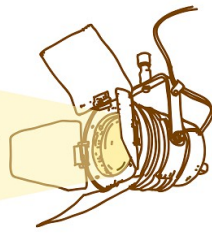


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 1, número 1, 2017
Edição inaugural



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades

Dramaturgia em foco



Volume 1, número 1, 2017
Edição inaugural



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO

Reitor

Prof. Dr. Julianeli Tolentino de Lima

Vice-Reitor

Prof. Dr. Prof. Têlio Nobre Leite

Pró-Reitora de Extensão

Prof. Dra. Lucia Marisy S. R. de Oliveira

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof. Dr. Jackson Roberto G. da S. Almeida

Pró-Reitora de Ensino

Profa. Dra. Monica Aparecida Tomé Pereira

Pró-Reitora de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Antônio Pires Crisóstomo

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Universidade Federal do Vale do São Francisco

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 (2017)

v. 1, n. 1, 2017

Edição inaugural

Profa. Dra. Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho (Universidade Estadual do Maranhão)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (Universidade Federal do Ceará)

Profa. Dra. Andrea Martins Lameirão Mateus (Universidade Federal do Tocantins)

Profa. Dra. Camila Nathália de Oliveira Braga (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Universidade Estadual da Paraíba)

Prof. Dr. Emanuel Ricardo Germano Nunes (Universidade Federal do Ceará)

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores (Universidade Federal do Vale do São Francisco)

Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguilár (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Universidade Federal do Ceará)

Prof. Dr. Hélio Junior Rocha de Lima (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. José Luiz Ames (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)

Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza Neto (Universidade de Pernambuco)

Prof. Dr. José Renato Ferraz da Silveira (Universidade Federal de Santa Maria)

Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)

Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (Universidade Federal de Uberlândia)

Profa. Dra. Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)

Profa. Dra. Regina Chicoski (Universidade Estadual do Centro Oeste)

Prof. Dr. Ricardo Gaspar Müller (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro (Instituto Federal de São Paulo)

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Profa. Dra. Rosângela Schardong (Universidade Estadual de Ponta Grossa)

Profa. Dra. Simone Malaguti (Ludwig-Maximilians-Universität zu München)

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Universidade Federal do Vale do São Francisco)

Imagem da Capa

Spiderweb BB (Brooklyn Bridge)

Autor da imagem

Jim Henderson

Autorização para uso

Wikimedia Commons

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 1, número 1, 2017
Edição inaugural

170 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 2017-2018.

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

Site da revista

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	1
<i>A view from the bridge</i> , de Arthur Miller: leis, imigração e macarthismo Éwerton Silva de Oliveira	2
<i>The zoo story</i> , de Edward Albee: Quando o absurdo deve ser lido de forma materialista Marcio Aparecido da Silva de Deus	21
<i>A voz da mulher trabalhadora na Grande Depressão: três quadros de Pins and needles</i> Diana Sution Lee	36
<i>Representações de greve nas peças Days to come</i> , de Lillian Hellman, e <i>Candles to the sun</i> , de Tennessee Williams: apontamentos iniciais Fulvio Torres Flores	50
<i>O tempo e o pássaro: a tragédia moderna de Chance em Doce pássaro da juventude</i> , de Tennessee Williams Bernardo Ale Abinader	64
<i>Dramaturgia ateniense: Espaço, Som e Organização Textual</i> Marcus Mota	78
<i>Uma taça e meia: a função do vinho n'As vespas</i> , de Aristófanes, e n' <i>A farsa do Advogado Pathelin</i> Francisco Alison Ramos da Silva	96

O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo do Brasil 108

Angélica Tomiello

O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira 125

Mariana Figueiró Klafke

Seção Relatos 145

Tradutores em diálogo com o teatro e o cinema: do escrito ao dito 146

Lillian DePaula e Carmen Filgueiras

Seção Traduções 157

“A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare”, de Arthur Huntington Nason 158

Tiago Marques Luiz

Dados técnicos 170



Editorial

Dramaturgia: um convite à leitura

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores¹
Editor Responsável

A revista **Dramaturgia em foco** é fruto do trabalho desenvolvido no Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades (CNPq-UNIVASF), que desde 2011 vem articulando pesquisas sobre diferentes gêneros literários e das artes visuais. Em 2015 essas pesquisas foram publicadas no livro *Narrativas, visualidades, intertextualidades*, organizado por mim (líder) e pela Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (vice-líder). Além da pesquisa, a equipe do GP tem realizado extensão por meio da oferta regular de cursos sobre os temas pesquisados.

Criada para reunir textos que proponham o debate sobre a arte dramática de qualquer lugar e tempo, a **Dramaturgia em foco** publica trabalhos cujas análises, de uma ou mais interpretações/abordagens das ciências humanas, se concentrem em textos teatrais ou no texto teatral comparado com outros textos (literários), outras artes e mídias. Neste número (inaugural) e no próximo (regular), ambos de 2017, a revista conta com textos nas seções Artigos, Relatos e Traduções. A partir do próximo ano, estarão disponíveis para submissão também as seções Ensaio, Entrevistas e Peças curtas. Trabalhando com a política de avaliação anônima por pares para qualquer texto submetido, a revista garante a qualidade do trabalho e sua contribuição para os estudos da área.

Entendida como o conjunto da produção dramática de um período, uma escola, um(a) autor(a) etc., a dramaturgia é uma forma privilegiada de conhecer e refletir sobre outras épocas e a nossa, fornecendo-nos vasto material para análise. O texto dramático, ou melhor, a Literatura Dramática, não se completa apenas na encenação, tendo seu próprio valor e exigindo de quem a lê, como afirma Jean-Pierre Ryngaert, a “construção de um

¹ Doutor em Letras pelo Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (São Paulo: Editora Humanitas; Fapesp, 2015). E-mails: revistadramaturgiaemfoco@gmail.com e fulviotf@uol.com.br.

palco imaginário [...] num movimento que apreende o texto a ‘caminho do palco.’”²

O objetivo da revista é promover um convite à leitura da produção teórica sobre dramaturgia que, sem dúvida, instigará leitoras e leitores a se debruçarem novamente sobre a literatura dramática que já conhecem e, principalmente, sobre aqueles textos ainda desconhecidos.

Na seção Artigos deste número inaugural, contamos, entre outros (comentados a seguir), com cinco textos sobre o teatro estadunidense produzido entre as décadas de 1930 e 1950. “*A view from the bridge*, de Arthur Miller: leis, imigração e macarthismo”, de Éwerton Silva de Oliveira, analisa o conflito entre as leis americanas, que combatiam a imigração ilegal, e os códigos sociais dos imigrantes italianos, que se chocam criando distúrbios como a delação de imigrantes por parte de seus próprios conterrâneos.

Marcio Aparecido da Silva de Deus, propõe em “*The zoo story*, de Edward Albee: quando o absurdo deve ser lido de forma materialista” uma investigação sobre a representação formal do conteúdo sócio-histórico e econômico da peça de Albee, apontando como bases ideológicas a busca do *American dream* e o projeto de *self-made man*.

O *American dream* também se faz presente no texto de Diana Sution Lee intitulado “A voz da mulher trabalhadora na Grande Depressão: três quadros de *Pins and needles*”, no qual a autora explora como a referida peça satirizou eventos da Depressão Econômica com bom humor, apesar das dificuldades sofridas pelas mulheres trabalhadoras.

“Representações de greve nas peças *Days to come*, de Lillian Hellman, e *Candles to the sun*, de Tennessee Williams: apontamentos iniciais”, de Fulvio Torres Flores, elenca e discute as diferenças na estrutura formal, na escolha de personagens, na representação das ações grevistas e na inserção de uma história romântica, bem como seus efeitos na narrativa das duas peças.

“O tempo e o pássaro: a tragédia moderna de Chance em *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams”, de Bernardo Ale Abinader, atrela a tragédia do personagem ao esvaecimento de sua juventude e à incapacidade de Chance em lidar com a fugacidade do tempo.

“Dramaturgia ateniense: Espaço, Som e Organização Textual”, de Marcus Mota, traça um panorama do contexto da produção dramaturgical na Atenas do século V a.C. a

² RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 25.

fim de apresentar a importância da compreensão de elementos como espaço, som e forma dramaturgica, usando referências a *Ésquilo* como exemplificação.

Versando sobre a representação do vinho como instrumento de trapaça, Francisco Alison Ramos da Silva, no texto “Uma taça e meia: a função do vinho n’*As vespas*, de Aristófanes, e n’*A farsa do advogado Pathelin*”, relaciona o estado de embriaguez dos personagens principais das peças com a manifestação divina e da alteridade.

Em “O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo do Brasil”, Angélica Tomiello discute a valorização do popular no desenvolvimento do teatro brasileiro a partir de uma parceria estabelecida por grupos amadores e de teatro popular do século XX com o texto shakespeariano.

Encerrando a seção “Artigos”, Mariana Figueiró Klafke analisa, em “*O rei da vela: o ‘aqui e agora’ do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira*”, a célebre montagem da peça de Oswald de Andrade realizada pelo Teatro Oficina em 1967, buscando entender como o grupo se apropriou do texto, escrito em contexto histórico diferente, e o que as escolhas da montagem revelam sobre suas posições políticas.

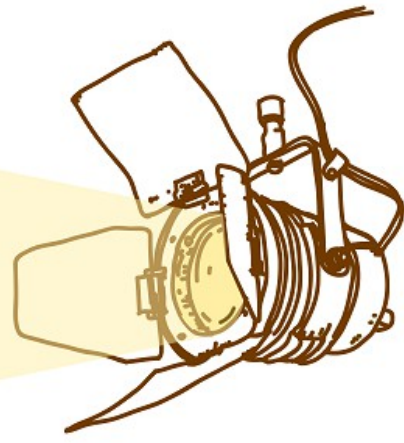
Na seção Relatos, Lillian DePaula e Carmen Filgueiras discutem, em “Tradutores em diálogo com o teatro e o cinema: do escrito ao dito”, o processo de tradução de uma peça em língua portuguesa para línguas como o inglês e o nheengatu, e as experiências de tradução intersemiótica e entre línguas.

Encerrando este número da revista, a seção Traduções apresenta tradução para a língua portuguesa do conhecido texto de Arthur Huntington Nason intitulado “Shakespeare's use of comedy in tragedy”, publicado em 1906, o qual Tiago Marques Luiz intitula “A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare”. A tradução, de amplo interesse para os que admiram a obra shakespeariana e o teatro em geral, permite entender como o bardo rompeu com a estrutura da não mistura dos gêneros comédia e tragédia, regra da Antiguidade clássica.

Agradecemos especialmente aos docentes membros do Conselho Editorial, que acreditaram na proposta da revista e contribuem para o seu desenvolvimento, e também aos pareceristas que se dispuseram a avaliar os textos.

Desejamos às leitoras e aos leitores da **Dramaturgia em foco** um passeio prazeroso e construtivo pelos textos da revista.

Dramaturgia em foco



Artigos



A view from the bridge, de Arthur Miller: leis e imigração num contexto de macarthismo

Arthur Miller's *A view from the bridge*: laws and immigration in a McCarthyism context

Éwerton Silva de Oliveira¹

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir como a questão da imigração italiana para os EUA, que se intensificou sobremaneira nos séculos XIX e XX, aparece na peça *A view from the bridge* [*Panorama visto da ponte*] (1955-6), do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005). Por meio da análise da obra, foi possível detectar o conflito vivido pelas personagens da peça, que, oriundas de uma Itália financeiramente comprometida, tentam melhores condições de vida em solo americano. Este conflito se dá especialmente entre as leis americanas (que combatiam a imigração ilegal) e os códigos e regras sociais oriundos de regiões italianas, que, em choque, acabam contribuindo para a morte do estivador Eddie Carbone. Além disso, o fato de Eddie denunciar imigrantes ilegais ao serviço de imigração está inserido no simbolismo criado por Miller para remeter à questão da delação, algo que esteve presente na América macarthista dos anos 1950.

Palavras-chave: Arthur Miller. Teatro norte-americano. Imigração italiana. Leis. Macarthismo.

Abstract

The objective of this article is to study the theme of Italian immigration to the USA in Arthur Miller's (1915-2005) play *A view from the bridge* (1955-6). This kind of immigration has been intense during 19th and 20th centuries, and, by analyzing the play, it was possible to discover the conflict experienced by the characters on stage, as they left Italy, which suffered serious financial problems, in order to try to find better life conditions in the USA. This conflict is, especially, between American laws (that prevented illegal immigration) and social codes and rules from Italian regions, which, in clash, contributed to the death of the longshoreman called Eddie Carbone. Besides, the fact that Eddie denounces illegal immigrants to the Immigration Bureau is inserted in the symbolism created by Miller in order to refer to the theme of "naming names", something that was present in the USA during 1950's McCarthyism.

Keywords: Arthur Miller. North-American theater. Italian immigration. Laws. McCarthyism.

¹ Mestre e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (subárea de literatura). A sua pesquisa de mestrado e doutorado teve como foco o estudo do teatro norte-americano, particularmente a obra de Arthur Miller. E-mail: ewertonc131@yahoo.com.

Introdução

A view from the bridge (*Panorama visto da ponte*) é uma peça em dois atos produzida em 1956 pelo dramaturgo americano Arthur Miller (1915-2005)². Ela conta a história do estivador Eddie Carbone, casado com Beatrice, sendo ambos moradores do bairro nova-iorquino de Red Hook e descendentes de imigrantes italianos que vieram para os Estados Unidos.

Eddie e Beatrice, assim como o distrito de Red Hook, são representantes da imigração italiana para os Estados Unidos, que se intensificou nos séculos XIX e XX muito devido às dificuldades sociais e econômicas presentes naquela região da Europa.

A peça mostra a trajetória deste estivador que, ao criar a “sobrinha” Catherine (na verdade, sobrinha de Beatrice), se apaixona por ela; quando a jovem começa a namorar o imigrante ilegal siciliano Rodolpho, o estivador é tomado por um ciúme que o faz denunciar Rodolpho ao serviço de imigração ilegal. Este ato de denúncia vai contra as regras e princípios de Eddie e da própria comunidade de Red Hook, que preconizava a ajuda, e não a delação destes imigrantes. Deste modo, o estivador passa a ser desprezado por toda a comunidade. Além disso, Marco, o outro imigrante ilegal que veio com Rodolpho e foi diretamente afetado pela denúncia (uma vez que também seria deportado e não poderia mais ajudar a sua família, que ficou na Sicília), acaba chamando Eddie para um duelo, e este, tentando retomar sua credibilidade pública perdida, morre pelas mãos de Marco³. Toda a peça é “narrada” pelo advogado do bairro, Alfieri.

O objetivo deste artigo é estudar a presença da questão da imigração nesta obra – de italianos que vão aos Estados Unidos para tentar melhores condições de vida. *A view from the bridge* demonstra, entre outras coisas, que o processo imigratório pode produzir conflitos entre normas estabelecidas. As leis americanas, escritas, se chocam com as regras de conduta sicilianas, que “não estão no livro”, como diz Marco num determinado momento da peça, mas são conhecidas socialmente. Tal conflito auxilia para que o fim trágico de Eddie ocorra, e está envolvido nas discussões sugeridas por Miller na obra –

2 Na verdade, a peça teve uma primeira montagem em um ato, produzida em 1955 na Broadway, e que foi transformada numa versão em dois atos no ano seguinte, para sua produção em Londres.

3 Rodolpho e Marco são, na verdade, parentes distantes de Beatrice, e são acolhidos por Eddie em sua casa enquanto se estabelecem ilegalmente nos EUA. No entanto, a trajetória destas personagens acaba tomando um outro caminho, resultando, entre outras coisas, na deportação de Marco e na morte de Eddie.

entre elas, o conflito entre a vontade do indivíduo e o dever em sociedade, num contexto de macarthismo nos EUA dos anos 1950⁴.

***A view from the bridge* em sua origem: imigração italiana, sindicatos e corrupção**

A imigração italiana aos EUA é uma das mais expressivas que houve no contexto norte-americano. Entre 1820 e 1978, mais de cinco milhões de italianos chegaram ao país, o que representa mais de 10 por cento da imigração estrangeira deste período (e Nova Iorque foi um dos centros de concentração de italianos).

Até 1920, somente a imigração irlandesa e a alemã foram superiores à italiana. Ela se deve muito à superpopulação que houve no país europeu, com conseqüente queda nos salários e aumento de impostos. E muitos vieram à América para buscar melhores salários, e geração de renda, com o intuito de retornarem à Itália um dia, tal como o personagem da peça Marco.

A maior parte destes imigrantes vinha da área rural, com pouca instrução e dispostos a serem mão de obra e trabalharem longas horas por baixos salários nas indústrias americanas – tal como os imigrantes da peça. Após a Primeira Guerra Mundial, começaram a ser rotulados como criminosos, devido a nomes famosos da máfia de origem italiana como Al Capone e Lucky Luciano – citados por Miller na obra. Muitos de origem italiana também se associaram à política e às ciências.⁵

Era comum, não só entre os italianos, mas também entre outros imigrantes, a criação de *ghettos* (ghetos) onde membros de uma mesma nacionalidade ou religião se concentravam num mesmo bairro – tal como é o caso de Red Hook, um bairro ítalo que realmente existe e que era onde Eddie vivia. Normalmente eram locais com condições sanitárias comprometidas, e superpopulosos:

Os imigrantes judeu-russos e italianos, por exemplo, viviam frequentemente próximos e em quarteirões congestionados, e, embora a grande prevalência de imigração familiar entre os judeus os fez mais vulneráveis à mortalidade infantil, entre os judeu-russos estas taxas

4 Para um estudo mais aprofundado sobre a questão do macarthismo na obra *A view from the bridge*, recomendo, dentre outros textos, a leitura de meu artigo: OLIVEIRA, É. S. *A view from the bridge*, de Arthur Miller: uma peça com traços épicos e questões sociais (Macarthismo). Revista *Vozes dos Vales* (UFVJM, online), n. 6, 2014 (sem paginação).

5 Informações disponíveis no site www.spartacus.schoolnet.co.uk (cf. bibliografia).

estavam entre as menores da cidade, enquanto elas eram, em geral, as maiores entre os italianos. (WARD, 1971, p. 109-10)⁶

Nos anos 1940, o mundo de leis complexas de Red Hook começou a impressionar o dramaturgo estadunidense Arthur Miller quando este observou frases grafitadas nos muros do Brooklyn - "*Dove Pete Panto*", que, posteriormente, ele descobriu que significava "*Where is Pete Panto?*" [Onde está Pete Panto?]. Descobriu também que Pete Panto era um jovem estivador, que organizou uma tentativa de derrubar os líderes da *ILA - International Longshoremen's Association* (Associação Internacional dos Estivadores), devido ao envolvimento destes (e, entre eles, o seu presidente, Joseph Ryan) com a exploração dos trabalhadores, com a corrupção e com a máfia italiana nos EUA. Soube-se que Pete desapareceu, e nunca mais foi visto.

Isso fez Miller refletir sobre o submundo que havia nestas regiões de Nova Iorque - reflexão registrada em sua autobiografia (*Timebends*):

Não era difícil adivinhar que isso era ainda mais uma evidência do outro mundo que existia sob o Brooklyn pacífico e fora de moda, o mundo portuário sinistro de sindicatos dirigidos por *gangsters*, assassinatos, espancamentos, corpos jogados dentro da amável baía à noite. (MILLER, 1995, p. 146)⁷

Esse mundo de sindicatos dominados pela máfia influi também sobre os trabalhadores. Ao viajar para a Itália, em 1948, Miller percebeu que o sistema de contratação de trabalhadores nos portos do Brooklyn e de Manhattan tinha sido "importado" da Sicília:

Um homem representando os donos de terra aparecia na praça da cidade em seu cavalo; um grupo de camponeses em busca de trabalho se concentrava em volta de suas esporas, e ele concedia apontar, um a um, aos escolhidos com o seu chicote, indo embora com a autoconfiança muda de um deus, uma vez que ele tinha "livrado" da fome um número de trabalhadores necessários para o dia por meio deste mero perceptível gesto. (MILLER, 1995, p. 147)⁸

6 "Russian-Jewish and Italian immigrants, for example, often lived alongside each other in extremely congested quarters, and, although the greater prevalence of family immigration among the Jews supposedly made them more vulnerable to infant mortality, such rates among the Russian-Jews were often the lowest in the city, whereas among Italians they were often nearly the highest" (tradução minha).

7 "It was not hard to guess that it was still more evidence of the other world that existed at the foot of peaceful, old-fashioned Brooklyn Heights, the sinister waterfront world of gangster-ridden unions, assassinations, beatings, bodies thrown into the lovely bay at night." (tradução minha).

Sem contar que, nos portos de Nova Iorque, pessoas até brigavam fisicamente na disputa para trabalharem no cais; além disso, muitos dos escolhidos para o trabalho do dia o eram porque pagavam ao sindicato para serem favorecidos⁹.

Neste contexto, Miller conheceu Vincent Longhi e seu amigo Mitch Berenson, que haviam trabalhado com Pete Panto; este último queria levar adiante o plano de Pete de derrubar o poder corrupto da associação. O dramaturgo tornou-se amigos deles. Longhi foi descrito por Miller em *Timebends* como “um novo membro do ‘bar’ com ambições políticas”.

Foi justamente Vincent Longhi que contou a Miller uma história que ele havia ouvido. Um estivador tinha denunciado para o governo americano dois irmãos, imigrantes ilegais que moravam com o delator, no intuito de impedir a relação amorosa entre um deles e a sua sobrinha. Miller diz que a história havia “passado” por ele, e o dramaturgo ainda estava buscando como lidar com os relatos sobre Pete Panto (cf. MILLER, 1995, p. 152). Alguns anos mais tarde, a história que havia “passado” por ele foi concretizada em *A view from the bridge*.

A view from the bridge* e o seu surgimento a partir de *The hook

No intuito de contar a história de Pete Panto e de corrupção nestes sindicatos, Miller escreveu um *script* e o denominou *The hook*¹⁰. O objetivo era produzir um filme com o diretor Elia Kazan, amigo do dramaturgo e que esteve à frente de produções como *Death of a salesman* (*Morte dum caixeiro viajante*, peça de Miller encenada em 1949).

Em 1950, Miller e Kazan concordaram em produzir *The hook*, e o próximo passo foi falar com Harry Cohn, presidente da Columbia Pictures. Este os encaminhou para Roy Brewer, o líder da International Alliance of the Theatrical and Stage Employees (Aliança

8 "A foreman representing the landowners would appear in the town square on his horse; a crowd of job-seeking peasants would humbly form up around his spurs, and he would deign to point from favored face to favored face with his riding crop and trot away with the wordless self-assurance of a god once he had lifted from hunger by these barely perceptible gestures the number of laborers required for the day" (tradução minha).

9 Ward (1971, p. 107) também salienta que a maior parte dos empregos braçais nos EUA na segunda metade do século XIX eram incertos, e a contratação frequentemente era só para o trabalho de um dia, o que fazia com que os imigrantes tivessem que mudar constantemente de local para acharem empregos, e enfrentassem, muitas vezes, períodos de desemprego.

10 Em inglês, “hook” significa “gancho”.

Internacional dos Trabalhadores Teatrais e de Palco). Brewer sugeriu que o filme deveria ter um teor anticomunista:

[Roy Brewer] propôs que Marty, o personagem principal de *The Hook*, repulsasse um repórter do Partido Comunista porque, Brewer insistiu, 'aqueles que praticam extorsão são uma ameaça muito menor ao trabalho do que os comunistas'. (WERTHEIM, 1997, p. 104)¹¹

Nos anos 1950, os Estados Unidos viviam o período conhecido como macarthismo, em que pessoas e setores do governo norte-americano, tal como o senador Joseph McCarthy, passaram a perseguir opositores políticos, com a justificativa de que precisavam "proteger" o país da influência da União Soviética e do comunismo, num contexto de Guerra Fria. Tal ato de perseguição, de certa forma, já transparece neste episódio envolvendo Miller e Kazan, uma vez que ambos foram incentivados a criar uma propaganda anticomunista em sua obra cinematográfica. No entanto, num primeiro ato de combate a esta atmosfera de "caça às bruxas", o diretor e o dramaturgo recusaram a sugestão de Brewer, e Miller "engavetou" a ideia do filme.

Esta perseguição atingiu também o setor artístico dos EUA. Pouco tempo depois de engavetarem a ideia do filme *The hook*, tanto Miller quanto Kazan foram chamados para depor na HUAC - House Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas) e persuadidos a denunciar pessoas que pudessem ser "subversivas". Miller sempre se recusou a denunciar colegas para o comitê; já Kazan o fez, o que decepcionou muito o dramaturgo e estremeceu a amizade entre ambos. Esse conflito influenciou na criação de duas obras: *On the waterfront* e *A view from the bridge*¹².

Kazan produziu um filme (*On the waterfront*, ou *Sindicato de ladrões*), com Marlon Brando como protagonista; a obra tem como inspiração a história contada por Miller e descrita acima, e que seria a matéria de *The hook*. No entanto, *On the waterfront* se diferencia do *script* de Miller por contar a história de um delator, que denuncia ao governo americano a corrupção no sindicato dos estivadores. Muitos veem o filme como uma tentativa de Kazan de se justificar, uma vez que o ato de delação presente na obra é

11 "[Roy Brewer] proposed that Marty, the main character in *The hook*, should rebuff a reporter from a Communist newspaper because, Brewer maintained, 'The racketeers are much less a menace to labor than the Communists'" (tradução minha)

12 "O próprio Miller foi chamado a depor na HUAC, e 'convidado' a denunciar colegas - o que se recusou a fazer; e, muito devido a isto, o dramaturgo foi processado judicialmente como suspeito de atividades 'comunistas'. Sua crítica aos atos macarthistas e sua aversão à propagação do terror da 'ameaça vermelha' é explícita em seus ensaios, como na introdução ao *Collected Plays*" (OLIVEIRA, 2014).

apresentado como algo bom, cujo objetivo foi tentar acabar com a corrupção e a máfia no sindicato.

Neste filme, o protagonista tinha um viveiro de pombos. Em inglês, há a gíria relacionada com pombos (*stool pigeon*), e que remete a um delator, sendo que a palavra “pombo” (*pigeon*) aparece também, constantemente, em *A view from the bridge*. Assim, ambas as obras parecem remeter ao tema da delação¹³ - embora, diferentemente de *A view*, o filme mostre uma certa “redenção” do delator no final, já que ele consegue derrubar os líderes corruptos do sindicato.

On the waterfront apresenta uma versão redentora e justificadora da delação como “algo necessário” em certos momentos. Miller, ao contrário, vai escrever *A view from the bridge*, e mostrar uma visão mais complexa da situação, representando na peça o ato de delatar como um catalisador da tragédia sofrida por Eddie, que destruiu a sua própria vida e a de Marco, tal como o macarthismo prejudicou a vida de muitas pessoas.

Os indivíduos sobre a ponte das tensões socioculturais

A view from the bridge apresenta muitas conversas quotidianas entre as personagens, que remetem, por exemplo, aos estudos de Catherine e às cargas que Eddie ajudava a descarregar; e, quando Marco e Rodolpho chegam da Itália, o assunto dos diálogos também passa a ser a descrição da vida de pobreza que os imigrantes levavam em sua terra natal.

Aliás, Marco e Rodolpho podem ser vistos com uma certa ironia, já que, assim como os seus ascendentes romanos, eles atravessam os mares de barco (disseram que foram à África, à região dos Balcãs), mas, desta vez, não é para mostrar poderio, e sim para buscar melhores condições de vida, ou para sair pescando sardinhas pelos mares para terem o que comer, tal como afirmam em seus diálogos. Marco, particularmente, vai trabalhar nos EUA para poder mandar dinheiro para a sua família na Itália, constituída por uma esposa na miséria e por filhos doentes. Considerando isso, podemos começar a entender por que Atkinson (1955) afirma que Miller introduz uma “força poética” nos diálogos ao relacionar os imigrantes italianos com os heróis da Roma antiga.

13 Em sua autobiografia, *A life (Uma vida)*, Kazan diz ter sido chamado de “rato” devido ao seu ato de delação - a mesma expressão usada por Catherine para acusar Eddie na peça de Miller.

Esses diálogos também mostram o choque cultural que há entre a família Carbone e os imigrantes. Um exemplo desse choque está no trecho apresentado abaixo, em que os italianos descrevem o trabalho de pesca que faziam na Itália¹⁴:

BEATRICE [*para EDDIE*]: É engraçado, sabe. É difícil imaginar isso: sardinhas estão nadando no oceano! [*ela sai da cozinha com os pratos*]
CATHERINE: Eu sei. É que nem laranjas e limões numa árvore. [*para EDDIE*] Digo, dá pra imaginar laranjas e limões pendurados numa árvore?
EDDIE: É, eu sei. É engraçado. [*para MARCO*]: Eu ouvi dizer que eles pintam as laranjas para fazer com que elas fiquem com a cor laranja. [*entra BEATRICE*]
MARCO: [*ele estava lendo uma carta*]: Pintam?
EDDIE: Sim, ouvi dizer que elas crescem verdes.
MARCO: Não, na Itália as laranjas são laranjas.
RODOLPHO: E os limões são verdes.
EDDIE: [*ofendido com a instrução*]: Pelo amor de Deus, eu sei que os limões são verdes, você vê os limões no mercado e eles são verdes às vezes. Eu disse que eles pintam laranjas; não disse nada sobre limões.
BEATRICE [*sentada; desviando a atenção deles*]: Sua esposa está recebendo o dinheiro direitinho, Marco?
MARCO: Ah, sim. Ela comprou remédios para o meu garoto. [...] ¹⁵ (p. 51)

Esse diálogo explicita o choque cultural entre uma região agrária e pobre, como a Itália de Marco e de Rodolpho, e os EUA, um país industrializado, uma terra tida por muitos como fonte de prosperidade. E esse processo de industrialização é descrito nesta cena. Ele pode fazer com que muitos percam a noção da origem dos produtos. As pessoas têm o contato com estes produtos já no seu processo de comercialização, e dificilmente pensam sobre como foram produzidos – o importante não é a origem e a produção, e sim o produto *hic et nunc*. O processo de origem e de amadurecimento natural de uma fruta se

14 Os trechos de *A view from the bridge* presentes neste artigo têm tradução minha para o português e são extraídos de MILLER, A. *A view from the bridge; All my sons*. London: Penguin Books, 1961.

15 BEATRICE [*to EDDIE*]: It's funny, y'know. You never think of it, that sardines are swimming in the ocean! [*She exits to kitchen with dishes*]
CATHERINE: I know. It's like oranges and lemons on a tree. [*to EDDIE*] I mean you ever think of oranges and lemons on a tree?
EDDIE: Yeah, I know. It's funny. [*to MARCO*] I heard that they paint the oranges to make them look orange.
[*BEATRICE enters*]
MARCO [*He has been reading a letter*]: Paint?
EDDIE: Yeah, I heard that they grow like green.
MARCO: No, in Italy the oranges are oranges.
RODOLPHO: Lemons are green.
EDDIE: [*resenting his instruction*]: I know lemons are green, for Christ's sake, you see them in the store they're green sometimes. I said oranges they paint, I didn't say nothin' about lemons.
BEATRICE [*sitting; diverting their attention*]: Your wife is getting' the money all right, Marco?
MARCO: Oh, yes, she bought medicine for my boy. [...] (tradução minha).

perde na mente dos Carbone, que, adaptados ao sistema de vida americano e à sua estrutura industrial e comercial, pensam que até uma laranja é pintada para ser vendida. Beatrice não consegue imaginar como sardinhas podem viver no oceano. E a ironia é a de que eles são de família italiana, seus antepassados provavelmente chegaram aos EUA da mesma maneira que Marco e Rodolpho, e, no entanto, essa ligação com a Itália vive em constante conflito: num determinado momento, ela está distante, como no caso desta cena, e em outro ela parece próxima, como no auxílio que eles dão aos imigrantes vindos da Sicília.

Este aspecto inerente à industrialização pode fazer com que as pessoas percam a noção da origem e do processo das coisas. Da mesma forma, Eddie, em nome de sua paixão por Catherine, esquece por um momento o seu passado de descendente de imigrante, denunciando os primos de Beatrice ao governo americano, e acaba sendo punido por isso. Assim, nesse choque cultural, *A view from the bridge* apresenta uma espécie de “ponte” espaço-temporal, construída com tijolos de tensão, entre Europa e EUA, e da mesma maneira, entre passado e presente.

Na primeira versão da peça, Eddie chega a dizer que Marco e Rodolpho vieram aos Estados Unidos como “ladrões para roubar”. Infelizmente, muitas vezes a imigração é vista desta forma por aqueles que se consideram “nativos”. O medo estereotipado que há é que os imigrantes venham para crescer e roubar os empregos e as riquezas do país, ou roubar o lugar hegemônico da etnia dominante. Nesse sentido, Catherine poderia simbolizar aquilo que os “nativos” têm medo de perder para os que vêm de fora – ou o que Eddie tem medo de perder para Rodolpho.

É preciso ressaltar, porém, que Eddie é um ítalo-americano, ou seja, não é um nativo “puro” - o que nos faz lembrar que a noção de etnia “pura” é absurda para qualquer nação, e especialmente nos EUA, cuja imigração de vários povos estruturou a sua população. No entanto, as leis imigratórias (que, na peça, simbolizam, entre outras coisas, as regras macarthistas) permitiram que Eddie, buscando suprir o seu desejo individual, agisse conforme a ideologia do purismo, de delação de imigrantes. Do mesmo modo, o macarthismo apresentou uma espécie de “purismo político”, na medida em que exigia que todos apoiassem o governo americano e as suas concepções ideológicas, sendo que, quem se opusesse a ele e às suas ações era perseguido, visto como “inimigo” da pátria e aliado da União Soviética.

Do lado dos imigrantes, o choque cultural também ocorre. Não tanto da parte de Rodolpho, que assimila rapidamente os valores americanos. Ele gosta de jazz, dos filmes que vê com Catherine, usa o dinheiro para comprar roupas e acessórios, e é desejoso de não voltar mais para a Itália, terra de pobreza e sofrimento na sua visão de mundo. Já Marco, que deixou a família na Sicília, demonstra seu estranhamento aos EUA, e até diz “Eu não entendo este país”, ao descobrir que não havia, na lei americana, nenhuma punição para delatores como Eddie. Marco alega que, se fosse em seu país, Eddie já estaria morto.¹⁶

Algo curioso que acontece em *A view from the bridge* é que, como salienta Moss (1968, p. 102), a disputa Eddie *versus* Rodolpho por Catherine é gradualmente deslocada para a disputa Eddie *versus* Marco. E, de fato, não é Rodolpho quem vai cobrar Eddie por seu ato de delação, mas sim Marco. Moss aponta para uma “falha formal” nesse sentido, já que não parece haver uma causalidade aparente neste deslocamento, a não ser um desejo de Miller de trazer uma dimensão “social” e “mítica” para a peça. No entanto, este deslocamento do conflito parece enfatizar que, nas obras de Miller, as ações individuais tem efeito sobre os outros, sobre a sociedade, e que, algo que foi feito somente para afetar Rodolpho acaba afetando também Marco, sua família na Itália (que não receberá mais o dinheiro) e outros imigrantes que passaram a morar com Catherine e Rodolpho quando esta abandonou o “tio” para viver com o jovem siciliano.

Outro exemplo dessa constante ponte entre o individual/privado e o social/público está na primeira frase da peça, na rubrica que descreve como deve ser o cenário: “Uma rua e a parte frontal de um prédio residencial¹⁷” (p. 11). Podemos entender esta frase até como a rua *contra* o prédio; ou seja, a rua está relacionada à área pública, à comunidade – ou, como diz Miller em *Timebends*, será onde os vizinhos de Eddie aparecerão para serem uma espécie de “coro” coletivo, comum nas tragédias gregas, que julgará (e condenará) Eddie por seu ato de delação.

16 Algo que também parece estar presente na peça é a questão das bebidas alcoólicas, que por muito tempo foram contrabandeadas ilegalmente nos EUA pela máfia de origem italiana – o que justifica a citação de Al Capone e Frankie Yale no começo da peça. No início do segundo ato, há a alusão a um carregamento (ilegal?) de “*Scotch whisky*” (uísque escocês) que chega ao porto onde Carbone trabalha; e logo depois Eddie aparece bêbado, promovendo uma cena em que ele beija Catherine e logo depois beija Rodolpho. É possível interpretar, aqui, uma ligação entre o contrabando de bebida e o fato de Eddie aparecer bêbado no palco (talvez embriagado com *Scotch whisky*).

17 “The street and a house front of a tenement building” (tradução minha)

Por outro lado, o prédio residencial alude à esfera privada, ou seja, ao sentimento individual de Eddie, que o levará ao confronto contra o código de sua comunidade. Ou seja, a primeira frase do texto já indica este conflito indivíduo *versus* sociedade. E outro sinal deste confronto, ainda na rubrica inicial, é o fato de estar descrito que as principais ações dentro da casa (que é um ambiente privado) acontecerão na sala de estar / jantar, que tendem a ser os lugares mais públicos da casa.

Se, por um lado, a crítica costuma apontar o advogado Alfieri como representante deste “coro” grego, por este narrar e comentar os atos do estivador, a atitude dos vizinhos de Eddie também lembra a atuação de um coro trágico, uma vez que estes vizinhos virarão as costas para o estivador como símbolo de condenação social; nesse sentido, poderíamos dizer que temos o “coro de um homem só”, que é Alfieri, mas também temos o coro de moradores de uma espécie de “*polis*” chamada Red Hook – ou seja, novamente a presença do individual e do coletivo.

Há também, na peça, uma cena em que Eddie beija Rodolpho na boca, na frente de Catherine, para provar que o rapaz era homossexual. E, logo depois, o estivador denuncia o jovem para o serviço de imigração. Deste modo, Eddie tenta atingir o namorado de Catherine em duas frentes: alegando que este é homossexual, e, portanto, não poderia namorar a moça (esfera individual, remetendo à sexualidade) e denunciando-o como imigrante ilegal (esfera social, condição de Rodolpho dentro dos EUA).

O estivador, ao tentar atingir Rodolpho, também acaba sendo atingido na esfera individual e social. Eddie, que vivia num contexto de trabalhadores portuários cuja masculinidade era fonte de orgulho, vê a sua sexualidade questionada pelo seu ato de beijar Rodolpho, e pelo fato de Beatrice, sua esposa, reclamar que Eddie não tem mais relações sexuais com ela. Do mesmo modo, ao denunciar os imigrantes ilegais, o estivador perde sua credibilidade junto à comunidade de Red Hook – sendo que já havia perdido esta credibilidade como pai de família.

Miller costuma defender, que, em suas obras, há a representação dramática do lado psicológico e individual das personagens aliada à análise da esfera socioeconômica que as envolve. Na verdade, o estudo do aspecto psicológico, para Miller, deve levar ao conhecimento mais profundo das contradições da sociedade, em que ambas as esferas – psicológica e social – estão intrinsecamente unidas. Este união é enxergada pelo dramaturgo, por exemplo, no teatro da Grécia Antiga:

Não é preciso dizer que o dramaturgo da Grécia [Antiga] tinha mais do que um interesse efêmero na psicologia e no caráter das personagens no palco. Para ele, estes eram meios para [a análise de] uma finalidade maior, e esta finalidade era o que tratamos, hoje, isoladamente, como o aspecto social¹⁸. (MILLER, 1999, p. 51)

Neste sentido, algo que é comum nas peças de Arthur Miller é a exposição cênica do conflito entre o desejo individual e a responsabilidade social, sendo que, em muitos casos, a busca única deste desejo acaba sendo o catalisador da tragédia em suas obras. No caso específico de Eddie, as duas coisas das quais o estivador se orgulhava – sua masculinidade (algo mais voltado à esfera individual e psicológica)¹⁹ e o fato de procurar seguir o código social de Red Hook, ajudando imigrantes ilegais a entrar no país (este aspecto mais relacionado à esfera social) são problematizadas, e culminam, de certa forma, na morte trágica que apresenta o estivador no final da peça.

Dos códigos e conflitos sociais

Eddie vivia em consonância com as regras de seu meio social, localizado no distrito de Red Hook. Procurava ajudar imigrantes ilegais a entrar no país. No entanto, a sua paixão por Catherine provoca o isolamento de Eddie em relação a este meio social²⁰. Quanto mais ele tenta adquirir suas aspirações individuais (ou seja, quanto mais ele deseja amorosamente a jovem), mais ele se afasta de sua comunidade e mais ele cai em ruína. E, se o estivador é vítima de um destino (em certo sentido, semelhante ao das tragédias gregas) que o faz se apaixonar por sua “sobrinha”, ao mesmo tempo, ele é “culpado” socialmente, já que traiu os princípios de sua comunidade.

O que é curioso, e irônico, é que, para trair as regras de sua comunidade, ele obedece às leis do governo americano dos anos 1950. No entanto, estas leis são as mesmas que previam a deportação de imigrantes ilegais - do mesmo modo que, indiretamente, incentivaram as práticas macarthistas de perseguição a opositores políticos, incluindo o

18 "It need hardly be said that the Greek dramatist had more than a passing interest in psychology and character on stage. But for him these were means to a larger end, and the end was what we isolate today as social" (tradução minha).

19 Vale lembrar que Wertheim (1997, p. 110) fala que Marco preenche o “socialmente aceito estereótipo do Siciliano viril”.

20 Murray (1967, p. 106) destaca também que há muitas partes na peça em que Eddie se encontra sozinho em cena. Isso já prefigura o isolamento que ocorreria após o seu ato de delação.

incentivo à delação daqueles que fossem contra os ideais deste governo estadunidense. Nesse sentido, já que Eddie se apoia no governo americano para tentar realizar o seu desejo individual (eliminar Rodolpho e ficar com Catherine) ²¹, podemos dizer que estas leis governamentais americanas analisadas na peça tendem a favorecer a competição e o suprimimento das vontades exclusivamente individuais.

Essa duplicidade de leis (o código de conduta de Red Hook, de incentivo aos imigrantes ilegais, e a constituição norte-americana) está em conflito com o fato de o advogado Alfieri dizer a Marco que “a lei é natural”, e tudo o que está fora dela, consequentemente, não seria natural. Se a lei fosse natural, não haveria um conflito entre as regras que permitiam a estadia de imigrantes ilegais no país (as da comunidade de Red Hook), e as que a negavam (oriundas do serviço de imigração estadunidense - *Immigration Bureau*). Na verdade, a peça indica que as leis são sociais, e muitas vezes submetidas a ideologias, tal como a macarthista num contexto americano dos anos 1950.

Este conflito de leis é ressaltado por Wertheim (1997, p. 109):

A ponte entre culturas não está simplesmente lá no símbolo da ponte do Brooklyn mas está também antropomorfizado no palco, na figura de Alfieri, o advogado, filho de imigrantes que trabalha em Red Hook e tenta explicar estatutos legais americanos para homens como Eddie Carbone, mergulhado nas tradições da família Siciliana e em lealdades, regras e tabus tribais.²²

Há, então, a ponte de Nova Iorque, ligando duas culturas diferentes, com seus respectivos códigos de ética. De um lado, um código de origem italiana/siciliana, de “olho por olho, dente por dente”, em que o ferimento da honra e a traição deveriam ser severamente punidos; e, dentre as coisas que feriam a honra, estava delatar imigrantes ilegais para o serviço de imigração. Pagar para o capitão do navio para deixar estes imigrantes entrarem nos EUA é uma virtude neste código de leis, e não algo condenável – assim como a virilidade, preconizada e buscada por Marco e por Eddie. Além disso, as normas de Red Hook não estão escritas em nenhum papel, o que contrasta com as leis da

21 Do mesmo modo que, nos anos 1950, muitos denunciaram pessoas ao governo como “subversivas” para conseguirem favores pessoais (tal como cargos no governo, por exemplo).

22 “The bridge between cultures is not merely there in the symbol of the Brooklyn Bridge but there as well anthropomorphized in the on-stage figure of Alfieri, the immigrant-son lawyer who practices in Red Hook and tries to explain American legal statutes to men like Eddie Carbone, reared in the traditions of Sicilian family and tribal loyalties, imperatives, and taboos.” (tradução minha)

constituição americana – embora sejam socialmente aceitas no distrito onde vivia o estivador.

Por sua vez, a constituição americana prevê garantias individuais de liberdade e justiça a todos. A peça demonstra que estas leis constitucionais não permitem que um mate o outro em nome da honra (embora a pena de morte esteja institucionalizada em muitos estados). No entanto, estas mesmas leis permitiram, de certa forma, a perseguição política, a delação, além do controle da entrada de imigrantes no país, com potenciais deportações para os seus locais de origem.

Marco e Rodolpho representam duas atitudes totalmente diferentes em relação a um imigrante que, acostumado com um antigo código de leis, é obrigado a enfrentar outro e tomar uma posição diante dele.

Marco, mesmo estando nos EUA, tenta manter suas tradições, e se encaixa somente no código de origem siciliana. Seu único objetivo em solo americano é trabalhar para ganhar dinheiro, no intuito de comprar alimentos e remédios para a mulher e para os filhos, pretendendo voltar à Itália dentro de alguns anos. Quando descobre que a constituição americana não pune aqueles que denunciam os estrangeiros ilegais, ele diz que “não entende este país”. Não concorda com Alfieri que “a lei é natural”, e diz que “nem toda a lei está num livro”. E, ao ver Eddie como um traidor e um “assassino” de sua família na Sicília (uma vez que será deportado e não vai mais poder trabalhar e enviar dinheiro para esta família), Marco vai acertar contas com o estivador, e “condená-lo” por meio do código siciliano (o que resulta na morte de Eddie).

Já Rodolpho parece assimilar muito bem os valores americanos – ele gosta de *jazz*, de dançar, de cozinhar, de arrumar vestidos (o que parece muito “feminino” para Eddie), gasta o seu dinheiro indo ao cinema com Catherine, comprando roupas. E até é favorecido pela constituição americana, que permite que imigrantes ilegais, ao se casarem, permaneçam no país. Ele foge do estereótipo de um siciliano (Catherine fica espantada em “como ele é loiro” – o que talvez lembre mais o estereótipo do americano do que do italiano), e parece querer a cada momento virar um americano, não querendo de forma alguma voltar para a Itália – muito devido ao desemprego do país europeu naquele período e à ideia de que nos Estados Unidos ele poderia trabalhar e prosperar.

Num determinado momento da peça, Eddie acusa Rodolpho de ser homossexual e só querer se casar com Catherine para obter o visto de cidadão americano. Para testar se

isto era verdade, a jovem sugere ao siciliano que ambos poderiam se casar e viver na Itália. Diante desta sugestão, Rodolpho responde: “Você pensa que não temos prédios na Itália? Luz elétrica? Nenhuma grande avenida? Nenhuma bandeira? Nenhum automóvel? Só não temos emprego. Eu quero ser um americano para trabalhar, esta é a única coisa – trabalho! Como você pode me insultar, Catherine?” (p. 61)²³

Temos duas atitudes diferentes de um imigrante diante de um novo país: Marco tenta preservar suas raízes sicilianas, enquanto Rodolpho não se importa em assimilar os valores americanos; de qualquer forma, ambos sofrem as pressões do choque cultural. Eddie também sofre estas pressões do choque de culturas e de códigos culturais, já que está no “meio termo”, ora sendo mais representante de uma cultura, ora sendo mais representante da outra - vale lembrar que Eddie é filho de imigrantes, ou seja, é um ítalo-americano, e vive a tensão cultural no sangue.

