. Eu não tenho arrependimento de ter cumprido com meu dever. Coloco a cabeça no travesseiro, toda noite, tranquilamente.

2: Era um pavor misturado com ódio. Eu ainda não consigo dizer meu nome. Porque a cada momento que me perguntavam meu nome e eu não respondia, eu era esbofeteado e esmurrado. Fui esmurrado até quebrarem meu osso esterno.

1: Eu vi gente que não abriu a boca, nem com o cano do revólver enfiado no meio dos olhos. Eu mesmo, depois de interrogar um desses, perguntei com o revólver mirando a testa do infeliz: “Qual é o seu nome?” E ele me respondeu: “Eu não tenho nome!” E o que é que eu podia fazer? Puta cara impertinente. Só queria saber o nome. Mas ele não respondeu e ainda foi mal-educado. Aí eu dei um jeito nele. E não me arrependo não. Eu até ganhei um diploma de Pacificador da Nação. Isso significa que eu fiz o que tinha que fazer. Eu só queria defender a integridade e soberania da pátria. A qualquer custo. Doesse a quem doesse.

2: Eles chegaram na minha casa, bateram na porta e, quando me dei conta, eu e minha mulher já tínhamos sido levados, à força, para uma sala não sei onde. No começo eles fizeram ameaças veladas, falavam que iam prejudicar minha família. Depois ameaçavam a minha vida e, por fim, veio a violência física. Mas o momento mais difícil foi quando

ameaçaram torturar minha mulher se eu não falasse o que eles queriam. Eles eram profissionais e não se importavam em ver a gente estrebuchar. Sempre queriam mais violência. A perversidade era o carro-chefe das sessões. Torturar era uma profissão de fé para eles.

1: Há uma grande diferença entre interrogar um homem e uma mulher. A mulher, se o Senhor perguntar sobre uma pessoa que ela ama, ela vai morrer e não vai entregar. O homem, não. O homem, depois de umas duas horas de pressão, ele entrega qualquer um. Até o filho dele.

2: Eu fiquei preso durante 25 dias. E fui torturado por 5 dias seguidos. Sem parar. De todas as maneiras que existiam. As sessões começavam de manhã e iam até a tarde. Mas, depois de alguns dias, a gente perdia a noção do tempo. Eles tiravam a nossa roupa, colocavam a gente no pau de arara, e depois começava a sessão de choques. Começava com choques nas orelhas e na boca e depois iam para outras partes do corpo. Enrolavam os fios, descascados, nos dedos da mão, nos testículos, no pênis, e ligavam a chave. E, entre uma sessão e outra, eles faziam perguntas, davam pancadas, nos ofendiam. Faziam tudo que podiam para que nos sentíssemos humilhados. Gritavam dentro do nosso ouvido: “Seu Filho da puta!!! Você vai falar por bem ou por mal? Por que se você não falar já sabe o que te acontece, não é?”

1: Chega uma hora que você para de contar, se não acaba ficando louco. Digo e repito: a gente fez aquilo por obrigação e não por vontade. E é muito difícil dizer quantos morreram. Eles eram algemados, com as mãos para trás, e ficavam sentados em um banco, esperando as ordens de execução. Eu me lembro de tudo. Dos rostos, dos gritos, dos apelos. Mas não me arrependo de nada, porque fiz tudo para manter a ordem e o progresso de nosso país.

2: É uma coisa simples. Dois cavaletes e um pau. E eles penduravam a gente ali e faziam o que queriam com seu corpo. E, depois disso, você já não é mais você. Para eles é só mais um corpo. E, como eu fiquei mudo, eles resolveram me queimar, por dentro. É uma coisa dolorida para eu falar disso, mas quero deixar registrado para que isso nunca mais aconteça.

1: Eles lutavam por uma causa que não fazia sentido. E então eu não tive escolha. Matei na rua. Nas casas das pessoas, foram poucos, mas matei também. E fiz porque eu não tinha outra saída. Mas isso criava um problemão para nós. A gente tinha que se livrar do sujeito

morto. E, quando você tem que se desfazer do corpo, quais são as partes que podem determinar quem é a pessoa? A arcada dentária e as digitais. Então a gente quebrava os dentes e arrancava as digitais das pontas dos dedos. E, depois jogava em algum rio. O único jeito era jogar no rio, porque a gente não podia deixar nenhum rastro. Não foram muitos. Eliminei tantos quantos foram necessários.

2: A tortura não tem só por objetivo arrancar informação da gente. O que eles querem mesmo é acabar com aquele ser humano. Terminar com toda e qualquer resistência humana que poderia existir. Depois disso eu tive que me reconectar comigo mesmo. Reconectar a minha cabeça ao meu corpo. Eu sentia como se a minha cabeça tivesse sido separada do meu corpo. E pensava que, depois daquilo tudo, eu tinha deixado de ser eu mesmo.

1: A tortura não tem só o lado ruim. Ela é um meio de se obter a verdade. Quando você quer saber uma verdade, tem que apertar o cidadão, se não ele não conta. Simplesmente assim. A tortura, em elemento de grande periculosidade, é válida. Muitos problemas seriam resolvidos, hoje em dia no Brasil, com alguns processos de convencimento forçado. Tem quem chame isso de tortura. Eu não, eu chamo isso de manutenção da ordem.

2: Os atos de tortura ainda estão acontecendo no meu corpo e na minha cabeça até hoje. Apesar dessa memória viva, que ainda queima na minha pele, eu penso: Olha, cara! Valeu a pena ter passado por tudo aquilo! Não desiste, vai em frente e conta pro mundo a tua história. É a única maneira de continuar vivendo!!!

B.O.

Cena 3 - Final

(Nas TVs ou telas no meio do palco, serão projetadas cenas e falas de políticos se xingando e se ameaçando – inclusive fisicamente – no Congresso Nacional. Depois de um minuto, somem as imagens e começa projeção de texto abaixo, em silêncio.)

“É antiga praxe no Brasil efetuar a prisão arbitrária de pessoas, o que em si mesmo já é uma violência. Essas prisões ocorrem muitas vezes por manifesto abuso de autoridade, baseadas em simples suspeita, não sendo exagero afirmar que para muitos policiais brasileiros ‘todo indivíduo negro e pobre é suspeito até prova em contrário’. São também muito comuns as detenções arbitrárias rotuladas de ‘prisão para averiguações’, sem

nenhum fundamento legal. Em todos esses casos, o detido ou preso é submetido a violências físicas e humilhações, sendo forçado a permanecer encarcerado em condições degradantes. incompatíveis com a dignidade da pessoa humana.” (DALMO DALLARI)²
B.O.

Submetido em: 09 set. 2021

Aprovado em: 15 nov. 2021

² CASTRO, Reinaldo Oscar. Direitos Humanos: conquistas e desafios. São Paulo: LETRAVIVA, 2001.

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2021)

Imagem da Capa, autoria e fonte: Imagem de *O pesadelo (The nightmare)*, de John Henry

Fuseli (óleo sobre tela - 1781). Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nightmare#/media/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 143