Como já foi dito, Eddie procurava viver de acordo com os princípios da comunidade italiana de Red Hook. Ajudava imigrantes ilegais a se estabelecerem no bairro, e a arranjar emprego no cais nova-iorquino. A imagem de virilidade que o estivador buscava para si (possível herança cultural itálica) dava margem para que ele visse Rodolpho como um homossexual, pelo simples motivo de este dançar, costurar, cozinhar – atividades muito “femininas” para ele. No entanto, ao recorrer ao serviço de imigração para denunciar Rodolpho, Eddie acaba aderindo ao código de leis americano, que controlava a imigração ilegal.

No intuito de resgatar a sua honra e a sua credibilidade diante da comunidade de Red Hook, Eddie aceita o duelo proposto por Marco. Nesse sentido, Eddie parece retornar (ou, pelo menos, querer retornar) ao código de origem siciliana, em que maculações da honra eram resolvidas na luta física. E, do mesmo modo que o estivador foi acusado por Marco de ser delator diante de toda a comunidade, Eddie também vai lutar contra Marco no meio de toda a vizinhança. Deste modo, o acerto de contas do estivador ganha uma esfera pública, com uma espécie de julgamento e condenação que esta comunidade, por meio de Marco, “decreta” para Eddie e para seu ato de delação, que resulta na morte do estivador.

23 “You think we have no buildings in Italy? Electric lights? No wide streets? No flags? No automobiles? Only work we don’t have. I want to be an American so I can work, that is the only wonder here – work! How can you insult me, Catherine?” (tradução minha).

Já Alfieri, embora tenha origem italiana, parece mais próximo do código jurídico americano, ainda que este código seja questionado no final da peça. Vira advogado, ou seja, “defensor” das regras jurídicas americanas. Porém, ele próprio argumenta que a criação da lei tem um pé na Sicília, referindo-se ao império Romano e à sua estrutura legal, que, de certa forma, tornou-se a base do direito praticado no Ocidente.

O advogado diz: “Agora somos mais civilizados, mais americanos. Agora deixamos para lá, e eu prefiro assim²⁴ (p. 12)”. Contrasta as leis americanas, que trazem civilização, com a barbárie da máfia, que tem como exemplo Frankie Yale, “cortado no meio” por uma arma numa esquina próxima, como diz o advogado. Alfieri desagrada Marco, que queria punição para delatores como Eddie, e o próprio Carbone, ao lhe dizer que não havia nenhuma lei para punir Rodolpho, sua “homossexualidade” e seu desejo de se casar somente para ter o visto de cidadania americana (segundo a concepção de Eddie).

A lei americana, defendida por Alfieri e vista por ele como símbolo da verdade “natural”, não foi suficiente para evitar a trágica morte de Eddie; na verdade, até a catalisou, já que permitia a delação de imigrantes. Tampouco evitou a deportação de Marco. Assim, com a experiência adquirida e narrada ao espectador, é possível que Alfieri já não pensasse mais que a lei americana fosse “natural”, vendo problemas nos tabus de origem siciliana (em relação à homossexualidade, por exemplo), mas também nas leis estadunidenses.

No início da peça, Eddie comenta que, em Red Hook, havia um vizinho chamado Vinny Bolzano; este, ao delatar imigrantes para o governo americano, foi severamente punido e expulso do bairro, não se tendo mais notícias dele. O estivador inclusive elogia esta atitude da comunidade. No entanto, ironicamente, Eddie se transformará no delator, e, ao denunciar Rodolpho ao serviço de imigração, o estivador acaba deixando o código social de seu bairro e sofrendo as consequências por seu ato (isolamento da comunidade, morte trágica).

Se Marco, por sua vez, acabou sendo fiel às suas tradições de origem siciliana, que incentivavam o “olho por olho, dente por dente” quando a questão da honra e da desonra estavam em jogo, Eddie rompe com o código social de Red Hook, e, ao mesmo tempo, adere às leis escritas do governo americano, que não previam punição ao ato de delação. A

24 “And now we are quite civilized, quite American. Now we settle for half, and I like it better” (tradução minha).

peça indica que estas leis estadunidenses acabavam sendo mais propícias à satisfação individual do que ao bem coletivo, uma vez que o estivador se utilizou delas para prejudicar Rodolpho e para tentar conseguir o amor de Catherine – assim como, no período macarthista, muitos conseguiram vantagens pessoais ao denunciarem pessoas para o governo.

A questão da lei em *A view from the bridge* ainda pode ser vista nas alusões ao mundo de corrupção e de máfia, simbolizados na menção de nomes como Al Capone e Frankie Yale, citados por Alfieri²⁵, e também no recrutamento de Marco e Rodolpho para o trabalho no cais, que parece remeter ao esquema de corrupção presente no cais nova-iorquino e citado por Miller em *Timebends* (em que os estivadores tinham que pagar para o sindicato no intuito de ter vaga para trabalhar), tal como é sugerido nesta fala entre Rodolpho, Marco e Eddie:

EDDIE: Você teve algum problema para chegar aqui?

MARCO: Não. O homem trouxe a gente. Um homem bacana.

RODOLPHO: [para EDDIE] Ele disse que a gente começa a trabalhar amanhã. Ele é honesto?

EDDIE [rindo]: Não. Mas contanto que você esteja devendo dinheiro para eles, eles vão te arranjar muito trabalho. (p. 27)²⁶

O suborno do capitão do navio para que imigrantes ilegais possam entrar nos EUA também é indício do mundo fora-da-lei no qual Eddie tentava viver uma vida “honesta”. O que é irônico é que, quando o poder legal entra na peça (ou seja, quando o serviço de imigração prende Marco e Rodolpho), ele não impõe a justiça, e nem faz tudo “acabar bem”; na verdade, o que ocorre é a catalisação da tragédia de Eddie, de Marco e de suas famílias.

25 Al Capone, inclusive, é chamado por Alfieri o mais “cartaginense” de todos – e nesse sentido, é preciso lembrar que Cartago era uma das principais cidades rivais do Império Romano, principalmente por duelar com este em termos de comércio, sendo destruída por este mesmo Império. E, considerando que Cartago era uma cidade do norte da África que ficava fora dos domínios romanos (até ser conquistada), e tudo o que estava fora do Império Romano era considerado como bárbaro, podemos dizer que, ironicamente, Al Capone, embora de certa forma sendo de origem romana (italo-americano), descendente dos criadores do Direito, era considerado por Alfieri “bárbaro” por transgredir a lei instituindo a máfia nos EUA, particularmente em Chicago.

26 EDDIE: No trouble getting here?

MARCO: No. The man brought us. Very nice man.

RODOLPHO: [to EDDIE] He says we start to work tomorrow. Is he honest?

EDDIE [laughing]: No. But as long as you owe them money, they'll get you plenty of work. (tradução minha).

Vale lembrar que Alfieri, como narrador da peça e advogado – ou seja, como representante da estrutura jurídica dos EUA – comenta e analisa, sob o ponto de vista legal, o universo de Red Hook, com sua “falta de leis”, ou, mais precisamente, com suas regras que são socialmente conhecidas, mas “não estão num livro”. E, na peça, o resultado desta “falta de lei” interpretada sob o ponto de vista do direito oficial acaba sendo o da impotência deste último em agir adequadamente sobre a primeira, já que a história que Alfieri narra questiona a eficácia da “mais civilizada” lei americana, que catalisa a tragédia de Eddie.

Se levarmos em conta que um conjunto de leis de um determinado grupo social é composto, simbolicamente, pelas concepções ideológicas e de pensamento desta sociedade e de sua cultura, com suas disputas de poder e de valores, analisar esta estrutura legal (tal como a peça faz) pode significar uma melhor interpretação de uma sociedade e de suas tensões políticas, sociais e culturais²⁷. E, se em *A view from the bridge* Marco é condenado pelas leis de imigração americanas e Eddie pelo código de conduta de Red Hook, o teatro permite que as próprias leis, com suas concepções socioculturais (americanas, de origem siciliana) possam ser julgadas, absolvidas ou condenadas pelo espectador.²⁸

Considerações finais

Deste modo, o tema da imigração está presente na obra, e apresenta o choque cultural sofrido por imigrantes italianos nos Estados Unidos. Este conflito se dá constantemente, na peça, entre as leis americanas e os “códigos de ética” destes imigrantes – estes últimos sobremaneira presentes na Red Hook apresentada no palco. *A view from the bridge* também analisa até que ponto leis estadunidenses, que deveriam defender o bem comum, acabaram permitindo que pessoas fossem prejudicadas e que a vontade individual, em muitos casos, se sobrepusesse ao o bem coletivo, tal como acontecia no período americano de macarthismo dos anos 1950.

27 Sobre a presença da lei nas peças de Miller, e em especial, em *A view from the bridge*, Moss (1968) comenta: “Uma metáfora ocupacional mais sutil e extensa, que representa objetivamente o mal-estar do indivíduo na sociedade, é a do direito. Nas peças de Miller, com seu ritmo de acusação e defesa, a defesa invariavelmente recorre a meios extralegais para proteger seus direitos (...). Eddie Carbone causa o desastre observando uma lei (contra a imigração ilegal) e não violando-a (...). (p. 100-1).

28 Downer (1963, p. 61) comenta que as peças de Miller acabam se tornando um “fórum” de debates sobre problemas sociais, e Bentley (1969, p. 42-4), embora criticando as obras do dramaturgo norte-americano por sua “ambiguidade”, acaba admitindo que suas peças levantam questões a serem debatidas.

Referências

ATKINSON, B. A view from the bridge. **The New York Times**, 09 set. 1955. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-bridge55.html>>. Acesso em: 19 ago. 2007.

BENTLEY, E. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

DOWNER, A. S. **O teatro americano contemporâneo**. Tradução de Maria A.L.F. Levy. São Paulo: Martins, 1963.

MILLER, A. **Timebends: a life**. New York: Penguin Books, 1995.

MILLER, A. A view from the bridge. In: _____. **A view from the bridge, All my sons**. London: Penguin Books, 1961.

_____. **The theater essays of Arthur Miller**. Edited and Introduced by Robert A. Martin. London: Methuen, 1999.

MOSS, L. **Arthur Miller**. Tradução de Silvia Jatobá. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

MURRAY, E. **Arthur Miller, dramatist**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.

OLIVEIRA, É. S. *A view from the bridge, de Arthur Miller: uma peça com traços épicos e questões sociais (Macarthismo)*. Revista *Vozes dos Vales* (UFVJM, online), n. 6, 2014 (sem paginação).

SPARTACUS Educational Publishers. Disponível em: <<http://spartacus-educational.com>>. Acesso em: 03 abr. 2008.

WARD, D. **Cities and immigrants**. Oxford: Oxford University Press, 1971.

WERTHEIM, A. View from the bridge. In: BISGBY, C. W. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Submetido em: 07 jun. 2017

Aprovado em: 27 out. 2017



The zoo story, de Edward Albee:
quando o Absurdo deve ser lido de
forma materialista

The zoo story, by Edward Albee:
when the Absurd has to be read in a dialectical
materialism way

Marcio Aparecido da Silva de Deus¹

Resumo

Este artigo busca apresentar alguns apontamentos de análise sobre a peça *The zoo story* (1958), de Edward Albee [1928-2016], no que concerne à representação formal de seu conteúdo sócio-histórico e econômico. A experiência histórica de um mundo pós-guerra, assombrado com a possibilidade iminente de uma possível detonação de uma bomba nuclear, forneceu elementos suficientes ao dramaturgo para a urdidura de questionamentos sobre a sociedade, cujas bases ideológicas remetem à busca incessante do *American dream* e ao projeto do chamado *self-made man*. Embora o dramaturgo tenha escrito uma continuação intitulada *At home at the zoo* (2009) mais de 50 anos depois, e dizer que finalmente concluía a peça, consideramos haver diferenças de conteúdo, contexto socioeconômico e político que não representam o mesmo período da História. Nossa intenção é empreender a análise formal da peça tendo como base teórica os trabalhos de Peter Szondi, Fredric Jameson, Anatol Rosenfeld entre outros.

Palavras-chave: Teatro. Política. História. Sociedade. Dramaturgia.

Abstract

This article aims at analyzing the play *The zoo story* (1958), by Edward Albee [1928-2016] concerning its form representation of its socio-historical economic content. The historical experience of a postwar world, haunted by the possibility of a possible imminent nuclear bomb detonation, has provided enough elements to the playwright for the questioning of aspects of the American society. This society imposes the never-ending quest for the *American dream* and the belief in the self-made man project. Albee has written a second part titled *At home at the zoo* (2009), more than 50 years later, and said that at last he had finished it. Because we believe there are differences of content and political, socioeconomic context which do not represent the same period of History, our intention is to briefly perform a formal analysis of the play based on works of Peter Szondi, Fredric Jameson, Anatol Rosenfeld, and others.

Keywords: Theatre. Politics. History. Society. Dramaturgy.

¹ Mestre e doutorando pelo Programa Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. E-mail: marciodeus@usp.br.

Contexto histórico

A peça *The zoo story* está contextualizada em Nova Iorque na década de 1960. Na época, estávamos num mundo pós-guerra do qual os Estados Unidos emergiram como grande potência. Hobsbawm (1977, p. 55) nos lembra de que “as guerras foram visivelmente boas para a economia dos EUA. Sua taxa de crescimento nas duas guerras foi bastante extraordinária, sobretudo na Segunda Guerra Mundial.” É interessante lembrar que

[uma] economia de guerra proporciona abrigos confortáveis para dezenas de milhares de burocratas com e sem uniforme militar que vão para o escritório todo dia construir armas nucleares ou planejar uma guerra nuclear, milhões de trabalhadores cujo emprego depende do sistema de terrorismo nuclear; cientistas e engenheiros contratados para buscar aquela ‘inovação tecnológica’ final que pode oferecer segurança total; fornecedores que não querem abrir mão de lucros fáceis; intelectuais guerreiros que vendem ameaças e bendizem guerras. (BARNET, 1981, p. 97² apud HOBSBAWM, 1997, p. 223)

Nesse período, a corrida armamentista e tecnológica estava declarada entre a União Soviética (URSS) e os Estados Unidos da América (EUA), e os lucros obtidos a partir desse processo eram exorbitantes. Gerações inteiras cresceram sob um alerta constante de uma possível batalha nuclear que poderia dizimar a humanidade. Além disso, houve a paranoia criada pelo *Red Scare* norte-americano, segundo o qual seu melhor amigo poderia ser um comunista, isto é, um inimigo do estado. Estamos na era de Dwight D. Eisenhower. A figura desse presidente-general reforçava o clima de patriotismo norte-americano. Por ele ter servido o exército, logo era visto como herói de guerra. Eisenhower tinha uma clara visão de que a guerra era o grande negócio nessa época. Ele mesmo acabou alcunhando esse período de “complexo industrial-militar”³.

A peça

Edward Albee afirma ter escrito *The zoo story* (1958) em três semanas e originalmente a intitulou de *Peter and Jerry*. Em setembro de 1959, a peça estreou em Berlim Ocidental, e no ano seguinte, ela teve sua estreia em Nova Iorque no Provincetown

² BARNET, Richard. **Real security**. Nova York, ed. n./i., 1981.

³ Eisenhower alertou os EUA em discurso televisionado proferido em 17 de janeiro de 1961.

Playhouse. A direção foi assinada por Milton Katselas e a produção por Richard Barr, Harry Joe Brown Jr., H. B. Lutz e Theatre 1960. Os atores William Daniels e George Maharis interpretaram Peter e Jerry respectivamente.⁴ Na opinião de C. W. Bigsby, *The zoo story* marcou “a estreia mais impressionante de qualquer dramaturgo americano” (BIGSBY, 1994, p. 131).

O teatro do absurdo

A peça dividiu a temporada com *Krapp's last tape* (1958), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett [1906-1989]. que já era respeitado por sua peça mais conhecida *Waiting for Godot* (1953). A contemporaneidade dos dois dramaturgos, em parte, explica a associação de Albee ao Teatro do Absurdo. Na época, um outro fator que pode ter motivado os críticos teatrais, como Martin Julius Esslin⁵, a fazer tal ponte foi o fato de *The zoo story* apresentar diálogos não dialógicos, da mesma forma que a maioria das peças beckettianas.

Leite (2006, p. 17) destaca que o próprio Albee, num artigo intitulado “Which Theater is the Absurd One?”, escrito em 1962, dizia-se surpreso em estar entre os dramaturgos considerados do absurdo, renegando, de certa forma, tal rótulo. Para Esslin (1968, p. 23), tudo que estava fora de harmonia, isto é, ilógico, poderia ser classificado como absurdo. É inegável que, em sua obra, Albee acaba por dialogar e tematizar as influências e tendências existencialistas que reverberam nas peças dos dramaturgos elencados por Esslin, mas elas ainda vão muito além desse movimento, também embasando-se em situações concretas de conhecimento do público.

Uma miríade de leituras

O leque de possibilidades de leitura da peça é bem amplo. Kolin nos lembra que

‘The Zoo Story’ recebeu uma variedade desorientadora de interpretações, abrangendo desde uma cantada homossexual a uma censura para não falar com estranhos no Central Park, uma alegoria cristã sobre Peter (Pedro) negar Jerry (Jesus/Cristo) três vezes, e um ataque à fragmentação, ao isolamento, ou à falta de comunicação. (KOLIN, 2005. p. 18-19)

⁴ “Plays Produced in the Provincetown Playhouse in 1960s Chronological”. Texto disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/plays1960s.html>>. Acesso em: 8 jan. 2012, às 20h02.

⁵ Professor de arte dramática inglês mais conhecido por ter inventado o termo “Teatro do Absurdo” em seu livro homônimo de 1962.

No entanto, essa variedade de interpretações pode ser problemática. Incurremos no risco de reduzir e pasteurizar o material crítico e anticonformista da peça. Esse material trata de questões sócio-históricas e políticas dos Estados Unidos no período pós-guerra. Tal conteúdo radical de *The zoo story* não passou despercebido na época de sua estreia: “O senador norte-americano Prescott Bush, o pai e avô de presidentes, denunciou a peça ao Senado dizendo que era ‘obcena’, corrompida com o comunismo – dessa forma, demonstrando a paranoia da era da Guerra Fria” (KOLIN, 2005, p. 19).

Até mesmo figuras como o senador Bush podiam facilmente identificar uma carga de insatisfação representada dramaturgicamente na peça.

Uma multiplicidade de análises foi, e ainda é até hoje, realizada de maneira exaustiva. Elas tendem a ler a peça pelo prisma psicológico, biográfico, de gênero, ou mesmo por meio de uma tentativa de forjar um realismo⁶. Entretanto, temos de ser cautelosos e analisar o que os críticos, tais como Harold Bloom, preferem “deixar de ver”: aspectos políticos e um claro descontentamento da realidade. No caso de Bloom, a leitura do texto de Albee passa a contribuir para a escritura de um cânone. O crítico coloca o texto dramaturgico de *The zoo story* como o resultado da influência de escritores antecessores. Essas análises disfarçam e diluem a carga anticonformista da peça (BLOOM, 1987, p. 2⁷ apud SOLOMON, 2010, p. 54-55).

Na contramão do esquema interpretativo de Bloom, Gyorgy Lukács havia desenvolvido uma análise do perigo do fenômeno da moda (em uma analogia com o conceito de cânone). Quando mercantilizamos uma obra, a tendência de ela ser descontextualizada é enorme. A transmutação capitalista da produção para o mercado transforma esse trabalho em moda:

A dominação da moda significa que a forma, a qualidade do produto levado ao mercado se transforma em curto prazo, independentemente do fato de manter ou não um valor do ponto de vista de sua beleza ou de sua utilidade... Daí resulta que todo desenvolvimento orgânico parece pouco a pouco e, em seu lugar, aparece uma atividade que gira à deriva, sem direção, e um diletantismo vazio e barulhento. (LUKÁCS, 1975, p. 138⁸ apud LÖWY, 1990, p. 12)

⁶ Para saber mais sobre o Realismo e o teatro norte-americano, sugerimos a leitura do livro *Realism and the American dramatic tradition*, editado por William Demastes.

⁷ BLOOM, Harold. Introduction to Albee. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Edward Albee**. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

⁸ LUKÁCS, G. Alter Kultur und neue Kultur. In: _____. **Taktik und Ethik**. Neuwied: Luchterhand, 1975.

Desse modo, vamos elencar outros tipos de análises realizadas, apontando como elas parecem ser insuficientes, de um ponto de vista materialista histórico. Primeiramente, a leitura homoafetiva que René Ahouansou se propôs a fazer. Esse pesquisador observa que os fatos são representados em Nova Iorque, mais especificamente no Central Park. A rubrica descreve dois bancos de praça e duas personagens presentes, além de outras que entram na história por intermédio da narração, como a dona da pensão, a *drag queen* negra, entre outras. Segundo Ahouansou (2006), o leitor/espectador, através do diálogo, pode vir a pensar na localização – “É a Quinta Avenida? [...] Ah, esta é a Rua 74?” (ALBEE, 2004, p. 27)⁹. Tanto ele quanto Philip C. Kolin identificam esse mapeamento como sendo um local de flerte gay.

Ahouansou (2006) interpreta ainda a relação estabelecida entre Jerry e Peter como sendo homoafetiva. Ele aponta que Jerry está faminto por contato humano, porém, não sabe lidar com isso. Quando Jerry diz que o máximo de conversa que ele consegue ter são frases do tipo: “Me dê uma bebida. E onde é o banheiro?”, “Tire suas mãos de mim, rapaz!” (p. 29), ele na verdade mostra sua inabilidade com as pessoas. Para sustentar essa afirmação, Ahouansou apresenta a frase que Jerry diz: “Eu nunca fiquei com uma gatinha mais que uma vez.” (p. 33). Depois, quando a personagem reafirma que nunca “fez amor com alguém mais que uma vez” (p. 33), o crítico observa que é curioso o uso de “alguém”, (qualquer um(a)), um pronome sem gênero definido), o que pode corroborar com sua leitura homoafetiva. Mais adiante na narrativa, Jerry nos diz que houve uma exceção, ainda falando de relações sexuais – ele estabeleceu uma relação de 11 dias. Essa relação foi com um adolescente um ano mais velho, que nascera no mesmo dia que ele. Ahouansou não poderia ficar mais contente, pois Jerry diz abertamente que aos quinze anos de idade, ele “era h-o-m-o-s-s-e-x-u-a-l [...] era gay” (p. 33). Alguns pesquisadores, como Ahouansou, veem o final da peça, quando Jerry recebe a facada, como a impossibilidade da penetração sexual entre dois homens. A problemática aqui é o uso de símbolos. Tais símbolos, ainda que recorrentes na obra de Albee, não são fixos e direcionam-nos a uma leitura verticalizada facilmente refutável.

Em segundo lugar, poderíamos falar sobre a análise biográfica, que é muito abundante. Houve inúmeras associações entre a personagem Jerry e seu criador, Edward

⁹ Todos os trechos de cenas de *The zoo story* citados são de Albee (2004) e têm tradução minha (apenas a página será informada nas próximas citações de trechos dessa peça).

Albee. O paralelo feito inicia pela orientação sexual de Albee até as condições precárias em que Jerry vive. Albee, assim como sua personagem, é homossexual, deixa a casa dos pais adotivos, sem o conforto material que estes lhe proporcionavam, e passa a viver uma vida simples. Nos anos de 1950,

[Albee] [e]m seu tempo livre, porém, continuava a escrever poemas e passava boa parte das noites nos barzinhos de Greenwich Village, convivendo com a jovem intelectualidade americana do pós-guerra. É então que entra em contato com o pensamento crítico que germinava nos *beatniks*, nos núcleos formadores dos *Black Panthers*, contestando o *establishment*, o *American way of life* e o projeto de *self-made man*. (ALBEE, 1977, p. viii)

E as comparações da biografia do dramaturgo com sua obra são feitas à luz de especulações e interpretações de certa corrente crítica que se apoia principalmente na análise superficial dos símbolos já mencionados. As questões de classe, por exemplo, são ignoradas.

Finalmente, resta-nos a questão – será que o material dramaturgico expõe apenas e somente uma cantada homossexual ou a biografia ficcional do dramaturgo? Acreditamos que não. Por esse motivo precisamos nos reportar a Fredric Jameson quando ele advoga a necessidade de ler o texto de forma materialista, pois “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, [...] tudo é, ‘em última análise’, político” (JAMESON, 1992, p. 18). Somente ao enxergar as coisas dessa forma, então, sairemos de um nível superficial da concatenação das palavras, para explorar as camadas ideológicas textuais que fazem a mediação dialética em relação à análise de uma obra formal de arte. No nosso caso, trata-se do texto dramaturgico e do seu chão social. Por isso, nós acreditamos que não é possível compreender um projeto artístico por completo sem entender também sua formação, pois como diz Adorno em *Teoria estética*, “[a] especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem” (ADORNO, 2012, p. 161).

Alguns apontamentos de análise

Jerry inicia sua fala com a frase “eu fui ao zoológico” (p. 27). Há uma ruptura de expectativa de uma introdução mais trivial como Oi, tudo bem? ou Que horas são? ou Está

calor ou frio hoje, não é? A subversão do diálogo pode servir como uma quebra da expectativa e aguçar a curiosidade da razão pela qual ele menciona esse zoológico.

Há também a tardia apresentação entre as personagens que ocorre quase no meio da peça. Ela caracteriza algo bem informal, pois Jerry enfatiza querer saber apenas o primeiro nome: “Qual é seu nome? Seu primeiro nome?” (p. 33). O tom humorístico prevalece quando Peter cumprimenta o seu interlocutor com uma “gargalhada levemente nervosa”. JERRY: “Sou Jerry”/ PETER: “Oi, Jerry.” (p. 33). Podemos observar que esse “oi” não passa da linguagem em sua função fática, não há uma real intenção de efetivar uma comunicação. Essa subversão do diálogo vai de encontro ao estilo dramático, ameaçado de desestruturação aqui pela impossibilidade de um encadeamento de eventos com um começo, meio e fim.

O uso do humor no texto dramaturgico é bastante interessante. Ele às vezes beira ao humor negro. Quando Peter “prepara o cachimbo”, Jerry faz dois comentários mórbidos que não deixam de ser cômicos, dependendo do “tempo” e tom da leitura por parte do leitor/espectador: “É, rapaz; você não irá ter câncer de pulmão, não é?” (p. 27). Perceba que temos um comentário que apenas amigos de muitos anos fariam. Devemos nos lembrar de que, em geral, não evocamos ou inferimos que as pessoas vão ter câncer de pulmão, mesmo se acharmos que irão. Trata-se de um assunto tabu. Não perdendo o ritmo do diálogo, Jerry retifica-se, dizendo que “O que você provavelmente terá é um câncer na boca, e, então, terá de usar uma daquelas coisas que Freud usou depois de tirarem um lado inteiro de sua mandíbula [...]” (p. 27). Essa segunda observação parece ser mais inoportuna que a primeira. Esta evidencia a desfiguração, ou mutilação, de parte do rosto. Jerry pergunta o que Freud teve de usar e Peter responde sem muita certeza: “uma prótese?” (p. 27). O leitor/espectador atento trava contato com uma situação de ironia bem ácida, mas extremamente realista. Fumar charuto e cigarro em 1960 era sinal de prosperidade e significava estar na moda. O que a indústria tabagista não informava à população, mesmo já tendo conhecimento, segundo a reportagem “A indústria de tabaco escondeu risco de câncer”¹⁰, era que “a fumaça do produto era radiativa e potencialmente carcinogênica.”¹¹ A ironia é retomada no diálogo quando Jerry questiona: “Você é um

¹⁰ “Indústria do tabaco escondeu risco de câncer.” In: *Los Angeles: Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.eufumo.com.br/materias/Industria-do-tabaco-escondeu-risco-de-cancer.asp>> Acesso em 05 jan. 2012, às 13h43.

¹¹ *Ibidem*.

homem estudado, não é? É médico?” (p. 28). Ele poderia estar se referindo ao conhecimento de Peter sobre a prótese ou mesmo estar sendo irônico em relação à falta de informação de Peter a respeito do elemento carcinogênico no cigarro e charuto. É sempre interessante lembrar que

[o] cômico [...] produz certa ‘anestesia do coração’ momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, [...] é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. (ROSENFELD, 1965, p. 157)

A observação feita sobre o produto na peça não deve ter agradado muito aos donos das fábricas de tabaco. Além de, talvez, desencadear uma análise crítica, por parte do leitor/espectador, sobre a exposição de um sistema que prefere ocultar informações. Informações essas que colocam a saúde das pessoas em risco. Entretanto, em prol do capital, isso parece ser uma perda necessária. O lucro é mais importante do que a vida humana.

Em relação às personagens, Peter pode ser analisado como uma metonímia do exemplar cidadão norte-americano da era Eisenhower. Ele lê *Time* magazine, revista na qual ele afirma ter lido sobre a prótese. Essa revista também ajuda-nos ver a que classe social ele pertence. Em geral, quem lia a revista *Time* era da classe média. Para dar mais indicações sobre a classe social a que Peter pertence, temos a pergunta que Jerry faz de modo invasivo: “No que você trabalha para sustentar sua casa imensa?” (p. 29) O questionamento seria bem comum, se não fosse pelo adjetivo “imensa”. A impressão que temos é de que se trata de um gasto enorme, colossal. O texto dramaturgico nos fornece mais dados de que Peter tem “um cargo de executivo” em uma “pequena editora”. Jerry também pergunta sobre onde Peter mora. Após certa relutância, ele revela que a sua residência é localizada “entre a Lexington e a Terceira Avenida, na Rua 74” (p. 30). Jerry não satisfeito questiona sobre alguns itens que há na residência de Peter, “Eu aposto que você tem uma TV, hein?” (p. 28) Então, ele responde que possui duas; “uma para os filhos”. Esses dados para o leitor/espectador de 1958 são claros. Eles apontam que a situação financeira de Peter é confortável. Somente pessoas pertencentes à classe média alta teriam poder aquisitivo para ter mais de um aparelho televisivo. Perceba que a

construção da personagem é bem linear. A análise da tessitura da narrativa e dos elementos constituintes dela nos fornece um claro determinante social.

Ao mencionar a palavra “filhos”, Jerry conclui, “você é casado!” (p. 28); quando Peter responde com certo prazer, Jerry se aborrece: “Isso não é uma lei, pelo amor de Deus.” (p. 28). Ou seja, há uma crítica em relação aos padrões sociais, que estão claramente identificados e arraigados no estilo de vida dessa sociedade. Por exemplo, quando Peter menciona que ele tem duas filhas, Jerry assinala: “Mas você queria meninos” (p. 28), sendo essa mais uma marca do que é esperado socialmente. E ao ser questionado, “um cachorro? (Peter balança a cabeça novamente.) Ah. Nenhum cão? (Peter balança a cabeça de forma triste)” (p. 29). Há uma clara decepção na atitude de Peter. Em vez disso, Peter possui gatos e dois periquitos. Veja que temos mais exemplos do que a sociedade impõe de diversas maneiras, estabelecendo fórmulas que serão transmitidas especialmente por meios midiáticos.

Ter filhas, e não filhos, possuir gatos e periquitos em vez de um cão. Tudo isso faz o leitor/espectador concluir que, ainda que destoem da fórmula tradicional de sucesso, tais atitudes também não foram definitivamente ideias dele. Tudo isso será resumido na conclusão satírica de Jerry: “ah, isso é uma vergonha”, que pode ser lido de duas maneiras. A vergonha por um lado estaria no fato de Jerry não ter produzido um resultado dentro do esperado pela norma. Por outro lado, ele não conseguiu fugir de tal norma, visto que tem os filhos e os animais. É possível, assim, “ler” nas entrelinhas de cada resposta ou mesmo no gesto descrito pela rubrica, que Peter é uma pessoa extremamente submissa e conformada.

Quando Peter tenta se descrever, “Eu...eu não me expesso muito bem, às vezes. (Ele tenta fazer uma piada de si mesmo) Eu estou no ramo editorial, não no da escrita” (p. 30), pode ser entendido nitidamente que ele é uma pessoa de negócios e, nesse momento, não está disposto a criticar ou analisar o mundo por meio da escrita, pois ele está comprometido com determinados valores e padrões sociais.

Nossa outra personagem, Jerry, é introduzida aos poucos por meio das indagações que ela faz. Sabemos que está “[n]os seus 30; não está vestido de forma pobre, mas está bem descuidado” (p. 04). Nesse ponto, pode-se iniciar nosso contraponto, pois o cuidado e a atenção da personagem não são voltados à aparência. A descrição da rubrica corrobora

essa afirmação. “Este corpo que uma vez esteve em boa forma e levemente musculoso começou a ficar gordo” (p. 04). Assim como Peter, Jerry faz uma lista de seus pertences:

Eu tenho itens de banheiro, algumas roupas, um forno elétrico que eu não deveria ter, um abridor de lata, um que funciona com uma chave, conhece? Uma faca, dois garfos, e duas colheres, uma pequena, uma grande; três pratos, uma xícara, um pires, um copo, dois porta-retratos, ambos vazios, oito ou nove livros, um jogo de cartas pornográficas, um jogo de carta comum [...] (ALBEE, 2004. p. 31-2)

A descrição do que a personagem possui nos dá a entender que ela seja antimaterialista, e possivelmente um intelectual, pois o único objeto de maior quantidade são seus livros. Aparentemente, é um homem solitário, pois não há fotos de parentes, namorado(a) nas duas molduras. Além disso, também o leitor/espectador começa a definir a que classe social Jerry pertence. Obviamente, não seria a mesma de Peter. Em um excerto anterior, Jerry ironiza: “Qual é a linha divisória da classe média alta e da classe média baixa?” (p. 30). Pode-se pensar que essa linha divisória é tão sutil, comparada àquela da pobreza, na qual muitos norte-americanos viviam, mas que raramente apareciam nos jornais ou televisão.

A inferência é algo essencial para entender os elementos de *The zoo story*. Por exemplo, o leitor/espectador mais atento pode questionar se Peter deduz que “Ah, você mora no Greenwich Village¹²?” (p. 31) pela inferência na pergunta que Jerry faz: “Quem são seus escritores favoritos? Baudelaire e Stephen King?” (p. 30) ou através da descrição da localização que Jerry fornece “Eu subi toda a Quinta Avenida” (p. 31).

Primeiro, poderíamos nos perguntar qual é a finalidade de restringir as opções entre dois escritores tão diferentes? Por que ele não perguntou quem eram os escritores favoritos, sem dar opções? Podemos entender que há uma divisão social entre dois grupos aqui. Baudelaire¹³ seria a leitura dos anticonformistas como os da geração *beatnik*¹⁴ a que Jerry parece pertencer e Stephen King, a leitura da grande massa conformista como Peter. O próprio Peter teceria alguns comentários a favor do trabalho de King se não fosse

¹² Greenwich Village era o reduto de intelectuais e artistas norte-americanos inconformados com a situação do país pós-guerra.

¹³ Charles-Pierre Baudelaire é considerado um dos precursores do Simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia. Em 1857 é lançado *As flores do mal*, contendo 100 poemas. O livro é acusado no mesmo ano, pelo poder público, de ultrajar a moral pública.

¹⁴ Esse movimento que nos anos 1950 e princípios dos anos 1960 subscreveu um estilo de vida antimaterialista, na sequência da Segunda Guerra Mundial. O submundo da geração anticonformista reunida em Nova Iorque. Em especial, em Greenwich Village.

interrompido por Jerry. “Baudelaire, claro.... ah.... é de longe o mais refinado dos dois, mas Stephen King tem um lugar... na nossa... ah.... nacional ...” (p. 30) e Jerry o interrompe com a frase, “Deixa para lá.” (p. 30) Ela que parece demonstrar certa impaciência com o assunto, ou por já imaginar para onde tal afirmação iria levar a conversa. Se não fosse por esse trecho, poderíamos dizer que Peter simplesmente conclui que Jerry morava em Greenwich Village pela localização geográfica de onde ele diz ter vindo.

Mas na verdade Jerry não mora nesse bairro, ele

[...]mor[a] numa pensão de tijolos marrons de quatro andares no *upper West Side* entre a Avenida Columbus e o Central Park. [Ele] [...] mor[a] no último andar com fundos para o oeste. É um quarto digno de risada e uma das minhas paredes é feita de compensado. (ALBEE, 2004, p. 31)

Pode-se entender que a privacidade e o conforto num lugar assim são praticamente inexistentes. Primeiro, por ser extremamente pequeno e, segundo, por ser separado por uma parede de compensado de madeira tudo que se fala é ouvido. Tal precariedade leva Peter a questionar, aparentemente constrangido: “Por que... por que você mora lá?” (p. 31) e depois comentar: “Não parece um lugar muito agradável para morar.” (p. 31) A pergunta de por qual motivo Jerry moraria naquele lugar parece ingênua, entretanto, ela possivelmente também evoca uma indagação para o leitor/espectador: não se trata de uma opção real, é a única saída possível diante de certa realidade financeira dentro do sistema capitalista. Além disso, há uma questão ideológica do capitalismo, poder-se-ia dizer até mesmo do “American dream”, na qual é atribuído ao indivíduo seu sucesso ou fracasso, portanto, levando em conta esse pensamento se Jerry se esforçasse o suficiente, ele poderia sair dessa condição precária.

No mesmo andar onde Jerry vive nessa pensão, ficamos sabendo pela narrativa, moram “uma *drag queen* negra”, “uma família de porto-riquenhos” e um desconhecido. Cada um deles pode ser analisado como representante de grupos socialmente oprimidos. Essa afirmação pode ser confirmada, quando a dona da pensão “choramingou e implorou [a Jerry] para rezar pelo animal” (p. 38). No caso, trata-se do cão que o próprio Jerry envenenou por tentar mordê-lo inúmeras vezes. Ele critica, em pensamento, dizendo: “Madame, eu tenho de rezar para mim mesmo, para a *drag queen* negra, para a família de porto-riquenhos [...]” (p. 38). Parece que Jerry aqui tem consciência de classe. Ele tem uma postura diferente em relação à senhoria, pois ela está numa situação melhor em

comparação aos inquilinos dela. Ela aqui é vista provavelmente como o poder opressor que vive à custa do lucro dos aluguéis.

Outro aspecto que chama a atenção na leitura da peça é que a rubrica em quase toda ela é mínima, até mesmo na descrição do ambiente em que as personagens estão. Em geral, ela descreve sentimentos ou reações que as personagens têm durante a peça: Raiva, risonho, finalmente decidido, furioso, suave, irritado, etc.; porém, quando Jerry irá contar uma estória - “A HISTÓRIA DE JERRY E O CÃO!”^{15 16} (p. 36) - a impressão é que sua narração faz parte de um espetáculo circense. A finalidade, como a rubrica indica, é “para atingir um efeito hipnótico em Peter, e no público, também.” (p. 35) Entretanto, discordamos que essa narração alcance algum efeito hipnótico, e sim temos justamente o efeito contrário, a quebra dele. Ao re-representar uma ou mais personagens, Jerry - a “personagem original” - constrói dentro da peça *The zoo story* uma outra peça (peça por encaixe), observada pelo leitor/espectador e por Peter também que acaba interagindo a contragosto. Pode-se analisar que tal recurso sirva como um lembrete de que se trata de um texto dramático ou, em última instância, isso seria simplesmente mais um elemento do absurdo da situação.

A última situação absurda da peça é a disputa pelo assento. Jerry quer o banco em que Peter está sentado e este decide que não abrirá mão de tal “bem”, por uma “questão de honra”. Estranhamente, o objeto em disputa é um bem público, e mesmo assim Peter grita “SAIA DO MEU BANCO.” (p. 44) Perceba o uso do pronome adjetivo “meu”, destacando a posse. Além disso, temos uma contradição quando Peter diz “Eu sou um homem responsável, eu sou um ADULTO” (p. 45), ele é um adulto agindo como uma criança que não quer emprestar o brinquedo ou não quer dar a vez para um outro andar na bicicleta. Num nível mais alegórico, trata-se de uma classe buscando manter sua posição frente à outra, sem dividir ou abrir mão dela.

¹⁵ Aconselhamos a ver a discussão que Rosenfeld faz em *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): a arte do teatro*, uma analogia bem interessante entre a relação de Peter e o cão com as duas possibilidades de amor: sadismo e masoquismo.

¹⁶ Esta história é do romance *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus [1913-1960], e foi apropriada em parte por Albee. Esse romance faz parte do “ciclo de absurdo” de Camus, que consiste do romance (*L'étranger*), um ensaio (*Le mythe de Sisyphe*) e uma peça (*Calígula*).

Considerações finais

Szondi (2003) nos ensina que a peça de um só ato não é um drama em miniatura. “Ela não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente”. *The zoo story* não é uma exceção. Não podemos perder de vista que ela está inserida no Teatro do Absurdo. Entretanto, talvez por sua origem norte-americana ela ainda seja mais realista do que as peças desse movimento, como nos alerta Rosenfeld (2009, p. 362).

O diálogo entre Peter e Jerry situa-se predominantemente no pretérito e não há menção ao futuro, a não ser: “Eu preciso ir para casa logo” (p. 41). O que não evoca mudança alguma, pois a casa de Peter também figura um aprisionamento com seu minizoológico doméstico – gatos e periquitos. Talvez isso possa ser traduzido como uma das características do Absurdo. O não ter metas. O homem está desarraigado de suas raízes religiosas, metafísicas ou transcendentais. O absurdo revela o estado de crise. “Tematicamente, esse trabalho foi uma reação contra o materialismo [...], a confusão do homem com valores trocados” (BIGSBY, 1994, p. 126). Não há em momento algum da peça um encadeamento de falas ou ações que gerem introdução-desenvolvimento-clímax-solução. O que temos, em vez disso, é o momento antes da catástrofe: Jerry – um homem sem liberdade, inconformado com o sistema e a sociedade que o cerca – resolve a situação da disputa do banco de praça com o suicídio. Esse suicídio – que pode ser entendido também como um sacrifício – serve de motivação para Peter sair daquele conformismo evidenciado através do diálogo.

Enfatizamos que não procuramos exaurir a discussão sobre as questões contidas no texto dramaturgic, nem seus expedientes, mesmo porque tal proposição demandaria mais tempo e espaço. Contudo, nas linhas gerais que guiam esse artigo, pudemos estabelecer pontos de partida para uma compreensão mais apurada da peça de Albee, a partir de uma tradição analítica específica.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AHOUANSSOU, René. Edward Albee's *The zoo story* or the misery of modern man. **Revue du Cames - Nouvelle**, Série B, v. 7, n. 1, primeiro semestre 2006. Sciences sociales et humaines. Benin: Université d'Abomey, 2006.

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?** Tradução Nice Rossone. São Paulo: Victor Civicta, 1977.

ALBEE, Edward. **The complete plays of Edward Albee: volume 1 - 1958-65**. Woodstock/New York/London: Overlook Duckworth, 2004.

BIGSBY, C. W. E. Edward Albee: journey to apocalypse. In: _____. **Modern American drama - 1945-1990**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 124-153.

BOTTOMS, Stephen. **The Cambridge companion to Edward Albee**. New York: Cambridge University Press, 2005.

DEMASTES, William (Ed.). **Realism and the American dramatic tradition**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996.

ESSLIN, M. **The Theatre of the Absurd**. Middlesex: Penguin, 1968.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica. Maria Célia Paoli. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

"Indústria do tabaco escondeu risco de câncer." In: Los Angeles: Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.eufumo.com.br/materias/Industria-do-tabaco-escondeu-risco-de-cancer.asp>> Acesso em 05 jan. 2012, às 13h43.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Editora vozes, 1999.

KOLIN, Philip C. Albee's early one-act plays: 'A new American playwright from whom much is to be expected'. In: BOTTOMS, Stephen (Ed.) **The Cambridge companion to Edward Albee**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2005. p. 16-38.

LEITE, Luiz André. **O zoológico existencialista de Edward Albee**. 2006. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Provincetown Playhouse History. Texto disponível em <<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em: 09 jan. 2012, às 12h32.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Disal, 1965.

ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): a arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

SOLOMON, Rakesh. **Albee in performance**. Indiana: Indiana University Press, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Submetido em: 06 ago. 2017

Aprovado em: 06 dez. 2017



A voz da mulher trabalhadora na Grande Depressão: três quadros de *Pins and needles*

The female worker's voice in the Great Depression: three sketches of *Pins and needles*

Diana Sution Lee¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar a voz da mulher trabalhadora em três quadros da revista musical *Pins and needles*. Criada na cidade de Nova Iorque em 1937 por dramaturgos ligados ao teatro de esquerda, a peça satirizou eventos da Grande Depressão, mostrando um humor incomparável. Nos quesitos histórico e cultural, a peça mais popular da década de 1930 é única, por finalmente mostrar a visão de mundo da mulher em um período difícil para a trabalhadora norte-americana. Através da análise do sonho americano, estudamos os questionamentos à ideologia estadunidense do texto dramático de *Pins and needles*.

Palavras-chave: Teatro norte-americano. Revista musical. Sonho americano. Grande Depressão.

Abstract

This article aims at presenting the female worker's voice in three sketches of the musical revue *Pins and needles*. Originated in the city of New York in 1937 by playwrights connected to the theater of the Left, the play satirized Great Depression events, by using an incomparable humor. In the historical and cultural requisites, the most popular play in the 1930s is unique, because the women's point of view was finally portrayed in a difficult time for the American worker. By analyzing the American dream, we study the ideological questionings of the dramaturgical text of *Pins and needles*.

Keywords: American theater. Musical revue. American dream. Great Depression.

1 Mestra em Teatro Norte-Americano, Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. E-mail: diana.lee@usp.br.

Introdução

Pins and needles é uma peça de autoria coletiva produzida pelo Sindicato Internacional dos Trabalhadores em Confecções de Roupas Femininas, o International Ladies Garment Workers' Union (ILGWU) em 1937, em que se apresenta um retrato aguçado da árdua vida dos trabalhadores da indústria têxtil, em dezenove quadros.

A escolha do nome da peça por Max Danish, editor de Justice (jornal do ILGWU) provou-se certa. A tradução literal do título, “Alfinetes e agulhas”, nos remete ao universo das confecções. Mas ao notarmos que em inglês a expressão denomina estado de ansiedade ou preocupação com algo, o que parecia ser apenas voltado aos que laboram na indústria de vestuário feminino revela-se na realidade uma sátira política que almeja tirar da paralisia todos os trabalhadores.

A década de 1930 foi uma época de críticas pesadas à crise econômica, mas havia espaço também para o humor, para a comédia. A saída encontrada pelo ILGWU foi o uso da forma da revista. ‘Teatro de revista’ denomina um gênero leve e alegre que utiliza canções, mímica, danças e esquetes, constituído de uma sucessão de quadros distintos que apresentam alusões a fatos correntes facilmente identificáveis pela plateia, para refletir a situação política contemporânea. Conhecido por ter sido o primeiro musical com uma abordagem social a penetrar os âmbitos da Broadway, com um elenco amador, *Pins and needles* foi um feito para o teatro político de esquerda. Teve apresentações por várias cidades americanas, tornando-se a revista musical até 1941.

Mesmo com toda essa importância, os estudos sobre *Pins and needles* são escassos, provavelmente, dentre outros fatores, pelo fato de até bem recentemente os scripts do musical serem encontrados apenas em manuscritos datilografados nos arquivos do ILGWU em Nova York. A análise aqui proposta utiliza-se da versão de 1937, chamada de primeira edição, com a oferta de uma proposta de tradução nossa para o português de excertos significativos da revista de uma década por vezes esquecida.

Histórico da produção

Na Convenção da Federação Americana do Trabalho ou American Federation of Labor (A. F. of L.) de 1935, Louis Schaffer (diretor do sindicato), apoiado por David

Dubinsky (o presidente do ILGWU), apresentou no evento a ideia de criar um teatro para os trabalhadores em Nova York. Os outros sindicatos da Federação acharam a ideia boa, mas em 1936 retiraram seu apoio à empreitada, que acabou ficando a cargo somente do ILGWU. O sindicato de Dubinsky reformou então o Princess Theatre – que nos anos de 1920 teve seus dias de glória com musicais –, renomeando-o astuciosamente de Labor Stage (Palco do Trabalho), onde nomes como Lee Strasberg e Elia Kazan do Group Theatre chegaram a ministrar aulas de teatro aos trabalhadores.

Schaffer, diretor também do Labor Stage, sempre quis apresentar uma revista musical e conseguiu o feito após um ano e meio de ensaios com atores amadores da indústria têxtil (a maioria filhos de imigrantes judeus e italianos), com a ajuda de Harold Jacob Rome.

Rome (1908-1993) tentou estudar direito, mas logo depois mudou para área de arquitetura em Yale. Chegou a trabalhar como projetista em uma firma de Nova York. Compunha canções de temática social que ainda não interessavam à Broadway, mas ao serem apresentadas para entreter hóspedes em um acampamento de verão (BORDMAN, 1986, p. 507), chamaram a atenção de Schaffer. Rome tocava piano desde criança; quando adolescente, tocava em bandas locais; e na Grande Depressão usou o piano para ter uma fonte extra de renda (GREEN, 1980, p. 189). Ele escreveu a maior parte da peça: seu nome aparece em quase todos os quadros (música e letra) de *Pins and needles*. Durante as apresentações, era um dos dois pianistas que faziam o acompanhamento musical.

No programa do sindicato, constava que o intuito da montagem era fazer teatro dos e para os proletários. Para isso, não bastava alguém entendido só na questão do entretenimento, como Rome. Schaffer contratou, então, pessoas já ligadas ao movimento americano de teatro operário: Marc Blitzstein (o autor da anticapitalista *The cradle will rock*); Charles Friedman, produtor antes ligado ao Workers' Laboratory Theatre, ao Theatre of Action e ao Theatre Union, da cultura de esquerda, para a direção; Emanuel Eisenberg, porta-voz do Group Theatre e coautor de *Parade* (1935); Arthur Kraemer e David Gregory, do New Theatre League (uma organização com pessoas de grupos teatrais como o Prolet Buehne, o Workers' Laboratory Theatre e o Theatre of Action); e Arthur Arent, coautor de *Triple-A plowed under* (1936). O cenário e o figurino ficaram a cargo de Sointu Syrjala, que trabalhara em *Stevedore*, peça do Theatre Union, de George Sklar e Paul

Peters; a dança ficou sob responsabilidade de Gluck Sandor, um dos instrutores do Group Theatre; e a coreografia, por Benjamin Zemach, que colaborara com o Theatre Union.

Schaffer teve que convencer os ILGWU Players, grupo teatral montado pelo sindicato, de que a forma da revista poderia funcionar. Na época, as revistas já não estavam tão em voga. Os integrantes da trupe sindical não queriam uma revista à *Ziegfeld follies* (cuja imagem de atrizes bonitas em roupas extravagantes dançando e cantando marcou a década de 1920); o que almejavam era fazer uso de drama sério para retratar as mazelas econômicas, o que de fato tentaram fazer com o remake de *Steel*, de John Wexley, e as produções de *All in one* e *In union there is strength*, de Irwin Swerdlow e Fannia Cohn (ambas sobre os benefícios de se associar ao ILGWU), mas sem muita repercussão.

Para demonstrar que era possível apropriar-se da forma da revista, transformando-a com a inclusão do conteúdo trabalhista (para falar de assuntos dos trabalhadores), Schaffer contratou o grupo teatral Contemporary Players para uma miniapresentação só para os membros do sindicato em 14 de junho de 1936, no estúdio acima do auditório do Labor Stage. Com o sucesso da performance, os trabalhadores associados ao ILGWU passaram a enxergar a revista musical, ao estilo de *The Grand Street* (revista simples, de modestos recursos, mas com belas canções), como uma bela ideia.

O sindicato decidiu apresentar oficialmente a peça em 27 de novembro de 1937, com elenco de atores amadores, que tinham ensaiado por 18 meses, por todas as noites, após dias cansativos de trabalho nas confecções de roupa. *Pins and needles* estreou sem alarde para a imprensa e com orçamento baixo, mínimo de cenários, com direção de Charles Friedman (que foi diretor apenas na primeira edição do musical de 1937 a 1938).

No início, os atores apresentavam-se no Labor Stage, o minúsculo teatro alugado. O sucesso não tardou a ocorrer: uma peça que era apresentada só aos fins de semana para uma plateia já conhecida, só de membros do ILGWU, passou a receber o público burguês. Depois de alguns meses de performance, havia até fila para entrar e em 3 de março de 1938, a trupe apresentou-se, com um elenco reduzido e sem os quadros que criticavam o governo, na Casa Branca para o casal Roosevelt.

O amadorismo teve que dar lugar ao profissionalismo e *Pins and needles*, que era do sindicato, agora virava mercadoria da Broadway. Com o sucesso, alguns atores largaram os seus empregos como costureiros para se dedicar integralmente ao musical, constituindo a primeira companhia, formada pelos atores iniciais. A partir do momento em que a peça

foi engolfada pela indústria cultural, o ILGWU passou a se envolver em polêmicas, tais como a formação de segunda, terceira e quarta companhias, com gradual substituição dos atores amadores e/ou com sotaque judeu por atores semiprofissionais, de “melhor aparência” e sem sotaque, que nem pertenciam ao sindicato.

A saída do pequeno e íntimo Labor Stage de 299 lugares para o mais amplo Windsor Theatre de 849 assentos aconteceu em 26 de junho de 1939 e deu uma certa sensação ao público da época de perda da intimidade que a peça tinha antes. Já não havia mais tanta proximidade ao palco.

Mas deve-se ter em mente que o segundo teatro, apesar de maior do que o primeiro, era bem menor que outros teatros da Broadway. Sindicatos de atores pressionaram e Schaffer teve que ceder: os atores principais do elenco aderiram ao Actors' Equity, o maior sindicato de atores, e o resto ao Chorus Equity, um sindicato de atores menor. *Pins and needles* acabou alcançando enorme êxito e saiu de Nova Iorque para fazer apresentações por várias cidades norte-americanas (de abril de 1938 a janeiro de 1939 e de julho de 1940 a 31 de maio de 1941). A última apresentação na sua cidade de origem foi em 22 de junho de 1940. O curioso é que com o sucesso veio junto a censura: nas turnês, as críticas negativas vindas principalmente de políticos locais obrigavam a produção a retirar um quadro ou outro, para não correr o risco de ficar sem fazer a apresentação.

Com duração de 1937 a 1941, os produtores de *Pins and needles* souberam adaptar, retirar ou incluir quadros de acordo com a realidade social, política, econômica e teatral referente a cada ano (em torno de 50 esquetes ao longo dos quatro anos). O musical mais bem-sucedido nos Estados Unidos na época da Grande Depressão, além da primeira edição de 1937 teve mais duas edições: *Pins and needles* 1939 (entre abril e junho de 1939) e *New pins and needles* (entre novembro de 1939 e junho de 1940).

Infelizmente, parte dos atores voltou aos seus trabalhos habituais após a extinção da revista. A outra parte tentou carreira na televisão, teatro e cinema. Schaffer voltou para o Jewish Daily Forward, do qual era editor; Rome continuou na área musical e em 1962, ajudou a produzir o CD *Pins and needles* com Barbra Streisand em celebração ao 25º aniversário da peça. O fato de *Pins and needles* ter angariado um milhão e meio de dólares (gastara apenas dez mil dólares) não é, acreditamos, o mais importante fator de seu sucesso, mas sim o fato de ter ajudado a atrair mais membros para o ILGWU, contribuindo

para o movimento trabalhista, servindo de modelo de inspiração para grupos amadores futuros, através das sábias alusões aos acontecimentos contemporâneos à sua plateia.

O contexto teatral que engendrou *Pins and needles*

Pins and needles foi a revista musical mais bem-sucedida da década de 1930 e do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos (American Workers' Theater Movement). Alternativa ao teatro comercial, oriundo da necessidade de a classe dos trabalhadores americanos ter voz para falar de suas questões econômicas e políticas durante a Grande Depressão, foi o único movimento amador conduzido pelo povo na história norte-americana, com epicentro em Nova York, irradiado para o resto dos Estados Unidos, envolvendo “centenas de trupes e milhares de trabalhadores”, na esperança de criar uma “cultura da classe trabalhadora” (FRIEDMAN, 1985, p. 111). Era a vez dos trabalhadores, que na década anterior haviam sido tão perseguidos, de criar um trabalhismo distinto.

A primeira revista americana foi *The passing show* em 1894, mas seu período áureo no teatro norte-americano foram os anos de 1920, com *Ziegfeld follies* de Ziegfeld, *Scandals*, de George White, e *Vanities*, de Earl Carroll. Entretanto, ao invés do destaque para as atrizes bonitas dançando e cantando, o que interessa para o ILGWU é mostrar o cotidiano das trabalhadoras, sem o glamour e roupas espalhafatosas da década anterior.

Logo, o sindicato apropria-se da forma, mas o interesse reside na vida da trabalhadora, conteúdo pouco comum em uma revista musical até então. A revista mescla dança, música, mímica e esquetes sobre assuntos contemporâneos, fáceis de serem compreendidos de imediato pela plateia. Assim, o teatro proletário apropria-se também dos musicais. No início, o movimento teatral dos trabalhadores rejeitou o musical como ferramenta de propaganda. A Broadway, depois da quebra da Bolsa de Valores em 1929, não conseguiu segurar parcela significativa do público devido aos altos preços dos ingressos e porque suas peças ainda insistiam no final feliz.

O dito “final feliz”, que consistia no casamento da moça pobre (geralmente de família de imigrantes irlandeses) e trabalhadora (empregada doméstica, secretária ou atendente de loja) com o rapaz rico, era presente na maioria dos musicais da década de 1920. A fórmula “rapaz encontra moça, rapaz perde a moça, e rapaz consegue a moça de

volta” desses “musicais de Cinderela” (JONES, 2003, p. 58) não refletiam o cenário da crise econômica. O musical era visto só como entretenimento, ou seja, associado ao teatro comercial; mas, à medida que o Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos foi ganhando legitimidade, o musical dos trabalhadores alcançou sucesso através da sua sofisticação, ao lidar com assuntos políticos, temas antes considerados ‘inapropriados’ para tal gênero no palco (TRUMBULL, 1991, p. 3).

Os musicais respondiam agora aos assuntos e fatos contemporâneos, como paralisações e greves, tornando-se um meio eficiente para atingir um público maior, indo além do proletariado (Workers’ Theater) para todo o povo americano (People’s Theater), com o uso de canções, e ao dizer as coisas certas com mais efeito do que os dramas sérios, através do humor, que permitia que a plateia ridicularizasse a nebulosa situação em que o país se encontrava.

Os quadros que dão voz à mulher trabalhadora

Os quadros “Querida Beatrice Fairfax”, “Moça formada pela Faculdade de Vassar encontra um emprego” e “Para que serve o amor” apresentam a mulher trabalhadora na década de 1930. Enquanto as duas primeiras têm trabalho, a terceira está desempregada. Vejamos como os pontos de vista das três mulheres diferem.

“Querida Beatrice Fairfax” (“Dear Beatrice Fairfax”)

O lamento da moça neste quadro mostra a sua necessidade de se encaixar nos paradigmas sociais propostos pela indústria cultural, tais como sua crença no amor romântico. A esquete, que ficou notável pela atuação de Millie Weitz (que era uma costureira de vestidos e pertencia à área judaica do ILGWU), mostra o fetiche da mercadoria: como a mulher acredita que a felicidade pode ser obtida com o consumo de mais e mais produtos.

A moça que canta “Ninguém me passa uma cantada” (“Nobody makes a pass at me”) quer igualar-se a tudo o que a imprensa, a literatura de autoajuda, o cinema e os comerciais propagam ser o modelo do sucesso. O padrão de beleza de Hollywood

determina as regras e a garota não as contesta; pelo contrário, as aceita e gasta o seu mísero salário com mercadorias supérfluas.

A desajeitada mulher, por mais que tente, não consegue se igualar em beleza com as estrelas de cinema. Quando ela consome todas as mercadorias possíveis ditadas pela propaganda, quer parecer, aos olhos da sociedade, uma pessoa bem-sucedida. Inconscientemente, a proletária, através da aparência (uso de perfumes e roupas burguesas), deseja que os outros a enxerguem como alguém que já ascendeu socialmente. Sua mobilidade vertical, entretanto, não ocorreu e parece que a expectativa de se casar não será atendida.

Mesmo ela utilizando todos os produtos anunciados pela mídia como chamarizes do sexo masculino, relacionados com beleza ou melhoria dela (desodorantes, sabonetes, batom, maquiagem e removedor de maquiagem, pílulas para emagrecimento, espartilhos, melhor sutiã da semana, perfume “Fragrance de Amour”, óleo de cozinha, antiácidos, antigripais, cereal, enxaguante bucal, sabonete, pomada, repelente, leite e pão de centeio só de marca), compradas com os seus “mangos ganhos duramente”, a garota não consegue pretendente algum.

Deseja que os pretendentes apareçam logo, pois, assim como a mídia propaga, abomina o envelhecimento (“Eu quero atenção e coisas que não mencionarei [...] antes que eu fique velha demais”). Ela questiona qual seria o problema, depois de tantas tentativas com as várias mercadorias, porque nunca recebeu uma cantada, às colunas de jornal de Dorothy Dix e da querida Beatrice Fairfax – título do esquete. Os conselhos amorosos das duas colunistas não parecem ajudá-la na empreitada de conseguir a atenção masculina.

A influência da publicidade sobre a garota se mostra na materialização de seu consumismo. A abundância de mercadorias fornece a errônea impressão de fartura, de riqueza que ela não tem. Supostamente na sua ‘vida’ ela tinha ‘liberdade’ para escolher o que consumir que melhor lhe satisfizesse, em ‘busca da felicidade’, mas ela compra só o que a indústria cultural determina. Eis o exemplo de como a cultura de massa satura o proletário e de como a ideologia é uma arma política poderosa de manipulação (ROSENBERG, 1998, p. 7).

O cinema, a imprensa (influência de tais colunas de jornal; e foi ao ler os anúncios do jornal Times que ela passou a comprar os espartilhos da marca Best, por serem “chic”), a literatura (ela lê *E o vento levou...*) e também a publicidade são aparatos ideológicos que

amparam a noção de sucesso com o elo entre posse de bens materiais (a propriedade privada da moça são essas mercadorias) e felicidade (o amor que ela não consegue e a ascensão social que tampouco alcança) e sustentam a ideia das infinitas possibilidades, ideal tão caro à crença do sucesso material do sonho americano.

O espectador ri da canção devido à enorme lista de produtos, às rimas, ao duplo sentido do vocábulo *knockers* (“batedor de porta” e seios femininos) e da palavra PURE (tal como a barra de sabonete que ela usa, cujo slogan era exatamente “Noventa e nove ponto quarenta e quatro de cem por cento PURA”, ela seria “pura” nessa porcentagem).

No entanto, a constatação final é triste, porque ela reconhece que não sabia mais o que fazer e que nada do que ela compra a ajudará a atingir o seu objetivo de ascensão social.

“A moça formada na Faculdade de Vassar encontra um emprego” (“Vassar girl finds a job”)

Ruth Rubinstein, costureira da área de roupas íntima feminina, também do setor judaico do sindicato, ficou conhecida por esse quadro. Apesar de o título “A moça formada na Faculdade de Vassar acha um emprego” soar alegre, o público toma conhecimento de mais um desabafo da mulher trabalhadora que não ascendeu economicamente.

Galgar a escala social por seus próprios meios, sem ter nascido aristocrata, é a visão da perseverança como guia para que alguém de origem humilde consiga atingir o topo (virar um empresário de sucesso, por exemplo). A ideia de *self-made (wo)man* é uma herança puritana, que se mantém até os dias de hoje.

O discurso dominante é o de que o esforço vale a pena, de que com trabalho árduo, o indivíduo alcançará o sucesso. A protagonista de “A moça formada na Faculdade de Vassar acha um emprego” acreditou nele: o seu esforço foi a educação; seu sucesso seria a tão desejada mobilidade vertical, o fator “mais extraordinário da sociedade americana” (LERNER, 1960, p. 41). Ou seja, a sociedade disponibilizou o sistema educacional que, por sua vez, atestou a competência da “vencedora”, isto é, o mérito da estudante.

A moça canta sobre a sua vida, como comprara o sonho, como estudou muito para obter o diploma da faculdade particular de artes de Vassar, com a finalidade de subir na

vida. A crença da possibilidade de uma vida melhor preconizada pela ideologia do sonho americano é, no entanto, frustrada ao notar que seus conhecimentos acadêmicos parecem não ter serventia numa loja de roupa íntima.

O próprio exame admissional constitui uma desconstrução da narrativa da garota como pessoa, que se tornará uma espécie de 'escrava' da grande rede de lojas de roupa. A sociedade mostra-se competitiva, pois a menina teve que disputar a vaga com outras candidatas. Ao visualizar por esse ângulo, ela poderia ser considerada bem-sucedida, pois as concorrentes foram preteridas. Entretanto, a realidade lhe mostra que ela está bem longe da ascensão social, isto é, do sonho americano.

A garota nota como a sua vida mudou: quando cliente da loja, recebia tratamento de honra, podendo sentar-se; agora, mesmo com dores, fica em pé o dia inteiro como vendedora de lingerie para madames ricas e gordas, na mesma loja de departamentos onde costumava ir. Ao invés de um indivíduo singular, tornara-se um número (73).

O quadro começa com indicações cênicas da garota que inicialmente está do lado direito do palco, escondida atrás de um manequim. Um talhe de roupa cinza cobre tanto a garota quanto o manequim. A menina tira o talhe, guarda-o e começa a tirar o pó do manequim. Ao ir para o centro do palco, ela começa a sua autobiografia:

Quando eu era jovem, eu estudei duro e matei a sede do conhecimento
E depois de estudar até altas horas para entrar na faculdade
Eles me disseram que a minha refinada educação
Ajudaria a melhorar a minha situação
Então eu rachei e rachei de estudar até que quase fiquei em coma
E escrevi ensaios e fiz provas até obter o meu diploma
"Aha" eles disseram, "Agora vem a admissão
numa muito alta posição."
Então eu saí e procurei
E a Macy's foi o lugar que eu achei.
Eu preenchi os documentos e os requerimentos de emprego
E fui fazer os exames.
Eles mediram o meu peso e a minha altura
E conferiram o meu coração e testaram a minha visão
Olharam os meus dentes e o meu nariz.
Examinaram a minha garganta, mediram os meus quadris
E até mesmo tiraram as minhas impressões digitais,
Eles me fizeram dizer "Ah", e me pediram para grunhir
Examinaram as minhas costas, examinaram a minha frente.
Depois eles testaram o meu "Q.I."
E me perguntaram o que eu gostaria de fazer.
E quando o exame terminou
O que havia para saber, a Macy's já sabia -

Então eu arranjei o emprego.
A vida é uma xícara de chá amarga
Agora eu sou apenas a vendedora número 73
[...] Antes me davam a cadeira de honra
Agora eu fico com dores nos meus pés
[...] Agora as clientes me deixam louca.
Eu vendo espartilhos elegantes, mas econômicos a \$3,50
Melhor qualidade, a \$4,69
Eu vendo sutiãs e cintas [...]
Para segurar as gorduras delas [...]
(ROME, 2009, p. 270, tradução nossa)

Para manter o emprego, a moça precisa usar toda a linguagem persuasiva de apologia ao consumo. Na pantomima das clientes, satiriza as mulheres que não veem o poder do capital que, amparado pelo cinema e propaganda, prega pelo consumismo:

Oh sim, Madame
Oh não, Madame
Eu acho, Madame
Acredito que sim, Madame
Oh com certeza, Madame, este é o melhor
Exatamente o tipo usado por Mae West.
Para você, Madame?
É verdade, Madame
Nós temos, Madame
Azul, Madame?
Aquele ali custa \$19,74
Tem que ser caro – é o maior da loja.
(ROME, 2009, p. 270-271, tradução nossa)

Antes tinha anseio do aprendizado acadêmico, mas agora está “vendendo coisas que encaixem no manequim / Que tornem as coisas grandes pequenas e as coisas pequenas maiores” (ROME, 2009, p. 271). Parecia que ela poderia optar pelo que quisesse fazer, mas a loja de departamentos fez a escolha por ela. A garota nota tristemente como sua vida mudou: seu trabalho duro (a educação) não foi recompensado como ela merecia ou acreditava ter direito, pois mais uma vez a promessa de amplas oportunidades do sonho americano (CLARK, 2003, p. 4) não se realiza, mesmo porque não havia grandes possibilidades de emprego na Grande Depressão. Ela não se sente feliz, mas frustrada, por ter acreditado no sonho, e o ressentimento transparece na visão das compradoras, vistas como gordas, “madames”, exigentes e endinheiradas.

“Para que serve o amor” (“What good is love”)

Quem sempre perde é a trabalhadora comum. A garota de “Para que serve o amor” tampouco consegue mobilidade vertical, pois nem trabalho tem. Ela também questiona a validade das canções amorosas, demonstrando a desesperança da década de 1930 do sonho americano do sucesso. Por isso, não aceita passivamente os discursos dominantes das músicas de amor propagadas pelos musicais que ainda insistiam no final feliz do casamento da mocinha pobre com o rapaz rico.

Ao invés de sonhar com abstrações, a protagonista de “Para que serve o amor” interessa-se pelas coisas concretas (casa, emprego, comida) para (sobre)viver. Numa sociedade que alega ter oportunidades ilimitadas para todos, a falta delas soa como uma contradição. Todavia, como a Grande Depressão foi a crise do capitalismo, as péssimas condições econômicas ajudaram cada vez mais na descrença da possibilidade de sucesso entendido como posse de riquezas materiais.

Na década de 1930, portanto, não havia a dita igualdade de oportunidades, condição primeira e essencial do jogo do capitalismo, que legitima a competição (SMITH, 2007, p. 31), mas desaparece logo depois do seu início. Logo, tal premissa do sonho americano prova-se falha. Se a moça não consegue nem o mínimo, que é o trabalho, torna-se difícil conseguir alimentos e teto, logo, almejar o sucesso entendido como ascensão social mostra-se fantasioso, fora da realidade.

Irreal seria se ela sonhasse com todo o jargão amoroso propagado pela mídia (amantes, corações que batem como um só, lua, romance, etc.), quando o que ela precisa de fato é superar as condições econômicas negativas da Grande Depressão:

Aonde quer que eu vá, escuto canções doces sobre a lua
Canções sobre as estrelas acima e canções de amor em junho
Canções de corações que batem como um só [...]
Mas elas não são canções que cantam para mim
[...]
Para que serve o amor se você tem que encarar
Dias frios e famintos [...] ?
Lua Azul, não me fale de um amante
Pois eu muito preferiria descobrir
Onde irei descansar a minha cabeça
Céus azuis, brilhando por mim
Diga-me onde conseguirei meu pão do dia-a-dia
O amor pode ser a coisa mais nova, a mais velha e a mais recente,

[...]
O amor pode ser a coisa mais verdadeira, fina e grandiosa
Mas eu quero um emprego e alguma coisa pra comer.
(ROME, 2009, p. 278-279, tradução nossa)

Conclusão

A década de 1930, diferentemente da anterior, não foi a década dos patrões (os anos de 1920 foram marcados pelos baixos salários, muitas horas de trabalho e pouca sindicalização), mas da visibilidade dos trabalhadores. O primeiro musical que tratou da temática social, refletindo sobre a situação político-econômica e com elenco amador a entrar na Broadway, *Pins and needles* foi a revista que finalmente deu voz à mulher trabalhadora, mostrando suas preocupações, principalmente no âmbito financeiro.

A revista usa de material chistoso para tratar dos valores dominantes e ocultos da ideologia americana. Produção conjunta de Harold Rome, autores do teatro de esquerda e atores amadores, *Pins and needles* questiona a ideologia do sonho americano do sucesso.

O musical *Pins and needles* foi um grande marco divisório na história do teatro norte-americano da década de 1930 e pioneiro ao caçoar com bom humor dos problemas sérios da crise do capitalismo: fome, desemprego e impossibilidade de ter ou manter uma moradia própria, em “What good is love”.

Já em “Dear Beatrice Fairfax”, há a dificuldade de propiciar a liberdade e a felicidade em uma sociedade que, apesar de se dizer democrática, não assegura os direitos inalienáveis da Declaração de Independência. Há também as denúncias do fetichismo da mercadoria.

A recompensa do esforço com o sucesso (entendido como ascensão econômico-social) não acontece para todos. Eis a decepção da moça que estudara muito para conseguir o diploma universitário, mas torna-se atendente de uma loja de departamentos, em “Vassar girl finds a job”.

Sátiras de assuntos contemporâneos, o musical do Labor Stage surpreendeu por ter sido diferente de tudo que tinha sido produzido até então. Canta sobre temas relevantes à mulher na Grande Depressão, mas sem amargura. *Pins and needles*, ao extravasar os anseios e preocupações da trabalhadora americana, constitui-se, de fato, como a revista musical de maior significado sociopolítico dos Estados Unidos da década de 1930.

Referências

BORDMAN, Gerald. **American musical theatre: a chronicle**. New York: Oxford University Press, 1986.

CLARK, William A. V. **Immigrants and the American dream: remaking the middle class**. Nova York: Guilford Press, 2003.

FRIEDMAN, Daniel. A brief description of the Workers' Theatre Movement of the Thirties. In: McCONACHIE, Bruce A.; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). **Theatre for working-class audiences in the United States, 1830-1980**. Connecticut: Greenwood Press, 1985. p. 111- 120.

GREEN, Stanley. Harold Rome. In: **The world of musical comedy**. Nova York: Da Capo, 1980. p. 188-195.

JONES, John Bush. **Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre**. New England: Brandeis University Press, 2003.

LERNER, Max. **Civilização norte-americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

ROME, Harold et al. Pins and needles. In: PAPA, Lee (Ed.) **Staged action: six plays from the American Workers' Theatre**. ILR Press, Cornell University Press, 2009. p. 249-286.

ROSENBERG, Emily S. **Spreading the American dream**. New York: Hill and Wang, 1998.

SMITH, Paul. **Primitive America: the ideology of capitalist democracy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

TRUMBULL, Eric Winship. **Musicals of the American workers' theatre movement - 1928-1941: propaganda and ritual in documents of a social movement**. Maryland: University of Maryland College Park, 1991.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 30 out. 2017



**Representações de greve nas peças *Days to come*,
de Lillian Hellman, e *Candles to the sun*,
de Tennessee Williams: apontamentos iniciais¹**

**Representations of strike in the plays *Days to come*,
by Lillian Hellman, and *Candles to the sun*,
by Tennessee Williams: primary notes**

Fulvio Torres Flores²

Resumo

Ambas escritas e encenadas em 1936, *Days to come*, de Lillian Hellman, e *Candles to the sun*, de Tennessee Williams, representam cada qual a sua maneira as ações e consequências de greves durante a Grande Depressão Econômica dos anos 1930 nos Estados Unidos. A recepção crítica de cada peça foi bastante diferente: *Days to come* ficou em cartaz na Broadway por poucos dias apenas e recebeu críticas negativas, enquanto *Candles to the sun* foi encenada em St. Louis e rendeu elogios a Williams em sua primeira peça longa. A análise inicial revela diferenças substanciais em relação à estrutura formal, à escolha dos principais personagens, à apreensão e representação de elementos sócio-históricos relacionados às ações grevistas, e à forma como cada autor promove a inserção de uma história de amor e seus efeitos na narrativa.

Palavras-chave: Greve. Grande Depressão Econômica. *Days to come*. *Candles to the sun*.

Abstract

Written and performed in 1936, *Days to come* and *Candles to the sun*, by Lillian Hellman and Tennessee Williams respectively, represent (each in its own way) the actions and consequences of strikes during the 1930s Great Depression in the United States. The critical reception of each play was very different: *Days to come* ran on Broadway for only a few days and received negative reviews, whilst *Candles to the sun* was performed in St. Louis and resulted in appraisals for Williams in his first full-length play. The primary analysis reveals fundamental differences related to the formal structure, to the choice of main characters, to the grasp and representation of socio-historical elements connected to the strike actions, and to the way each author embedded a love story and its effects on the narrative.

Keywords: Strike. Great Depression. *Days to come*. *Candles to the sun*.

1 Este texto foi apresentado no IV Congresso Internacional da ABRAPUI – Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês, que aconteceu de 11 a 14 de novembro de 2014, na cidade de Maceió, Alagoas. Originalmente deveria ter sido publicado nos anais do evento, mas tais anais não foram concluídos.

2 Doutor em Letras pelo Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (São Paulo: Editora Humanitas; Fapesp, 2015). E-mail: fulviotff@uol.com.br.

Introdução

Days to come (literalmente: *Dias que virão*³) e *Candles to the sun* (literalmente: *Velas para o sol*), respectivamente peças teatrais de Lillian Hellman e Tennessee Williams, escritas e encenadas em 1936, representam cada qual a sua maneira as ações e consequências de greves durante a Grande Depressão Econômica dos anos 1930 nos Estados Unidos da América. Este artigo, com apontamentos iniciais de análise, constata diferenças em relação às estruturas formais utilizadas (peça bem feita e melodrama, em Hellman; uso de elementos épicos, em Williams), à escolha dos principais personagens representados na narrativa (trabalhadores em greve e proprietários), à apreensão e representação de elementos sócio-históricos relacionados a ações grevistas e à forma como cada autor promove a inserção de uma história de amor e seus efeitos para a narrativa.

Ambos sulistas, região mais pobre dos Estados Unidos, Lillian Hellman nasceu em New Orleans, Louisiana, em 1906, e Tennessee Williams, em Columbus, Mississípi, em 1911. Eram, portanto, jovens adultos na ocasião da quebra da Bolsa de Valores de Nova York, ocorrida em 1929. Hellman surgiria como a primeira dramaturga de relevância nacional dos Estados Unidos dali a cinco anos, em 1934, e Williams só começaria a ser reconhecido no país 15 anos mais tarde, em 1944.

A primeira peça de Hellman foi o estrondoso sucesso *The children's hour* (*Calúnia*), de 1934, que mostrou suas qualidades como dramaturga e, logo em seguida, como roteirista de Hollywood, adaptando sua própria peça para uma versão heteronormatizada chamada *These three* (*Infâmia*), uma vez que à época vigorava o rigoroso e moralista Código Hays. Ao todo, Hellman escreveu oito peças originais – entre as quais se encontra *Days to come*, que estreou na Broadway em 1936, ficando em cartaz por poucos dias e recebendo críticas negativas –, quatro adaptações, além de alguns roteiros cinematográficos. Em 1962, após ter escrito a peça *My mother, my father and me* (literalmente, *Minha mãe, meu pai e eu*), Hellman anunciou estar cansada do teatro e começou a se dedicar à prosa autobiográfica e dessa nova experiência vieram quatro livros: *An unfinished woman* (*Uma mulher inacabada*), de 1967; *Pentimento: a book of portraits* (*Pentimento: um livro de retratos*), de 1973; *Scoundrel time* (*Caça às bruxas*), de 1976; e *Maybe* (*Talvez*), de 1980. A autora faleceu em 1984, em

3 Após a primeira ocorrência de cada título em inglês seguirá entre parênteses a tradução mais utilizada no Brasil. Não havendo uma, o título será traduzido literalmente.

consequência de parada cardíaca. Sua forte personalidade e vida dedicada ao teatro e à literatura lhe renderam homenagens póstumas em três peças de teatro: em 1986, *Lillian*, de William Luce; em 1993 (primeira versão), *Cakewalk* (literalmente: *Moleza* (no sentido de algo muito fácil)), de Peter Feibleman; em 2002, *Imaginary friends* (*Amigas imaginárias*), de Nora Ephron (FLORES, 2008, passim).

Ao contrário de Hellman, Tennessee Williams nunca desistiu do teatro, tendo escrito nessa forma literária do início ao fim de sua carreira, encerrada por sua morte em 1983, em decorrência de asfixia pela ingestão acidental de uma pequena tampa de remédio. Ao longo de sua prolífica carreira de mais de cinco décadas, cuja maior produção ele dedicou à dramaturgia, o autor também escreveu contos (cerca de 50), romances, poemas e roteiros de cinema. Ficou conhecido mundialmente por suas peças longas (peças de extensão mais longa, geralmente divididas em atos ou cenas), mas tinha especial apreço por suas peças curtas (a grande maioria em um ato), que somam número superior a 70.

O reconhecimento de Williams em solo estadunidense se deu através de *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro / À margem da vida*) e *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), respectivamente de 1944 e 1948, peças que não demoraram a ser encenadas em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Sua primeira peça longa é *Candles to the sun*, de 1936, que escreveu após ter se dedicado por anos à criação de peças em um ato e contos. A performance de *Candles to the sun* foi realizada em St. Louis, fora do grande circuito comercial teatral e rendeu elogios a Williams. É o autor estadunidense mais adaptado para o cinema no mundo (FLORES, 2013, passim).

A especificidade do contexto histórico das greves durante a Depressão Econômica da década de 1930 nos Estados Unidos pode ser entendida a partir dos números de desempregados e da situação em que os trabalhadores se encontravam. Só nos dois primeiros meses após a quebra da Bolsa de Valores (ocorrida em 24 de outubro de 1929), o número de desempregados em decorrência do desastre financeiro chegou a 1,5 milhão, atingindo 4,2 milhões em 1930 e até 1933 o número registrado é de 12,8 milhões de trabalhadores sem emprego (COGGIOLA, 2009, p. 170). Houve medidas intervencionistas, como o New Deal (Novo Acordo) que tentaram atenuar a crise, mas que tinham apenas caráter emergencial, modificando lentamente a estrutura econômica, que só se assemelharia ao período anterior à crise às vésperas do início da II Grande Guerra Mundial, em 1939. O nível de desemprego, no entanto, continuou alto – cerca de oito

milhões de desempregados em 1940 – o que só mudaria com a passagem para uma economia de guerra (COGGIOLA, 2009, p. 161).

Segundo David E. Kyvig (2004, p. 250-251), entre essas medidas intervencionistas estava o Social Security Act of 1935 (Lei da Previdência Social de 1935), que instaurou um programa de bem-estar social para grupos mais fragilizados com a crise, como aposentados, desempregados, pobres em estágio de envelhecimento, deficientes físicos e crianças cujas mães eram solteiras. Não era um programa abrangente, tendo caráter de emergência, como afirmou Coggiola acima.

Como não poderia deixar de ser, a crise econômica nos anos 1930 gerou muitas greves, pois os trabalhadores precisavam manter seus empregos ou tê-los de volta. As duas peças de que trata este artigo representaram com diferenças e similitudes os elementos que envolvem a greve, cada qual com seu foco e análise dos problemas do país naquele momento delicado da vida política e social.

Estrutura formal das peças

Days to come foi um enorme fracasso ainda no início na carreira de Lillian Hellman. Sua primeira peça, *The children's hour*, havia tido quase 700 apresentações na Broadway, enquanto *Days to come*, sua obra seguinte, teve apenas sete. A ação dessa peça se passa em Callom, Ohio, cidade na qual o empresário Andrew Rodman, depois de promover cortes salariais e enfrentar a resposta dos trabalhadores através de uma greve, contrata, sem saber, alguns *strikebreakers* (“quebradores de greve”, literalmente), influenciado por seu advogado Ellicott, esperando assim resolver a situação. Andrew acredita que os “trabalhadores” que está contratando sabem produzir vassouras e só vai entender o que eles foram fazer ali mais ao final da peça. Conforme a ação avança, durante um jogo de cartas, um dos *strikebreakers* é assassinado por outro. O assassino aproveita a situação e usa o corpo para incriminar Whalen, um líder sindical experiente com greves que foi à cidade para ajudar os trabalhadores a manterem a calma e não cederem às pressões violentas dos *strikebreakers*. Uma menina, filha de Firth, um dos líderes dos trabalhadores da fábrica, é morta em um confronto. Paralelo a isso, Julie, esposa de Andrew, mantém um romance com Ellicott e tenta se envolver com Whalen, sem sucesso. Quando a greve termina, tanto

padrões quanto empregados tiveram perdas, mas que de forma alguma podem ser consideradas simétricas.

Apesar de uma temporada inexpressiva para os padrões da Broadway, a crítica não deixou de se posicionar, alegando que a peça tentava sustentar dois enredos concomitantes, sendo que teria obtido mais sucesso se tivesse optado por um deles. Ao tentar representar tanto a greve quanto o drama familiar do empresário Andrew Rodman, Hellman procurou conciliar o que a crítica julgou inconciliável. Foi ousado, por parte da autora, colocar nos palcos da Broadway a figuração das consequências de uma greve que caminhava para um fim trágico para os trabalhadores e, ao mesmo tempo, mostrar as diferentes reações que a greve fomentou nos membros da família de empresários.

A ação de *Candles to the sun* se passa em uma campo de mineração de carvão em Red Hill, no Alabama, e narra a história de três gerações de mineradores da família de Bram Pilcher que se veem envoltos em uma grave crise econômica ao longo de muitos anos e, com a chegada de um líder sindical, devem decidir se vão ou não entrar em greve para lutar por melhores salários e condições mais dignas no trabalho, pois alguns já haviam morrido nas minas por falta de segurança e também contraído doenças causadas pelo trabalho.

No que diz respeito à estrutura formal das peças, temos diferenças notáveis: *Days to come* é estruturada como uma peça bem feita e com características melodramáticas. Para ficar mais claro, segue explicação sobre cada um desses termos. Conforme Wayne (2006 apud FLORES, 2008, p. 26):

A peça bem feita apresenta uma estrutura organizada de forma a que todas as ações encadeiem-se, ocorrendo por meio de causa e efeito, apresentando-se logicamente no decorrer da narrativa. O recorte da ação apresentado ao espectador é aquele em que há a culminância de um problema que já vem se desenrolando, o que permite, a partir de tal problema, progredir a ação dramática. Outro ponto extremamente caro a uma peça bem feita é a tensão: quando o problema se apresenta, ele anuncia um conflito, um embate, uma crise que deverá ser resolvida entre protagonista e antagonista. Quanto mais a peça avança, mais complexos ficam os problemas que são apresentados aos personagens, o que só faz aumentar a tensão. O crescimento da tensão muitas vezes é alcançado através de recursos teatrais que podem soar artificiais, como cartas secretas que são encontradas, identidades outrora secretas são reveladas, entre outros. A tensão jamais pode decrescer durante a peça. Assim que o problema é exposto no primeiro ato, a tensão cresce até chegar a seu ponto máximo no último ato. Todos os momentos de tensão beneficiarão ora protagonista, ora antagonista. Esse recurso, além de alternar a

expectativa de resolução da peça, ajuda a manter a tensão sempre em ritmo crescente.

Para Ivete Huppes (2000, p. 33), os temas principais do melodrama aparecem entrelaçados com frequência: a reparação da injustiça e a busca por uma realização amorosa. Dessa forma, é possível compreender a construção “bem feita” de *Days to come*, pois todas as ações estão encadeadas em curva de ascensão crescente para atingir o clímax ao final. Em relação ao melodrama, há na peça a busca por uma reparação de injustiça – grevistas lutando por um salário digno – e a busca por realização amorosa da personagem Julie, esposa de Rodman, que está decepcionada com seu casamento e procura em relacionamentos extraconjugais uma saída para suas frustrações. A organização dialógica conduz para embates durante toda a peça, especialmente entre Andrew (o empresário) e Firth e Whalen (os grevistas), assim como entre Andrew e Ellicott (seu advogado, que contrata os *strikebreakers* apresentando-os como trabalhadores). Como a organização da peça bem feita e do melodrama acontece por igual, em nível menos recorrente temos também os embates entre os personagens coadjuvantes, como Julie (esposa de Andrew) e Cora (sua cunhada). Todas as questões levantadas por esses personagens terão seu momento de resolução ao final da peça, uma vez que esse é o objetivo da forma dramática convencional: introduzir os problemas, desenvolvê-los e concluí-los.

A forma de *Candles to the sun* é diferente: Williams distende a ação em dez cenas que, contando do início ao final da peça, representam a passagem temporal de muitos anos. Vale lembrar a citação que Anatol Rosenfeld (2008, p. 25) faz de Aristóteles: “Entendo por épico um conteúdo de vasto mundo”. Outro ponto importante é não haver protagonista e antagonista com forças aparentemente semelhantes que vão se enfrentar, sendo a narrativa fundamentalmente conduzida por meio de diálogos intersubjetivos entre os mesmos. O que existe é a unidade dos personagens centrais, sua trajetória no tempo, espaço e acontecimentos que não são encadeados como na fórmula de continuidade de ação tão cara à peça bem feita e necessária ao melodrama. As cenas propostas por Williams não são conectadas por meio de causa e efeito, ao contrário, a sequência destas cenas é solta, sem haver a “obrigação dramática” de conduzir ao clímax no final. É preciso reconhecer, porém, que há um fio condutor dramático que não pode ser desprezado, pois vemos o movimento da pouca resistência até a resistência de greve ao final da peça, que traz resultados positivos aos trabalhadores. Como nos ensina Rosenfeld

(2008, p. 96), “[...] ninguém nega que um drama de forte cunho épico possa ter também traços estilísticos dramáticos”.

Na peça de Williams, acompanhamos os efeitos da greve sobre três gerações de uma mesma família por cerca de uma década. A ação acontece por meio de personagens que, aos poucos, vão tomando consciência sobre a greve (como Fern e Star), enquanto outros preferem continuar no trabalho para garantir o mínimo de sustento e se recusam a aderir (como Bram). Não se trata, portanto, de esses personagens terem antagonistas humanos contra os quais lutar. Seu antagonista é a exploração do trabalho sistemática e duradoura ao longo do tempo, que vai minando a saúde física e causando mortes, pois o trabalho nas minas de carvão é, além de insalubre, bastante perigoso. Por consequência, não há dialogismo intersubjetivo entre protagonistas e antagonistas, mas os diálogos em que os personagens discutem e refletem sobre sua situação, concordando e discordando, planejando ações ou não.

Sobre personagens e biografias de seus criadores

Com a explanação anterior, fica claro que a representação dos personagens é bem diferente nas duas peças. Em *Days to come*, assim como em outras peças de Hellman como *The little foxes* e *Watch on the Rhine* (literalmente: *Vigília sobre o Reno*), parte dos personagens principais pertencem à elite econômica. A família Rodman – Andrew, Julie e Cora – vive da renda proporcionada pela fábrica de vassouras, agora ameaçada pela greve que perdura por tempo suficiente para ameaçar a paz financeira. É em torno deles que a narrativa da peça se constitui e entendemos como a greve, que afeta gravemente os trabalhadores, também impõe efeitos aos seus patrões, embora, é claro, esses últimos tenham condições plenas de se recuperar, enquanto os primeiros não desfrutam da mesma oportunidade.

Nesta análise inicial, acredita-se que a tentativa de Hellman de mostrar que há prejuízos para ambos os lados ainda traz resquícios de inocência na forma como ela entende a estrutura do capitalismo, uma vez que a autora, de certa maneira, apresenta Andrew Rodman como um empresário de boas intenções e que não sabia direito o que estava fazendo. Ela não repetirá essa ingenuidade em *The little foxes*, peça na qual os homens de poder (Ben, Oscar e Horace) são derrotados por Regina, que mostra ser melhor

articuladora do que eles em um jogo onde não há inocentes. Já em *Candles to the sun* a maior parte dos personagens é constituída de marginalizados, trabalhadores que precisam se submeter às regras de trabalho extenuante impostas pelos donos das minas de carvão, além da exploração a que são submetidos por terem de comprar produtos na loja mantida pela empresa, único acesso dos trabalhadores a comida e bens básicos de consumo.

É útil lembrar o alerta de Iná Camargo Costa (2001, p. 130) sobre como algumas das primeiras peças de Williams foram tachadas de “preocupações sociais e radicalismo”, por retratarem as experiências da década de 1930. Para a autora, essa estratégia tem consequências duplamente ruins, pois mitiga até mesmo a análise de suas peças mais reconhecidas por crítica e público, e também ajuda a manter inexplicada (e até desconhecida) a maior parte de seus trabalhos.

Williams foi aclamado, a partir de 1944 com *The glass menagerie*, por peças às quais é razoavelmente fácil atribuir o carimbo de “realismo psicológico”, por mais que algumas de suas obras não possam ser consideradas realistas no sentido estrito do termo. O realismo psicológico pode ser entendido como “[...] uma categoria de peça propagada como universal e na qual o que há de mais profundo é o lado psicológico dos personagens” (FLORES, 2013, p. 57). Esse tipo de relação que o realismo psicológico imprime é, via de regra, associado à vida pessoal de seus autores. Assim, a operação ideológica da crítica fica facilitada: ao tratar de temas de relevância política e social, procura-se enxergar aspectos biográficos que são considerados mais relevantes na análise. Um exemplo disso é *The glass menagerie*, peça que também representa as agruras da Depressão Econômica e que se tornou quase uma alegoria de histórias pessoais de Williams, como a demissão da fábrica em que trabalhava por ter escrito um poema em uma caixa de sapatos, a relação tensa com sua mãe, Edwina, e de amor devoto a sua irmã, Rose. Todas essas histórias podem ser enxergadas na peça e são frequentemente superdimensionadas a fim de refrear a análise do contexto sócio-histórico.

No caso de Hellman, estamos em via similar, mas não idêntica: sua primeira peça, *The children's hour*, e a terceira, *The little foxes*, viriam a ser consagradas como peças bem feitas e melodramáticas. Não são consideradas realismo psicológico, mas ambas podem ser lidas como dramas familiares, embora isso seja altamente discutível, assim como é *The glass menagerie*. Digno de nota é que já nas peças *Days to come* e *Candles to the sun* a falta de uma ligação umbilical entre a vida dos autores e a matéria representada costuma causar

estranhamento a setores da crítica que procuram por tal ligação. Vale a pena, nesse sentido, dar voz a Janet Wolff (1982, p. 150):

Em primeiro lugar [...] [a] ênfase exagerada no artista individual como criador singular de uma obra é enganosa porque elimina do quadro as numerosas outras pessoas que participam da produção de qualquer obra e também porque afasta a atenção dos vários processos sociais, constituidores e determinantes, nisso envolvidos. Em segundo lugar, o conceito tradicional de artista como criador depende de uma interpretação não examinada do sujeito, que não vê a maneira pela qual os próprios sujeitos são constituídos em processos sociais e ideológicos. Ao mesmo tempo, apresenta uma explicação simplificada do sujeito como uma entidade coerente, racional, sem reconhecer que qualquer explicação dessas depende de uma seleção arbitrária de características biográficas e de caráter, impondo uma unidade artificial ao indivíduo como sujeito.

Tanto em *Days to come* como *Candles to the sun* fica explícito que eles não precisavam, imprescindivelmente, ter experiências pessoais para tratar de tais temas, bastando-lhes observar seu entorno e estar cientes dos noticiários da época sobre a realidade de seu país. Vale lembrar novamente que ambos são sulistas, a região mais prejudicada economicamente no país. Reconhecer dificuldades financeiras no dia a dia da população não era novidade para nenhum deles.

Dos motivos para as greves

Em ambas as peças, o salário é o motivo principal das greves. Mas não somente. Enquanto em *Days to come* o sindicato reivindica o pagamento de 60 centavos por hora de trabalho contra os 40 que estão sendo oferecidos por Andrew Rodman, em *Candles to the sun* há duas outras questões brevemente citadas anteriormente: condições de trabalho nas minas e a venda de produtos na cidade ser controlada pela própria empresa mineradora, gerando, assim, preços mais altos. As condições de trabalho são ruins, pois com o tempo alguns trabalhadores contraem doenças pulmonares e, como trabalham a muitos metros abaixo do nível da terra, há sempre o risco de desabamento, que chega a causar morte nessa peça.

Em *Days to come* temos uma greve em andamento quando a peça se inicia – e sua ação continua pelo período de um mês (duração da narrativa), em *Candles to the sun* a greve só se inicia após alguns anos. Em ambas as peças há duas ameaças contra a

permanência em greve: a sobrevivência enquanto os trabalhadores estão em greve sem receber seus salários e os *strikebreakers*, que usam de métodos nada ortodoxos como a violência física para desfazerem as greves. Em *Days to come* a vítima é a filha de Firth, cujo assassinato por parte dos homens contratados causa horror aos trabalhadores, que não esperavam que a situação se agravasse a esse ponto, e faz com que desistam da greve. Whalen, o organizador da greve, previne os homens de que eles não devem entrar em confronto com os *strikebreakers*. Incriminado por um crime que não cometeu, Whalen é afastado por algumas horas do convívio com os trabalhadores, tempo suficiente para que os oponentes provoquem um confronto e, como resultado, atirem na filha de Firth. Birmingham Red, o organizador da greve em *Candles to the sun*, acaba sendo morto a tiros pelas mãos dos homens violentos enviados pelo superintendente das minas.

A tomada de consciência sobre os efeitos nefastos da violência contra a greve são diferentes: Firth, mesmo tendo a filha assassinada, resolve com os outros trabalhadores voltar para a fábrica, pois considera que não pode lutar contra os empregadores daquela forma violenta. Para ele, a punição de Andrew Rodman virá pela forma como ele passará a ser tratado por todos na cidade. Antes da greve, era tido como cidadão exemplar e “amigo” dos trabalhadores. Agora lhe caberá o desprezo dessas mesmas pessoas. Whalen desaprova a ideia, mas não pode fazer nada porque Firth está decidido. Em *Candles to the sun*, Red, antes de ser morto, consegue deixar com Star o dinheiro que Fern o autorizou a usar para ajudar a alimentar os trabalhadores durante a greve. Dois meses depois, o resultado é favorável: o superintendente cede aos pedidos dos grevistas e eles retornam ao trabalho. Apesar dessa conquista, a situação está muito longe de um final feliz para todos, pois a própria Star precisa se mudar para outra cidade para continuar garantindo seu sustento trabalhando em um bordel.

O amor e suas consequências

Em cada uma das peças há uma história de relacionamento amoroso que afeta a vida das mulheres. Julie, casada com Andrew, mantém um *affair* com Ellicott, advogado da família Rodman. Quando conhece Whalen, passa a ter por ele um interesse imediato. Whalen, no entanto, não dá abertura para esse envolvimento, pois percebe o risco que corre se permitir se envolver com a esposa do dono da fábrica cuja greve ele está

organizando. Além disso, vê nela alguém que está procurando uma escapatória à vida de amarras sociais imposta pela sua condição. Em *Days to come*, a história de amor se entrelaça na narrativa a ponto de, ao final, tomar tanta importância quanto a greve. Pode-se entender isso como ofuscamento, mas por outro lado, também é coerente reconhecer que a representação da peça foca na forma despreocupada (ao menos de início) de a elite se portar diante de um movimento social dessa natureza. Aí fica claro que as razões para o endividamento da fábrica dos Rodman e a impossibilidade de aumentar o salário provêm de empréstimos desnecessários para manter o padrão de vida da família, especialmente os gastos de Julie. Por amor, Andrew põe em risco a saúde financeira de sua fábrica. Descontente por ter se casado jovem e querendo novas perspectivas, Julie procura em Ellicott (como amante) e depois em Whalen (como modelo, inspiração) por aquilo que julga não ter. Talvez Hellman quisesse dizer que o mundo do capital só se interessa por inocentes como Andrew Rodman para ao final dominá-los.

Em *Candles to the sun*, Star se apaixona intensamente por Red e o destino desse amor é cruel, pois ele é assassinado em sua frente. Com ele, Star aprende sobre a necessidade do sacrifício pelo coletivo. Várias vezes ouve de Red que em primeiro vem o trabalho que ele foi realizar (a organização da greve) e depois virá o amor. Esse aprendizado, porém, não é consciente. Antes de morrer, Red diz a ela que Fern lhe cedeu o dinheiro porque “Havia uma grande diferença entre olhar uma vela e, então, olhar para o sol” (WILLIAMS, 2004, p. 106). Meses mais tarde, Star reproduz a fala de Red para Fern, dizendo que talvez agora ela tenha condições de entender o seu significado. Embora tenha acompanhado a trajetória de Red por um período razoável, Star não compreendeu de imediato a metáfora que Williams (apud SMITH, 2004, p. XVI) preparou: “[...] as velas representam os indivíduos. O sol representa consciência de grupo. A peça termina como tragédia para os indivíduos, porque no fim eles percebem que não podem alcançar o sucesso e a felicidade separados do grupo, mas devem se sacrificar pelo bem comum”.

À guisa de conclusão

Uma forte tendência da crítica estadunidense, que também se observa no Brasil, é ler as peças do ponto de vista do indivíduo, seja ele com referências à vida do autor ou à individualidade dos personagens. Análises que queiram se concentrar nos aspectos

coletivos – como esta – costumam ser consideradas "politizantes" e, imediatamente, são descartadas ou ao menos relegadas a segundo plano. Costuma-se, inclusive, dizer que são "datadas".

Days to come apresenta as consequências da greve tanto para a família Rodman, que ao final tem parte de sua fortuna tomada pelo advogado Ellicott, que vinha realizando constantes empréstimos para cobrir as dívidas da fábrica, quanto para os trabalhadores, que saem derrotados sem conseguir o aumento e ainda lamentam a morte da filha de um dos trabalhadores. A forma usada pela autora, peça bem feita aliada a melodrama, constantemente criticada e até desprezada, tem sua lógica de funcionamento, pois encadeia as ações dos trabalhadores e da família Rodman de forma a que o embate final será travado. Estamos em um campo dramático no qual há protagonistas e antagonistas definidos e a ação dramática é sustentada pelo intersubjetivismo dialógico e crescente, por essa razão o tempo é breve e no espaço de um mês tudo se resolve. Optar por representar o ponto de vista de classe dominante foi algo que Hellman fez mais de uma vez em sua carreira. Essa opção ia de encontro ao trabalho de muitos dramaturgos de esquerda – sendo ela mesmo uma – para os quais a classe a ser representada prioritariamente era a trabalhadora (um exemplo é *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets). Isso faz de Hellman uma dramaturga única e necessária em seu tempo, ao propor nessa peça que a elite também seja examinada em suas incoerências, desejo de manutenção de poder e riqueza, e até mesmo em algum possível aspecto de inocência, como se mostrou que Rodman parecia não entender os reais mecanismos do jogo de poder e dinheiro do qual vinha participando. A tentativa de equilibrar as consequências para os dois grupos (trabalhadores e proprietários) revela, ao final, a ingenuidade da própria autora, que ela finalmente abandonaria em sua próxima peça, *The little foxes*.

A estrutura de *Candles to the sun* visa a algo totalmente diferente: evidenciar o longo processo de conscientização dos trabalhadores sobre seus direitos e a necessidade de se lutar por eles, mesmo que isso significasse a paralisação dos trabalhos e a deflagração de uma greve. Isso só foi conseguido porque a peça tem vários elementos épicos, permitindo assim que as dez cenas que a compõem mostrem os percalços, as discussões e decisões dos trabalhadores sobre que rumo tomar, assim como vai evidenciando as necessidades, faltas e dissabores causados pela exploração do trabalho ao longo de cerca de uma década da narrativa. Também importante para essa constituição épica é a não inclusão de um

antagonista vilanesco, ao contrário, o maior antagonista dos trabalhadores são exatamente os motivos pelos quais eles entram em greve: salários extorsivos aliados a condições de trabalho desumanas (porque põem em risco a saúde e a vida) e a exploração dos preços na loja de produtos da cidade. O superintendente das minas, encarregado de manter o trabalho andando sob essas condições, sequer é presentificado em cena, sendo citado apenas nas falas dos personagens, o que demonstra que o mais importante são as decisões dele que afetam o coletivo, sem necessidade de qualquer diálogo intersubjetivo para demonstrar isso. Williams consegue, em sua primeira peça longa, captar a exploração e as dificuldades pelas quais passa a classe trabalhadora naquele período de graves perdas e, com isso, escreve um libelo contra a opressão econômica.

Ambas as peças são desafios a uma leitura comprometida com o entendimento de cada autor sobre o tempo e o espaço em que viviam para além de características puramente biográficas. Hellman e Williams foram observadores da história de seu país e escolheram a dramaturgia para objetivar suas apreensões. O resultado são peças que merecem novas leituras, encenações e também novos estudos. Este texto pretende, como enunciado no título, lançar apontamentos iniciais para futuras análises (do autor e interessados no tema), aprofundando-se especialmente no que concerne à forma, aos diálogos e à recepção crítica das peças.

Referências

COGGIOLA, Osvaldo. **As grandes depressões** (1837-1896 e 1929-1939): fundamentos econômicos, consequências geopolíticas e lições para o presente. São Paulo: Alameda, 2009. 212p.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. 175p.

FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas**: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman. 2008. 289f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

FLORES, Fulvio Torres. **Da Depressão às raízes do macartismo**: representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams. 2013. 323 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HELLMAN, Lillian. Days to come. In: _____. **The collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1971. p. 73-129.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e a sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 161p.

KYVIG, David E. **Daily life in the United States, 1920-1940**: how Americans lived through the roaring twenties and the Great Depression. Chicago: Ivan R. Dee, 2004. 330p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 176p.

SMITH, William Jay. Foreword. In: WILLIAMS, Tennessee. **Candles to the sun**. New York: New Directions, 2004. p. IX-XVIII.

WAYNE S. Turner. Website do ator, diretor, dramaturgo e professor universitário Wayne S. Turner com diversos artigos sobre história do teatro e performances. Disponível em: <<http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

WILLIAMS, Tennessee. **Candles to the sun**. New York: New Directions, 2004. 117p.

WOLFF, Janet. O produtor cultural e o produto cultural. In: _____. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 150-155.

Submetido em: 10 set. 2017

Aprovado em: 28 nov. 2017



O tempo e o pássaro: a tragédia moderna de Chance
em *Doce pássaro da juventude*,
de Tennessee Williams¹

The time and the bird: The modern tragedy
of Chance in *Sweet bird of youth*,
by Tennessee Williams

Bernardo Ale Abinader²

Resumo

O presente artigo tem como finalidade analisar a personagem Chance da peça *Doce pássaro da (Sweet bird of youth)*, do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, procurando evidenciar como sua tragédia se configura como moderna e está atrelada à perda da juventude e à incapacidade da personagem em lidar com a transitoriedade do tempo. O artigo tangencia temas como narcisismo e a obsessão pela juventude, além de fazer uso de textos teóricos que tratam de tragédia dos autores Albin Lesky, Raymond Williams e Peter Szondi.

Palavras-chave: *Doce pássaro da juventude*. Tragédia moderna. Juventude. Narcisismo,

Abstract

The purpose of this article is to analyze the character Chance of the play *Sweet bird of youth*, by the American playwright Tennessee Williams, aiming to show how his tragedy is configured as modern and is linked to the loss of youth and the incapacity of the character to deal with the transience of time. The article touches on topics such as narcissism and obsession with youth, as well as making use of theoretical texts dealing with the tragedy by authors Albin Lesky, Raymond Williams and Peter Szondi.

Keywords: *Sweet bird of youth*. Modern tragedy. Youth. Narcissism.

1 Este artigo é uma versão revista e atualizada de parte da pesquisa realizada em minha dissertação de mestrado *A representação da decadência em Doce pássaro da juventude, de Tennessee Williams, e Crepúsculo dos deuses, de Billy Wilder*, defendida em 2017.

2 Mestre em Letras - Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor substituto do curso de Letras - Língua e Literatura Inglesa da UFAM. E-mail: bernardoaleabinader@gmail.com.

Introdução

Doce pássaro da juventude (*Sweet bird of youth*)³ é uma peça escrita em 1957 pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. Estreou na Broadway em Nova York no Martin Beck Theatre no dia 10 de março de 1959. A peça teve quatro indicações para o Tony (premiação do teatro para as produções da Broadway) e um total de 375 performances em sua primeira montagem na Broadway.

A peça trata da busca por uma juventude que se foi e de personagens que não sabem lidar com a transitoriedade do tempo, acabando por se desestabilizarem ao se depararem com a impossibilidade de voltar a ser jovem. Este artigo se detém na personagem Chance Wayne, procurando evidenciar como sua trajetória rumo à ruína se configura como uma tragédia moderna que se relaciona com a ideia da perda da juventude.

Desenvolvimento

Chance é descrito pelo autor da seguinte maneira: “Ele deve ter quase trinta anos, mas seu rosto parece um pouco mais velho do que isso; poderia ser descrito como ‘um jovem rosto envelhecido’, mas ainda excepcionalmente belo. Seu corpo, no entanto, está em plena forma” (WILLIAMS, 2014, p. 238). Chance se encontra no limiar da juventude por ter quase trinta anos e ainda ser considerado jovem. Ele tira proveito disso e de sua bela aparência para manipular mulheres, como é o caso da personagem Alexandra, e mesmo ganhar dinheiro, tendo em vista que ele é um gigolô. Contudo, sua juventude está dando os primeiros sinais de esvaecimento, isso pode ser aferido quando o autor diz que seu rosto é um “jovem rosto envelhecido”, mas ainda belo.

A peça inicia com Chance voltando para sua terra natal, a cidade St. Cloud, para reconquistar Heavenly, sua namorada da época em que ambos eram mais jovens, além de ter planos de se tornar um ator famoso junto com ela. Contudo, é impossível voltar à juventude. O tempo não volta para trás e são cada vez maiores as exigências de uma aparência jovem da indústria cinematográfica. Sua ex-namorada está prestes a se casar

3 A peça será referida pelo seu título traduzido para o português, *Doce pássaro da juventude*, ao longo do texto.

com outra pessoa e Chance vê suas chances de se tornar famoso se desvanecendo cada vez mais. Ele também se depara com Boss, pai de Heavenly, aspirante a político, conservador com viés autoritário, que não aceita o relacionamento de sua filha com ele a ponto de persegui-lo sob a ameaça de castrá-lo. Ao final da peça, Chance desiste de fugir e se entrega aos capangas de Boss.

Vemos em Chance a figura de um homem desesperado e ansioso. Esta ânsia se justifica porque ele tem ciência de que sua juventude não irá durar muito tempo e sabe da importância de uma aparência bonita e jovem para ter sucesso. Como seu nome revela, tudo que ele quer é uma oportunidade, uma *chance* na indústria de cinema, uma *chance* com a ex-namorada, uma *chance* para ter fama e dinheiro, pois só assim ele poderá ser feliz. Tragicamente, as chances dele vão se desvanecendo durante a peça.

De acordo com Lesky, a tragédia, antigamente, era protagonizada por reis, homens de estado ou heróis. Somente no século XIX, com o desenvolvimento da tragédia burguesa, a alta categoria social do herói trágico deixa de ser um requisito. Torna-se mais importante o que ele chama de *considerável altura da queda*, que seria “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça” (LESKY, 2006, p. 32-33). Chance atinge o “abismo da desgraça” ao perceber que não terá seu amor da juventude de volta, que não será um ator famoso, que não fará o relógio voltar para trás e ser jovem outra vez.

De acordo com Raymond Williams em *Tragédia moderna* (2002, p. 47), após o período medieval, dá-se início uma crescente secularização da tragédia, levando o foco da ação trágica e a sua força motriz para uma questão de comportamento, ficando cada vez mais distante da ideia de punição metafísica. A tragédia se volta cada vez mais para o indivíduo.

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001, p. 29), também afirma que a tragédia moderna se firma quando o homem se volta para si:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava para si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. [...]. A esfera do ‘inter’ lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações.

Doce pássaro da juventude é um drama voltado para relações intersubjetivas, no qual a personagem trágica se volta para si, para a “esfera do ‘inter’”, tomada por seus desejos e anseios, sendo levada por si própria à ruína. Chance se insere na categoria de personagem trágica moderna ao trazer a tragédia dentro de si. Não são mais as forças externas que destroem a personagem trágica, pois há, na tragédia moderna, a passagem do “eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal” (WILLIAMS, R., 2002, p. 136).

Visto que a tragédia moderna está voltada para o mundo intersubjetivo, o diálogo acaba ganhando uma importância maior, se tornando um dos aspectos que distingue a tragédia clássica do drama desenvolvido após o renascimento. De acordo com Szondi,

[...] o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se [...] o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval [...] (SZONDI, 2001, p. 30)

Por meio dos diálogos em *Doce pássaro da juventude* temos acesso à esfera “inter” das personagens, conhecendo seus sonhos, ambições e fraquezas. Nas conversas entre Chance e Alexandra percebemos as manipulações que ambos tentam realizar e somos expostos ao narcisismo de figuras deterioradas.

A causa da tragédia de Chance certamente está ligada ao seu narcisismo. Ele chantageia Alexandra através de uma gravação, exigindo que ela o ajude a se tornar um ator famoso, nos revelando sua natureza corrupta. As ambições de Chance giram em torno de dinheiro e aparências. Isso é perceptível em momentos como quando ele pega o Cadillac de Alexandra para exibi-lo junto com as roupas caras que comprou com o dinheiro dela.

A futilidade e o desejo de viver devotado aos bens, valores e prazeres materiais de Chance é estimulado pelo mundo moderno em que vive. De acordo com Bauman, na sociedade do consumo, “a coerção tem sido amplamente substituída pela estimulação; os padrões de conduta antes obrigatórios, pela sedução; o policiamento do comportamento, pela publicidade e pelas relações públicas; e a regulação normativa, pela incitação de novos desejos e necessidades” (BAUMAN, 2008, p. 116). A vontade (ou necessidade) de ter

um Cadillac, roupas caras e outros bens materiais que possa exibir, e das quais ele não realmente necessita, são frutos da sedução feita pela publicidade (que, por sua vez, é feita, dentre outras formas, por meio do cinema) que faz parte da sociedade capitalista.

Chance está preocupado apenas com a própria felicidade, ávido pelo “eu”, e, quando ele não obtém o que deseja, se desestabiliza. De acordo com Lipovetsky, “Que outra imagem (o narciso) pode significar tão bem a emergência dessa forma de individualidade com a sua sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada sobre a realização emocional de si próprio, ávida de juventude (LIPOVETSKY, 1983, p. 13). É um sintoma da sociedade moderna querer ser sempre jovem e bonito. Trata-se de um desejo incitado (ou mesmo criado) pela sociedade do consumo. Chance, em sua obsessão pela juventude, pode ser visto como um símbolo desse desejo.

Chance também representa toda uma geração influenciada da cultura norte-americana moderna e capitalista que se alastra pelo mundo. Ele simboliza uma nova virilidade que glorifica as aparências e a juventude. Envelhecer e constituir família não é mais tão atraente:

A valorização da juventude e de seus lazeres, a fragilização dos status profissionais, a vulnerabilidade da unidade familiar e o enfraquecimento da figura paterna fizeram com que o status do homem adulto perdesse uma parte importante de seu valor social. O homem jovem que amadurece vê afundar, portanto, seu capital juvenil sem poder compensar verdadeiramente essa perda pelo ganho de um capital viril. (BAUBÉROT, 2013, p. 215)

Se antes a “idade viril” era a fase adulta, quando o homem se tornava o “homem de família”, pai e provedor (como é a personagem Stanley de *Um bonde chamado desejo* [A *streetcar named desire*], peça de Tennessee Williams), vemos, na segunda metade do século XX, o desaparecimento do que separava a “idade viril” da idade jovem, fruto da vulnerabilidade da unidade familiar e de uma cada vez maior exaltação da juventude. Chance volta para St. Cloud com a desculpa de visitar sua mãe (na verdade, seu objetivo maior era reconquistar sua ex-namorada) e descobre que sua mãe morreu. A notícia, contudo, não abala a personagem, nos mostrando sua falta de interesse na unidade familiar. O perigo dessa nova virilidade é que é impossível se manter jovem para sempre. A valorização da juventude pode acarretar na incapacidade em lidar com sua inevitável perda, como acontece com Chance.

Na cena 2 do segundo ato, Chance vai para o saguão do hotel e reencontra antigos conhecidos da época em que morava em St. Cloud, mas todos o ignoram ou falam pouco com ele. Chance passa a beber mais e tomar “pílulas cor-de-rosa” para suportar a situação. Ele percebe que as pessoas não o tratam como antes, e que ele não é mais o rapaz popular de outrora.

Ainda na cena 2 ele começa a entoar a música *It's a big wide wonderful world*⁴ (que significa “é um grande, lindo mundo”) dizendo “vamos lá, todo mundo cantando!”. Enquanto isso as outras pessoas “ignoravam-no ostensivamente” (WILLIAMS, 2014, p. 323). O autor diz que se trata de uma música que se cantava antigamente, sobretudo quando os Estados Unidos haviam acabado de sair vitoriosos da Segunda Guerra Mundial, porém não é mais popular na época da peça. A letra diz: “When you're in love you're a master. [...] When you're in love you're a hero” (“Quando você está apaixonado, você é o mestre. Quando você está apaixonado, você é um herói”⁵).

Na sua juventude, Chance era esse “herói” relacionado aqui com o otimismo pós-guerra e a promessa de um novo tempo de glória. Ele estava apaixonado por Heavenly e tinha sonhos de se tornar uma estrela de cinema. O Chance de 1957 é uma figura decadente que desperta pena, risível para seus conhecidos dos tempos em que era jovem. O estado em que ele se encontra foi influenciado pelo capitalismo desenfreado que se desenvolveu de forma avassaladora naquele país nos anos 1950, e que aniquilou os sonhos de muitos “heróis” apaixonados e sonhadores. Sua figura decadente representa as contradições do *American dream*, evidenciando que nem todos podem partilhar do progresso daquela nação.

Chance usa drogas cada vez mais durante a peça, enquanto vai percebendo que seus planos não irão se concretizar. A dificuldade em lidar com a realidade é um tema recorrente na obra de Tennessee Williams. É possível encontrar essa característica em personagens como Blanche e seu alcoolismo em *Um bonde chamado desejo* (1947) ou a fuga da realidade de Amanda e Laura em *Zoológico de vidro* [*The glass menagerie*] (1944). Chance é ainda mais semelhante a essas personagens que Alexandra, pois ela, apesar de também ter dificuldade em lidar com a perda da juventude, consegue, no final, encarar a situação

4 *It's a big wide wonderful world* é uma música escrita por John Rox em 1939. Sua primeira aparição foi no musical *All in fun*, de 1940. Sua versão mais famosa foi a cantada por Buddy Clark que alcançou a posição 25 na Billboard em 1949.

5 Tradução minha.

em que se encontra e “seguir em frente”, diferentemente de seu gigolô que se entrega aos capangas de Boss no final, demonstrando sua incapacidade de continuar vivendo naquela realidade.

De acordo com o teórico Raymond Williams (2002, p. 159):

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte.

A obsessão em ter a juventude de volta, algo que é impossível, transforma Chance em um “sonâmbulo patético”. Ele sofre por causa da intensidade de seus sentimentos e desejos destrutivos, quase animalescos. Seu “espírito feroz” não se adapta e também é sufocado pela sociedade norte-americana por meio da figura de Boss, político reacionário que representa, na peça, o poder do conservadorismo americano (seu próprio nome revela, ele é o “chefe”, é ele quem dá as ordens e detém o poder tanto na família quanto naquela sociedade). Boss condena a sexualidade vivida de forma livre e por isso persegue Chance, impedindo-o de reencontrar Heavenly. Apesar desse puritanismo americano ter influenciado a trajetória trágica de Chance, é a sua incapacidade de lidar com a perda da juventude que realmente o desestabiliza e o leva a desistir. Alexandra o chama para, juntos, partirem de St. Cloud, avisando-o do perigo iminente, mas ele se recusa a partir, se entregando aos capangas de Boss numa atitude autodestrutiva. Ele não suporta a ideia de continuar vivendo sem seu amor da juventude, sem ser jovem para sempre. Esse seu ato final é a tragédia de uma pessoa vencida por si mesma, por seu próprio desejo, ou de uma pessoa cujo desejo cessou, não conseguindo enxergar outra razão para viver.

A condição que Chance procura negar durante a maior parte da peça é a de que a juventude é um pássaro que voou para longe e não vai voltar. No final ele começa a reconhecer essa sua fraqueza, se vendo como um “monstro”, alguém “podre” e “velho”, deteriorado por dentro. Quando Alexandra diz que ele ainda é jovem, Chance responde: “A idade de algumas pessoas, Alexandra, só pode ser calculada pelo nível de – pelo nível de – podridão dentro delas. E por esse critério eu estou velho” (WILLIAMS, 2014, p. 365). Aqui a ideia da perda da juventude está relacionada não apenas à idade, mas também ao

“nível de podridão” de um indivíduo, que é possível relacionar ao narcisismo e mesquinhez que Chance passa a enxergar em si mesmo.

Ao reconhecer o “monstro” em si próprio, ao ver que não terá a chance de viver com seu amor da juventude, e que nunca mais voltará a ser jovem devido aos muitos “anos de podridão” que lhe somam, Chance (e o espectador) vê o *mundo ilusório* da expectativa de sua felicidade cair de uma *considerável altura* implacável. Ele não consegue aceitar a situação em que se encontra e conceber outra possibilidade de existência que não seja ao lado da amada, se tornando, com ela, eternamente jovem. Para Raymond Williams (2002, p. 136, grifo nosso), na tragédia moderna,

Passamos da posição heroica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem ser a única realidade geral. [...] o mundo isolado, culpado, e encerrado em si mesmo; o tempo do **homem como vítima de si mesmo**.

Chance é vítima de seus próprios anseios e desejos irrealizáveis. Ele não consegue lidar com a realidade exterior, pois, para ele, somente sua realidade interior é a real. Não existe outra percepção de felicidade que não seja a sua, não existe outra possibilidade de viver que não seja da forma que ele anseia. Chance enxerga o monstro dentro de si e não acredita ser capaz de mudar a si próprio. Ele não segue os conselhos de Alexandra, desiste de viver e se entrega no final da peça, num desfecho causado por ele próprio.

Chance está consciente do *conflito insolúvel* em que se encontra e reconhece que foi sua “podridão”, ganância e futilidade, assim como sua impotência diante de Boss, que o causou, tornando a situação trágica: “O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 2006, p. 34).

Quando Alexandra se despede de Chance, o autor diz na indicação cênica: “eles se sentam lado a lado na cama, como dois passageiros dividindo um banco de trem” (WILLIAMS, 2014, p. 365). A atriz aponta para alguma coisa que estaria do outro lado do trem e tenta mostrar para Chance um burro que fica dando voltas, tirando água de um poço, e um pastor conduzindo um rebanho. Ela diz “que país antigo e eterno. Olhe”. São imagens que remetem à velhice e à simplicidade, exatamente o que Chance não quer. Ele

não quer ficar “dando voltas” e viver num país antigo. Ele quer a modernidade, a juventude e o *agora*. Ele sequer enxerga o que Alexandra está tentando mostrar: enquanto ela diz “Olhe”, ele diz “Não. Ouça”. Ouve-se o som do tique-taque de um relógio cada vez mais alto.

Essas descrições de barulho de relógio e imagem de trem estão relacionadas com o *plastic theater*, tipo de teatro cunhado por Tennessee Williams voltado mais para o expressionismo, que procura refutar o teatro realista, recriando a realidade de forma simbólica por meio de recursos como imagens abstratas, iluminação, sons e músicas com objetivo de reforçar alguns temas, situações e tensões da narrativa (WILLIAMS, 2014, p. 25).

Tudo o que Chance consegue (ou se interessa em) captar pelos sentidos é o som do relógio, nos mostrando sua obsessão cega pelo tempo que está sempre passando:

Tique-taque. É um tique-taque mais silencioso do que as batidas do coração, mas uma dinamite lenta, uma explosão gradual que despedaça em mil pedaços o mundo em que vivemos.... Quem poderia vencer o tempo, derrotá-lo? Talvez alguns santos e heróis, não Chance Wayne. Eu vivi de alguma coisa, que... o tempo [...] corroeu, como um rato rói e corta a própria pata presa na ratoeira, e depois, sem ela e livre, não consegue mais correr e sangra até morrer... (WILLIAMS, 2014, p. 366)

O tique-taque do relógio simboliza o tempo que Chance vê como um “inimigo”, não apenas dele, mas do mundo. Ele relaciona o tique-taque a uma dinamite lenta que destrói tudo. Sua visão extremamente negativa do tempo nos mostra o quanto ele é incapaz de lidar com a realidade da passagem do tempo e sua impossibilidade de vencê-lo. Nessa fala, podemos ver que, para Chance, alguns “santos e heróis” foram capazes de vencer o tempo e se tornarem imortais. Chance gostaria de ser imortal, de ser uma “lenda”, mas ele percebe que é apenas uma pessoa comum que o tempo vai corroer, e este fato é demasiadamente insuportável para ele. É por isso que ele fica e desiste de “lutar” e “seguir em frente”.

Ele diz que *vivia* de alguma *coisa* que o tempo corroeu. Pode-se analisar a *coisa* como a juventude, que é, inevitavelmente, deteriorada pelo tempo. Ao dizer que *vivia* dessa juventude, ele revela, novamente, sua obsessão por ela; o quanto a ideia de “viver para sempre” o alimentava, lhe dava energia para viver, era vital para ele. A imagem do rato que rói e corta a própria pata, e depois não consegue mais correr e morre; remete a uma

criatura que desperta nojo e que também é trágica, pois o rato não tem como escapar da ratoeira inteiro. Ele precisa roer e cortar a própria pata para estar livre da ratoeira. Ele precisa cortar uma parte de si, uma atitude de autodestruição que causa sua própria morte. A ratoeira pode simbolizar uma condição humana: estamos todos presos na ratoeira do tempo. Tentar escapar dela, ou seja, ir contra e combater uma condição em que todos se encontram, pode causar a própria morte. Trata-se de uma imagem violenta que mostra a visão pessimista da personagem sobre a condição humana. Chance não consegue enxergar sua situação de outra forma, ele não vê o pastor cuidando do rebanho, ele vê o rato preso na ratoeira.

O trem, mencionado por Alexandra, representa a possibilidade de transição para um outro lugar e momento. Representa o “seguir em frente”. A atriz diz “Venha Chance, vamos baldear nessa estação” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Chance se recusa, preferindo ser capturado e castrado pelos capangas de Boss do que seguir em frente. Para Chance, ele próprio é um rato que está sangrando até a morte.

A imagem do “rato preso”, logo, pode ser vista como a percepção da personagem acerca dos limites humanos e, logo, de seus próprios limites. De acordo com Raymond Williams (2002, p. 121-122):

Muito do novo drama [...] extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática [...]. O processo comum da vida é visto, em sua maior intensidade, numa experiência individual. A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que [...] ele procurou alcançar esses limites: colocou toda sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites.

Chance procurou alcançar os limites e vencer o invencível (o tempo). Para ele, isso iria acontecer ao se reencontrar com Heavenly e, com ela, realizar o sonho de ser um ator famoso e “imortal”. No final, descobre que não há a possibilidade de alcançar esse limite e se vê como um rato preso na ratoeira. Seu desejo feroz de se tornar jovem é a sua tragédia. Não por acaso Tennessee Williams usa o poema “Legend” (“lenda” em português), de Hart Crane, para introduzir *Doce pássaro da juventude*, pois esse poema trata da passagem

do tempo, tema constante na peça, e cujo peso recai de forma esmagadora sobre as personagens da obra, sobretudo Chance.

O maior inimigo de Chance, contudo, não é o tempo, como ele acredita, e sim a si próprio, seus próprios desejos. Se não fosse sua incapacidade de lidar com a passagem do tempo (de se ver na imagem do pastor, como Alexandra aconselha), seu desfecho não seria trágico e ele iria embora de St. Cloud. Mas Chance não consegue deixar a cidade e se entrega aos capangas. Ele enfrenta seu “destino”, ou seja, aquilo que ele construiu como destino. Vemos na personagem o “homem como vítima de si mesmo”, criando ilusões que não podem arcar.

Boss persegue Chance sob ameaças de castrá-lo, um ato de violência que simboliza, na peça, a perda da juventude. Heavenly diz ter sido castrada ao sofrer a operação que a impediu de ter filhos e que isso “cortou” a juventude de seu corpo (WILLIAMS, 2014, p. 306). Alexandra diz que a idade castra a mulher (WILLIAMS, 2014, p. 363). A castração para Chance resultaria em fazê-lo perder algo primordial de sua identidade. Ele é um gigolô e, no primeiro ato, ele diz para Alexandra que a única vocação para a qual ele talvez tivesse um verdadeiro talento fosse “fazer amor” (WILLIAMS, 2014, p. 278). Sendo a juventude algo vital para a personagem, a castração também simboliza seu fim, a morte do que ele é.

Quando os capangas de Boss chegam para capturar Chance, suas últimas palavras são: “Não peço piedade, só a compreensão de vocês... nem isso, não. Só peço que reconheçam o que há de mim em vocês e do nosso maior inimigo – o tempo – em todos nós” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Não existe a possibilidade de fazer o tempo voltar. A obsessão de Chance em querer que isso aconteça é a razão de sua tragédia. Ao falar que o tempo é o maior inimigo de *todos*, ele mostra novamente sua ideia de que todos somos ratos presos na ratoeira do tempo. Ele não consegue se conformar em ficar “preso”. Diferentemente de seus amigos de infância, como Scotty e Bud (que são as pessoas que aparecem para capturá-lo); Chance não quer ter uma vida ordinária, não quer ser membro da “jovem sociedade local”, estabelecer-se e constituir família. Como ele próprio diz no primeiro ato, ele nasceu com “um fator misterioso no sangue, um desejo ou uma necessidade de ser diferente” (WILLIAMS, 2014, p. 276).

Nessa sua fala final, Chance se dirige para a plateia (ou para os leitores do texto) de forma mais direta, pois, de acordo com as marcações do texto, a personagem deve avançar

para o proscênio antes de proferir suas últimas palavras. Ao fazer isso e através das palavras de Chance (em especial a frase “peço que reconheçam o que há de mim em vocês”), Tennessee Williams parece sugerir que todos nós, que fazemos parte do mundo ocidental e capitalista, podemos ter um pouco de Chance, ou seja, que faz parte da nossa cultura a obsessão pela juventude e medo de não viver para sempre. Tal momento pode ser visto também como uma advertência do autor sobre os perigos da modernidade. Chance simboliza toda uma geração vítima da cultura norte-americana moderna e capitalista, que se alastra pelo mundo e glorifica as aparências e a juventude.

Vale lembrar aqui que a peça se passa num domingo de Páscoa. Chance certamente não pode ser visto como uma figura cristã, muito menos uma representação de Jesus; e também não há na peça uma história de redenção. Muito pelo contrário. O que vemos é uma história de personagens decadentes pontuada por uma música fúnebre, “O lamento”. Trata-se muito mais de uma história de morte do que de ressurreição.

Porém, de acordo com Peter L. Hays, podemos ver a entrega de Chance para ser castrado como uma aceitação da punição pelos seus pecados, sua redenção. Olhar a peça por este ângulo pode torná-la moralista. Há muitos outros elementos que corroboram para tal visão, como o fato de ele ter transmitido uma doença sexual para o seu amor da juventude, doença essa que ele adquiriu por causa do modo como usou o sexo a seu favor. O personagem também deseja ostentar, com a sua vontade de usar roupas e carros caros, ser famoso e ter muito dinheiro, além de ferir um código moral de abstinência e contenção dos primeiros puritanos, ainda muito presente nessa cultura protestante americana. Outra razão para termos uma “punição” para Chance é o fato de que, no início da peça, sabemos que ele deixou sua mãe morrer sozinha (HAYS, 1966, p. 255-258).

Entretanto, pensar a peça como um auto de moralidade seria limitá-la. Há uma crítica social pretendida pelo autor. Durante toda a peça, vemos a descrição de uma sociedade decadente. Apesar de seus adornos vitorianos, o azul celestial e as badaladas dos sinos das catedrais, que denunciam que o povo de St. Cloud é religioso, o que vemos é o retrato de pessoas mesquinhas e violentas que destroem umas às outras.

Considerações finais

No que concerne ao teatro, é comum separar a tragédia de questões sociais. A ação trágica moderna estaria mais ligada à experiência íntima, e não à sociedade. Porém, Raymond Williams propõe o seguinte questionamento: a tragédia, em nosso tempo, é uma resposta à desordem social? Uma réplica afirmativa implicaria romper com noções de tragédia, contudo, é possível ver a ação trágica como a compreensão, a experiência e mesmo a resolução dessa desordem social (WILLIAMS, R., 2002, p. 90-91). Por meio da ação trágica, podemos reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, o mal e os homens que lutam contra o mal, a crise e a energia que ela libera, e, sobretudo, reconhecer no outro um ser humano, ter empatia. Estabelecer esta ponte entre o pensamento trágico e o pensamento social é importante para Raymond Williams, pois o teórico acredita que o único meio de fazer uma revolução social persistir é enxergando-a através de uma perspectiva trágica, tendo em vista que, por meio da tragédia, é possível reconhecer o outro e compreender melhor a desordem do mundo (WILLIAMS, R., 2002, p. 114).

A tragédia de *Chance*, mostrada na peça, é fruto de uma desordem social, e ao nos determos nessa figura trágica, nas suas falas, ações e trajetória, podemos ver o entrelaçamento sufocante que há entre as engrenagens de uma sociedade opressora, e as fraquezas dessas personagens perdidas em si próprias. A análise dessa relação cruel nos permite compreender melhor aquela sociedade que, mesmo que seja os Estados Unidos dos anos 1950, infelizmente ainda diz muito sobre a nossa. A obsessão pela juventude, o narcisismo, o culto às aparências, e até mesmo o conservadorismo puritano (com a crescente ala conservadora evangélica) são sintomas de uma sociedade doente e decadente que ainda se fazem presentes e são marcas da desordem também no nosso país.

Referências

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade** (Volume 3). Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HAYS, Peter L. Tennessee Williams' use of myth in "Sweet bird of youth". **Educational Theatre Journal**, v. 18, n. 3, p. 255-258, 1966. (Special American Theatre Issue). Disponível em: <www.jstor.org/stable/3204948>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'água, 1983.

SILVA, Lajosy. **Olhares: teatro, cinema e literatura**. São Paulo: Livrus Editorial, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. 185p.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. (Coleção Cinema, teatro e modernidade)

WILLIAMS, Tennessee. **O Zoológico de vidro, De repente no último verão, Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho; Grupo Tapa. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

Submetido em: 12 set. 2017

Aprovado em: 30 nov. 2017



Introdução à Dramaturgia Ateniense: Espaço, Som e Organização Textual

Athenian Dramaturgy: Space, Sound and Textual Organization

Marcus Mota¹

Resumo

Informações sobre o contexto da dramaturgia em Atenas no século V a. C. são fundamentais para compreender os textos remanescentes dos dramaturgos gregos antigos. Neste artigo, a partir de pesquisas mais recentes que aproximam Estudos Clássicos e Estudos Teatrais, são apresentados dados básicos sobre espaço, som e forma dessa dramaturgia. Para exemplificar esta contextualização, há referências aos textos de Ésquilo.

Palavras-chave: Dramaturgia Ateniense. Espaço. Som. Teatro Grego. Ésquilo.

Abstract

Information on how plays were staged in 5th Century B.C. Athens are fundamental to understand the remaining texts of Ancient Greek playwrights. In this paper, data on space, sound and form of this dramaturgy are presented, all based on recent researches that link Classic Studies and Theater Studies. To exemplify this contextualization, there are references to the Aeschylus' plays.

Keywords: Athenian Dramaturgy. Space. Sound. Greek Theater. Aeschylus.

¹ Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB – Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Preliminares

Quando lemos uma tradução de textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés nos deparamos com documentos de uma cultura teatral que desapareceu há mais de 20 séculos, mas que continua ainda atuante em recepção por meio de reperformances e pesquisas. O intervalo entre esta cultura e nós precisa ser mediado pelo conhecimento das especificidades da produção teatral que havia em Atenas entre os séculos VI a IV a. C. Três tópicos são fundamentais: 1. Onde ocorria a interação entre público e agentes cênicos (espaço); 2. Quais eram as fontes sonoras e sua manipulação; 3. Como a peça se organizava em sua distribuição de seções e partes.

A escolha desses tópicos não é aleatória. A dramaturgia ateniense em sua materialidade audiovisual ocupava-se e muito de manipular o som, de ser um espetáculo mais para os ouvidos que para os olhos. O impacto frontal de um coro e de agente cênicos com os espectadores encontra seu registro na articulação entre a forma como público e cena eram dispostos e no uso das fontes sonoras nesse espaço. Esses elementos extratextuais moldam, por sua vez, escolhas dessa dramaturgia, na divisão de cenas cantadas/dançadas e outras não cantadas.

Antes de entrar no detalhamento dessas informações, é preciso partir de algo mais geral – com seu contexto de produção da dramaturgia ateniense. Como sabemos, as peças da tragédia eram apresentadas em festival em honra ao deus Dioniso, que se realizava anualmente na cidade de Atenas entre março e abril, quando as águas dos mares se tornavam navegáveis após o inverno². Com o tempo bom e as colheitas recentes, todos iam a Atenas para celebrar, pagar impostos de guerra e reverenciar o poder da cidade³.

A parte mais interessante para nós das Grandes Dionísias se dava no Teatro de Dioniso, que até hoje existe. Neste anfiteatro a céu aberto, aproximadamente 15 mil cidadãos e estrangeiros assistiam, entre outras coisas, a três dias de competição que envolviam espetáculos dramático-musicais⁴. Previamente selecionados, três concorrentes

2 Havia apresentações durante o inverno, em um festival chamado Leneias, mas o foco deste artigo é o das Grandes Dionísias em Atenas e a dramaturgia da tragédia.

3 V. narrativas dos eventos em Pickard-Cambridge (1989), Pickard-Cambridge (1946), Herington (1985), Lactacz (1993), Csapo; Slater (1995), Ferrari (1996), Easterling (1997), Gregory (2005), Storey; Allan (2005), Di Marco (2009), Castijo (2012), Mota (2014).

4 Número associado ao tamanho da área destinada aos espectadores (*auditorium*). Recentemente tem havido uma tendência a reduzir as dimensões do espetáculo ateniense. Csapo (2007) sugere algo entre 4.000 e 7.000 espectadores. Goette (2007) defende um terço do total atribuído à fase pós-pericliana do

preparavam para a competição um conjunto de quatro espetáculos: três tragédias e um drama satírico. Visualmente, os dias de competição e os dramaturgos seriam assim distribuídos:

DIA 1	DIA 2	DIA 3
Competidor 1 - Tragédia 1	Competidor 2 - Tragédia 1	Competidor 3 - Tragédia 1
Competidor 1 - Tragédia 2	Competidor 2 - Tragédia 2	Competidor 3 - Tragédia 2
Competidor 1 - Tragédia 3	Competidor 2 - Tragédia 3	Competidor 3 - Tragédia 3
Competidor 1 - Drama satírico	Competidor 2 - Drama satírico	Competidor 3 - Drama satírico

Tabela 1. Dias de competição Teatro Dioniso.

Após essa maratona de espetáculos, os jurados, sob pressão popular, apresentavam o vencedor, sendo premiados tanto o cidadão rico (Corego) que investiu tempo e dinheiro em cada produção, quanto o dramaturgo.

Tal evento de tão grande magnitude não poderia acontecer sem recursos econômicos: cada peça contava com dois a três atores para as partes faladas, 12 membros do coro, elenco de apoio (extras), músicos, e assistentes técnicos, além da elaboração dos figurinos, máscaras e objetos de cena. Para se ter uma ideia da amplitude do evento, multipliquem-se tais equipes e elenco por três, sendo que os ensaios e preparativos se iniciavam oito meses antes do festival, após a indicação dos cidadãos ricos que iriam viabilizar economicamente as obras⁵.

Teatro de Dioniso (Licurgo, séc. IV a. C.), ou seja, um terço de 17.000.

5 Detalhes em Wilson (2000), Csapo (2007), Wilson (2008a). Para a presença dos músicos entre os atores, v. Wilson (2008).

Espaço⁶

Recentes estudos arqueológicos demonstram que este teatro, até pelo menos o início da segunda metade do século V a. C. , era assim constituído⁷:

A. **arquibancada** com fileiras de tábuas em níveis, sustentada por robustos postes de madeira, situando-se no sopé da Acrópolis. Este é o *theatrum* ou *auditorium*, onde ficam os espectadores, de frente para os agentes cênicos, apresentando a forma da letra π (π) ou de um trapézio⁸.

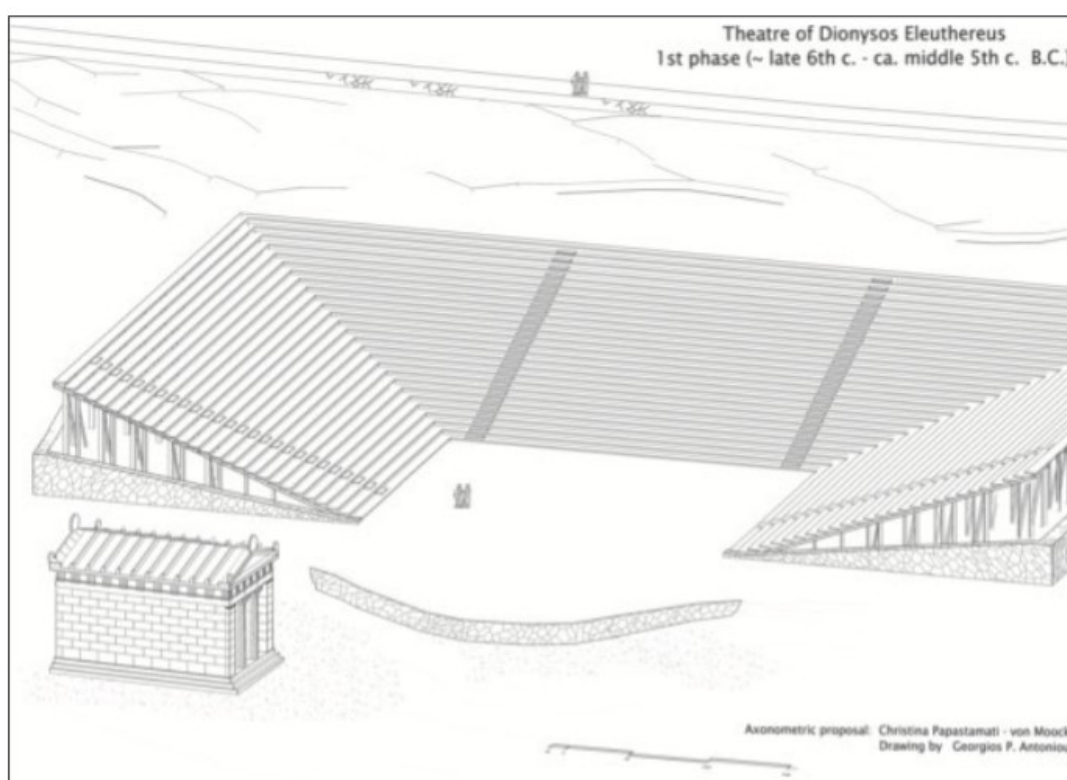


Figura 1. Teatro de Dioniso. Primeira metade séc. V a. C.

6 Sobre tema, v. Rehm (2002), Di Benedetto; Medda (2002), Ley (2007), Mota (2008, p. 442-450), Meineck (2011), Adams (2013), Kampourelli (2016).

7 Este teatro em madeira, provisório, foi ampliado na metade do século V a. C. por Péricles. No século IV, com Licurgo, acontece a monumentalização do teatro, que passa a uma estrutura em pedra. V. Papastamati-von Mook (2014).

8 Figura a partir de Papastamati-von Mook (2015, p. 71).

B. **espaço de atuação**, onde os agentes cênicos performam e contracenam, muitas vezes reduzido ao temo *orquestra*⁹. Este espaço até meados do século V a. C. era retilinear, formando um retângulo¹⁰.

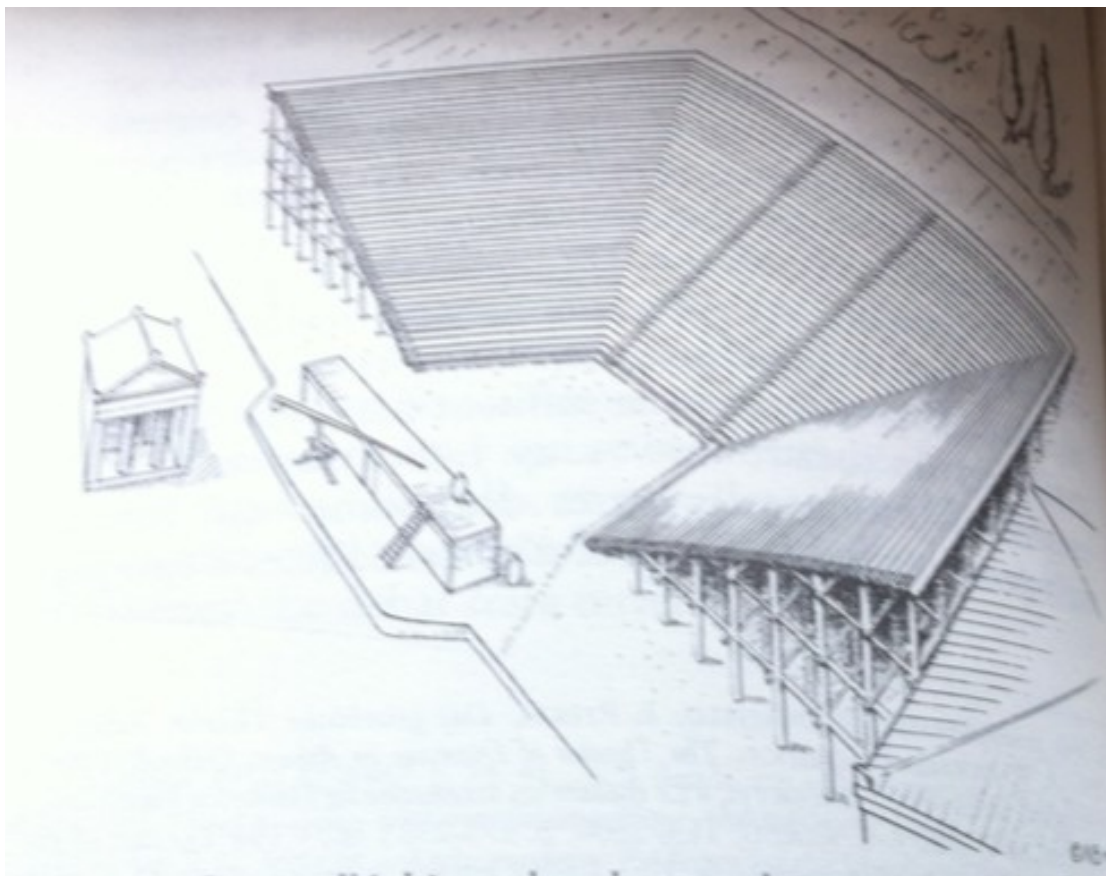


Figura 2. Detalhes Teatro de Dioniso. Primeira metade séc. V a. C.

Com isso, há possibilidades de várias áreas de atuação entre o fundo da cena e o lugar onde o público se assenta. Com deslocamentos em cena, o coro e os agentes não corais enfatizam determinados contextos de ação, gerando novas referências dentro do espaço de representação.

Por exemplo: em *As suplicantes*, de Ésquilo, o espetáculo inicia-se com a entrada do coro de mulheres que chega pela praia, vindo do mar, fugindo de casamento com seus primos, homens egípcios. Este grupo feminino, liderado por seu pai, Dânao, adentra a

9 Boshier (2008-2009) defende que o termo 'orquestra' é tardio, sendo que de fato a experiência que define as performances do tempo de Ésquilo é a posição frontal da arquibancada em relação aos agentes dramáticos e não uma área especializada para o coro.

10 Figura a partir de Moretti (2001, p. 124). **Ou seja, a forma circular é tardia.**

cena a pé por uma das entradas laterais e depois vai para um altar com imagens dos deuses, em posição central, em frente do público (CANAVAN, 1972; REHM, 1988; POOCHIGIAN, 2006; DEAGUSTINI, 2015). O coro vai ficar em cena o tempo inteiro e contracenar com figuras que entram e saem pelas entradas laterais (Pelasgo e seus homens, Dânao, e um grupo de egípcios com seu arauto). Nessas contracenações, há uma flexibilização do espaço de atuação: ele não se reduz ao lugar do altar dos deuses. Diversos contextos de ação se sobrepõem, multiplicando referências de cena. Ou seja, diante da audiência, os movimentos do coro e as contracenações entre os agentes redimensionam os contextos de ação.

C. **passagens laterais**, por meio das quais temos as entradas e saídas dos agentes cênicos. São os *eisodoi*, que podem ser usados para marcar lugares específicos para cada peça. Por exemplo: esquerda, cidade; direita, campo (NOY, 2002; POWERS, 2014, p. 23-27)¹¹.

D. **estrutura cênica multiuso** em madeira, com uma face voltada para a plateia e outra oculta. Na primeira, poderia ser visualizada a fachada de um templo ou palácio conectada à estrutura ou nela representada (SMALL, 2013, p. 111-130). Na segunda, não visível ao público, os agentes não corais vestiam novas roupas, podendo, assim, atuar em diversos papéis. Ainda, efeitos sonoros poderiam ser realizados a partir daí. Também ali ficam dispostos alguns dos aparatos para efeitos cênicos como 1) uma grua para suspender figuras que fazem aparições especiais, especialmente os deuses (*mechanè*)¹²;

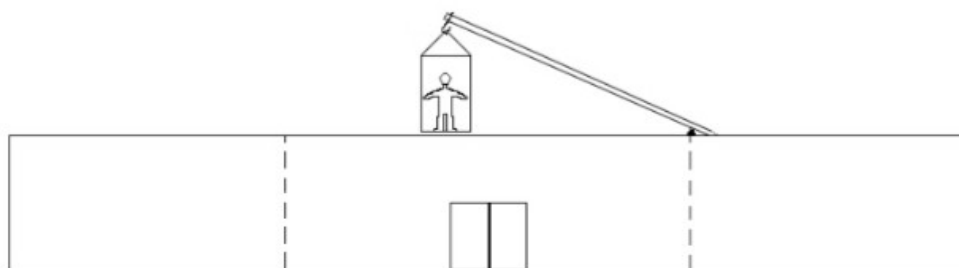


Figura 3. Simulação da ação da grua. Visão frontal dos espectadores.

11 Sobre entradas e saídas de agentes dramáticos, v. Taplin (1977), Poe (1992).

12 Ilustração a partir de Mastronarde (1990, p. 47-48).

2) e um praticável com rodas que trazia para a plateia resultados de ações que aconteciam no interior do espaço representado na peça (palácio, templo, etc.), geralmente mostrando cadáveres (*ekkyklêma*)¹³. Além dos lados, havia a possibilidade de haver agentes em cima, no topo/telhado dessa estrutura cênica conhecida como *skené* (MASTRONARDE, 1990).

A partir disso, temos a exploração de dois eixos fundamentais de orientação dos eventos: o eixo horizontal, ao longo do qual agentes corais e não corais se confrontam em sua limitação gravitacional; e o eixo vertical, em que figuras divinas e semidivinas (e fantasmas) fazem sua aparição extraordinária.

Som

A quadripartição acima enfatiza a interação frontal entre público e audiência, tendo a escuta uma importância fundamental aqui: o som produzido pelo coro e pelos agentes não corais sai da área de atuação e é rebatido pelos corpos dos espectadores e pela encosta do monte da Acrópole, retornando para a área de atuação, sendo em parte rebatido pela estrutura cênica multiuso atrás dos agentes, contribuindo para uma melhor direcionalidade do som (EIS, 2014)¹⁴. Enfim, forma-se um conjunto de nexos entre os materiais e os partícipes dessa interação audiofocal. Partindo do teto da estrutura cênica multiuso (*skené*) para a arquibancada, temos o seguinte arco de camadas acústicas (BECKERS; BORGIA, 2007, p. 1118)¹⁵:

13 Sobre o enciclema, v. Noel (2008), Eis (2015).

14 Sobre o caráter ruidoso das performances, v. Villacèque (2013).

15 V. ainda Hunningher (1956), Borgia (2005). Note-se como a estrutura multiuso que fica nas costas dos agentes dramáticos não tem a função apenas de representar um local (palácio) ou de esconder a maquinaria cênica: integra um conjunto de trocas sonoras, funcionando com parte do sistema de amplificação das ondas sonoras. Na instalação de sistemas sonoros para shows em lugares públicos, há o uso de grandes estruturas que fazem a dupla função de cenário e “sound reinforcement”. V. Davis; Jones (1990). Agradeço ao músico, compositor e produtor musical Marcello Dalla pelos esclarecimentos sobre o tema.

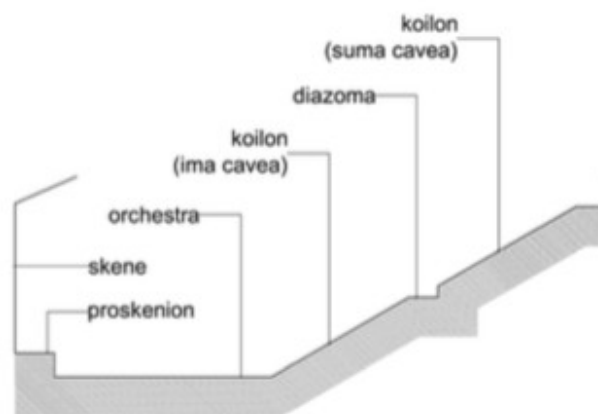


Figura 4. Camadas acústicas, partido da área de atuação até arquibancada.

Não apenas as falas e os cantos e os sons dos instrumentos musicais são produzidos e recebidos durante o espetáculo. Os deslocamentos dos agentes corais, seja pelas passagens laterais, seja no espaço de representação, são marcados por passos ritmizados e pelos sons provenientes de seus adereços. Objetos de cena e corpos em movimento trocam suas qualidades, produzindo sons distinguíveis, que repercutem em cena. Nos momentos de lamento, membros do coro batem as mãos contra o peito e outras partes de seus corpos. O coro é uma fonte sonora, um *corpofone* (MOTA, 2012; OLSEN, 1980; KARTOMI, 1990)¹⁶.

Desse modo, mais que pensar em música e em voz, é preciso ter em mente outras formas perceptíveis de som, como o ruído e o silêncio. Ésquilo soube bem explorar essas possibilidades acústicas do teatro, produzindo uma dramaturgia sonoramente orientada. Assim, preparando previamente os atores e a organização da cena a partir de parâmetros psicoacústicos, como altura, intensidade, duração, e variações na propagação do som, como o eco. Ésquilo providenciou uma experiência multissensorial¹⁷.

Além disso, tais deslocamentos colocam em cena corpos em movimentos caracterizados¹⁸. O figurino ocupa uma dimensão fundamental na dramaturgia de Ésquilo. Em *Os persas*, por exemplo, temos a nobreza do Império Aquemênida ostentando seu poder, orgulho e riqueza em vestimentas. Após a notícia do desastre, a rainha, que havia

16 Sobre os gestos vocais em cena, v. Perdicoyianii-Paléologue (2002), Biraud (2010).

17 Sobre a experiência sonora e a modelagem acústica dos eventos performativos helênicos, v. Mota (2008, p. 450-459), Wille (2001), Gurd (2016). A respeito do canto do coro, v. Dunbar (2007).

18 Em termos globais, temos os objetos de cena, os figurinos com seus acessórios, e mesmo os actores em cena, especialmente o elenco de apoio. Sobre o tema, v. Brooke (1962), Noel (2011), Revermann (2013), Mueller (2016).

entrado em cena toda paramentada em carruagem, sai de cena e retorna a pé, com roupas mais simples, para o ritual de invocação de seu falecido esposo. As entradas espelhadas apresentam a mudança da casa real, que culminará no retorno do Xerxes com as roupas em remendos. As vestes rasgadas do comandante das tropas persas manifestam o império em ruínas. As mulheres fugitivas de *As suplicantes* são identificadas quanto às suas vestimentas e acessórios, retomando a questão do estrangeiro, do bárbaro, do outro, presente em *Os persas*.

Ainda: encerrando a trilogia sobre os assassinatos na casa real dos Atridas, vemos a transformação das guardiãs do sangue derramado, as Erínias, em guardiãs da justiça, na peça *Eumênides*, pela mudança de suas vestes e máscaras. De acordo com o testemunho da biografia anônima de Ésquilo, o impacto audiovisual da presença das Erínias em cena foi sem precedentes: “Alguns dizem que, durante a performance das *Eumênides*, ao fazer com que os membros do coro entrassem um a um, suscitou um espanto tão grande no público que crianças desmaiaram e abortos aconteceram¹⁹”. O seu canto e sua caracterização (máscaras, vestimentas e acessórios) manifestam aspectos da espetacularidade da dramaturgia e sua relação com o espaço de cena: o movimento dos agentes em cena constrói interações a partir de um campo multissensorial (BAKEWELL, 2013).

Dessa maneira, coro e agentes não corais não “estão” simplesmente em um espaço de cena: a dinâmica das contracenações é a dinâmica mesma de uma experiência imaginativa fisicizada²⁰.

Forma

Nas tragédias remanescentes da dramaturgia ateniense temos as seguintes seções ou partes, com suas implicações na atuação e na musicalidade do espetáculo (MOTA, 2012, p. 136):

19 *Vita*, 9. V. Frontisi-Ducroux (2007), Podlecki (2013).

20 Em razão das especificidades da dramaturgia ateniense que coloca diante dos espectadores algo como ‘marionetes humanas’, não utilizo o termo ‘personagem’ neste artigo. Distingo 1) agentes corais, os *performers* que compõem o coro; 2) e agentes não corais, aqueles que não integram o coro. Conf. Jones (1980) e conceito de ‘ação’ em Fraser (2010). V. ainda Berdnarowski (2009).

PARTES	METRO	MODO DE ARTICULAÇÃO	AGENTES	ACOMPANHAMENTO MUSICAL
1 - Prólogo	Trímetro Iâmbico	Falar ²¹	Agentes não corais	Não
2 - Párodo	1 - anapestos 2 - metros diversos	1 - entoar 2 - cantar / dançar	Coro	Sim
3 - Episódios	Trímetro Iâmbico	Fala	Agentes não corais e corifeu	Não
4 - Estásimos	metros diversos	Cantar/dançar	Coro	Sim
5 - Mistos (Canto amebeu, duetos, <i>Kommós</i> / lamentação, epirremas ²²)	metros diversos	1 - Falar 2 - Cantar/dançar	Coro e agentes não corais	Sim

Tabela 2. Metros e partes de uma tragédia grega.

Em negrito estão as partes exclusivamente relacionadas à atividade coral. Em *Ésquilo*, como o comediógrafo Aristófanes (446 a.C -386 a. C.) nos informa que, após o início da peça, seguia-se uma sequência de quatro seções com performance coral, sem participação dos agentes não corais, constituindo um eixo de referência para a plateia²³. O termo ‘estásimo’ vincula-se ao fato de o coro estar ali de pé, firme, estável em grupo diante da audiência (CHANTRAINE 1968, p. 1044)²⁴.

21 “Falar” aqui significa um tipo de performance verbal com ritmo e distribuição das palavras, uma fala estilizada. Em *Ésquilo* isso é bem evidente. Não é uma fala cotidiana: há limites relacionados às escolhas das palavras e sua ordem em cada verso. Tal ‘fala versificada’, com um verso contínuo, de mesmo tipo, retoma tradições como a do *performer* narrativo (contador de histórias) da poesia épica.

22 1) *Canto amebeu*, de *amoibaiois*, ou mudança, alternância, usado para compreender a poesia bucólica e trocas e disputas entre cantores. 2) *Duetos ou encontros* é nomenclatura proposta por Rosenmeyer (1982) para traduzir contracenações entre agentes corais e não corais. 3) *Epirrema*, composição epirremática, diálogo lírico-epirremático são expressões que a partir da métrica moderna (sec. XIX) procuram traduzir a alternância entre canto e fala. 4) *Kommós*, relaciona-se a um canto de lamentação partilhado entre coro e agentes não corais. V. Pulquério (1964, p. 1-7), Thomas (1983), Durand (2005). Sobre as ações do coro, v. Andújar (2011), Bagordo (2015).

23 *As rãs*, v. 914-915. A tradição coral precede os concursos dramáticos das Grandes Dionísias. A dramaturgia ateniense se apropriou dessa tradição multiforme e a transformou. Entre as modalidades (ou gêneros líricos) apropriadas estão: 1) o *Peã*, ou coro de jovens do sexo masculino celebrando Apolo; 2) *Epinício*, quando se celebra uma vitória atlética ou no campo de batalha. 3) *Parteneia*, coro de jovens do sexo feminino em seus ritos de passagem; 4) *Himeneu*, celebração dos diversos momentos dos rituais de um casamento; 5) *Trenódia*, lamentação fúnebre pelos mortos. V. Swift (2010).

O segundo eixo, em itálico, é o das partes não corais, no qual há contracenação entre agentes sem mediação de canto, dança e acompanhamento musical.

Com isso, vemos que a base de organização de uma tragédia ateniense está nessa sucessão e alternância de atividades corais (estásimos) e outras não corais (episódios).

Há três maneiras básicas de perceber e compreender estas distinções: o metro ou distribuição das palavras em organizações prosódicas e rítmicas específicas; a compreensão das seções ou partes pelas quais o espetáculo se organiza; rubricas internas, ou referências que os agentes fazem a respeito de suas atuações. Tais informações vão ser providenciadas no comentário individual das peças²⁵.

Mas as coisas podem ser um pouco mais complicadas que a oposição e diferença entre cenas cantadas/dançadas e cenas não corais. Dentro dos episódios podemos ter momentos em que se dá um estranho diálogo, uma verdadeira colisão de forças: temos ao mesmo tempo contracenando ora um coro que canta e um agente não coral que 'fala', ora um coro que 'fala' e um agente não coral que entoa e canta. Assim, rompe-se a aparente simetria entre os dois eixos articulatórios (canto *versus* fala), promovendo uma sobreposição de performances com orientações diversas.

Ou seja, tanto em sequência, quanto em sobreposição temos a imagem de um espetáculo com vários espetáculos dentro: quem fosse ao Teatro de Dioniso iria se deleitar com narrativas, danças, canções, músicas, interpretação dos agentes. A diversidade de recursos utilizados se materializa nas diferentes partes e seções do espetáculo.

De volta para nossa tabela, tal diversidade pode ser compreendida quando se esclarecem os itens 1 e 2. Temos dois termos relacionados a começos nas tragédias. Antes de tudo, é preciso ter em mente que, havendo dois tipos de início, tal momento de estabelecimento do contato com a audiência era muito relevante (MOTA, 2008, p. 421-430). As diversas outras partes possuem o mesmo nome para suas diversas ocorrências. Assim, podemos ter quatro episódios ou quatro estásimos e todos eles continuarão como episódios e estásimos. Mas um prólogo ou um párodo – e um êxodo, do qual já falaremos – são únicos. Logo, são únicos e distinguíveis os modos de se começar uma peça. É preciso

24 A derivação de sentido para canto estacionário, proposta por Liddell-Scott-Jones não leva em consideração a complexidade do espetáculo trágico ateniense e a dinâmica coral. V. Dale (1969, p. 34-40). Como veremos, o coro produz muito movimento e muito som.

25 Por isso, para o leitor que gostaria de se aprofundar nisso, é preciso trabalhar com boas edições e comentários das peças, que fornecem tais informações. Assim, ao ler, muda a interpretação saber que tal seção é cantada/dançada e outra é apenas falada.

marcar bem o começo (SAID, 1997). E se começa ou com agentes não corais contracenando em cena (prólogo) ou com uma entrada do coro (párodo).

Assim, é tão relevante começar quanto variar o modo de se iniciar o espetáculo: *Sete contra Tebas*, *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides* iniciam-se com seções não corais, enquanto que *Os persas* e *As suplicantes* abrem com coros.

A importância dos inícios se liga, entre outras coisas, ao contexto mesmo de representação: como vimos, o Teatro de Dioniso era um espaço integrado no ambiente da cidade de Atenas. Estava no caminho para se subir para a Acrópolis. Sentado, o espectador podia contemplar a cidade e o céu. Nesse sentido, o dramaturgo deveria trabalhar com a continuidade da participação da audiência. A ênfase em formas de início é um modo de se enfrentar a questão do desligamento recepional. Como o espetáculo da dramaturgia ateniense é modular, dividido em partes ou seções com limites bem identificáveis (ordem relativa, tipos de performance, sonoridade/metros), um início bem marcado funciona como horizonte de expectativas: o início é tanto o início da seção, quanto de toda a obra. Se a seção de abertura assim se distingue por enfatizar duplamente seu início, todas as outras seções também se marcam como novos inícios.

Com isso, dramaturgias modulares nos induzem a produzir fortes marcas de estabelecimento de contato, que são renovadas: o espetáculo inicia-se diversas vezes a cada nova seção.

Esta lógica também se aplica ao fim. Seguindo a tabela acima, percebemos que há um único termo para a conclusão do espetáculo, *êxodo*, que está relacionado com a saída do coro²⁶.

Porém, mesmo guardando esta definição, no êxodo, pelo menos em *Ésquilo*, outras coisas acontecem: lamento generalizado (*Os persas* e *Sete contra Tebas*), procissão celebratória (*Eumênides*, *As suplicantes*), suspense/quadro vivo (*Coéforas*), saída em silêncio (*Agamênon*). A conclusão do espetáculo está diretamente relacionada com o encadeamento de eventos dentro da trilogia e com a construção da resposta emocional. De qualquer modo, marca-se um desligamento da audiência em relação ao mundo encenado.

Diante disso, inícios e fins, conexões e desligamentos do nexa entre a audiência e o espetáculo, são premissas para uma dramaturgia envolvida em situação interativa frontal

26 Sobre o conceito de finalização ou acabamento de uma obra, v. Kermode (2000). Para a tragédia, v. Roberts (2005).

dentro de ambiente diversificado. Ao mesmo tempo, inícios e fins projetam e reprojeta expectativas, construindo e reelaborando a participação da audiência no espetáculo. Ésquilo soube bem como trabalhar tais jogos recepcionais, indo de uma intensificação de emoções angustiantes, como em *Os persas*, até inversões de sensibilidades em oposição, como em *Coéforas* e *As suplicantes* (MOTA, 2008, p. 430-437).

Conclusão

A partir dos dados apresentados em bibliografia atualizada sobre o Teatro Grego antigo, podemos compreender que a atividade de se propor um espetáculo para o festival que ocorria no Teatro de Dioniso levava o dramaturgo a enfrentar um bem definido conjunto de determinantes prévios. Ou seja, sua criatividade estava em justamente explorar possibilidades a partir desses determinantes. O dramaturgo, pois, partia de limites: 1) uma relação espacial específica que proporcionava a interação entre agentes cênicos e audiência; 2) uma organização das partes do espetáculo; 3) dentro das relações entre as mídias em performance, uma tendência a se enfatizar mais eventos sonoramente orientados.

Em Ésquilo documenta-se como a primeira fase dessa dramaturgia se efetivou e suas alterações iniciais que depois serviram de modelo e antimodelo para Sófocles e Eurípides, entre outros dramaturgos.

Enfim, mais que informações de um passado histórico remoto, as soluções encontradas pelos dramaturgos gregos antigos no enfrentamento das determinantes do contexto de produção de suas obras podem ainda apontar para processos criativos de dramaturgos de outras épocas e mesmo para processos criativos ainda por se fazer.

Desse modo, a leitura de textos teatrais a partir de seus contextos de produção capacita novas dramaturgias, no diálogo entre tradição e inventividade.

Referências

- ADAMS, A. **Subliminally liminal**: Aeschylus' *Agamemnon* through the lens of transitional space. Dissertação de Mestrado, University of Notre Dame, 2013.
- ANDÚJAR, R. M. **The chorus in dialogue**: reading lyric exchanges in Greek Tragedy. Tese, Princeton University, 2001.
- BAGORDO, A. Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy. *Skenè*, v. 1, n. 1, p. 37-55, 2015.
- BAKEWELL, G. **Aeschylus's suppliant woman**. *The tragedy of immigration*. The University of Wisconsin Press, 2013.
- BECKERS, B.; BORGIA, N. The acoustic model of the Greek theatre. *PROHITEC 09* - 1.2, 2007. p. 1115-1120.
- BERDNAROWSKI, K. P. **Negotiating dramatic character in Aeschylean drama**. Tese, University of Texas at Austin, 2009.
- BIRAUD, M. M. **Les interjections du théâtre grec antique**. Étude sémantique et pragmatique. Louvai-la-Neuve: Peeters, 2010.
- BORGIA, N. **El teatro griego diseñado por su acústica**. Dissertação, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.
- BOSHER, K. To dance in the orchestra: A circular argument. *Illinois Classical Studies*, n. 33-34, p. 1-24, 2008-2009.
- BROOKE, I. **Costume in Greek classic drama**. Nova York: Theatre Arts Books, 1962.
- CANAVAN, J. P. **Studies in the staging of Aeschylean tragedy**. Tese de Doutorado, Columbia University, 1972.
- CASTIJO, I. **O teatro grego em contexto de representação**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <https://classicadigitalia.uc.pt/pt-pt/livro/o_teatro_grego_em_contexto_de_representação>. Acesso em: 15 out. 2017.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Klincksieck, 1968.
- CSAPO, E. The men who built the theatres: *Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones*. In: WILSON, P. (Org.). **The Greek theatre and festivals: documentary studies**. Oxford University Press, 2007. p. 87-121.
- CSAPO, E. The production and performance of comedy in antiquity. In DOBROV, Gregory W. (Org.). **Brills companion to the study of Greek comedy**. Brill, 2010. p. 103-142.

- CSAPO, E.; SLATER, W. **The context of Ancient drama**. University of Michigan Press, 1995.
- DALE, A. M. **Collected papers**. Cambridge University Press: 1969.
- DAVIS, G; JONES, R. **The sound reinforcement handbook**. Hal Leonard/Yamaha, 1988.
- DEAGUSTINI, M. P. **Suplicantes de Ésquilo**. Una Interpretación. Tese, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- DI BENEDETTO, V.; MEDDA, E. **La tragedia sulla scena**. La tragedia come spettacolo teatrale. Torino, 2002.
- DI MARCO, M. **La tragedia greca**. Forma, gioco scenico, technique drammatiche. Carocci, 2009.
- DUNBAR, Z. **Science, music and theatre**. An interdisciplinary approach to the singing tragic chorus of Greek tragedy. University of London, 2007.
- DURAND, M. **Agôn dans les tragédies d'Eschyle**. Harmattan, 2005.
- EASTERLING, P. E. (Ed.) **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge University Press, 1997.
- EIS, J. **The function of the ekkyklema in Greek theatre**. The sculptural display of murdered victims and the success of Greek tragedy for the state.
- FERRARI, F. **Introduzione al teatro greco**. Sasoni Editore, 1996.
- FRONTISI-DUCROUX, F. The Invention of Erinyes. In: KRAUS, C.; GOLDHILL, S.; FOLEY, H.; EISNER, J. (Org.). **Visualizing the tragic**: Drama, myth, and ritual in Greek art and literature. Oxford University Press, 2007. p. 165-176.
- GOETTE, H. R. Archaeological appendix. In: WILSON, P. (Org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 116-121.
- GREGORY, J. **A companion to Greek tragedy**. Blackwell Publishing, 2005.
- GURD, S. **Dissonance. auditory aesthetics in Ancient Greece**. Fordham University Press, 2016.
- HERINGTON, J. **Poetry into drama**: early tragedy and the Greek poetic tradition. University of California Press, 1985.
- HUNNINGHER, B. **Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus**. Amsterdã: Horth-Holland, 1956.

- JONES, J. **On Aristotle and Greek tragedy**. Stanford University Press, 1980.
- KAMPOURELLI, V. **Space in Greek tragedy**. Londres: Institute of Classical Studies, 2016.
- KARTOMI, M. **On concepts and classifications of musical instruments**. The University of Chicago Press, 1990.
- KERMODE, F. **The sense of an ending: studies in the theory of fiction**. Oxford University Press, 2000.
- LACTACZ, J. **Einführung in die griechische Tragödie**. Vandenhoeck, 1993.
- LEY, G. **The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus**. University of Chicago Press, 2007.
- MASTRONARDE, D. Actors on high: the skene floor, the crane and the gods in Attic drama. **Classical Antiquity**, v. 9, p. 247-294, 1990.
- MEINECK, P. **Opsis: the visuality of greek drama**. Tese, University of Nottingham, 2011.
- MORETTI, J. C. **Théâtre et société dans la Grèce antique**. Le Livre de Poche, 2001.
- MOTA, M. Teatro grego: novas perspectivas. In: CORNELLI, G. Cornelli; COSTA, G. (Org.). **Estudos Clássicos**. Cinema, Literatura, Teatro e Arte. Annablume, 2014. p. 85-106.
- MOTA, M. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da Tragédia Grega. **Classica**, v. 25, n. 1/2, p. 133-148, 2012.
- MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre a composição, realização, e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- MUELLER, M. **Objects as actors: props and the poetics of performance in Greek tragedy**. The University of Chicago Press, 2016.
- NOEL, A. S. Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du Ve. siècle av. J. C. **Agôn. Revue des arts de la scène**, v.1, p. 1-25, 2008.
- NOEL, A.S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. **Agôn**, v. 4, 2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>>.
- NOY, K. Creating a movement space: the passageway in noh and Greek theatre. **New Theatre Quarterly**, v. 18, n. 2, p. 176-185, 2002.
- OLSEN, D. Note on 'Corpophone'. **Newsletter of Society for Ethnomusicology**, v. 20, p. 5, 1980.

- PAPASTAMATI-VON MOOCK, C. The theatre of Dionysus in Athens: new data and observations on its Licurgan phase. In: CSAPO, E.; GOETTE, H. R.; GREEN, J. R.; WILSON, P. (Org.) **Greek theatre in the fourth century b. C.**. De Gruyter, 2014. p. 77-140.
- PAPASTAMATI-VON MOOCK, C. Wooden theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: old issues, new research. In: FREDERIKSEN, R.; GEBHARD, E. R.; SOKOLICEK, A. (Org.) **The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens.** 27-30 January 2012. Aarhus, 2015. p. 39-79.
- PERDICOYANII-PALÉOLOGUE, H.. The interjections in Greek tragedy. **QUCC**, v. 70, n. 1, p. 49-88, 2002.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festivals of Athens.** Oxford University Press, 1953.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The theatre of Dionysus in Athens.** Oxford University Press, 1946.
- PODLECKI, A. Aeschylean Opsis. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.) **Performance in Greek and Roman theatre.** Brill, 2013. p. 131-148.
- POE, J. P. Entrance-announcements and entrance-speeches in Greek tragedy. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 94, p. 121-56, 1992.
- POOCHIGIAN, A. **The staging of Aeschylus's *Persians*, *Seven against Thebes*, and *Suppliants*.** Tese, University of Minnesota, 2006.
- POWERS, M. **Athenian tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical debates.** University of Iowa Press, 2014.
- PULQUÉRIO, M. **Estrutura e função do diálogo lírico epirremático em *Ésquilo*.** Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1964. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas17-18/01_Pulquerio.pdf>.
- REHM, R. The staging of Suppliant plays. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 29, n. 3, p. 263-307, 1988.
- REHM, R. **The play of space.** Spatial transformation in Greek tragedy. Princeton University Press, 2002.
- REVERMANN, M. Generalizing about props: Greek drama, comparator traditions, and the analysis of stage objects. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.) **Performance in Greek and Roman theatre.** Brill, 2013. p. 77-88.

ROBERTS, D. Beginnings and endings. In: GREGROY, J. (Org.). **Companion to Greek tragedy**. Blackwell, 2005. p. 136-148.

ROSENMEYER, T. **The art of Aeschylus**. University of California Press, 1982.

SAID, E. **Beginnings: intention and method**. Granta Books, 1997.

SMALL, J. P. Skenographia in brief. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Brill, 2013. p. 111-130.

STOREY, I.; ALLAN, A. **A guide to Ancient Greek drama**. Blackwell Publishing, 2005.

SWIFT, L. **The hidden chorus**. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford University Press, 2010.

TAPLIN, O. **The stagecraft of Aeschylus**. Oxford University Press, 1977.

THOMAS, M. **Kommoi and kometric forms**. A study of the bipartite lyrics of Aeschylus. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1983.

VILLACÈQUE, N. Θόρυβος τῶν πολλῶν: le spectre du spectacle démocratique. In: MACÉ, D'Arnaud (Org.). **Le Savoir Public**. Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013. p. 283-312.

WILLE, G. Akroasis. Der acustische Sinnesbereich in der grieschen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit. Tübingen: Attempto, 2000.

WILSON, P. Os músicos entre os atores. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (Org.). **Atores gregos e romanos**. Aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 45-78. (2008a).

WILSON, P. **The Athenian institution of khoregia**. Cambridge University Press, 2000.

WILSON, P. Costing the Dionysia. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). **Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin**, Oxford University Press, 2008. p. 88-127.

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 26 out. 2017



Uma taça e meia: a função do vinho n' *As vespas*, de Aristófanes, e n' *A farsa do advogado Pathelin*

Un verre et demi: la fonction du vin dans *Les guêpes*, d'Aristophane, et dans *La farce de maître Pathelin*

Francisco Alison Ramos da Silva¹

Resumo

Este artigo versa sobre a função do vinho n' *As vespas* (422 a. C.), de Aristófanes, e n' *A farsa do advogado Pathelin* (1460). A análise comparativa dessas peças, apesar da grande lacuna temporal existente entre ambas, pois a primeira pertence à Comédia Antiga grega e a segunda participa do teatro francês medieval, expõe semelhanças diversas, sobretudo no que concerne ao vinho como instrumento de trapaça. Esta pode acontecer em duplo sentido quando o enganador é enganado, como acontece com as personagens Pathelin e Filocléon. Pode-se afirmar que tais personagens, protagonistas respectivos da farsa e da comédia propostas, representam por si mesmos, pelo menos enquanto estão embriagados, a manifestação divina, especialmente na peça grega, cujo poeta é "sacerdote" de Dioniso, deus do teatro e, portanto, da alteridade. Na Idade Média, o vinho está ligado a questões igualmente religiosas.

Palavras-chave: *As vespas*. Farsa. Vinho. Engano.

Résumé

Ce rapport traite de la fonction du vin dans *Les guêpes* (422 av. J-C.), d'Aristophane, et dans *La farce de maître Pathelin* (1460). La comparaison de ces pièces, malgré la distance temporelle entre elles, car la première appartient à la Comédie Antique grecque et la deuxième participe du théâtre français médiéval, expose des similitudes, surtout en ce qui concerne au vin comme instrument de tromperie. Celle-ci peut avoir un double sens quand le trompeur est trompé, selon arrive aux personnages Pathelin et Philocléon. On peut affirmer que ces personnages centraux de la farce et de la comédie, respectivement, représentent, au moins quant ils sont ivres, la présence divine. Cet argument s'applique surtout à la pièce grecque, dont le poète sert à Dionysos, le dieu du théâtre et de l'altérité. Au Moyen Âge, le vin est également associé à des questions religieuses.

Mots-clés: *Les guêpes*. Farce. Vin. Tromperie.

¹ Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: alison84-ramos@hotmail.com.

Introdução

O vinho participa do tema do engano em muitas cenas da poesia, mormente a grega. Se nadarmos contra a corrente do tempo, num caminho de águas míticas, constataremos, já na *Odisseia* (Canto IX, v. 340-369)², de Homero, que Odisseu faz uso desse néctar divino para enganar o Ciclope, Polifemo, depois de a bebida alterar “a razão do demente”. Eventos como esses encarnam nesse herói a imagem do próprio engano que quase sempre se deve às suas palavras “úmidas” – inebriantes.

Apesar da contestação de alguns estudiosos modernos, dos quais muitos carecem de leituras mais bem fundamentadas, há versões míticas em que Dioniso seria um deus-árvore, cultuado por uma ninfa e por um sátiro. É possível que essa árvore seja a videira, uma das muitas protegidas pelo deus da vegetação e da fertilidade, que, em algumas versões míticas, é filho de Deméter. Isso nos leva aos primórdios do culto ao deus do vinho e ao tecido embrionário da tragédia e da comédia, que, para Maria Adília Pestana de Aguiar Starling (1991, p. 21), remonta às “festas orgiásticas – onde os homens bebiam sofregamente para total liberação, disfarçados pelas folhas da parreira e pela borra do vinho, que formavam verdadeiras máscaras”. Além disso, as representações dramáticas coincidem com as festas de Dioniso, em cujo cortejo, muito provavelmente, despontava um solista que teria sido o mote do primeiro ator. Curioso ainda é brincar com essa imagem e afirmar que a máscara, instrumento de maior destaque desse ator (*hypicrités*), para efeito de ilusão cênica, já se mostra presente no engano do vinho desde o seu nascimento.

Essa potência persuasiva, desconhecida e sedutora, oculta nas entranhas do vinho, percorre as linhas d’*As vespas* e d’*A farsa do advogado Pathelin*. Em ambos os textos, a mentira das personagens compactua com a ilusão do teatro. Mas, antes de entrar na análise, é necessário tomar nota de alguns dados importantes dos dois enredos.

Ambos os textos tratam de questões jurídicas. Marcados pelas circunstâncias de suas épocas respectivas, trazem embutido um complexo temático que diz respeito ao riso e ao poder exercido por esse fenômeno sobre as atuações política e religiosa das culturas que os produziram.

2 Tradução de Carlos Alberto Nunes. Para os dados completos da obra, v. HOMERO nas Referências.

Na farsa, Pathelin recorda tempos passados, quando tinha sucesso no trabalho de advogado. Sua esposa, Guillemette, lamenta a queda do nome do marido que, no momento atual de suas vidas – o da encenação –, não tem dinheiro sequer para comprar um pedaço de pano que substitua os farrapos que vestem. Depois de articular um plano, Pathelin vai à boutique do Comerciante. Habilidoso com a palavra, o advogado esperto consegue, por meio da bajulação, convencer o vendedor a permitir-lhe que saia da boutique com um corte de fazenda. Além de valer menos do que o preço por que foi comprado, o tecido foi vendido a crédito, com a “garantia” de que Pathelin receberia o Comerciante em sua casa mais tarde para beber um vinho excelente e comer um ganso que sua mulher prepararia para o convidado. Ao chegar à casa do advogado, o Comerciante percebe que foi enganado, pois Pathelin finge estar doente, falando muitas línguas, delirando, enfim, interpretando. Faz-se indiferente, irônico e cínico, afirmando decisivamente que não sabe do que o comerciante está falando. Certo dia, um pastor que trabalhava para o Comerciante vê-se numa causa jurídica com seu senhor, que deu pela falta de algumas ovelhas e exigiu que o servo pagasse. Então Agnelet é orientado por Pathelin a agir diante do Juiz de modo semelhante ao que ele fez em casa por ocasião da visita do comerciante. A cada pergunta feita pelo Juiz, Agnelet responde como se fosse uma ovelha: “bée”, conforme se lê em vários momentos das duas últimas cenas. O fato é que o pastor é inocentado pelo Juiz, que lhe tem como louco, e quando Pathelin pede ao cliente o pagamento pelo trabalho de defesa e absolvição, este ironicamente responde com as mesmas palavras que aprendeu: “bée”. Trata-se do caráter duplo do engano, uma vez que o enganador é enganado, desde os movimentos básicos do corpo, que se dá pelas ações, até os exercícios de um pensamento astucioso, que se manifesta pela palavra.

As vespas, de Aristófanes, começam por um diálogo entre os escravos Sósia e Xântias, que foram encarregados por Bdelicléon (o que odeia Cléon) de impedir que Filocléon (o que ama Cléon), seu pai, saia de casa. O empenho do filho em impedir a fuga do próprio pai deve-se ao fato de o velho ter desenvolvido uma doença por julgamentos. A única saída que encontrou foi encarregar os escravos de vigiar a “vespa” continuamente, e as redes que colocou em volta da casa para evitar qualquer escapatória. Muitas coisas sucedem até o final da peça. O velho desmaia e logo em seguida sai da cena com o filho, para que se dê a “Parábase”, momento em que começa a atuar o Coro para falar em nome do poeta, ou seja, momento de quebra da ilusão dramática. É feita uma

espécie de elogio da peça que, por ironia, termina com a dança de Filocléon, acompanhado por três dançarinos filhos de Cárcino, poeta não raro satirizado por Aristófanes.

Dada essa situação, este trabalho visa a investigar a comédia *As vespas*, de Aristófanes, com o objetivo de analisar a função do vinho, que é a representação mais direta de Dioniso, deus do teatro. Acrescenta-se a essa mesma perspectiva o estudo do subgênero cômico farsa, por meio d' *A farsa do advogado Pathelin*, peça francesa de autoria anônima do final da Idade Média (1460). A leitura atenta desses dois textos justifica a natureza comparativa desta análise.

Uma taça e meia: o vinho e sua função representativa, paralela ao teatro

O vinho introduz o assunto das peças aqui comparadas, vindo a ser o motivo elementar do tema do engano. E apesar de sua participação ser mais visível n' *As vespas*, uma vez que seus efeitos sobre Sósia, Xântias e Filocléon aparecem tanto no "Prólogo" quanto no "Êxodo" da peça, além da presença marcante do vinho na cultura grega e do culto a Dioniso, ele também desempenha papel relevante n' *A farsa do advogado Pathelin*. É o que observamos já no início do texto, na Cena II do Ato I, no momento em que Pathelin e o Comerciante visam a trapacear um ao outro:

PATHELIN: Oh, desde alguns instantes, pelo senhor S. Gilles, não dizes palavra que não seja verdadeira. Como está bem dito: 'um grande desvio'. É isto: não queres deixar de ir à minha casa beber uma taça. Ora, desta vez, beberás.

COMERCIANTE: Oh, por S. Jacques, eu vivo bebendo! Pois irei, mas não é bom dar crédito na primeira venda, tu bem sabes.

PATHELIN: Tu ficarás satisfeito, se na primeira compra eu te pago com ouro e não com dinheiro? Ademais, provarás o ganso que minha mulher prepara.³ (LA FARCE, 1999, p. 20-21)

É interessante notar que, nesse momento do diálogo entre Pathelin e o Comerciante, a embriaguez assume função prévia de engano. Parece que as personagens já estão sob o

3 A tradução referente aos excertos originais da farsa, citados, são do autor deste texto, como o que segue: "PATHELIN: Hé! depuis un instant, votre bouche, par monseigneur saint Gilles, ne dit pas que des paroles de vérité. Comme c'est bien dit: 'un grand détour'! C'est cela! vous voudriez n'avoir jamais l'occasion de venir prendre un verre chez moi. Eh bien, cette fois vous y boirez.

LE DRAPIER: Hé, par saint Jacques, je passé mon temps à boire! J'irai, mais ce n'est pas bien de faire crédit pour la première vente, vous le savez bien.

PATHELIN: Serez-vous satisfait si pour la première vente, je vous paie en écus d'or et non pas en autre monnaie? et en plus, vous goûterez à mon oie, par Dieu, que ma femme fait rôtir."

efeito do vinho antes mesmo de degustá-lo, sobretudo o Comerciante, que afirma não fazer nada além de beber. Isso significa que não faz nada além de enganar e enganar-se, afinal, é assim que engana o advogado, vendendo a este um pedaço de pano mais caro do que realmente vale, conforme se lê ao final da cena, e, ao mesmo tempo, é trapaceado pela promessa de uma refeição acompanhada de vinho. Este último é o pretexto maior, uma vez que esse elemento dionisíaco transcende ao próprio tempo e à vida, evocando personagens mortas, como o pai do vendedor. É o que percebemos na leitura do excerto que segue:

PATHELIN: Certamente... Não antes de teres comido e bebido bastante. Ainda bem que não tenho aqui com que te pagar: ao menos tu irás provar de meu vinho. Teu falecido pai, quando passava, sempre gritava: 'Oh, compadre!' ou 'Quais as novas?' ou 'Que fazes?'. Mas vós outros, ricos, não fazeis caso algum dos pobres.

COMERCIANTE: Oh, pelo sangue de Deus, nós somos os pobres.

PATHELIN: Adeus, adeus! Até a hora marcada, no lugar onde eu te disse. E, eu garanto, beberemos um bom gole.⁴ (LA FARCE, 1999, p. 22)

N'As *vespas*, o uso do vinho não é diferente. Seus efeitos sobre as personagens talvez se mostrem ainda mais intensos, uma vez que as palavras iniciais de Sósia e Xântias, os escravos, são pronunciadas sob o peso do sono:

SÓSIA (*Acordando o companheiro*) – Êh! Que fazes, ó desventurado Xântias?

XÂNTIAS – (*Acordando*) – Procuo dar um fim à minha guarda noturna.

SÓSIA – Mereces tomar uma boa surra. Ignoras, por acaso, que tipo de fera nós guardamos?

XÂNTIAS – Sei, mas quero dormir um pouco.

SÓSIA – Bem, então corre o risco; aliás, também sinto que sobre minhas pálpebras se derrama um doce torpor.

XÂNTIAS – Deliras realmente ou estás possuído da exaltação dos Coribantes?

SÓSIA – Não; o sono, que se apodera de mim, vem de Sabázio.

XÂNTIAS – Então adoras o mesmo Sabázio que eu, porque, ainda há pouco, um pesado sono caiu sobre minhas pálpebras como um persa e, de imediato, tive um sonho maravilhoso.⁵ (ARISTÓFANES, s/d. (a), v. 1-13)

4 "PATHELIN: Bien sûr! Hé, par Dieu, non! Je n'en ferai rien avant que vous ayez pris un bon repas, et d'ailleurs je ne voudrais pas avoir sur moi de quoi payer. Au moins viendrez-vous goûter quel vin je bois. Votre défunt père appelait en passant: 'Compère!' ou 'Quelles nouvelles' ou 'Que fais-tu?'. Mais vous autres, les riches, vous ne faites aucun cas des pauvres gens.
LE DRAPIER: Hé, par la sambieu, les pauvres gens, c'est nous!
PATHELIN: Ouais, adieu, adieu! Venez vite au rendez-vous et nous boirons un bon coup, je vous l'assure."

5 Todos os excertos de *As vespas*, citados neste artigo, são da tradução de Junito de Souza Brandão. Para os dados completos da obra, v. ARISTÓFANES s/d. (a) nas Referências.

Xântias pergunta se o delírio de Sósia vem dos Coribantes, sacerdotes de Cibele, deusa frígia que mais tarde foi associada a Reia. No culto à deusa, esses sacerdotes dançavam num movimento vertiginoso, chocando as armas umas nas outras e batendo tambores. Uma espécie de mistério que se aproxima das libações a Dioniso, comparação que se justifica na verdadeira causa atribuída ao sono de Sósia: Sabázio, que é um dos epítetos de Dioniso. Assim, o sono e o sonho dos dois escravos são produzidos pelo vinho.

Ao final da peça, o vinho é novamente posto em evidência, mas desta vez através do personagem Filocléon. Depois de tentar ensinar boas maneiras ao pai, a quem levava a um banquete de pessoas educadas, Bdelicléon assegura o velho de que lá não será necessário pagar os prejuízos de possíveis contendas geradas pelo vinho, mas que, nesse caso, seria suficiente apenas que se contassem fábulas de Esopo. Filocléon sai bêbado do banquete, acompanhado de uma flautista, da qual pretende fazer sua cortesã. Xântias descreve assim o estado do velho, embriagado:

XÂNTIAS – Não é que o velho se tornou a pior das pestes, o mais bêbado e o mais inconveniente dos convivas! Lá estavam Hipilo, Licão, Lisítrato, Teofrasto e o grupo de Frínico. De todos estes o velho era, sem dúvida, o mais despudorado. Depois de se empanzinhar de muitas coisas deliciosas, pôs-se a dançar, saltar, peidar, escarnecer como um asno farto de cevada torrada, e a me espancar com vigor juvenil, gritando: ‘menino, menino’! Lisítrato, vendo-o nesse estado, fez esta comparação: ‘Tu pareces, velho, com um novo rico frígio ou com um burro que fugiu para um monte de palha’. (ARISTÓFANES, s/d. (a), v. 1300-1312)

É assim que o vinho se faz enganador. Se atentarmos para o *Filebo* (48 b-c), de Platão, veremos que, igualmente às personagens cômicas em geral, Filocléon é um ignorante de si mesmo, que pensa que é mais rico (e até mais jovem) do que de fato o é. Além disso, é mais despudorado do que o grupo de Frínico, ator e dançarino, conhecido por seus modos depravados e que é ridicularizado por Aristófanes no final da peça, através do próprio Filocléon.

Esta última citação d’*As vespas* toca ainda o caráter excessivo do vinho. Bêbado, Filocléon fica “empanzinado de coisas deliciosas... como um asno farto de cevada torrada”. Os excessos da barriga, cheia de comida e bebida, são ainda apoiados pelo desejo de sexo com a flautista e pela violência do velho que, “com vigor juvenil”, põe-se a espancar o escravo e, em seguida, a dançar como um louco. Essa cena pode ser sintetizada

pela imagem que dá nome a este texto: uma taça e meia. Porque o vinho, seus efeitos, é o que transita entre o dentro e o fora da taça.

Se o vinho significa o que excede – transborda –, acredito que possamos ver nesse líquido o significado do duplo engano, importantíssimo para este trabalho. A imagem de uma taça, da qual sobra parte de seu conteúdo, pode ser compreendida como a metáfora de um engano que, dentro e fora de seu continente, radicaliza a ideia da trapaça. Esta está presente nas duas obras comparadas nesta análise. Além disso, dá a ideia de movimento, próxima de uma noção pré-socrática de devir, em que as coisas envolvidas pelo deus Dioniso tendem a metamorfoses constantes.

A bebida de origem divina possui aspectos do movimento que normalmente é observado no mundo físico. Isso envolve a noção de corpo que se construiu no Mundo Antigo (com a filosofia) e na Idade Média (com a Alquimia), esta última tendo ideias mais variadas sobre esse assunto. Aristóteles entendeu o corpo como tudo que é tangível, portanto formado por elementos diversos que lhe garantem a capacidade de transformar outros corpos com matéria de características semelhantes. Ora, se os corpos possuem elementos formadores e transformadores, se esses corpos se relacionam entre si, essa definição se ajusta com a ideia de mundo físico, cuja principal característica é o movimento e dentro do qual se insere um corpo específico: o homem.

Ao tratar dessa relação entre vinho e metamorfose nos mundos antigo e medieval, Helena Miranda Mollo (1991, p. 262) assinala que “a tradição antiga vê o vinho como um fator de integração do homem na circularidade do mundo natural. A Alquimia, por sua vez, no contexto medieval, irá continuar de certa forma esta perspectiva da Antiguidade”. Tal circularidade pode ser aqui compreendida como permuta, paralela à ideia do fogo de Heráclito que, segundo o filósofo grego, é dia/noite, inverno/verão, guerra/paz, fome/saciedade (DK. 67)⁶; o sono que toca a vigília e a vigília que toca a morte (DK. 26); e, para sintetizar essa ideia, o vivo/morto, o velho/jovem e vice-versa (DK. 88).

Esse é o percurso do vinho n’ *As vespas* e n’ *A farsa do advogado Pathelin*. Nesta peça, o comprador, para enganar, recorre à memória do pai defunto do vendedor, com quem sempre se reunia sob o pretexto de um bom gole. A vitalidade que o vinho proporciona ao homem funciona nessa cena como uma espécie de renovação, por meio da qual o velho, de

⁶ As letras maiúsculas DK, antes do número do fragmento, referem-se às iniciais de Diels e Kranz, nomes dos editores modernos dos fragmentos dos pré-socráticos. Para os dados completos da obra, v. DIELS; KRANTZ (1951) nas Referências.

volta à vida, como se seu corpo estivesse presente, garante o sucesso e a queda do enganador enganado – o duplo engano. Naquela, acontece o mesmo com Filocléon e Bdelicléon, quando o primeiro, que é o pai, comporta-se como se fosse o filho. O velho não apenas deseja a morte do jovem, que lhe deixaria uma boa herança, mas também recebe dele educação e conselhos, vindo a ser objeto de um trabalho pedagógico, em que se invertem os papéis de aluno e mestre, pai e filho.

Em *Dioniso a céu aberto*, Marcel Detienne (1988) trata da necessidade de se domesticar o vinho, uma vez que a maioria das tradições aponta para as origens selvagens desse líquido – substância imortal vinda do céu para o nascimento da videira. Segundo Mollo (1991, p. 263), essa é uma ideia partilhada pela Medicina Antiga, para a qual

o vinho é considerado o sangue da terra. Possuindo a mesma cor do sangue dos homens, terá o movimento da vida, pois ao ser ingerido, passa por uma transmutação no corpo, transformando-se em sangue. Começa, então, um processo de renovação da vida e do próprio corpo do homem.

Nesse sentido, o vinho pode ser visto, ainda em seu aspecto duplo, como uma espécie de fogo líquido, que queima o estômago do homem, colocando-o em movimento, ou seja, arrancando-o de sua morosidade e explorando a sua natureza vulnerável.

A respeito do aspecto duplo desse “fogo” (o álcool, que é água e, ao mesmo tempo, queima e consome), vale a pena considerar, ainda que sem maior desenvolvimento, estas palavras de Gaston Bachelard (1989, p. 91):

A aguardente é a água do fogo. É uma água que queima a língua e se inflama com a menor faúlha. Não se limita a dissolver e destruir como a água forte. Desaparece juntamente com aquilo que queima. É comunhão da vida e do fogo. O álcool é também um alimento imediato que produz imediatamente calor no centro do peito.

O caráter antagônico do vinho não poderia faltar n’*As vespas*. *Agón* (desacordo) e acordo se alternam, já que, uma vez que esse “sangue” começa a correr dentro do homem, devora-lhe a razão. De modo que podemos atribuir ao vinho o valor de um *phármakon* (remédio/veneno), que tem qualidade ambígua e pode tanto destruir quanto alimentar o corpo humano. É assim que Filocléon, dividido entre a lucidez e a embriaguez, quando convidado pelo filho ao banquete, sentencia: “De modo algum. É perigoso beber. Do vinho resultam portas arrombadas, pancadas, pedradas e depois, cozida a bebedeira, há que pagar o prejuízo” (ARISTÓFANES, s/d. (a), v. 1255-1257). O resto da peça denuncia a

retórica desse discurso do velho que termina por se embebedar e agir com menos pudor do que o tão ridicularizado grupo de Frínico. Desfecho coerente, em se tratando da comédia, cujo discurso visa a arrombar portas com pancadas e pedras, afinal, a loucura do gênero, como outra qualquer, participa do único estado em que é possível ver furos na realidade ou fazê-los, caso essas brechas discursivas da vida de realidade ainda não tenham sido abertas.

Resta, ainda, uma questão curiosa quanto ao vinho, sobretudo no que toca *A farsa do advogado Pathelin*, a qual explico depois da descrição que segue, sobre Alquimia e Magia.

Ora, toda gente sabe que a Arte Alquímicamente é vista como um conjunto de técnicas e que esta possui certa simbologia, próxima de uma Filosofia da Natureza. O trabalho alquímicamente se aproxima também da Magia, uma vez que herda da Antiguidade a ideia de que nada na Natureza está acabado, fato que se demonstra pela transformação dos corpos pelos elementos. Quanto à Magia, James Frazer trata desse assunto em *Ramo de ouro* (s/d), partindo do pressuposto de que, dado o movimento natural, convém buscar o “espírito do mundo”, uma espécie de substância pura da terra, preciosa e sem corrupção. Esse “sal da terra” é o ouro, que deve ser ingerido para renovação do corpo.

Considero esta observação curiosa, porque na cena da farsa que venho tratando neste texto há uma ligação entre o ouro e o vinho. É na ocasião de garantir uma refeição com vinho que Pathelin promete, com a mesma pretensão enganosa, pagar o tecido com ouro: “eu te pago com ouro e não com dinheiro” (LA FARCE..., 1999, p. 21)⁷. Em meio a esse diálogo, em que a palavra ouro aparece sob ironia de promessa enganosa, salta da boca do Comerciante a palavra “sambieu” (LA FARCE..., 1999, p. 22), de “ventrebleu”, interjeição equivalente a “palsambleu” (pelo sangue de Deus), que ressurge em outras partes da peça.

Na Idade Média, o vinho representa o “sangue de Deus”. Essa substância, presente no rito cristão, transforma a natureza do ser, por meio de uma transmutação milagrosa. Ao manter um contato químico com o corpo do fiel, deixará de ser vinho para ser o sangue do salvador, que lhe garantirá a vida eterna. Isso reforça o sentido ambíguo da farsa em que o sagrado e o profano se misturam, na narrativa da peça e nos espaços marginais de suas apresentações, os espetáculos. Circunstâncias que geram e reúnem no mesmo solo de

⁷ “je vous paie en écus d’or et non pas en autre monnaie.”

dicotomias religiosas a doutrina cristã e a Alquimia, sendo esta última mais cosmológica do que religiosa.

Para finalizar esse argumento, cito Mollo (1991, p. 265-266), para quem “o vinho possuirá uma estreita ligação com o ouro alquímico... Sangue da terra e ouro deverão, portanto, representar a vitória sobre o tempo, assemelhado à morte”. E acrescenta:

A bebida sagrada guardará, de certa forma, embora afastadas pela Igreja, estreitas ligações com o ouro alquímico, pois a procura de salvação no Cristianismo muitas vezes se assemelhará à procura da incorruptibilidade das substâncias metálicas. (MOLLO, 1991, p. 265-266)

Essa relação do vinho com a morte (e com a vida) evoca ainda *As rãs* (405 a. C.), de Aristófanes (s/d. (b)). Nesta peça, o próprio Dioniso, deus líquido (vinho, sangue e água em geral), desce ao Hades numa barca, portanto deslizando sobre um rio, para trazer de volta à cidade de Atenas o poeta trágico Eurípides. Traz, no entanto, Ésquilo, devido ao compromisso da poesia com a vida política. Mas isso é assunto possível de ser explorado por outros autores, em trabalhos futuros.

Conclusão

Diante do que expus até aqui, concluo que a análise comparativa da comédia *As vespas*, de Aristófanes, e de *A farsa do advogado Pathelin* afirmam a hipótese de nossa pesquisa: o vinho possui a função de enganar em ambos os textos analisados.

O tema do engano serve para colocar em evidência as contradições das instituições jurídicas tanto na Grécia do século V a. C., quanto no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, sendo, em todo caso, denúncia social. No entanto, é possível que o mais importante esteja no fato de que o vinho, representação do próprio deus do teatro, materialize o engano mais relevante da arte dramática, que é a alteridade da ficção.

Em suma, tudo isso faz parte da natureza de Dioniso, deus de formas imprevisíveis, porque está em perene mutação. Líquido da terra, Nereu, o Velho Mar, que é velho, por assim dizer, nas veias de Filocléon e dos escravos, mas que é jovem, ou, nesse caso, “médio”, nas de Pathelin e do Comerciante, personagens da farsa. Dioniso, “sangue de Deus”, “metal puro da terra” – transubstanciado –, para o milagre da “salvação”. Mas em combate eterno consigo mesmo, sagrado e pagão, indeciso, entre os vazios e os excessos da

taça. Uma meia parte, razão e loucura, ímã que arrasta os homens para as formas primeiras – caóticas – da vida. Mas, se Hesíodo (2007, v. 116) esteve certo em atribuir em sua *Teogonia* o nascimento do mundo ao Caos, poder-se-ia considerar Dioniso partícipe e testemunha fiel desse momento teogônico que culmina nos ecos de uma gargalhada. Como a de Odisseu, cujo olho esperto não poderia jamais ter sido cegado por Ninguém.

Referências

ARISTÓFANES. As vespas. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: EURÍPEDES; ARISTÓFANES. **Teatro grego** – um drama satírico: O ciclope, e duas comédias: As rãs e As vespas. Editora Espaço e Tempo. s/d. (a).

ARISTÓFANES. As rãs. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: EURÍPEDES; ARISTÓFANES. **Teatro grego** – um drama satírico: O ciclope, e duas comédias: As rãs e As vespas. Editora Espaço e Tempo. s/d. (b)

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

BERGE, Damião. **O logos heraclítico**; introdução ao estudo dos fragmentos. Instituto nacional do livro: Rio de Janeiro, 1969.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Maurice Olender. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIELS, Hermann; KRANZ, Walther (Ed.) **Die Fragmente der Vorsokratiker**. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LA FARCE de Maître Pathelin. Texte établi et traduit par Michel Rousse. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

MOLLO, Helena Miranda. “Vinho e metamorfose”. In: BASTIAN, Vera Regina Figueiredo. **Vinho e pensamento**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.

PLATÃO. **Filebo**. São Paulo. Loyola, 2012.

STARLING, Maria Adília Pestana de Aguiar. Dioniso, deus das representações dramáticas. In: BASTIAN, Vera Regina Figueiredo. **Vinho e pensamento**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.

Submetido em: 11 maio 2017

Aprovado em: 06 dez. 2017



O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo do Brasil

Shakespeare on the way of Brazilian amateur and popular group theatre

Angélica Tomiello¹

Resumo

Ao se falar do texto shakespeariano, no senso comum, a identidade do autor e da obra que se forma no imaginário coletivo é como algo intocável, apesar do caráter popular inicial de produção no período elisabetano. O alcance aos mais diferentes públicos nos séculos XVI-XVII na Inglaterra é correlato ao que se encontra no Brasil a partir da recepção do trabalho dos grupos amadores e dos grupos de teatro popular formados no século XX nas encenações do texto shakespeariano. Através de uma breve retomada histórica do trabalho dos referidos grupos, bem como do desenvolvimento do teatro brasileiro, com as contribuições de vários estudiosos presentes na obra de Faria (2012; 2013) e Cafezeira e Gadelha (1996), além de outros, o presente trabalho se direciona para a valorização do popular no desenvolvimento do teatro brasileiro em parceria com o texto de William Shakespeare.

Palavras-chave: Shakespeare. Teatro amador brasileiro. Grupos de teatro popular.

Abstract

When speaking about the Shakespearean text, the common sense identifies its author and his work as something untouchable, despite its popular character on the Elizabethan era. The heterogeneity of theatre audiences in England in the sixteenth and seventeenth-centuries is similar to what is found in Brazil when studying the work done by amateur and popular group theatres formed in the twentieth-century on staging the Shakespearean text. Through a brief historical assessment of the mentioned groups, as well as the development of the Brazilian theatre, with contributions of many scholars present on the works by Faria (2012; 2013) and by Cafezeiro and Gadelha (1996), among others, the present paper aims to appreciate the contribution of popular culture to the development of Brazilian theatre, in partnership with William Shakespeare's works.

Keywords: Shakespeare. Amateur Brazilian theatre. Popular group theatre.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: angelica.tomiello@gmail.com.

Introdução

No percurso de desenvolvimento de uma teatralidade brasileira, muitos foram os caminhos adotados, sempre permeados pelo cômico e pelo popular. “O teatro brasileiro que herdamos dos amadores é a base daquele que hoje possuímos.” (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 80), desenvolvido e modernizado pelos grupos de teatro popular do século XX, com inovações cênicas e o trabalho coletivo.

O caráter coletivo de produção, os estudos continuados da relação entre texto e cena são apenas algumas das características dos grupos de teatro popular contemporâneos. Esses grupos distanciam-se do caráter primeiro do teatro brasileiro que buscava em grande medida agradar ao público por todos os meios possíveis. A grande maioria desses grupos possui uma perspectiva artística (política) que delinea seus trabalhos.

A partir do contexto da década de 1970, no qual o molde dos grupos é mais próximo do que o que se encontra atualmente, Mariangela Alves de Lima (que traduz *Ricardo III*, para encenação em 1975 no Teatro Municipal José de Castro Mendes, em São Paulo, com direção de Antunes Filho), propõe um contraponto entre os teatros de grupo e as empresas teatrais (profissionais) que elucida muito bem nosso ponto de partida:

O grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra, tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: *Os Comediantes*, o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Arena*, o *Oficina*. [...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações que não seja apenas uma satisfação imediata às exigências do consumidor, mas também uma manifestação da vontade dos artistas empenhados na confecção de uma obra. Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo. (LIMA, *Anos 70 – Teatro*, 1980, apud GUINSBURG; PATRIOTA in FARIA, 2013, p. 298)

A participação desses grupos na contracorrente capitalista, mais preocupada com o fazer teatral do que com os lucros gerados, é um dos aspectos que evidencia a grande

importância de sua recuperação histórica. Vinculando-se aos textos shakespearianos numa tentativa de (re)popularizar sua obra, fugindo de identidades de supremacia consolidadas, concernentes ao dramaturgo em questão, ao longo dos séculos, distancia-se das convenções academicistas com as produções dos amadores e dos grupos de teatro popular. Desse modo são possíveis interpretações do texto shakespeariano não pautadas nos moldes clássicos, mas permeadas pelos conceitos mais modernos de encenação, donde a liberdade para com o texto se faz presente, além das inovações pavimentadas pelos grupos amadores no século XX, com a modernização teatral no Brasil, presentes até as encenações mais contemporâneas.

O início dos amadores com Shakespeare

Os primeiros espetáculos amadores, feitos por aqueles que não viam no teatro uma profissão, mas uma atividade paralela às carreiras profissionais, eram vistos no Brasil desde o século XVIII a partir de montagens com atores dos mais diferentes níveis sociais, além de espetáculos isolados que apareciam, em sua maioria, nas festas populares, no século XIX.

Os teatrinhos de feira eram aproveitados para dar palco às encenações, misturando-se populares e intelectuais. Nessas representações, assim como nas representações das companhias italianas que aportavam no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, já eram vistas influências do cômico popular proveniente da *Commedia dell'Arte*,

[...] conforme as descreve Thomas Ewbank, com animais ensinados, fogos e figuras 'de papel colorido sustentadas por delicadas armações', executando piruetas no alto de mastros, bufões 'irresistíveis' e até mesmo números da *Commedia dell'Arte*, como a menção que faz a *Punch e Juddy*, uma das referências de *As Desgraças de uma Criança*. (RAMOS in FARIA, 2012, p. 128-129)

Quando da aparição de várias companhias estrangeiras no Brasil, nos anos finais do século XIX, muito do que se tinha pensado em termos de um teatro nacional acabou ficando apagado, de certa maneira. As companhias que não possuíam seus teatros próprios eram levadas a procurar outros lugares para encenações, algumas vezes não conseguindo público para pagar as despesas. Nessas tentativas muitos se deslocaram dos grandes teatros do Rio de Janeiro para praças, sendo os artistas portugueses os primeiros a

explorar a “praça do Rio de Janeiro”. Esse movimento que desloca os atores já de companhias constituídas para fora do teatro, encontra repercussão no caminho dos grupos de teatro popular que se apresentam nos mais diferentes locais atualmente, inclusive em diversas praças. Nessas tentativas, Shakespeare ainda figurava com mais relevância nas encenações de companhias estrangeiras do que propriamente nas encenações brasileiras.

No início do século XX, os “autores-ensaiadores” Cardoso de Menezes e Carlos Bettencourt criaram uma dinâmica de encenação interessante aos grupos ou coletivos teatrais que viriam a se desenvolver nesse mesmo século. Sempre presentes nos ensaios, não somente escrevendo os textos para a encenação, prenunciavam um caráter coletivo, mesmo que inicial, de produção que envolvia todos os integrantes da companhia², assim como evidenciava a liberdade que ganhava força na interpretação dos textos teatrais, fugindo das convenções demasiado canônicas.

[...] a relação dos autores com os demais profissionais integrantes da companhia era intensa e permanente: participavam das decisões sobre a montagem do espetáculo ao mesmo tempo que decidiam sobre a distribuição dos papéis, pois criavam suas personagens visando a cada intérprete da companhia. (CHIARADIA, 2003, p. 158)

No Rio de Janeiro, após a Primeira Grande Guerra, surgiram alguns dos grupos amadores mais proeminentes na história da dramaturgia nacional: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de 1938, foi o primeiro que estimulou em grande medida a modernização do teatro no Brasil com as inovações técnicas presentes nas encenações, inclusive com a estreia com *Romeu e Julieta* e com a encenação muito revisitada pela crítica de *Hamlet*, em 1948. Junto com o TEB, fizeram força em território carioca, o grupo d’Os Comediantes e o Teatro Universitário, os dois também de 1938.

Em São Paulo, mantendo-se no eixo tão comentado pela crítica, os grupos amadores foram marcados inicialmente pela criação do Teatro Universitário (TU) ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a partir do grupo de Georges Raeders, em 1937. Esse grupo, a partir de uma proposta mais definida esteticamente, em 1939, apresenta no Teatro Municipal de São Paulo, as peças shakespearianas *Como quiserdes* e

2 É nesse mesmo período que as peças musicadas, tão populares, ganham um caráter mais popular ao evitar os refinamentos da língua portuguesa, de influência lusitana, e introduzir o linguajar popular, com gírias e bordões que se popularizam entre o público que frequentava os teatros.

Noite de reis e tem papel importante na fase transitória de modernização do teatro brasileiro enquanto grupo amador pelas inovações cênicas.

O repertório que os grupos amadores tentavam buscar era diferente daquele apresentado pelas companhias profissionais e em virtude desse distanciamento acabavam se aventurando em textos hoje considerados clássicos, talvez mais difíceis tecnicamente e sem tanto apelo ao grande público para geração de lucro. “No momento em que se multiplicam os conjuntos teatrais e os diretores se atropelam à procura de textos, é sintomático que as peças de um escritor da importância de Tchekhov continuem presentes apenas nas representações de amadores” (SOUZA, 2008, p. 161). Assim como o dramaturgo russo, Shakespeare se liga aos teatros amadores na mesma medida em que se distancia das encenações “perfeitas” das companhias profissionais, possibilitando outras abordagens do texto teatral a partir das inovações e liberdades presentes nesse caminho de modernização do teatro.

O Grupo de Teatro Experimental (GTE) foi um desses grupos amadores, com membros da alta sociedade paulistana ligados aos English Players. Apesar da produção elite-elite (como ocorria com muitos dos grupos amadores ao participarem de atividades teatrais como algo paralelo), eles definiram, como objetivo para o grupo, algo muito próprio do contexto de desenvolvimento teatral no Brasil com os grupos amadores, pois pretendiam “[...] levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro-cultura e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época” (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 70). Dentro desse objetivo, Shakespeare foi utilizado para a encenação de *As alegres comadres de Windsor*, em setembro de 1946, uma comédia fora das quatro grandes tragédias com mais apelo ao público e recorrentes no teatro profissional.

Em São Paulo ainda com influência do Teatro Universitário ligado à USP, após seu fim em 1941, surge em 1943, com membros desse último grupo amador universitário paulistano, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) que, apesar de possuir objetivos próximos ao do GTE, diferenciava-se pela tentativa de valorização do teatro nacional, com autores de língua portuguesa, preferencialmente brasileiros, o que não se manteve propriamente com o passar dos tempos. Não foi um grupo que utilizou Shakespeare em seu repertório, assim como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), além de referências

intertextuais, por exemplo, com a encenação de *Romanoff e Julieta* de Peter Usinov, em 1959, com claras referências à tragédia shakespeariana romantizada na interpretação clássica.

À diferença das companhias profissionais que carregavam no nome de um ator excepcional a sua marca, os grupos de teatro popular surgidos a partir das décadas de 1950-1960, formados nas possibilidades de modernização pavimentadas pelos grupos amadores, mantinham um caráter mais coletivo de produção, onde várias interpretações do texto eram bem-vindas, ampliando-se suas possibilidades. Havia um senso de coletividade de produção, donde se reuniam os atores em torno de um ideal comum e a partir desse objetivo promoviam-se “[...] leitura minuciosa do texto, conhecimento detalhado do dramaturgo escolhido, geralmente um estrangeiro, clássico ou moderno” (VARGAS in FARIA, 2013, p. 105). Os grupos de teatro popular que vieram a se desenvolver a partir desse contexto distanciam-se das companhias profissionais e de seus métodos de produção cênica pensados somente para o palco, sem aberturas, consolidando métodos de inovação técnica principiados pelos grupos amadores. “Além do mais, em oposição às formas artísticas individualistas a que estávamos habituados, como o romance e a poesia, estas novas tentativas estéticas traziam para o nosso meio a experiência inédita do trabalho grupal de criação, mais coerente com a vida urbana” (SOUZA, 2008, p. 134).

Os grupos de teatro popular se formam na esteira dos amadores

Na década de 1950 o teatro brasileiro começa a tomar feições mais nacionalistas, a partir da afirmação de uma teatralidade realmente brasileira, com menos influências estrangeiras. Na atuação de Boal no cenário brasileiro, por exemplo, as produções do teatro no Brasil se distanciaram ainda mais da influência das produções estrangeiras, tentando imprimir um caráter nacional mesmo a personagens estrangeiras.

Nacionalizávamos a personagem estrangeira, ao passo que o outro grupo (TBC) alienava as personagens nacionais. As personagens brasileiras que eles faziam, você olhava e dizia: “Essas personagens não têm nada de brasileiro”, ainda que se chamassem José da Silva ou João de Sousa”. [E conclui,] no final dos anos de 1950, estávamos num momento especial de luta. Devíamos afirmar uma arte que não fosse totalmente guiada pelos padrões estrangeiros. (BOAL apud VARGAS in FARIA, 2013, p. 116)

O que foi produzido a partir desse momento, em termos de utilização do texto shakespeariano, alterou-se nas décadas seguintes na mesma medida com a impressão de brasilidade nos personagens shakespearianos, brasilidade essa encontrada até hoje com encenações, por exemplo, do grupo nordestino Clowns de Shakespeare. Ainda no percurso histórico em questão, é válido mencionar a atuação do grupo amador O Tablado, de 1951, que contava com a presença de Maria Clara Machado, conhecida por sua produção para o teatro infantil. Foi um grupo que se iniciou como amador, mas após três anos de existência começou a tender à profissionalização, mesmo que com suas publicações próprias no *Cadernos de Teatro*, a partir de 1956, tentassem estimular o desenvolvimento do teatro amador no território brasileiro com instruções teóricas e práticas do fazer teatral. Muito embora tenha feito seu papel na modernização do teatro brasileiro, o dramaturgo elisabetano só ganha espaço em seu repertório após a profissionalização: a primeira com direção de Maria Clara Machado em 1964 com *Sonho de uma noite de verão*; em 1967, com tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça, encena-se *Hamlet*; *Macbeth*, em 1987, com direção e adaptação de Ricardo Kosovski e *Romeu e Julieta*, em 1991, com a tradução de Décio Pignatari.

O Teatro Oficina, fundado em 1960, com caráter de grupo a partir dos anos 1970, depois denominado como Teatro Oficina Usyna Uzona, atuante até hoje, assim como os demais grupos citados, tem Shakespeare em seu repertório ao longo de seus anos de trabalho. A encenação mais conhecida relacionada ao grupo em termos shakespearianos é a produção do polêmico *Ham-let*, com direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa em 1993. É um grupo com que afirma sua atuação política nas encenações, assim como ocorreu com muitos dos grupos nas décadas de 1960-1970, durante o período da ditadura militar, em que era necessário reafirmar o interesse nacional de democratização.

Nessa retomada, um nome a ser ressaltado nas produções shakespearianas produzidas a partir da década de 1960, é o de Antunes Filho, pois em 1965, um ano após o golpe de instauração da ditadura militar, dirige a encenação de *Romeu e Julieta* e monta *A megera domada*, continuando com Shakespeare ao longo de sua carreira com *Júlio César* em 1966, *Ricardo III* em 1975, *Romeu e Julieta*, novamente, mas agora com o CPT (Centro de Pesquisa Teatral do Sesc), em 1984 e *Trono de sangue*, em 1992, numa adaptação de *Macbeth* e claras referências à produção oriental do filme de Akira Kurosawa.

Tanto nesse espetáculo quanto em *Romeu e Julieta* (1984), a tragicidade e o lirismo são privilegiados em detrimento de qualquer desejo de reconstituição de época ou fidelidade histórica. A síntese de motivos sobressai nas duas encenações, mas a priorização dos canais simbólicos é mais evidente em *Macbeth*, com marcações coreográficas próximas do butô e composições de lentidão minimalista. (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 333)

Durante a ditadura militar, com a repressão cada vez maior pela censura, muito do que se tinha em termos de movimentos de teatro popular e grupos amadores foi desmantelado. E, apesar da censura não encontrar em Shakespeare possibilidades políticas de interferência na ditadura instaurada, o bardo continuou a ser encenado, em menor medida sim, pelo caráter nacionalista que tomava conta dos palcos, mas ainda presente como forma de questionar, em suas possibilidades, a luta pelo poder em vigor no período. O que se produziu de teatro nesse período girou em torno de grupos mais consolidados como o CPC (Centro Popular de Cultura), onde a crítica ao regime ditatorial se fazia presente na discussão dos assuntos nacionais, com peças de protesto ou que focassem os desmandos do novo governo. Diante desse cenário, portanto, as peças shakespearianas foram encenadas com menor frequência pelos teatros de grupo³ pelo menos até o início de uma tentativa de redemocratização do país a partir dos anos 1970 – ou, se foram encenadas, os registros são poucos pelos mesmos motivos da censura.

Com a redemocratização ganhando espaço aos poucos, e a luta política dos artistas diminuindo, tentava-se desvencilhar, a partir de meados da década de 1970, de um caráter mais sério e firme de atuação (não sendo essa uma afirmação generalizadora, pois muitos grupos mantiveram a forte atuação política como já ressaltado na menção do Oficina). Nesse contexto, uma nova configuração dos grupos de teatro popular, mais próximos aos atuais, se constrói com a coletivização e o processo colaborativo se tornando cada vez mais comuns nos processos artísticos de produção. Esses grupos tinham como orientação de trabalho, enquanto coletivos teatrais, além da perspectiva crítica e dialética, “[...] a busca continuada de uma expressão dramaturgica popular e crítica em relação ao mercado e à ideologia veiculada na mídia.” (BETTI in FARIA, 2013, p. 209), ou seja, de contracultura, mesmo que muitos se apresentando enquanto coletivos pequenos e locais. Em 1971, por

3 Essa afirmação se baseia na falta de documentação do referido período, pelo menos referente aos grupos de teatro popular. Em relação às companhias profissionais, a encenação de textos shakespearianos era recorrente, pois o governo ditatorial não acreditava na possibilidade das peças apresentarem um caráter político e contestador em relação ao contexto em que se inseriam as representações.

exemplo, um grupo de teatro popular (coletivo), Grupo Pão e Circo, surge no porão do Oficina em São Paulo. É formado por jovens e em sua primeira encenação com a mescla de inúmeros textos de autores diferentes, Shakespeare se faz presente a partir da utilização do texto de *A tempestade*. Em 1975, próximo à dissolução do grupo, representa *Titus Andronicus*, encenação essa que recebe críticas pela agressividade de algumas cenas, chocando o público.

A partir desse contexto e dos novos moldes dos grupos de teatro que vêm a se formar, mantendo-se no eixo Rio-São Paulo, tem-se a formação do Grupo de Teatro Ornitorrinco, de São Paulo, fundado em 1978 por Cacá Rosset, com suas encenações de textos clássicos e vanguardistas, emprestando de Shakespeare parte de seu repertório que será encenado também fora de terras brasileiras. *A comédia dos erros* é encenada pelo grupo em 1992 tanto em São Paulo quanto em Nova York no Delacorte Theatre. Um ano antes, no mesmo teatro, é encenada a peça *Sonho de uma noite de verão*. Com curta duração, um grupo de teatro que também foge do empresariado, o grupo Pessoal do Despertar (1979) se interessa pelo texto shakespeariano em 1982, com a encenação de seu penúltimo espetáculo, *A tempestade*, tomando como cenário um espaço natural ao ar livre.

Nesse momento, tão importante ao percurso de desenvolvimento da dramaturgia no Brasil, é necessário reafirmar como os teatros de grupo surgiam ainda na esteira da modernização proporcionada pela inovação técnica dos grupos amadores, como ocorrido nas décadas de 1940-1950, e pelos primeiros grupos de teatro popular constituídos pelo Arena, o Oficina, o CPC, por exemplo. Distanciam-se dos moldes clássicos (não dos textos considerados “clássicos”) de encenação das produções profissionais/empresariais que reafirmavam o posicionamento ideológico daqueles que detinham o poder, mas agora, “menos politizados” devido ao novo contexto de redemocratização.

Os clássicos nacionalizados trazem situações e palavras precisas. Facilitam mais, é evidente, a compreensão do que seja um teatro popular. E, além do mais, o território é vasto e disponível para a experimentação dos atores. Não resta dúvida de que a geração dos anos de 1960/1970, consciente ou inconscientemente, volta-se, revisitando-as, para as grandes figuras do teatro popular [amador]: Oscarito, Grande Otelo, Alda Garrido e Dercy Gonçalves.

A década de 1960 principia a exigir do público compreensão e reflexão crítica. Bertolt Brecht (1898-1956) e o encenador Roger Planchon, ativo desde 1953, passam a dominar o pensamento dos encenadores e atores mais jovens. (VARGAS in FARIA, 2013, p. 117)

Pode-se dizer que os amadores, portanto, pavimentaram o caminho seguido pelos grupos de teatro popular chegando ao que encontramos nos dias atuais, diferenciando-se na medida em que as novas produções não são, em sua grande maioria, produção da elite para a elite, como atividade concomitante e desinteressada com o desenvolvimento do teatro no Brasil, mas sim moldadas a partir de um interesse estético mais amplo, que se faz pontualmente de maneira mas popularizada, unindo diferentes classes na medida do possível dentro da sociedade capitalista em que se insere.

Fora do eixo Rio-São Paulo é importante ressaltar o trabalho de grupos teatrais populares que fazem uso do texto shakespeariano com grande repercussão em suas encenações com impressão de uma identidade nacional, como o Grupo Galpão, fundado em 1982 em Belo Horizonte. Com o espetáculo *Romeu e Julieta*, estreiam Shakespeare dez anos depois de sua fundação, com a primeira encenação em 1992. Esse espetáculo ficou conhecido em diversos lugares do Brasil e em outros países, apresentando-se, inclusive, no Globe Theatre, na Inglaterra.

Com esse grupo (mas não somente com ele), Shakespeare volta a ter certo apelo popular (mesmo apesar da necessidade de inserção do grupo nos teatros que atingem apenas uma elite burguesa, ainda), além de apresentar características brasileiras, como o cômico sempre presente, a influência da *Commedia dell'Arte*⁴ (como em vários grupos fundados a partir de então), o carro enquanto elemento cênico, uma Veraneio (carro comum no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990), o frevo, além das canções populares, inseridas na peça. É um grupo de atores que faz pesquisa e estudos durante os ensaios e troca experiências com diversos diretores e atores de outros grupos e movimentos teatrais brasileiros, assim como os *Clowns de Shakespeare*, grupo nordestino fundado em 1993, que tem Shakespeare em seu repertório – compartilhando experiências e trocando influências.

A coletivização do trabalho – que se dá com os grupos de teatro popular a partir da década de 1970 –, dá início também aos chamados coletivos teatrais a partir da década de 1980 com projetos de criação horizontais, compartilhados. Alguns coletivos que surgem nesse contexto, inclusive hoje em dia se automeando tribos de atuadores ou trupes e que trabalharam com o texto shakespeariano são a Cia dos Atores (1987), que encena

4 A *Commedia dell'Arte* ou o *clown*, como referido no presente trabalho, foi muito incentivada pelos circos-teatro, com registros iniciais que remontam ao primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamin de Oliveira, que chegou a encenar *Otelo*. As tradições populares encontram abrigo nos circos-teatro ao longo do século XX, daí procede sua influência nos grupos de teatro popular.

Ensaio.Hamlet em 2004, numa adaptação da peça shakespeariana; o Armazém Companhia de Teatro de 1987 (já citado anteriormente), onde a figura de Paulo de Moraes, a partir de sua retomada da estética de colagem, produz em 1990 a peça *A construção do olhar*, com vários assassinos shakespearianos (GARCIA in FARIA, 2013, p. 316); a Sutil Companhia de Teatro (1993), que conta com Felipe Hirsch na produção, por exemplo, de *Estou te escrevendo de um país distante* (1997), peça centrada na figura de Hamlet a partir da releitura de Shakespeare e da peça de Antônio Abujamra⁵, *Um certo Hamlet* (1991); além de coletivos como Os Satyros (1989); a Companhia de Teatro Atores de Laura (1993); o grupo de teatro de boneco de Belém do Pará, Usina Contemporânea de Teatro (1989); o Grupo Nós do Morro (1986), mais vinculado à comunidade do Morro do Vidigal no Rio de Janeiro; e o Grupo Tá na Rua, de teatro de rua, fundado em 1980 por Amir Haddad.

Além dos grupos citados, existem inúmeros outros, muitos deles sem possíveis registros de fácil acesso, que, possivelmente, utilizam o texto shakespeariano em suas produções, imprimindo cada um a seu modo, de acordo com as relações coletivas estabelecidas, um padrão de construção dramaturgica próprio que, geralmente, utiliza de textos prontos para colagens ou como suporte para a encenação a ser construída ao longo dos ensaios coletivamente e que exprime diferentes interpretações possíveis ao texto.

Grupos de teatro ainda surgem com forte cunho de crítica política, seja trabalhando com a criação do próprio repertório, seja com a adaptação de clássicos para o contexto da sociedade contemporânea, ainda que a partir de 1990 em menor número do que no primeiro período em que surgem grupos de teatro popular como o Arena e o CPC, nas décadas de 1950-1960. Exemplos desse posicionamento são os trabalhos do grupo Folias d'Arte (1997), em sintonia com a Companhia do Latão, de São Paulo, que em 2003 encena *Otelo* e em 2010, *Medida por medida*; e o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, com recente encenação da adaptação de Boal de *A tempestade* pelo Palco Giratório do SESC em 2017, com esse mesmo direcionamento politizado, encena antes, em 1999, a peça inspirada em *Hamlet*, escrita por Heiner Müller, *Hamlet machine*.

5 A contribuição de Abujamra para a presença de Shakespeare nos palcos brasileiros se deu, porém, muito antes da referida peça: *Henrique IV*, quando encenado na França em 1960, conta com sua presença no elenco; *Hamleto*, também fora do país, em Nova York, com sua direção para encenação no Theatre for the New City; *O Hamlet* é encenado em 1982, já em território brasileiro, em São Paulo (com participação de Denise Stoklos, que em 1988 dirige a adaptação encenada em Nova York, *Hamlet em Irati*); *Julieta de Freud*, encenada em 1997 com sua direção, numa versão onde Julieta é levada à análise; e *Hamlet é negro*, de 2002, com texto adaptado e dirigido pelo ator, diretor e apresentador Abujamra.

O coletivo paulistano Parlapatões, Patifes & Paspalhões⁶, fundado em 1991, representa Shakespeare no Festival de Teatro de Curitiba, em 1998, a partir de uma adaptação dos 37 textos shakespearianos na peça dos estadunidenses Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer *The cmplt wrks of Wllm Shkspr (Abridged)*, numa versão brasileira intitulada *ppp@WllmShkspr.br* sob a tradução de Barbara Heliodora, com grande sucesso frente ao público e à crítica. Os Parlapatões figuram com destaque no presente trabalho por compartilharem uma estética que apareceu em diversos grupos ou coletivos teatrais iniciados a partir de finais da década de 1980 e durante a década de 1990: a estética *clownesca* vinculada à popularização do teatro e ao cômico, retomando todo o panorama de formação do teatro brasileiro em sua concepção cômica e popular.

Outro coletivo teatral que compartilha das possibilidades de organização do teatro de grupo propiciadas na década de 1990 e da estética *clown* é o Coletivo Shakespeare Livre, de Blumenau (SC), que faz intervenções e espetáculos com os mais variados textos shakespearianos, distanciando-se da abordagem somente das grandes tragédias.

Compondo ainda o quadro das encenações mais recentes por grupos de teatro populares, sejam eles ligados a centros universitários ou não, alguns dos que utilizaram (e/ou utilizam) o texto shakespeariano em seu repertório, podem ser ainda elencados, não findando nem contando ainda com toda a produção shakespeariana feita pelos grupos de teatro popular brasileiros nos últimos anos e no porvir, aqueles feitos, por exemplo: pela Cia. Fábrica de São Paulo, *Macbeth* (2000); pela Cia. Teatral As Graças, *Noite de reis* (2006); pelo Barracão Teatro, com *A Julieta e o Romeu* (1999); pela Cia. Os Dezequilibrados, com *Quero ser Romeu e Julieta* (2006); pelo Amok Teatro, *Macbeth* (2004).

Para melhor exemplificar os aspectos relacionados aos grupos de teatro popular elencados, inicialmente enumerados como possibilidade de consulta material, é válido comentar, ainda que brevemente, sobre uma dessas encenações. Um dos grupos que têm um projeto estético delineado e assumem o caráter coletivo de produção é o grupo nordestino Clowns de Shakespeare (Natal-RN). É um grupo que desde 1993 conta com o bardo em seu repertório de encenação, tomando como ponto de partida de sua formação além de todo o contexto mencionado, os modernistas Manuel Bandeira, no nome do

6 As datas das encenações dos grupos contemporâneos aqui relacionadas foram elencadas de acordo com as indicações nos sites dos próprios grupos ou, em relação àqueles que não mantêm um site ativo, foram buscadas nas datações disponíveis na Enciclopédia Itaú Cultural, vinculadas aos grupos em questão.

grupo, dos versos finais do poema “Poética”, bem como a concepção estética de produção com a nacionalidade, a localidade e a liberdade para com os textos canônicos importados dos europeus incentivada pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

Uma de suas recentes encenações, *Sua Incelença Ricardo III*, muito comentada pela crítica, ganhou os palcos nacionais e internacionais após a estreia em 2010. Na referida encenação, como ocorre em outras elencadas no decorrer do trabalho, é possível notar como Shakespeare foi “abrasileirado”, assim como comentou Boal sobre as encenações da década de 1950, quando se nacionalizavam os personagens estrangeiros. Nessa nacionalização, o grupo natalense utiliza a lógica subvertida do *clown* para reformular a encenação de uma das poucas peças históricas shakespearianas que ganha notoriedade frente às outras tragédias e comédias, *Ricardo III*.

O trabalho coletivo de produção característico do grupo fez parte do processo de elaboração da encenação de *Sua Incelença, Ricardo III*. Contando com Fernando Yamamoto, membro permanente do grupo, como adaptador dramaturgico, contribuições dos demais componentes, e a presença de um diretor externo (já marcando o aspecto colaborativo dos grupos mais contemporâneos), Gabriel Villela, o espetáculo conta a história de Ricardo III com recortes e inserções de elementos épicos.

Na peça shakespeariana referida, não há a presença de prólogo que introduz à plateia um enredo resumido da peça que virá a seguir, porém, o grupo natalense retoma esse recurso épico no início da encenação em sua adaptação do texto de Shakespeare, contextualizando a ação que ocorrerá entre as casas de York e Lancaster e convidando a plateia a imaginar, assim como ocorreria no teatro elizabetano devido aos escassos recursos cênicos presentes no palco, servindo, também, como recurso de elucidação à plateia que, talvez, não conheça os desdobramentos da Guerra das Rosas.

Concebida como uma encenação a ser feita no espaço de rua, o palco, a céu aberto (tal qual o elizabetano que ficava à mercê das condições temporais), é delimitado em formato circular com pequenas armações de madeira com lâmpadas dentro e vasos com rosas vermelhas. A iluminação, além da luz do dia, fica a cargo de alguns poucos focos de luz direcionados ao centro desse palco, fios com lâmpadas penduradas (assemelhando-se à iluminação natalina) e lampiões espalhados pelo palco, que servem tanto como elemento cênico proveniente da cultura popular brasileira, quanto como iluminação.

Dentre os elementos cênicos que fazem correspondência com a cultura popular nordestina, tem-se, também, em cena, como que para dividir o palco em níveis (assim como no palco elizabetano), três carroças de onde falam alguns personagens. Os tecidos coloridos das roupas dos atores (característica estética “emprestada” do diretor Gabriel Villela), o uso de flores e alguns adereços também compõem esse referencial popular. Referencial esse que é completado com a presença do cangaceiro no lugar do assassino contratado por Ricardo III para se desfazer de seus inimigos na obtenção do trono.

A musicalidade nessa encenação é, ainda, um aspecto final que merece considerações⁷. Desde o título quando da referência às “incelenças”, cantos fúnebres entoados no sertão nordestino em cortejos funerários, que se relacionam com as diversas mortes da peça, até a utilização de músicas do pop rock inglês (Queen, com trechos de “Bohemian Rhapsody”, por exemplo), a música constitui elemento importante para algumas quebras de ilusão. Junto com esse aspecto, pode-se ressaltar a linguagem, a prosódia nordestina, presente nas falas dos personagens com acentos típicos, omissão de fonemas na linguagem coloquial, nasalização, concordância nominal incorreta nos padrões da linguagem culta (como na fala de Lady Anne: “Preferiria ser uma criada a ser rainha nessas condições”) misturados com o lirismo próprio de traduções do texto shakespeariano e uso excessivo dos pronomes de segunda pessoa.

Sem pretensões de seguir os moldes clássicos, o que o grupo natalense produz vem na mesma direção de popularizar a obra shakespeariana, unindo os aspectos cômico e popular devidos do teatro brasileiro, como no caminho apontado anteriormente, feito pelos grupos de teatro amador e pelos teatros de grupo ao longo de mais de cinco séculos de desenvolvimento do teatro no Brasil (resguardadas as tentativas e direcionamentos diferenciados em cada um dos possíveis contextos desse caminho).

Considerações finais

Numa breve retomada do desenvolvimento dos grupos de teatro amador e dos grupos de teatro popular no Brasil, é possível compreender como a perspectiva adotada pelos grupos amadores e pelos grupos de teatro popular ao encenar o texto

⁷ Para maiores considerações acerca da música em *Sua Incelença, Ricardo III*, ver o artigo das professoras Anna Stegh Camati e Liana de Camargo Leão, intitulado “Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em Sua Incelença, Ricardo III” (dados completos nas Referências).

shakespeariano retoma um dos aspectos concernentes à (re)popularização de sua obra. Enquanto grupos profissionais optavam por peças catárticas que emocionassem o público, partindo inicialmente, no século XIX, de traduções adocicadas via Jean François Ducis, seguindo à risca o texto cênico, mantendo-se presos ao texto, esses grupos com caráter mais popular tomavam (tomam) textos mais “clássicos” e, se é possível assim dizer, mais “difíceis” de ser encenados, adaptando-os muitas vezes e ampliando suas possibilidades de interpretação.

Às escolhas pelos textos “clássicos” vincula-se o caráter popular que lhes é pertinente e assim possibilitam uma aproximação dos textos do público, mesmo aqueles considerados clássicos inalcançáveis como Shakespeare na sua identidade consolidada historicamente e compartilhada por grande maioria da crítica. Essa popularização, além de retomar o caráter popular das peças do período elisabetano, permite combater a canonização extrema de uma atividade artística considerada popular desde seu princípio, o teatro.

Valorizar produções e técnicas passadas frente às inovações permitidas ao decorrer dos séculos acaba por distanciar, muitas vezes, o público de uma cultura que lhes é devida e que deveria ser acessível. O trabalho feito pelos grupos elencados ao decorrer do trabalho, nesse sentido, são de extrema importância para retirar a concepção de que Shakespeare é um clássico inalcançável. Mesmo que os processos de inovação cênica e a coletivização não alcancem toda a produção shakespeariana dos grupos de teatro, com os trabalhos pontuais feitos por cada um dos grupos mencionados e dos muitos outros que não foram, alcança-se uma devida tentativa de popularização de sua obra, importante nos tempos atuais em que o academicismo exacerbado parece, por vezes, aumentar ainda mais a distância entre o público e a arte.

Referências

CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*. **Revista Cerrados**, Brasília, 2013, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Spatial negotiations in the Brazilian street production *Sua Incelença, Ricardo III* by Clowns de Shakespeare. **The Shakespearean International Yearbook**. 16: Special Section, Shakespeare on Site. London: Routledge, 2016. p. 87-107.

CAMATI, A.; MIRANDA, C. A. (Org.) **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2016.

CEVASCO, M. E. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia de Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo, 2003, v. 03, p. 153-163, 2003.

CLOWNS DE SHAKESPEARE – Só mais um site WordPress. Disponível em: <<https://www.clowns.com.br/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GOMES, C. M. **William Shakespeare no Brasil**. Anais da Biblioteca Nacional. Vol. 79. 1959.

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicadas.com.br/site/teatro-c2/105-clowns-de-shakespeare-rio-grande-do-norte-natal.html>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Org.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HELIODORA, B. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAUEN, M. As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, 2014, v. 7, n. 2, p. 4-17, 2014.

SOUZA, G. M. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

Sua Incelença, Ricardo III (Clowns de Shakespeare) – Reviewing Shakespeare. Disponível em: <<http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/sua-incelenca-ricardo-iii-clowns-de-shakespeare-porto-praca-d-joao-brazil-2013/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III em três momentos. Disponível em:
<<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/04/10/sua-incelenca-ricardo-iii-em-tres-momentos/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III (His Excellency Richard III) <<MIT Global Shakespeares.
Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/>>.
Acesso em: 12 fev. 2017.

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 19 nov. 2017



O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira

O rei da vela: the "here and now" of Oficina Theater during the Brazilian dictatorship

Mariana Figueiró Klafke¹

Resumo

O artigo se propõe a analisar a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina em 1967, considerando este um momento fundamental tanto para o grupo em sua trajetória estética e política quanto para a cultura brasileira em um momento de reflexão sobre as responsabilidades da esquerda na conjuntura histórica de então. Mobilizando diversos textos críticos que analisam a montagem, buscamos compreender como o Oficina se apropriou do texto oswaldiano em contexto histórico diverso, o que essas escolhas mostram sobre as posições políticas do grupo e que impactos a peça trouxe para sua história.

Palavras-chave: Teatro Oficina. Teatro e Política. Ditadura.

Abstract

The article proposes to analyze the production of *O rei da vela*, play by Oswald de Andrade, performed by the Teatro Oficina in 1967, considering this a fundamental moment both for the group in its aesthetic and political trajectory and for the Brazilian culture in a moment of reflection on the responsibilities of the Left in the historical context of that time. By mobilizing several critical texts that analyze the production, we seek to understand how the Oficina appropriated the Oswaldian text in a diverse historical context, what these choices shows about the political positions of the group and what impacts the play brought to their history.

Keywords: Teatro Oficina. Theater and politics. Dictatorship.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: marianaklafke@gmail.com.

Comentários iniciais

O rei da vela, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, faz parte de uma trilogia de textos teatrais intitulada Trilogia da Devoração, da qual também fazem parte os textos *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937. A maior relevância de *O rei da vela*, porém, se dá muito mais tarde e de forma descolada das demais peças oswaldianas, quando é encenada em 1967 pelo Teatro Oficina de São Paulo. Trata-se de uma peça difícil de se analisar em toda sua relevância. Ater-se unicamente ao texto não dá a dimensão que a obra teve na cultura brasileira, já que seu impacto revolucionário se dá propriamente com a montagem do Oficina. Além disso, a montagem tem um caráter “autoral” forte por parte do diretor, ao qual só temos acesso via críticas e depoimentos do próprio José Celso Martinez Corrêa.

É bastante recorrente na crítica, inclusive imediata na época da montagem, de que foi a encenação do Oficina que deu ao texto modernista real relevância na cultura brasileira. Considerando o contexto de uma ditadura civil-militar fortemente calcada em um discurso de valores ligados a Deus, à Pátria e à Família, a peça de Oswald encenada pelo Oficina, em uma linha de provocação cruel e agressiva, teve um impacto altamente polêmico que mexeu com os ânimos tanto conservadores quanto de esquerda. Além disso, em uma visada que considere o desenvolvimento interno do teatro brasileiro, é necessário lembrar que neste momento histórico Oficina e Arena são os grupos de maior visibilidade no país, e para o Oficina é consensualmente *O rei da vela* que marca uma virada anárquica e revolucionária na sua trajetória. Para a cultura brasileira de forma mais ampla, cabe lembrar também o quanto essa virada é fundamental para o movimento tropicalista, que abalará estruturas nos anos seguintes.

O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma *brasilidade* renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano que, lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis et Circencis*, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 65)

O ano de 1967 foi um ano marcado pela centralidade da questão do engajamento na cultura brasileira. Em todas as manifestações artísticas (cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas etc.) este ponto é recorrente e objeto de polêmicas. Internamente na militância de esquerda, trata-se do momento em que estão se definindo mais claramente as posições divergentes entre resistência política pacífica e luta armada. Por um lado, um regime político cada vez mais claramente autoritário e mais firmemente institucionalizado; por outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência. A cultura, neste contexto, ainda conta com o seguinte dilema: “a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares” (NAPOLITANO, 2001, p. 60). O público disponível era majoritariamente composto pelas classes médias urbanas. O entendimento desta situação é central na virada do Oficina nesse ano, cuja nova posição é essencial para compreender o impacto de *O rei da vela* neste momento.

Após o incêndio em seu espaço, o Oficina passou um período realizando remontagens que o grupo sentia estarem defasadas em relação à visão que tinham neste momento pós-1964. Com a montagem de *O rei da vela*, o grupo encontra seu “aqui e agora” com um texto para inaugurar sua nova casa e também inaugurar uma nova comunicação com o público, mediada por uma nova visão da realidade brasileira. Zé Celso se pergunta no “Manifesto do Oficina”: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?” (CORRÊA, 2003, p. 21). A última opção dá chave importante da leitura do grupo sobre o momento histórico. Para o diretor e porta-voz das ideias do Oficina, não havia mais possibilidade de cantar a nossa terra depois de toda a festividade pré e pós-golpe, e em Oswald o grupo encontrou um *cogito* para ser também seu: Esculhambo, logo existo! “Oswald nos deu n'*O rei da vela* a 'fôrma' de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 2003, p. 22-23). A peça virou manifesto do grupo para comunicar sua visão da “chacriníssima” realidade nacional.

De um lado, a história de Mr. Jones (personagem americano da peça) e de outro os Jujubas (massa marginal representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro) e sua não-história - no centro o chamado

‘homem brasileiro’ que só e impotente para fazer sua história tem que partir para seu simulacro de história: sua existência carnavalesca, teatral e operística. [...] Não há história, não há ação no sentido hegeliano. A tese não engendra sua antítese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substitutivo de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da História. Muito cinismo por nada. (CORRÊA, 2003, p. 23-24)

José Celso se propõe com seu trabalho de direção a fazer uma leitura própria do texto oswaldiano, argumentando que uma “montagem fiel” seria um contrassenso, considerando o poder criativo anárquico do autor da peça. O diretor considerou a peça incrivelmente ligada às estéticas do período, uma superteatralidade que é, nas suas palavras, “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA, 2003, p. 25), vendo nela potencial de mexer com o cenário teatral brasileiro, tão distante das inovações do Cinema Novo, na sua visão.

A nova relação com o público que o Oficina estabelece a partir de *O rei da vela* depende da leitura do grupo sobre este público e sobre a conjuntura política. Na famosa entrevista publicada no Caderno Especial nº. 2 da *Revista Civilização Brasileira* em julho de 1968, Zé Celso afirmou reiteradas vezes sua avaliação de que havia disponível toda uma gama de espetáculos mistificadores, destinados a aplacar a boa consciência burguesa, que consumia justificativas medíocres da sua posição e participação na vida nacional. “Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário (esse adjetivo é necessário)” (CORRÊA, 1968, p. 19).

José Celso Martinez Corrêa se refere ao que chama de “melhor público”, o público progressista que procura algum conteúdo ideológico na cultura, e para o qual o diretor pensa ser o melhor, em termos de eficácia política, a destruição de suas defesas e justificações. O Oficina se coloca em uma postura de desmascarar a realidade brasileira e o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria que envolve seus pequenos privilégios, que dependem de diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações. O grupo se propõe, considerando o seu público, a fazer um teatro da deseducação, confrontando-o. A expectativa do diretor era que isso despertaria a necessidade da iniciativa individual, o que ele defende ser a única forma de ação em “um

país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante” (CORRÊA, 1968, p. 20). Zé Celso acredita estar lidando com um público heterogêneo, que não responderá como classe, e por isso este viés da iniciativa individual. A escolha pela montagem de *O rei da vela* também revela uma leitura de conjuntura política mais ampla:

Com ‘O rei da vela’, a ruptura é total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometido com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. [...] O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da ‘cultura nacional’ do integralismo, com suas editôras, seus Alberto Tôrres, seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. (CORRÊA, 1968, p. 22)

Do ponto de vista estético, que não se separa das questões ideológicas, a montagem de *O rei da vela* traz também uma nova postura importante do Oficina, que recusa diversos modelos (os “compensados do TBC”, a “frescura da comédia dell’arte”, o “russismo socialista dos dramas piegas do operariado”, o “joanadarquismo dos shows festivos de protesto”) em favor do que consideram realmente arte popular brasileira: a revista, o circo, a chanchada. Em termos da montagem em si, Zé Celso enfatiza que se trata de uma obra de direção, sendo sua maneira de ler e interpretar o texto oswaldiano: “o que há de mais novo no ‘Rei da Vela’ é um estilo de direção que fala através das maquilagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atôres jovens que fazem papéis de personagens maduros, etc. Tudo isso é uma opção nova” (CORRÊA, 1968, p. 25).

Sobre as reações do público, Zé Celso afirma que são variadas, desde a apatia silenciosa até a revolta ou a adesão. O diretor caracteriza esta vivência como uma situação de luta entre palco e plateia, uma relação difícil, já que o público é agredido constantemente.

A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contato com tudo que vem surgindo de creativo e novo no Brasil. Antes do ‘Rei da Vela’, nós vivíamos isolados. (CORRÊA, 1968, p. 25)

O texto de *O rei da vela* apresenta uma série de características metateatrais muito interessantes, como personagens que praticamente representam outros personagens em cena², com vistas a demonstrar alguma caracterização, personagens com consciência dramática, que demonstram ciência do seu papel e fazem contato com o público, referências no próprio texto sobre sua condição de peça de teatro³, e ruptura da ilusão dramática, apresentando condições de bastidores em cena, por exemplo. Esses procedimentos levam a certo grau de distanciamento e estranhamento por parte da plateia, o que levou muitos críticos posteriormente a apontar semelhanças com o teatro brechtiano, apesar de assinalarem sempre que Oswald não conhecia o trabalho de Brecht. Acreditamos que esta comparação anacrônica é um vício de crítica, que refere constantemente os mesmos grandes nomes. Técnicas de distanciamento e estranhamento não são exclusividade do teatro épico brechtiano.

Em linhas gerais, *O rei da vela* expõe em seu enredo as alianças entre aristocracia rural decadente, burguesia nacional e capital estrangeiro, buscando desvendar a engrenagem socioeconômica que move o país. A peça é composta de três atos que se passam em dois espaços, o escritório de Abelardo I e uma ilha na Baía da Guanabara. A rigor, o enredo se desenvolve principalmente no primeiro e no terceiro atos, sendo o segundo mais propriamente um painel que caracteriza e tripudia nas alianças que são tema da peça. Sábato Magaldi afirma que a peça apresenta a falta de perspectiva do capitalismo, através de um Abelardo que rouba o outro, mas acreditamos que esta leitura não se sustenta: o que *O rei da vela* expõe é justamente o funcionamento da engrenagem capitalista, estando o poder e o dinheiro sempre nas mãos dos mesmos, através das mais sujas estratégias e alianças ou até mesmo golpes (nem o nome do “dono do poder” muda). Morre o capitalista, mas segue vivo o capitalismo em outras mãos.

Abelardo I, o protagonista, já é por princípio e definição um burguês avacalhado: rei da vela, produto que traz em sua denotação certo arcaísmo e indica a industrialização incipiente do país. No casamento/aliança com a filha da aristocracia decadente Heloísa já vem outra piada: os nomes referem os famosos amantes da Idade Média, mas não há amor nenhum em jogo. Alguns críticos defendem que *O rei da vela* é uma peça sustentada por

² Caso, por exemplo, da cena em que Abelardo II está caracterizado como domador.

³ Como quando Abelardo I diz: “O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo” (ANDRADE, 2003, p. 44).

uma tese, demonstrada através da interação entre tipos. Os personagens não possuem grande profundidade psicológica, por exemplo. Não se trata de um drama sobre relações inter-humanas, mas sim de uma análise das determinantes sociais de certas relações estruturantes do capitalismo em país subdesenvolvido.

Análises críticas da peça

“Ambíguo até a raiz do cabelo”: são os termos de Roberto Schwarz para descrever inicialmente o Teatro Oficina em “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. Para o crítico, o grupo, também de esquerda, se encontra nos antípodas do Arena: “Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa” (SCHWARZ, 1978, p. 85). Ao contrário do Arena, que se ligava ao público pela simpatia e apostava no didatismo, o Oficina investia em uma espécie de choque profanador e se ligava ao seu público pela brutalização. O raciocínio do Oficina, em especial na figura do diretor José Celso Martinez Corrêa, parte do pressuposto de que, tendo a pequena burguesia alinhado-se com a direita (ou no mínimo não resistido) e a grande burguesia aliado-se ao imperialismo, qualquer consentimento entre palco e plateia seria um erro ideológico e estético. A questão é que um público considerável “gostou” de ser agredido e garantiu êxito comercial ao grupo.

Uma discussão recorrente na época referia-se à perspectiva do movimento estudantil: esta seria determinada por sua origem social pequeno-burguesa ou se trata de uma função social peculiar? Enquanto o Arena adota essa segunda opção e procura estabelecer aliança com seu público, o Oficina adota a primeira e trata a plateia em geral em chave negativa. Schwarz afirma que, embora essa resposta ao golpe de 1964 seja mais radical, não se trata de uma resposta política: “apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes” (SCHWARZ, 1978, p. 86).

Schwarz observa que a dinâmica do Oficina com seu público inclui a possibilidade de que parte de plateia se identifique com o agressor, de forma que, se alguém, por

exemplo, sai da sala por sentir-se agredido ou ofendido, a satisfação dos demais é enorme. Para o crítico, está dada uma volta de perspectiva e há espaço argumentativo para nuançar a afirmação de ser o Oficina um grupo de esquerda:

Instalando-se no descampado que é hoje a ideologia burguesa, o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo de após-64. Como então afirmar que este teatro conta à esquerda? É conhecido o “pessimismo de olé” da República de Weimar, o *Jucheeppessimismus*, que ao enterrar o liberalismo teria renunciado e favorecido o fascismo. Hoje, dado o panorama mundial, a situação talvez esteja invertida. Ao menos entre intelectuais, em terra de liberalismo calcinado parece que nasce ou nada ou vegetação de esquerda. O Oficina foi certamente parte dessa campanha pela terra arrasada. (SCHWARZ, 1978, p. 88-89)

Décio de Almeida Prado considera o Teatro Oficina uma espécie de continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia, tendo herdado daquele, com quem se iniciou no profissionalismo, a preocupação com o político e a intenção de exprimir o país e o momento histórico vivido, e deste o empenho estético e a preferência pelo repertório estrangeiro, notável na maior parte de sua trajetória. A importância central do Oficina para a história do teatro brasileiro, entretanto, encontra-se, como comentamos anteriormente, ligada à montagem de um texto nacional, *O rei da vela*, com o qual o grupo encontrou o “aqui e agora” do teatro nacional, nas palavras já citadas do diretor. Prado afirma que este “aqui e agora” tem diversos níveis: 1) político, já que na peça o marxismo não figura apenas no âmbito nacional, mas compreende o problema imperialista, a partir da figura de Mister Jones; 2) social, graças ao tratamento debochado da sexualidade, que tinha potencial para ferir a moral burguesa mais seriamente do que qualquer polêmica tratada com seriedade; 3) teatral, na medida em que o espírito paródico dialogava com a ideia de antiteatro, da qual se vinha falando muito no momento. A escolha pelo texto de Oswald vinha mesmo a calhar no momento histórico brasileiro:

Para uma nacionalidade que não caminhava no sentido de resolver os seus problemas, que tinha uma revolução de esquerda engasgada desde a década de trinta, nada melhor que a espinafração propugnada por Oswald: ‘A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração’. Ou como disse José Celso: ‘O rei da vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução’. (PRADO, 2007, p. 113)

Prado afirma que, invertendo o ufanismo, a peça dá origem ao tropicalismo no teatro, com a aceitação “alegre e selvagem” de nosso subdesenvolvimento, mote de riso primeiramente para nós mesmos, ao enxergarmos nosso anacronismo histórico. Para o crítico, este procedimento resulta no momento pós-1964 mais crítico que as peças do Arena, já que a peça de Oswald nesse contexto acaba por disferir golpes críticos diretamente sobre a burguesia, e não sobre os militares, atingindo mais propriamente o cerne da questão. Esse é um novo tipo de teatro político, que supõe uma forma de revolta que atinge o homem como indivíduo e não como parte da coletividade, e procura afastá-lo de qualquer comodismo ou complacência. Nessa perspectiva, não cabe ao teatro promover a revolução, mas sim ser ele mesmo um ato revolucionário.

Para Décio de Almeida Prado, o Oficina, que viveu tendências tão opostas quanto a racionalidade de Brecht e o misticismo de Artaud, foi “emblema e guia” de sua geração, expressando com intensidade as contradições do momento histórico. O grupo passou pela exaltação do espírito crítico com *Galileu Galilei*, retornou ao Brecht mais niilista de *Na selva das cidades*, percorreu o Brasil, mais como seita do que como companhia teatral, em busca de novos sentidos e por fim dissolveu-se no esgotamento das forças dedicadas à missão, que mostrou-se impossível, de reinventar-se totalmente a cada novo espetáculo.

Sábato Magaldi considera *O rei da vela* como fundadora de uma nova dramaturgia no Brasil, “o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo”, que apresenta “uma visão desmistificadora do país” através de um procedimento no qual “a paródia substitui a ficção construtiva” e o foco é “o gesto demolidor de todos os valores” (MAGALDI, 2003, p. 7-8). Oswald expõe o procedimento através do qual as classes privilegiadas procuram manter os seus privilégios a partir da história do arrivista Abelardo, cuja riqueza provém de duas atividades rebaixadas, a agiotagem e a fabricação de velas, “resíduo religioso de um país feudal, em que todo morto guarda um pavio aceso entre as mãos postas” (MAGALDI, 2003, p. 9). Considerando o ímpeto oswaldiano de espinafração geral, a família do coronel Belarmino é retratada com as mais diversas “taras”, visíveis já nos nomes (Heloísa de Lesbos, João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde), associando o “desregramento sexual” aos hábitos dos donos do dinheiro, o que na altura da montagem do Oficina já soava bastante preconceituoso. Postos em cena a burguesia arrivista e a aristocracia decadente, completa o quadro analítico de Oswald, “então cristão-novo do marxismo” (MAGALDI, 2003, p. 9),

Mister Jones, capitalista e banqueiro norte-americano, de quem, evidentemente, Abelardo não passa de um feitor.

Magaldi procura esclarecer a condição de Abelardo II, caracterizado como socialista, a partir das dissensões da esquerda: “É que o comunismo ortodoxo, isto é, aquele que assumiu o poder com Lenine e depois Stalin, considerava desvios desde o trotskismo até as outras formas de socialismo, no seu entender aliadas ocultas ou abertas da burguesia” (MAGALDI, 2003, p. 10). Entretanto, o crítico passou ao largo da caracterização de Abelardo I como (ex-?)comunista, o que torna a questão muito mais problemática. Parte significativa dos críticos deixou o problema de lado, mas Iná Camargo Costa, cujo argumento será exposto adiante, trata da questão como centro de sua análise.

Sábato Magaldi propõe que a divisão da peça em três atos corresponde perfeitamente às intenções de Oswald de Andrade, mostrando o primeiro ato o modo como opera o protagonista, agiota, em seu escritório de usura, seguido de um ato que apresenta Abelardo I em um momento de lazer e ridiculariza absolutamente a burguesia em suas manobras para manter suas posições, e, por fim, um terceiro ato que dramatiza a morte de Abelardo I e sua substituição por Abelardo II. O crítico também aponta uma lógica coerente nas indicações de cenografia e indumentária, a partir das quais, aliás, elogia o espetáculo do Oficina, “fiel e ao mesmo tempo criativo” (MAGALDI, 2003, p. 12), cuja parte visual foi concebida por Hélio Eichbauer. O primeiro ato parodia o circo, com jaulas e Abelardo II vestindo-se como domador de feras; o segundo ato tem como referência o teatro de revista, com um telão pintado do Rio de Janeiro, de um mau gosto gritante; e o terceiro ato, no qual ocorre a morte de Abelardo I, é apresentado como ópera.

Mesmo que seja absolutamente improvável que Oswald conhecesse Brecht no início da década de 1930, Magaldi marca a semelhança entre os procedimentos de estranhamento/distanciamento na obra dos dois autores, evitando “os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana” (MAGALDI, 2003, p. 13). Além disso, o crítico aponta também a carnavalização como procedimento importante da peça, sendo sua mola propulsora, como o autor enfatizou, a espinafração, cujo empenho destruidor expõe de forma cruel a condição do Brasil de país colonizado. A partir daí, Magaldi enfatiza o quanto a peça ganhou nova modernidade com a montagem do Oficina em 1967: “o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado – transcorreram trinta anos destituídos de História

autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de História que era a realidade brasileira” (MAGALDI, 2003, p. 14). Outro procedimento interessante que o crítico aponta na peça é o ímpeto oswaldiano de manipular grandes esquemas, diminuindo a psicologia e subordinando os comportamentos à classe de origem ou à categoria profissional – além da continuidade entre Abelardo I e Abelardo II, há, por exemplo, a Secretária nº. 3, o que sugere secretárias anteriores e equivalência entre todas.

Eldécio Mostaço apresenta o *Oficina* como abertamente contrário a um quadro ideológico então predominante de uma cultura de esquerda marcada por certa positividade, carente de autocrítica, que Schwarz aponta como hegemônica no pós-Golpe, apesar da derrota política. O *Oficina* teria se colocado três tarefas: 1) fazer a crítica das contradições da “frente de resistência” de esquerda que se instalou na cultura brasileira; 2) redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira, ligada ao Modernismo de 1922; 3) iniciar um novo movimento, o tropicalismo, revolucionando os padrões tanto estéticos quanto políticos. *O rei da vela*, espetáculo-manifesto, marcou definitivamente esse percurso. A peça provocou reações as mais diversas, da esquerda e da direita: tentativas de invasão do teatro, ameaças telefônicas, protestos na plateia, reprovações etc. A polêmica montagem causou uma cisão ideológica que teve o mérito de clarificar posições no quadro político da cultura de então.

Discurso insurrecional, *O rei da vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de *Terra em transe*, capitalizou uma série de inquietações generacionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O rei da vela*. Retomada do melhor espírito de projeto da Semana de Arte Moderna, o tropicalismo constituiu-se num discurso abrangente dentro da cultura brasileira recente, ainda não totalmente decodificado em sua enorme ressonância. (MOSTAÇO, 1982, p. 103)

A postura de rompimento do *Oficina* era total: se propunha a retratar o burguês não do ponto de vista da própria burguesia, ou com pretensões de representar o povo ou o proletariado, mas de um ponto de vista que se colocava como marginal, em bom espírito oswaldiano (para quem o contrário do burguês é o boêmio, e não o proletário). Contrário à postura do *Opinião* ou do *Arena* (exaltação do povo etc.), o *Oficina* se posiciona com violência no quadro ideológico de esquerda como uma outra via, distanciada da burguesia

e das esquerdas instituídas: “o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadoras em seu programa e seu projeto, muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país” (MOSTAÇO, 1982, p. 104).

Iná Camargo Costa também enfatiza o quanto o Oficina está nos antípodas do Arena, mas começa seu argumento em momento anterior, desde a formação do grupo: enquanto o Arena mudou a história da dramaturgia brasileira após receber no grupo jovens ligados ao movimento estudantil como Guarnieri e Vianinha, o Oficina, apesar de surgido na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1958, desenvolveu-se à margem desse processo e até 1966 seu repertório de sucesso era composto basicamente de obras internacionalmente consagradas (o que, aliás, Costa enfatiza que o Arena já havia feito antes de 1958). É importante comentar que a análise de Costa sobre o Oficina é extremamente ácida em suas críticas, enfatizando, por exemplo, a ligação que o grupo teve com o Teatro Brasileiro de Comédia, apontando “os caminhos relativamente curtos que levam a arte ‘de esquerda’ ao aparelho produtivo da classe dominante” (COSTA, 1996, p. 142).

Costa procura relocalizar politicamente o Oficina retomando alguns pontos da trajetória do grupo e complexificando a noção, relativamente abstrata, de que o grupo se encontra simplesmente à esquerda. O Oficina tinha pelo menos um membro que era militante do Partido Comunista, o que por si só justificava apontar o grupo como ligado a ideias de esquerda naquele período, mas o que permitia afirmar com mais ênfase o esquerdismo do grupo era o seu repertório, que dá ensejo a críticas mordazes:

Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores *consagrados* entre (ou graças a) os stalinistas. [...] Com essa folha de serviços prestados à causa cultural stalinista, o Teatro Oficina parecia naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à ‘revolução fracassada’ em 1964) perfeitamente credenciado para encenar *O rei da vela*, peça escrita pelo Oswald de Andrade dos tempos de sua ‘conversão’ à doutrina stalinista (COSTA, 1996, p. 143).

Costa recapitula também a ligação de Oswald de Andrade com o teatro, enfatizando a significação do empenho oswaldiano em tornar-se dramaturgo logo depois de sua filiação ao PCB, considerando a importância que teve o teatro na Revolução Russa e, portanto, o alto grau de interesse dos militantes comunistas brasileiros no teatro desde os anos 1920 (Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo): “[Oswald de Andrade] agora se apresentava como um dramaturgo revolucionário, com uma proposta de mudança de função da poesia lírica (*A morta*), um retrato corrosivo da burguesia paulista decadente (*O rei da vela*) e o mesmo retrato em contraste com as conquistas do socialismo (*O homem e o cavalo*)” (COSTA, 1996, p. 147). Neste quadro, tornar-se-ia praticamente obrigatório levar a sério o discurso que Oswald propunha como revolucionário em *O rei da vela*, na visão de Costa, o que por si só levanta uma série de problemas interessantes.

Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo Costa analisa minuciosamente o texto das peças que fazem parte do percurso de seu raciocínio, *O rei da vela* inclusa. Aqui, porém, optamos por focarmo-nos em alguns problemas que nos interessam em específico. Quanto à questão já citada acima do comunismo de Abelardo I, que outros críticos não enfatizaram, Costa defende que não se trata de uma crítica ao PC e seu programa, mas sim de teses, que também eram defendidas dentro mesmo do partido, de que é impossível “assaltar por dentro a cidadela capitalista”, como diz Abelardo: uma vez feita a adesão à classe dominante, não há volta possível e está selada a traição de classe e ideologia. O destino do personagem, nesse sentido, é exemplar.

No *Rei da vela*, o dramaturgo militante procurou dar um ‘fim merecido’ a tipos assim. Com essa chave adicional, podemos entender a função igualmente adicional dos referidos índices de *arrivismo* de Abelardo. Além da *necessidade* de ostentar cultura, socialmente determinada, pois Oswald de Andrade sabia perfeitamente que a classe dominante brasileira sempre valorizou a cultura como ostentação, o *personagem* precisava *ter* cultura, de preferência acima da média burguesa, pois ele fora concebido como um desses pobres literatos dos quais a Internacional Comunista ‘não toma conhecimento’. E, convenhamos, a criação de um agiota culto, que conhece Freud, discute a função do intelectual, cita João Cândido e a revolta dos marinheiros etc. facilitava muito a vida do dramaturgo que pretendia dispor de um *raisonneur* para *demonstrar* as próprias teses. (COSTA, 1996, p. 158)

Costa afirma que Abelardo I, alvo principal das críticas de *O rei da vela*, é exposto de forma ambígua e particularmente interessante por conta dos pontos de vista sob os quais ele é visto, um cruzamento esquisitíssimo entre olhar aristocrático e olhar stalinista. Conforme essa leitura, o aristocrata ridicularizaria o agiota sem modos enquanto o stalinista ridicularizaria a peça em sua engrenagem mesma e, ao mesmo tempo, permitiria a crítica da situação como um todo. O sobrecarregamento do personagem Abelardo (protagonista, *raisonneur*) se explicaria por essa dupla determinação ideológica e tem como resultado mais grave o fato de que o discurso comunista como propaganda do programa do partido, certamente parte importante das intenções do dramaturgo militante, fica seriamente comprometido, desacreditado em função do caráter do emissor.

Para Iná Camargo Costa, o papel de Abelardo II, um social-democrata, como antagonista é uma deformação histórica causada pela condição de Oswald de Andrade de militante do PCB, já que a relevância social desse grupo à época não sustentaria esta posição. Além disso, a condição de comunista de Abelardo, como já comentado, causa alguns estranhamentos em relação à condição de dramaturgo revolucionário que o autor, pelo que se sabe, pretendia.

Convenhamos que seria lícito esperar um pouco mais de um dramaturgo revolucionário, já que a destruição do arrivista é velha conhecida da comédia brasileira, ficando a suspeita (nas condições dadas) novidade do discurso 'comunista' formalmente neutralizada pelo enredo em que o dramaturgo o encerrou. Se a intenção fosse mostrar a capacidade da classe dominante brasileira de absorver até o discurso de esquerda, a peça não poderia ter sido mais feliz, mas a própria peça quer ser outra coisa. (COSTA, 1996, p. 165)

Sobre a montagem do *Oficina*, Costa começa por enfatizar que, dada a afirmação do diretor de que endossa o texto, sua análise se limita a alguns poucos aspectos. A crítica sobre o espetáculo foi quase unanimemente positiva, sendo as exceções mais notáveis Décio de Almeida Prado e Alberto D'Aversa. No caso do primeiro, as críticas estão centradas em três questões: 1) antipático ao marxismo, crê que as teses da peça não passam de "espírito revolucionário institucionalizado"; 2) conhecendo bem o "burguês antiburguês" que era Oswald, não vê na peça esgotamento e podridão do capitalismo, mas sim uso da sexualidade para criticar a família e a hipocrisia; 3) o espetáculo do *Oficina* intensifica isso e se alinha à tendência irracionalista mundial. Já Alberto D'Aversa admira a peça de Oswald e critica na verdade a montagem do *Oficina*, que ilumina os aspectos

mais problemáticos da peça: “Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista [...] com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama ‘apelação’, golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto” (COSTA, 1996, p. 173). O crítico desafia o público a refletir sobre o objeto de seu riso.

Costa defende que *Arena conta Tiradentes*, montagem que o Teatro de Arena realizou no mesmo 1967, abriu a temporada de críticas ao suposto papel conspirativo desempenhado pelas esquerdas em 1964 e *O rei da vela* segue essa linha, mostrando um social-democrata conspirando para derrubar um comunista e tomar seu lugar, seguindo rigorosamente a agenda da reação intelectual, se identificando aos vencedores e tripudiando nos vencidos. A crítica é novamente mordaz: “José Celso estava usurpando os créditos daqueles que criticava chamando de ‘festivos’ – daqueles que corriam da polícia no Rio de Janeiro enquanto ele mesmo ‘puxava uma fossa’ inspirada no existencialismo à Chiquita Bacana” (COSTA, 1996, p. 174). No fim das contas, Iná Camargo Costa acaba aproximando Arena e Oficina nos distorcidos resultados de suas montagens de 1967:

Assim como a inconfidência em *Tiradentes*, no *Rei da vela* comunistas e social-democratas são alegóricos – o assunto de todo mundo continua sendo 1964. Nessa nova conjuntura, justamente às vésperas do massacre, que Nelson Xavier chamou de *guerra civil*, o teorema formal da peça adquire um sentido que nem os militares ousavam formular: as esquerdas, quaisquer que sejam as suas convicções, são constituídas por políticos arrivistas que, no final das contas, lutam entre si utilizando os mais torpes recursos com o único objetivo de definir um vencedor – aquele que terá a duvidosa honra de aliar-se à classe dominante para ajudá-la na laboriosa tarefa de perpetuar-se como tal. (COSTA, 1996, p. 175)

Em sua dissertação *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*, Sônia Goldfeder (1977), cientista política, procura refletir sobre os laços que unem arte e revolução a partir das trajetórias cotejadas do Arena e do Oficina, dando ênfase especial nas peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, montagens que a autora acredita que são momentos de maturação de ambos os grupos, no caso do Arena maturação de um teatro político didático, que se propõe a ser arte participante da realidade brasileira, e no caso do Oficina de um teatro revolucionário, que rompeu com estruturas e renovou o movimento teatral nacional. Para tanto, a autora começa por perguntar-se o que define um teatro

revolucionário (isso depende de um vínculo direto com partido ou organização política? Expressar um conteúdo político basta para uma peça ser considerada revolucionária?) e expor a polêmica entre Piscator, que defende um teatro de atuação mais direta, com objetivo político-social em um contexto de agitação, e Brecht, que com seu teatro épico propõe outra dinâmica para a relação entre política e teatro, mais distanciada e racional. Enquanto Piscator propõe politizar e incitar o público à ação através da comoção e da exaltação, com o uso de heróis positivos, e defende a subordinação de qualquer ideal estético ao objetivo político, Brecht defende outro ponto de vista, afirmando que a arte proletária deve ser tão arte quanto qualquer outra: mais arte que proletária. Brecht se coloca a necessidade de um teatro da consciência, da problematização e da crítica, e não da ação e da resposta pronta.

Após este primeiro momento, Goldfeder apresentará uma análise comparativa das peças considerando diversos pontos: a questão do discurso didático, o tratamento do discurso político, o herói positivo, apologia e crítica quanto à questão da liberdade nacional, o julgamento sobre os intelectuais, a questão nacional, a concepção de povo. Os demais capítulos do trabalho são compostos por uma exposição sobre a trajetória do Arena, com análise especialmente minuciosa de *Eles não usam black-tie*, mas também comentários sobre *A mandrágora* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, e sobre a trajetória do Oficina, com análises mais detidas de *Os pequenos burgueses*, *Roda viva* e *Na selva das cidades*. Com isto, Goldfeder pretendeu apresentar momentos fundamentais das trajetórias dos grupos dentro do seu recorte, a questão do engajamento no teatro.

Goldfeder afirma que *O rei da vela* se monta com construções políticas subjacentes, satíricas, a partir da atuação de personagens esquemas, tipos que se expõem com clareza, através de um discurso direto, que não se escondem ideologicamente e se tornam caricatos.; Não há discurso intermediário, explicativo. Para a autora, a peça se desenvolve em dois planos de tensões: um episódico, entre Abelardo I e Abelardo II, marcado pela temática da sucessão, e outro que é social – burguesia/proletariado, burguesia agrária/burguesia industrial, burguesia nacional/imperialismo. O primeiro ato apresenta uma pintura social e política, o segundo apresenta uma pintura moral e o terceiro explicita a problemática da sucessão. A função didática do texto estaria subordinada à sátira como recurso para reflexão e denúncia, com uma proposta de desvendar o que há por baixo das aparências. Goldfeder enfatiza a distância desse procedimento e o que ocorre em *Arena*

conta *Tiradentes*:

Está aí, a nosso ver, uma distinção fundamental entre as propostas do Arena e do Oficina neste ano de 1967. Enquanto o primeiro se pautava por uma tentativa de um teatro que se propunha a um didatismo, ou seja, apontar as falhas, os defeitos, mas ao mesmo tempo indicar a possibilidade de 'dias melhores' - a crítica em si já visava corrigir erros anteriores (o problema da organização, o problema dos maus revolucionários, o problema do descolamento entre grupo intelectual e o povo), o Oficina tinha como pauta a denúncia das classes dominantes, ou seja, centrar a crítica na burguesia, sem ter a preocupação de aventar a alternativa de mudança. A radicalidade estética, a nosso ver, é que pressuporá a radicalização política. Ela não se traduz de forma explícita como no texto do Teatro de Arena. Se existe uma proposta para alteração da situação vigente, a mesma está impregnando o texto, e mais ainda o próprio espetáculo dirigido por José Celso, porém sem se destacar e formar um discurso à parte. (GOLDFEDER, 1977, p. 32 - 33)

Quanto ao discurso político, Goldfeder (1977) afirma que o seu aparecimento não se dá por conta da própria temática, mas sim um discurso que se torna político na medida em que é uma denúncia, que se coloca ideologicamente de forma direta: "Oswald de Andrade em *O rei da vela* utiliza-se largamente da sátira, e nesta sátira o autor visa atingir a classe burguesa, a classe detentora do poder econômico, social e político" (p. 35). O discurso explícito permite que os personagens critiquem a si mesmos.

A questão do herói, que em *Arena conta Tiradentes* é central no intuito didático e em geral é um ponto importante de debate no que se refere ao teatro revolucionário⁴, em *O rei da vela* não tem vez. Não se encontra na peça nenhum personagem que possa ser classificado como "positivo", estando a tônica do espetáculo na crítica aguda à sociedade, denunciando e criticando os poderes constituídos de forma irônica a partir de uma concepção pessimista de nosso subdesenvolvimento. Não há ali exemplo a ser seguido, até porque o que encontramos são estereótipos ridicularizados ao extremo.

A crítica aos intelectuais, que em *Arena conta Tiradentes* é uma tônica importante, em *O rei da vela* se delimita em um tipo mais específico de intelectual, o que se abstém de um engajamento político. Esta crítica é feita a partir da figura de Pinote, que procura se colocar como neutro. O intelectual é acusado de superficialidade e alienação, sendo omissos

⁴ Enquanto alguns pensadores e teóricos defendem a necessidade do herói positivo para criar e mostrar um produto perfeito da nova sociedade, garantindo a eficácia política do espetáculo, outros, sendo o mais notável Brecht, questionam esta posição e advogam que um personagem "negativo" instiga mais do que um personagem "positivo", já que é apresentado criticamente. Além disso, a identificação com o herói por parte da plateia pode despertar o desejo de igualar-se a ele, mas dificilmente há condições concretas para tanto.

frente à realidade. No que se refere à questão nacional, tema forte em *Tiradentes, O rei da vela*, na medida em que tem como ponto focal de crítica a burguesia nacional, se coloca de forma também crítica em relação ao nacionalismo ufanista, apontando o quanto interesses de classe podem passar por interesses da nação como totalidade.

Considerações finais

Procuramos com esse texto retomar, em breves exposições com intenção de síntese, as polêmicas e debates estéticos e ideológicos que *O rei da vela* despertou e que endossam sua importância no cenário cultural brasileiro da época e na história cultural de nosso país. O golpe de 1964 teve enorme impacto na esquerda e nos nacionalistas. A perplexidade era generalizada. Primava a interpretação de que havia grande descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. Havia a crise de consciência perante esse novo quadro de impasse, bem como a frustração e a sensação de isolamento político. O debate intelectual no período subsequente foi instigado pela procura de novas perspectivas culturais e políticas diante do novo cenário nacional. Em parte, essa abertura de debate pode explicar o florescimento cultural e artístico que vigorou de 1964 a 1968. Por outro lado, o regime militar não se ocupou de início com artistas e intelectuais, mantendo o foco na dissolução de organizações populares e na perseguição de parlamentares, políticos e sindicalistas. De início, isolados das classes populares e fazendo arte somente para a classe média consumidora de cultura, os artistas não representavam perigo. Segundo Napolitano (2001, p. 49), “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada”.

De 1968 em diante, com o acirramento da repressão, o teatro nacional recorre cada vez com mais força aos apelos em favor da guerrilha: Feira Paulista de Opinião (na qual Augusto Boal apresenta uma peça sobre Che Guevara, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*), *Os fuzis*, *Agamenon*. Entre 1969 e 1971, os principais grupos teatrais do período, Arena, Oficina e Opinião, se desarticularam.

Mostaço (1982) enfatiza que em 1968 as tendências de trabalho que o Arena e o Oficina vinham demonstrando se radicalizam. O Oficina, com a montagem de *Roda viva*, leva ao extremo sua disposição de provocar o público até o limite, buscando desnudá-lo. O Arena, com o empenho da I Feira Paulista de Opinião, aprofunda seu apelo à luta armada,

recorrendo àquele que era referência máxima do imaginário revolucionário em voga na época, Che Guevara. É nesta ocasião também que a polêmica entre certa esquerda propositiva e confiante na possibilidade de resistência (da qual Boal é uma figura emblemática) e a posição tropicalista niilista e irônica (com a qual o Oficina dialoga de perto) se acirra. Podemos conferir o clima no programa da Feira, por exemplo, no qual Boal critica o tropicalismo como neorromântico, inarticulado, tímido e gentil, homeopático.

Também é interessante conferir as entrevistas com Boal e Zé Celso que constam no primeiro número da revista *aParte*, publicação do TUSP - Teatro dos Universitários de São Paulo, publicada em 1968. Sob o título “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”, as entrevistas com os dois diretores apresentam contraste forte e eloquente. Boal nega com veemência o fracasso da ideologia anterior ao golpe, defendendo que o teatro de vanguarda de fato não poderia derrotar tanques golpistas, mas mesmo com repressão houve resistência do “teatro mais esclarecido” nos primeiros anos de ditadura. O discurso dos anos 1950 e 1960 segue vivo: “[O teatro] Deve ir às ruas, não para fazer média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo, que deve ser o destinatário de toda arte” (CORRÊA, 1968, p. 19). Zé Celso, por sua vez, critica o público do teatro e a mistificação que se fez dele: “O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo” (CORRÊA, 1968, p. 20). Ele não acredita em um teatro racionalista, que se propõe a ensinar algo. O florescimento cultural do período inicial da ditadura, já comentado nestas reflexões finais, é tópico forte de interesse do Teatro Oficina, que critica a posição positiva de uma esquerda artística propositiva e pouco autocrítica. A montagem de *O rei da vela* é momento fundamental nesse percurso e um marco na cultura brasileira do período.

Referências

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. **Revista aParte** - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, mar.-abr. 1968.

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

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

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** - o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MAGALDI, Sábado. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

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

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

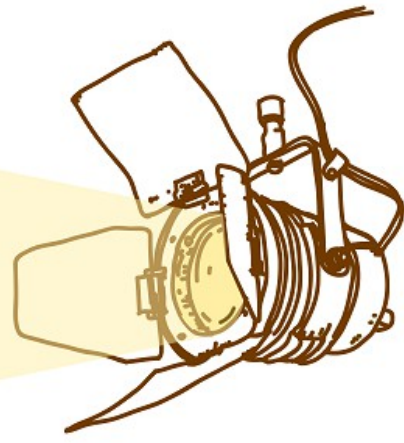
PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 06 nov. 2017

Dramaturgia em foco



Relatos



Tradutores em diálogo com o teatro e o cinema: do escrito ao dito

Translators in dialogue with theatre and cinema: from writing to speech

Lillian DePaula¹
Carmen Filgueiras²

Resumo

Os estudos sobre o processo de tradução de uma peça em português para outras línguas (como inglês e nheengatu) é enriquecido pelas exigências que os diferentes suportes (texto e imagem) envolvem. Este é um relato de algumas experiências de tradução intersemiótica e entre línguas.

Palavras-chave: Tradução. Palavra. Imagem.

Abstract

Studies on the process of translating a play from Portuguese into other languages (such as English and Nheengatu) are enriched by the requirements that the different supports (text and image) involve. This is an account of some experiences from intersemiotic and intra/inter-language translation.

Keywords: Translation. Word. Image.

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP e Professora Associada da UFES. E-mail: depaulalillian@gmail.com.

² Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e Professora substituta da UFF. E-mail: carmen.filgueiras@gmail.com.

*A Musa da canção traduz-se em escritora: aquela que exigia que os homens a ouvissem agora convida-os à leitura. Há justiça em nomeá-la aos dois papéis. O alfabeto não fora inventado sobre os seus cuidados, quando sua canção ainda regia suprema? Devemos negá-la o crédito de tê-lo inventado e ao direito de, ela própria, dele usufruir?*³

Eric A. Havelock
(*The muse learns to write*)

A musa sopra cada letra aos ouvidos alheios, que repetem em suas vozes o efeito percebido pelo som recebido. Mas o que acontece quando a musa primeiro escreve, letra por letra, e, só depois, canta? Quais são as considerações especiais para o tradutor da musa que escreve, para, apenas a seguir, falar? Este relato apresenta dois casos que compartilham o fato de que, em ambos, o sequenciamento é o texto escrito e, posteriormente, o texto falado; invertendo a sequência “natural”, primeiro a fala, depois a escrita. A tradução do texto teatral e a tradução intersemiótica do roteiro ao cinema amplificam e intensificam a experiência da escrita antecipando a fala.

Em outubro de 2015, o grupo de pesquisa Quinta no Quintal recebeu o desafio de traduzir 10 peças teatrais da região amazônica do português para o inglês. A tarefa proposta surgiu como oportunidade para retomar pesquisas que tinham como objetivo maior aquele de posicionar os tradutores em diálogo com diferentes áreas de conhecimento; em especial, com a educação. O teatro é *um* modo, entre outros, de melhorar-conhecer. É a atuação de palavras inicialmente escritas e que, no momento de sua realização, não é incomum constatarmos o diretor ou os atores *mudarem* o “original”. A cena, o aqui e agora, ordena o *quê* e o *como* dizer. Esse aspecto, em particular, guiará nossas observações sobre o *revelar* proporcionado pelo ato de traduzir.

Sinopses das peças traduzidas

- 1) *A busca* (De Nereide Santiago. Tradução de Evandro Santana, Lillian DePaula e Ronald Gobbi)
Lugo, Clara, Zama e Irma: quatro personagens que se descobrem ao falar uns dos uns dos outros. As metáforas conduzem a narrativa que produz uma revelação para o espectador/leitor.

³ “The singing Muse translates herself into a writer: she who requires men to listen now invites them to read. There is justice in assigning her both roles. Was not the alphabet invented under her aegis, when her song was still supreme? Are we to deny her the credit for its invention and for the ability to use it herself?”

2) *A carroça de Pandora do Largo Tião Sabá* (De Jorge Bandeira. Tradução: Paulo DePaula e Eloá Carvalho)

Pela boca dos bufões, com humor ácido, o espectador mapeia a história de Manaus, Amazonas, construída com contradições de ilustres personagens.

3) *A derrota do mito* (De Tenório Telles. Tradução: Lillian DePaula)

A peça articula a ruína do mito ao desarticular o que o estruturou. Seus personagens descrevem a desconstrução através de diálogo com cânones da cultura ocidental.

4) *A paixão de Ajuricaba* (De Márcio Souza. Tradução: Lillian DePaula e Patrick Rezende)

Em diálogo com os clássicos da literatura universal, a peça nos faz ver possíveis perspectivas daqueles de quem a voz foi roubada.

5) *Alice Músculo* (De Francis Madson. Tradução e revisão: Sonia Torres)

Alice narra sua trágica história, marcada pelo lugar do feminino na sociedade patriarcal colonizada, em diálogo metafórico com outras vozes familiares.

6) *Aquela outra face da tribo* (De Aurélio Michiles. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Lillian DePaula)

O monólogo em que o ator interpreta vários personagens narra a perspectiva da outra face, do lugar do outro lado do centro. Com humor cáustico, os personagens situam a Amazônia no contexto brasileiro e mundial.

7) *Carmem de Lazone* (De Sergio Cardoso. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Janet Chernela)

A peça não realista usa diferentes momentos históricos como espelhos refletores da situação marginal de Carmem, personagem que representa a alteridade excluída.

8) *Coisas para depois da meia noite* (De Denis Salles. Tradução: Wendell Máximo, Miúda Morosini, João Afonso. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES)

Marcelo reproduz sua história de abusos familiares. Não há espaço para o diálogo onde a corrupção atravessa o sentido das palavras.

9) *Francisca* (De Maria José Silveira. Tradução: Lillian DePaula)

Monólogo. No século XVIII, a índia Francisca conta sua história a partir do episódio em que busca juridicamente sua liberdade de volta.

10) *Nós Medeia* (De ZéMaria Pinto. Tradução: Lillian DePaula. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES)

Em três diferentes temporalidades, Medeia é traduzida nas maneiras femininas de exercer poder diante do patriarcado.

A tarefa da tradução das peças surgiu com o empenho de urgência, datas específicas e, assim, um grupo de 13 pessoas correu para o isolamento do fazer tradutório. Em três meses, os textos estavam prontos para o processo de revisão. Em seguida, seriam realizadas leituras dramáticas para adequar cada acento, cada sílaba, o melhor possível de modo que o texto coubesse nas bocas e soasse bem aos ouvidos dos falantes de língua inglesa.

Parceria na tradução

Todos os textos, com a exceção daquele traduzido pela tradutora e crítica de literatura Sonia Torres, da UFF, foram traduzidos em parcerias e com a revisão de uma terceira pessoa. Lillian DePaula figura como revisora e, juntamente com a coautora do presente relato, Carmen Filgueiras, editora final de cada texto traduzido. Os textos traduzidos foram realizados em parceria com tradutores experientes e jovens, e oferecem a oportunidade de fazermos apontamentos que vão desde questões relacionadas às línguas em contato, realçando, por exemplo, como uma língua diz algo que outra silencia; até conhecimentos a respeito das tradições de cada grupo em contato, no grande país da Amazônia.

Depois que os tradutores localizam pontos que podem ser problematizados, o diálogo se estabelece. Um diálogo que se inicia pelo *dito*, depois pelo *intencionado* e, finalmente, pelo *realizado*. A primeira etapa envia os tradutores ao contexto ao redor dos textos em leitura (por exemplo: se, em inglês, os gatos têm nove vidas, a tradutora da peça “Alice Músculo”, Sonia Torres, lhes dá mais duas às sete que têm em português).

Justo no momento das revisões e das leituras dramáticas, o pedido pela tradução é cancelado. Acabaram-se as datas, as aflições que a pressão do prazo curto nos inflige. Ficamos com todo o tempo no mundo para *observar* nosso produto e iniciar o processo de revisão com todo esplendor: leituras dramáticas e a produção de anotações que desmontam e comentam textos de modo a interessar ao bem-conhecer. Do tamanho dos arranha-céus, como gostava o tradutor-autor Nabokov.

Já respondemos a razão de efetuarmos as traduções; atendíamos a uma solicitação. Agora vamos responder por que não desistimos das revisões e *observações*. De minha parte,

Lillian DePaula, nunca deixo a sobremesa. Meu dente doce só visa a etapa que mais me gratifica. Sim, as *observações*, as *anotações*, o precioso paratexto e, aí, meu dente doce sorri.

A peça teatral, como também o roteiro de cinema, realiza-se na voz viva e na imagem, e demanda atenção aos *detalhes* ao redor do texto propriamente dito, a partir daquilo que está escrito.

Durante o processo de edição das peças traduzidas, a imaginação nos leva a pensar de qual forma poderiam ser encenadas. É intrigante perceber como um roteiro de cinema, muitas vezes, não é escrito para ser apreciado por um leitor desinteressado na execução do filme. Antes de ser uma obra artística, é um manual. Melhor dizendo, o roteiro necessita tanto da performance quanto o ator precisa de um personagem e/ou de uma ação.

No teatro, a questão é menos nítida:

É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo o que aconteceu; isto sentirá precisamente quem ouviu o enredo do 'Édipo'. Mas produzir este efeito através do espetáculo revela menos arte e está dependente da encenação. (ARISTÓTELES, 2008)

Para os textocêntricos, a melhor peça é apreciável pela riqueza dos diálogos e do enredo, podendo dispensar excelência na maneira com a qual é exibida: "As peças de Shakespeare são mais belas vistas no quarto de trabalho do que representadas no teatro" (PROUST, 1986). Porém, se nenhuma interpretação pode ser mais prazerosa do que a que a imaginação do leitor lhe oferece, por que há encenações e representações daquelas palavras? Toda a tradição cultural atenta à presença sabe do impacto emocional exercido por grandes atores, cenários, música, figurinos, contexto: a riqueza singular do espetáculo.

No começo do século XX, Artaud assistiu a apresentações do teatro balinês e ficou muito impressionado com a expressividade para além da palavra. Sua pesquisa foi direcionada para manifestações não realistas, sem as máscaras sociais, buscando transformar o espectador ao ativar seus cinco sentidos.

E se, por exemplo, a massa de hoje já não compreende 'Édipo Rei', ousou dizer que a culpa é de 'Édipo Rei' e não da massa [...] Longe de acusar a massa e o público, devemos acusar o anteparo formal que interpomos entre nós e a massa, e essa forma de idolatria nova, essa idolatria das obras-primas fixadas, que é um dos aspectos do conformismo burguês. (ARTAUD, 1989)

Não é raro que a autora ou o autor dirijam suas peças e/ou filmes como estratégia de materializar uma ideia original. No entanto, a noção de originalidade se confunde com exigências de produção. Se o orçamento só permitir filmar dois dias de externa, a cena sairá com ou sem sol.

Como autora, já preferi ser traída por atores que deram um sentido novo ao que escrevi. Ao ler o roteiro pela primeira vez, uma atriz se surpreendeu com a fala da personagem e acrescentei aquela real emoção à rubrica, preenchendo com vitalidade uma frase que se mostrou opaca em comparação ao que se tornou. Nas experiências em ensaios ou leituras de mesa, a equipe passa a interferir naquilo que nasceu, em geral, na solidão. Perguntas também surgem. Quando adaptei o romance 'Hell de Janeiro - o noir bronzeado' para roteiro de cinema, criei uma cena totalmente nova para uma das personagens porque, na tradução entre linguagens artísticas, só pude mostrar a ambiguidade dela inventando um novo reflexo. Apenas quando a atriz indagou onde estava, no romance, a cena presente, no roteiro, racionalizei a intuição: eu precisei de uma outra imagem para expressar, na tela, o que havia escrito, no livro.

(FILGUEIRAS em correspondência pessoal com DEPAULA, 2017)

É famosa a anedota sobre Hitchcock – para ele, havia atores bons e atores que pensam. O gênio do cinema tinha *storyboard* para cada quadro e preferia gravar em estúdio para reduzir imprevistos. A digitalização diminuiu o custo dos riscos e capturar um momento de vida pode ser razão para agradecer por ser traído. No palco, o ator que quebra a quarta parede diante do inusitado proposto pelo instante pode ser mais autêntico do que fiel. Boa sorte do público se for transportado à verdade da arte.

Trata-se da compreensão em relação ao que é original. Não é possível definir por que Sofia Coppola preferiu um All Star azul a outro símbolo contemporâneo ou qual a intenção do griô ao narrar uma história tradicional. Assim, a tradução é a metáfora, a ponte que transporta, para o inalcançável – aquilo que escapa. Essa potência é ainda mais evidente quando a tradução é intersemiótica. Transformar uma palavra em imagem exige

arrojo porque os limites entre as linguagens interrogam o sentido no jogo-labirinto da representação; o intérprete até corre o risco de se apaixonar pela originalidade da tradução. E que mal há nisso?

A tradução transcultural da peça *A paixão de Ajuricaba* e a demanda imediata pela tradução do texto para o Nheegatu

Não tive nenhuma participação formal na produção da primeira encenação do texto teatral que levou uma geração de jovens da década de setenta, da cidade de Manaus, instigados pelos movimentos pela libertação da palavra, da ação, a conhecer o herói resgatado por Márcio Souza do Teatro Experimental do Sesc, de Manaus. Minha participação foi ficar meio à toa e ouvir, a cada ensaio e encenação que eu podia, o magnífico texto elaborado e vivenciado na voz dos atores, e, o mais grandioso: participar do estudo de bibliografia utilizada por Souza para montar sua tragédia. É verdade que ajudei de forma mais concreta ficando na bilheteria vez ou outra e até na sonoplastia (que perigo!), mas geralmente eu que me ajudei assistindo, nos meus ternos dezesseis anos, ao texto teatral montado sobre muitas vozes e textos da literatura. Tenho trechos, em paráfrases, na minha memória até hoje, quarenta e três anos depois. Assim, nem sempre eu sei se o texto me tem ou se eu tenho o texto. Assim, não sabendo, vou escrevendo, traduzindo e melhor conhecendo minha nuvem do esquecer, do desconhecimento, especialmente daquilo que penso saber.

(DEPAULA em correspondência pessoal com FILGUEIRAS, 2017)

Ediney Azancoth e Selda Vale da Costa (2009, p. 132) reproduzem os primeiros comentários críticos sobre a peça *Ajuricaba*, pela voz do jornalista e crítico de teatro Jefferson Del Rios, da Folha de São Paulo (1974):

O maior acontecimento do Festival de Teatro de Campina Grande foi a revelação para todo o Brasil de um jovem e vigoroso dramaturgo: Márcio Souza, autor de 'A Paixão de Ajuricaba', texto escrito em poucos dias para cobrir o vazio deixado em seu grupo com a proibição, pela censura, de 'Zona Franca, Meu Amor', também de sua autoria. (grifo nosso)

Mais adiante, no mesmo artigo, Del Rios afirma que a peça tem “[...] três qualidades que a recomendam com urgência ao Teatro Nacional: originalidade, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos [...]” (p. 132). E continua Del Rio: “Mesmo estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero, como o panfletarismo, e dimensionou o drama de Ajuricaba, numa linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo, à Amazonia e suas preocupações políticas e sociais [...]” (p. 132-133).

Importante, portanto, situarmos a peça no tempo e procurarmos compreender como ela se realizou, na escrita, em tão poucos dias, com tamanha qualidade. Já mencionei como o texto de Márcio Souza soa em muitas vozes e cadências, e encanta ao leitor e ao ouvinte, de modo profundo. Del Rios apontou três motivos para tamanha identificação do texto com o leitor/ouvinte: originalidade, qualidade e propósito. Vamos discutir cada ponto.

Souza cuidou, em primeiro lugar, de escrever uma peça sobre um herói indígena com a maior atenção de representá-lo não como tantas vezes retratado: não conhece a língua do branco, é atrasado e inferior. Não precisamos nos demorar em descrições na literatura mundial caracterizando o índio como de segunda classe, com nada a oferecer aos brancos. Percepção do passado, presente até os dias de hoje, ainda figura pelo noticiário cotidiano, no qual confirmamos enfrentamentos e violências contra as diferentes etnias, em atos de desrespeito e desconhecimento pelos filhos das terras do continente americano. No texto de Márcio Souza, o herói indígena fala com sotaque de erudição, de sabedoria e de filosofia. Os argumentos lançados pelo nosso herói, tanto à Coroa Portuguesa como também aos Jesuítas, são traduções de textos anteriores, e fazem parte da biblioteca pessoal do autor manauara. De fato, Souza introduz vários textos da literatura mundial para assim montar uma nova dinâmica para se ler *Ajuricaba* e seu tempo.

Os tradutores de *Ajuricaba* para o inglês, Lillian DePaula e Patrick Rezende, iniciaram a tarefa de medir cada palavra no texto traduzido, da escrita até a fala. Foi realizada uma leitura dramática do texto, em Nova York, para os falantes de língua inglesa comentarem o percurso do texto. Procurávamos saber se o efeito criado pelo original havia sido levado adiante pela tradução. Patrick Rezende estuda e analisa as fontes talvez

consultadas por Souza e localiza a presença física dos outros autores emprestando suas vozes ao contexto amazônico na tragédia de *Ajuricaba*.

Em 2004, em publicação de Lucia Sá sobre textos e culturas da Amazônia, a autora dedica parte da obra aos feitos realizados por Márcio Souza e o seu teatro, aquele do palco verde. Sá comenta a estrutura da tragédia *Ajuricaba* comparando-a com o modelo grego, usado, propositalmente por Souza, com o intuito de, conforme afirma Sá (2004, p. 223), permitir que *Ajuricaba* alcançasse a mesma nobreza de caráter que os heróis gregos transmitiam fazendo com que a mesma importância atribuída aos heróis como Édipo, fosse dada ao herói do Rio Negro, iniciando assim uma tradição para as futuras gerações. A lacuna ainda ocupada por *Ajuricaba* na consciência dos brasileiros é falta, argumenta Sá, que o texto de Souza tenta suprir – projeto que as traduções esperam reforçar.

Em pouco tempo, nos informa o jornalista Del Rios, a peça é escrita. Talvez por conta da necessidade, nasceu uma solução: o procedimento utilizado de cortar e colar trechos, seja por meio da alusão, da paráfrase ou da própria tradução de outros autores. Souza faz uma homenagem ao tuxua e ao Shakespeare quando recria diálogos de *Romeu e Julieta* nas vozes de *Ajuricaba* e sua amada Inhambu. Um soneto de Dante socorre o coro grego no palco verde. Souza faz uma obra que nos leva a outras obras, agora acrescidas de um tempero amazônico. Assim como os romanos dialogaram com os gregos, divulga-se o diálogo entre as vozes da Amazônia com aquelas outras, vindas de longe, moldando e sendo moldadas pelo aqui e agora.

O trajeto iniciado por Souza em 1974, com sua escritura de *Ajuricaba*, caminha com pernas fortes. Por conta das pesquisas sobre o processo da tradução, viu-se a importância de não somente ter o texto em outras línguas, como o francês, o inglês ou o espanhol, mas muito especialmente, de levá-lo às línguas indígenas. João Paulo Ribeiro, sob a orientação de Maria Silvia Cintra (UFsCar), no momento traduz *A paixão de Ajuricaba* para o nheegatu, para a língua falada pelo nosso herói. Estamos vivendo momento único: em breve teremos a peça pronta para leitura dramática, em nheegatu, para ouvintes e falantes da língua do nosso herói. O resultado dessa nova empreitada é aguardado com grande expectativa, os comentários sobre o teor da peça e sua apresentação deverão ter grande recepção pelos estudiosos de literatura e, especialmente, por aqueles que compartilham a língua do herói do Rio Negro. O que o falante de nheegatu dirá sobre indígena que nasceu primeiro falando o português, depois o francês, e o inglês para só então falar sua língua

mãe. É o que veremos até julho de 2018, em Santarém do Pará, cidade que hoje retoma a língua nheegatu com afinco e que hospeda estudos que movimentam a língua indígena na nossa atualidade. O processo de tradução, iniciado em 2015, continua seu fluxo e esta é uma maneira de dar a ver sensibilidades culturais amazônicas postas como a fala do centro, em toda a sua autenticidade. Da escrita para a fala, do papel ao palco, à tela; a musa dita e a tradução realiza.

Referências

ARISTÓTELES. **A poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale do. **TESC, nos Bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.

BANDEIRA, Jorge. **A carroça de Pandora do Largo Tião Sabá**. Tradução: Paulo DePaula e Eloá Carvalho. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

CARDOSO, Sergio. **Carmem de Lazone**. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Janet Chernela. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

HAVELOCK, Eric A. **The muse learns to write: reflections on orality and literacy from Antiquity to the present**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

MADSON, Francis. **Alice Músculo**. Tradução e revisão: Sonia Torres. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

MICHILES, Aurélio. **Aquela outra face da tribo**. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

PINTO, ZéMaria. **Nós Medeia**. Tradução: Lillian DePaula. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

PROUST, Marcel. **Os prazeres e os dias**. Rio de Janeiro: RioGráfica, 1986.

SÁ, Lucia. **Rain forest literatures: Amazonian texts and Latin American culture**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.

SALLES, Denis. **Coisas para depois da meia noite**. Tradução: Wendell Máximo, Miúda Morosini, João Afonso. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

SANTIAGO, Nereide. **A busca**. Tradução de Evandro Santana, Lillian DePaula e Ronald Gobbi. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

SILVEIRA, Maria José. **Francisca**. Tradução: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

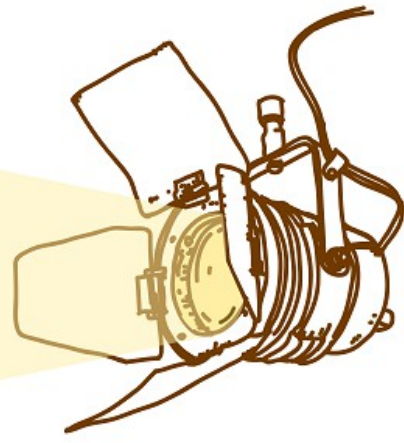
SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. Tradução: Lillian DePaula e Patrick Rezende. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

TELLES, Tenório. **A derrota do mito**. Tradução: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 27 nov. 2017

Dramaturgia em foco



Traduções



“A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare”, de Arthur Huntington Nason¹

“Shakespeare's use of comedy in tragedy”,
by Arthur Huntington Nason

Tiago Marques Luiz²

Resumo

Este texto de Arthur Huntington Nason, professor da Universidade de Nova Iorque e crítico literário das literaturas norte-americana e inglesa, foi publicado em 1906 e trata da presença da comicidade em oito tragédias de Shakespeare, a saber: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Coriolano*, *Antônio e Cleópatra*, *Júlio César* e *Rei Lear*. Para tanto, propõe inicialmente uma breve exposição de grandes críticos de Shakespeare, cujas opiniões tratam da dicotomia entre o certo e o errado acerca do elemento cômico, uma vez que Shakespeare usufruiu do que o pesquisador chama de “cânone pseudoclássico”, no qual a comédia – segundo a Antiguidade Clássica – não adentrava o campo da tragédia, e Shakespeare, por sua vez, rompe com essa estrutura composicional em suas peças, trazendo passagens que eram do gosto da plateia de seu tempo. Após a breve exposição, Nason propõe três classes de categorias cômicas para as passagens das oito tragédias acima elencadas, e é possível que certas passagens tenham mais de uma classe, dependendo do temperamento do leitor moderno das peças do bardo. Nason chega a cunhar uma quarta classe, que só é contemplada pelo humor do leitor moderno das peças, e por fim, finaliza seu texto mostrando o mérito do dramaturgo ao violar tal regra pertencente ao modelo clássico greco-latino.

Palavras-chave: Passagens Cômicas. Tragédias Shakespearianas. William Shakespeare. Comédia.

Abstract

This text by Arthur Huntington Nason, New York University Professor and literary critic of American and English literatures, deals with the presence of comedy in eight tragedies of Shakespeare, namely: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Coriolanus*, *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar* and *King Lear*. To do so, he initially proposes a brief exposition of Shakespeare's great critics, whose views deal with the dichotomy between right and wrong about the comic element, since Shakespeare took benefit what the researcher calls the “pseudoclassic canon”, where comedy – according to Classical Antiquity - did not enter the field of tragedy, and Shakespeare, in turn, breaks with this compositional structure in his plays, bringing passages that are delightful to the audience of his time. After a brief expose, Nason proposes three classes of comic categories for the passages of the above plays ranked, and it is possible that the certain passages may have more than one class, depending on the temperament of the modern reader of the Bard's plays. Nason even draws a fourth class, which is only contemplated through the humor of the modern reader of the plays, and finally, ends his text showing the merit of the playwright to the break up with such rule from the classic Greek-Latin model.

Keywords: Comic Passages. Shakespearean Tragedies. William Shakespeare. Comedy.

¹ Esta tradução é de um artigo de Arthur Huntington Nason, publicado no *The Sewanee Review* em 1906, cuja referência completa e indicação de versão online do texto original se encontram ao final desta tradução. Agradeço gentilmente às senhoras Kelly Rogers e Shannon A. McCullough, respectivamente diretora e coordenadora do Setor de Direitos e Permissões da Johns Hopkins University Press, que autorizaram a publicação da tradução do texto. No texto original, as notas de rodapé trazem as referências bibliográficas, enquanto nesta tradução, manteremos a citação original nos rodapés, e as devidas referências aparecerão ao final desta tradução.

² Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: markx2006@gmail.com.

A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare

Ao longo da história da crítica de Shakespeare, especialmente no início do século XVIII, os críticos mais leais ao que Pope chama de “modelo dos clássicos”³ lamentaram a falta de gosto de Shakespeare ao inserir a comédia em suas tragédias.

Eles admiram o gênio de Shakespeare, eles reconhecem que as passagens cômicas “seriam boas em qualquer outro lugar” (GILDON, 1710, p. 404, tradução minha⁴) e são obrigados a admitir que, nas palavras de Nicholas Rowe (1709), “a generalidade do nosso público parece estar melhor satisfeita com isso [tragicomédia] do que com a tragédia exata” (ROWE, 1709, p. 10, tradução minha⁵).

Mas, diz Rowe, “as críticas mais severas entre nós não podem suportar isso (ROWE, 1709, p. 10, tradução minha⁶). “Sofrimento e riso”, escreveu Charles Gildon (1710) “são tão incompatíveis que juntar esses dois [...] seria monstruoso [...] E, no entanto, esse absurdo [...] é o que nosso próprio Shakespeare tem sido culpado por falta de conhecimento profundo da arte do palco” (GILDON, 1710, p. ix-x, tradução minha⁷). Lewis Theobald (1733) “o imputaria voluntariamente ao vício dos *seus* [de Shakespeare] *tempos* [...] do que o então barbarismo reinante” (THEOBALD, 1733, p. 73, tradução minha⁸, colchetes do autor). Dryden, de fato, tinha sido fervoroso na defesa de Shakespeare, enquanto Thomas Rhymer tinha sido abusivo; mas poucos se atreveram a aprovar francamente isso até que o Dr. Johnson escreveu, em 1765:

misturar cenas cômicas e trágicas é uma prática contrária às regras da crítica... mas sempre há um recurso aberto de críticas à natureza [...] Quando o plano de Shakespeare é compreendido, a maioria das críticas de Rhymer e Voltaire desaparecem. O personagem de Polônio é temperado e útil, e os próprios Coveiros podem ser ouvidos com aplausos. (JOHNSON, 1765, p. 118, 119, 120, 121, tradução minha⁹)

³ Original em inglês: “The model of the ancients”

⁴ Original em inglês: “wou’d be good anywhere else”

⁵ Original em inglês: “the generality of our audiences seem to better pleased with it [tragi-comedy] than with exact tragedy”

⁶ Original em inglês: “the severer Critiques among us cannot bear it”

⁷ Original em inglês: “Grief and laughter [...] are so very incompatible that to join these two [...] wou’d be monstrous [...] And yet this Absurdity [...] is what our Shakespear himself has frequently been guilty of [...] for want of a thorough Knowledge of the Art of the Stage”

⁸ Original em inglês: “would willingly impute it to the Vice of *his*[Shakespeare] *times*[...] the then *reigning Barbarism*”

⁹ Original em inglês: “Mixing comick and tragick scenes [...] is a practice contrary to the rules of the criticism to nature [...] When Shakespeare’s plan is understood, most of the criticisms of Rhymer and Voltaire vanish away [...] The character of Polonious is seasonable and useful, and the Grave-diggers

Mas mesmo no início do século XIX, a fumaça da batalha não havia cessado completamente. Coleridge e Hazlitt sentiram-se obrigados a justificar o bobo em *Rei Lear*; Schlegel, ao repetir o argumento do Dr. Johnson, embora necessário, insiste em que as violações das regras pseudoclássicas, incluindo “o contraste do esportivo e o sério, [...] não são meras licenças, mas verdadeiras belezas do teatro romântico” (SCHLEGEL, 1846, p. 344, tradução minha¹⁰) e Ulrici, em (1830, 1890¹¹) ainda pôde dizer: “Shakespeare sempre (e novamente, recentemente) foi censurado [...] por ter introduzido cenários de baixa comédia em suas tragédias irresistíveis” (ULRICI, 1890, p. 366, tradução minha¹²).

Nada, de fato, poderia mostrar com mais clareza o avanço da opinião crítica desde Ulrici do que o fato de o Professor A. C. Bradley, em seu recente livro *Shakespearean Tragedy*, poder discutir o uso de cenas cômicas por Shakespeare sem o menor índice de controvérsia. A longa continuação desta disputa torna interessante um duplo inquérito:

(1) Se um crítico moderno, adotando por um momento a regra pseudoclássica¹³, condenasse toda a comédia em tragédia, em quais passagens de Shakespeare ele encontraria ofensa?

(2) Ele não encontraria alguma maneira de reconciliar essas passagens com o cânone que eles alegam violar?

A primeira dificuldade é uma definição. Gildon, por exemplo, discute sob a égide de “Tragédia”, todas as peças assim catalogadas no Primeiro Fólio, juntamente com *Tróilo e Créssida*, a qual, nesse volume, não está classificada¹⁴. Cinco delas, no entanto, o crítico moderno deve rejeitar. *Titus Andrônico*, *Tímon de Atenas*, e *Péricles, Príncipe de Tiro* são, em parte, de Shakespeare, e a última mencionada, juntamente com *Cimbelino* e *Tróilo e Créssida*, já não contamos como tragédias.

themselves may be heard with applause”

¹⁰ “the contrast of sport and earnest, [...] are not mere licenses but true beauties of the romantic drama”

¹¹ A edição usada no artigo original é de 1830, porém não foi possível encontrá-la em bases bibliográficas. Por isso, a edição usada para esta tradução e cujo acesso foi possível é de 1890, como tradução da terceira edição em alemão, com adições e correções por parte do autor Hermann Ulrici.

¹² Original em inglês: “Shakespeare has always (and had again quite recently) been reproached [...] for having introduced scenes of low comedy into his overpowering tragedies”

¹³ “Não há lugar algum na tragédia para nada além de sofrimento e ações sérias” (GILDON, p. xxx, tradução minha). Original em inglês: “There is no place in tragedy for anything but grave and serious actions”

¹⁴ Conferir “A Catalogue of the Several Comedies, Histories and Tragedies Contained in this Volume”, na obra *Mr. William Shakespeare’s Comedies, Histories and Tragedies. Published according to the true original copies*, editada por Isaac Iaggard e Ed Blount, em 1623.

As passagens cômicas que ocorrem nessas peças, Gildon, certamente, as incluiu entre os “Erros¹⁵” de nosso poeta; mas tendo assumido o ponto de vista moderno, podemos limitar nossa discussão às oito peças admitidas por serem ambas trágicas e shakespearianas, a saber: *Romeu e Julieta*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*.

Nestas oito peças, as passagens cômicas podem, para nosso propósito, ser mais bem classificadas de acordo com seu efeito sobre o leitor ou o público moderno:

(1) As passagens cômicas que, de fato, são cômicas;

(2) As passagens cômicas que, em contraste com seu cenário trágico, são, na verdade, trágicas ou patéticas; e

(3) As passagens cômicas que, aliviando a tensão, contribuem para o trágico efeito das passagens que se seguem.

A classificação de qualquer passagem em particular variará um pouco com o humor e o temperamento do leitor; e em muitos casos, além disso, uma única passagem residirá em mais de uma classe. Mas o Sapateiro na cena de abertura de *Júlio César* oferece um exemplo bastante claro da comédia que, de fato, é meramente cômica (Classe I), a piada de Mercúcio sobre sua morte em *Romeu e Julieta* (Ato III, Cena I) e os enganos na cena louca em *Rei Lear* (Ato III, Cena VI) ilustram a comédia que, ao contrário do seu cenário trágico, se torna trágica em vigor (Classe II) e, finalmente, a comédia por parte de Osric em *Hamlet* – sem o qual a plateia, já exausta pela tragédia do enterro de Ofélia, seria menos sensível à trágica e completa importação da catástrofe que se segue – fortalece o trágico efeito indireto ao contribuir com alívio (Classe III).

Vamos examinar estas oito tragédias em ordem. Em *Romeu e Julieta*, a primeira metade da peça consiste em algumas cenas de amor apaixonadas em um ambiente de elegância. As “cenas de baixa tensão¹⁶” (para emprestar a frase do professor Bradley) são em grande parte cômicas, com a Ama e Pedro e Mercúcio nas partes principais. Tudo isso deve ser avaliado como alegria pelo bem da alegria (Classe I); pois não até chegarmos à cena dos duelos, a peça se torna trágica. A partir desse ponto, no entanto, o elemento cômico cessa – com duas exceções. A primeira delas é um exemplo da alegria que, ao contrário, acentua o efeito trágico (Classe II) – as piadas de Mercúcio antes do duelo e o

¹⁵ As considerações de Gildon sobre os “erros” de Shakespeare estão nas páginas 257 e 398, respectivamente, na coletânea editada por Rowe.

¹⁶ Original em inglês: “scenes of low tension”

seu último suspiro antes de morrer.

MERCÚCIO:

Perguntem por mim amanhã, e me encontrarão mudo como um túmulo.

[...]

Rogo uma praga sobre as duas famílias! (SHAKESPEARE, 2016, p. 83-84)

A segunda, no entanto, pertence diretamente à primeira classe; é a comédia que é cômica em efeito, e, como tal, mais incomum. No final do Ato IV, logo após a descoberta da suposta morte de Julieta, Pedro, o bobo, tem uma longa e divertida conversa com os músicos. Isso pode ser uma tentativa de “cena de baixa tensão”. Esse alívio é necessário neste momento após a excitação do quarto ato; e, mesmo em uma dramatização trágica, a comédia é um método para obter esse alívio. Mas se este fosse o propósito, o resultado é inartístico. A piada não alivia; ela simplesmente destoa. Parece existir apenas para satisfazer as exigências do público isabelino, ou do próprio palhaço, para ludibriar mais ainda. Talvez, na mente de Shakespeare, não fosse parte da peça, mas sim um interlúdio independente. É, como é o caso, o único exemplo, nestas oito peças, onde a comédia que não ajuda o trágico efeito se intromete após a tragédia estar em andamento.

A próxima peça, *Júlio César*, é relativamente estéril de comédia. Ela tem, de fato, “cenas de baixa tensão”, mas, em sua maior parte, como a saudação de César a “Antônio, que as noites passa em festa” ou a gentileza de Brutus na sua página adormecida, são mais leves do que cômicas. Talvez Casca contundente contenha possibilidades cômicas; então, talvez, a cena em que Cinna, o poeta, é atacado por seus péssimos versos. Mas para mim, a única passagem inevitavelmente cômica é a discussão entre o Sapateiro e os Tribunais. Isso, como a piada de Sansão e Gregório em *Romeu e Julieta*, serve para chamar a atenção do público na cena de abertura. Ambas as passagens pertencem à classe I: comédia de efeito cômico.

Em *Hamlet*, no entanto, o uso da comédia é mais evidente. Polônio, a quem “a concisão é a alma do argumento¹⁷”, muitas vezes causa um sorriso triste ou ocasiona algum impulso rápido de Hamlet. Essas passagens cômicas contribuem para o efeito trágico – às vezes apenas como alívio cômico (Classe III), porém, mais frequentemente como pertencentes ao efeito trágico (Classe II). Assim, por exemplo, são os versos do Ato II, Cena II:

¹⁷ Trecho extraído da tradução de Millôr Fernandes. Citação original: “brevity is the soul of wit”.

POLÔNIO: Meu honrado Príncipe, não quero mais roubar seu tempo.
HAMLET: Não há nada que o senhor me roubasse que me fizesse menos falta. Exceto a vida, exceto a vida, exceto a vida! (SHAKESPEARE, 2011, p. 39)

E há uma severidade decidida na piada louca de Hamlet ao Rei (Ato IV, Cena III):

REI: Muito bem, Hamlet, onde está Polônio?
HAMLET: Na ceia. [...] Um determinado congresso de vermes políticos se interessou por ele. (SHAKESPEARE, 2011, p. 78)

Mais importante, no entanto, são as cenas cômicas que Garrick eliminou quando produziu a peça em 1772¹⁸ - as cenas que contêm os coveiros e Osríc. O último personagem, que entra entre o funeral de Ofélia e o abate final, alivia a tensão nervosa do público e torna possível uma consciência mais profunda da tragédia da cena de encerramento (Classe III). No entanto, os coveiros não só dão alívio semelhante entre o afogamento de Ofélia e seu enterro (Classe III), mas também, por sua alegria naquele momento e lugar, contribuem com o último toque necessário de *pathos* (Classe II).

“A cena dos coveiros”, diz Lowell, “sempre me impressiona como uma das mais patéticas em toda a tragédia” (LOWELL, 1898, p. 210, tradução minha¹⁹), e a justifica da seguinte forma:

Tudo o que lembramos de Ofélia reage sobre nós com uma força elevada a dez vezes, e nós recuamos de nossa diversão com a bufonaria horrível dos dois escavadores com um choque de horror. Que o Hamlet inconsciente deve tropeçar *neste* túmulo de todos os outros, que ele estaria *aqui*, que ele deveria pausar para escrever com humor na morte e decadência - tudo isso nos prepara para a repulsa da paixão na próxima cena, e para a confissão frenética:

HAMLET: Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos
Não poderiam, somando seu amor,
Equipará-lo ao meu²⁰ (LOWELL, 1898, pág. 211, tradução minha²¹)

¹⁸ Comentários acerca de David Garrick, ator e dramaturgo inglês, podem ser encontrados na obra de Thomas Raynesford Lounsbury: *Shakespeare as a dramatic artist*.

¹⁹ Original em inglês: “The Grave-diggers scene always impresses me as one of the most pathetic in the whole tragedy”

²⁰ Tradução de Millôr Fernandes. Original em inglês: “I loved Ophelia; forty thousand brothers Could not with all their quantity of love Make up my sum”

²¹ Original em inglês: “All we remember of Ophelia reacts upon us with tenfold force, and we recoil from our amusement at the ghastly drollery of the two delvers with a shock of horror. That the unconscious Hamlet should stumble on *this* grave of all others, that it should be *here* that he should pause to muse humorously on death and decay - all this prepares us for the revulsion of passion in the next scene, and for the frantic confession”

Em *Otelo*, pela primeira vez desde *Romeu e Julieta*, encontramos na primeira metade da peça muitas passagens cômicas em um cenário não necessariamente trágico. As piadas de Iago sobre Desdêmona em sua chegada a Ciprus (Ato II, Cena I), o aspecto humorístico – se é que existe algum – da bebedeira de Cássio (Ato II, Cena III), e a brincadeira do bobo enquanto ele dispensa os músicos no terceiro ato – tudo isso ocorre antes da tragédia propriamente dita, e parecerá cômico ou patético, de acordo com a consciência do leitor da tragédia iminente.

Na segunda metade da peça, a menos que se possa sorrir da inconsciente ironia de Emilia (Ato IV, Cena II), a única cena cômica é a brincadeira entre Desdêmona e o bobo (Ato III, Cena IV). Este diálogo vem imediatamente entre a passagem em que Iago despertou a fúria de Otelo e aquela em que o mouro exige seu lenço de Desdêmona. Pode ser classificada, portanto, com a cena de Osric em *Hamlet*, como existente para aliviar a tensão nervosa da plateia (Classe III); mas seu objetivo mais importante é elevar o *pathos*, contrastando a felicidade inocente de Desdêmona com a paixão ciumenta de seu senhor (Classe II). Os dois últimos atos não contêm nada que seja amplamente cômico.

Em *Rei Lear* e em *Macbeth*, o uso da comédia é semelhante ao de *Hamlet*, já amplamente discutido. Em cada uma, a trágica luta começa no início da peça; e em cada uma a comédia existe, não para seu próprio bem, mas para aliviar, e mais frequentemente para aumentar, o efeito trágico (Classes II e III). Em *Rei Lear*, Edgar e o Bobo e Kent podem parecer risíveis para um público elisabetano, mas para um moderno leitor ou espectador, o efeito é trágico ou patético. Em *Macbeth*, a comédia está limitada praticamente a duas passagens. Em uma, a cena do Porteiro, a qual fica apenas entre “a batida do portão” e a descoberta do assassinato de Duncan, acentua o horror (Classe II) muito mais do que alivia. O outro, o diálogo lúdico entre Lady Macduff e seu filho, pode dar um alívio momentâneo da tensão da cena do caldeirão (Classe III); mas para o leitor, quem sabe que os assassinos estão na porta, essa encantadora tagarelice é, de fato, mais patética. Ainda mais do que a cena entre Desdêmona e o Bobo, ela deve ser considerada trágica em vigor (Classe II). Em *Macbeth*, como em *Rei Lear*, não há comédia que seja cômica.

Antônio e Cleópatra, no entanto, é um retorno ao tipo de *Otelo* e *Romeu e Julieta*: o tipo, a saber, em que a trágica questão da luta não é inevitável até o meio da peça. Em sua metade, portanto, encontramos as feitiçarias lúdicas de Cleópatra, a alegria de suas mulheres e a brincadeira de Enobarbo, mas essa mera alegria pelo bem da alegria (Classe

I) ocorre antes de Antônio, em sua paixão por sua “serpente do antigo Nilo”, ter lançado desafio a Otávio.

Desde o momento em que Antônio abandona a irmã de César, a reconciliação é impossível. A luta da morte segue, e o amor de Antônio por Cleópatra resulta na sua destruição. A tragédia, evidente a partir do momento da batalha de Ácio, é ininterrupta. Na ausência da cena final, a comédia reaparece, e depois com efeito trágico: a passagem, a saber, em que o bobo traz para a rainha cativa um áspide, um “verme” - e deseja sua “alegria”.

Uma passagem cômica nesta peça exige uma consideração separada, ou seja, a carruagem dos triunviratos na cozinha de Pompeu (Ato II, Cena 7). Aqui, a alegria é a mais louca; mas o que chama a atenção é a possibilidade que Menas irá cortar o cabo, assassinar os triunviratos e tornar o jovem Pompeu mestre do mundo. Em tal cenário, o efeito da comédia está longe da comicidade, e ainda não é exatamente trágico. Ela nem sequer alivia a tensão da plateia. Pelo contrário, ela acentua a tensão. Talvez, para esta passagem, devamos inventar uma quarta classe: a comédia que acentua, não a tragédia, mas o alvoroço nervoso da cena.

Agora, somente uma peça permaneceu para ser considerada: *Coriolano*. Esta se difere das outras tragédias em que a luta se torna trágica - o conflito espiritual entre o orgulho do herói e o seu dever para com seu país, mãe e esposa - não se tornam completamente inevitáveis até o ato final. O conflito entre Coriolano e a ralé não é trágico. Mesmo quando ameaçado de exílio, ele responde impávido,

Vil matilha de cães [...] sou eu que vos desterro
O mundo é muito grande. (SHAKESPEARE, 2008, p. 416)

E parte somente para reaparecer vitorioso. Nem o conflito entre ele e o general volusco é trágico. Aufidio, embora seja seu assassino, não é suficientemente grande para ser partidário de uma trágica luta. Estes dois conflitos menores são apenas um disfarce para quatro atos que quase podem ser chamados de exposição, que servem principalmente para deixar claro o caráter do herói e para criar as condições do conflito principal. Esta, a verdadeira trágica luta, é trazida pela primeira vez ao herói quando, no Ato V, Cena 2, ele responde tristemente a Menênio:

Esposa, mãe e filho, desconheço-os. [...]
Por isso, parte. (SHAKESPEARE, 2008, p. 430)

Com vontade, ele evitaria o problema; mas à vista de Vergília (Ato V, Cena 3), suas paixões contundentes se recuperam. A partir desse instante, qualquer alternativa deve ser “perigosa, se mortal não lhe for” (SHAKESPEARE, 2008, p. 432). Esta, então, é a luta que torna *Coriolano* uma tragédia; seu adiamento ao ato final permite, nas cenas de baixa tensão, uma maior quantidade de alegria pelo zelo da alegria (Classe I) do que esperamos de outra forma. Estas passagens ocorrem nas falas dos cidadãos e de Menênio nos dois primeiros atos, e na conversa do próprio Coriolano e dos servos, no Ato IV, Cena V. A passagem posterior, em vista de sua posição (comparada com os coveiros em *Hamlet*) cairiam geralmente nas classes II e III. Mas em *Coriolano*, as cenas que imediatamente seguem e precedem não contêm tragédia; e não há necessidade, portanto, de aumentá-la ou de aliviá-la.

Tanto em propósito como em efeito, a passagem é meramente cômica (Classe I). No quinto ato, no entanto, o tom é alterado; a desconfiança do velho Menênio pelos sentinelas é decididamente patética (Classe II), e embora “no meio da cena suprema entre o herói, Volúmnia e Vergília, o pequeno Marcus”, para citar o professor Bradley, “nos faz explodir de tanto rir²²”, contudo nossa risada é tão parecida com as lágrimas que a passagem deve ser classificada como trágica em efeito (classe II).

A discussão anterior, ao mesmo tempo que apontou os casos mais evidentes em que Shakespeare, ao usar a comédia em tragédia, violou o cânone pseudoclássico, também sugeriu, assim espero, um espaço de reconciliação. Em várias dessas tragédias, uma terminação fatal não é de todo inevitável: muitas passagens cômicas, portanto, estão em um cenário não mais trágico do que as passagens cômicas de uma comédia romântica - por exemplo, *Noite de Reis*. Por outro lado, muitas passagens que seriam meramente divertidas, se fossem separadas de seu contexto, são de fato trágicas, se examinadas em relação ao seu cenário.

Se, então, reinterpretarmos o cânone pseudoclássico, se limitarmos a palavra “comédia” àquilo que é cômico, bem como em si mesmo, e excluimos da “tragédia” aquelas cenas iniciais ou atos antes do final trágico se tornar inevitável; se, nesse sentido, tomarmos a frase “comédia em tragédia”, então, em todas essas oito tragédias,

²² Original em inglês: “makes us burst out laughing”

Shakespeare usou a comédia em tragédia, pelo menos uma vez. Mesmo neste caso, o interlúdio após a suposta morte de Julieta, não é necessariamente uma exceção; pois, uma vez que esta peça não é apenas a mais antiga das tragédias das peças de Shakespeare, mas também entre as primeiras peças de teatro de Shakespeare, podemos, se preferirmos, chamar essa passagem de uma tentativa amadora de aumentar a tragédia pelo alívio cômico

Porém, com esta possível exceção, cada passagem cômica ou vem no início da peça onde ela não se situa “na tragédia” – por exemplo, a provocação de Mercúcio em relação à Ama (Ato II, Cena IV) – ou também – como os coveiros em *Hamlet*, o Porteiro e a criança de Lady Macduff em *Macbeth*, o bobo em *Rei Lear*, e a passagem na qual um simples camponês deseja a Cleópatra “muita alegria com o verme²³” – a passagem cômica é trágica ou patética em efeito, e conseqüentemente, por nossa definição, não é mais “comédia”.

Nas verdadeiras tragédias shakespearianas, por tanto – como distintas de *Titus Andrônico*, *Timon*, *Péricles*, *Cimbelino* e *Tróilo e Créssida* – apenas uma vez Shakespeare de fato viola o cânone pseudoclássico que proíbe a comédia na tragédia.

Se assim for, não se deixe pensar que a antiga discussão entre romancistas e pseudo-classicistas está encerrada. A discussão deles era de nomes, não de realidades.

Referências

Referência principal

NASON, A. H.. Shakespeare's use of comedy in tragedy. **The Sewanee Review**, v. 14, n. 1, 1906, p. 28-37. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27530731>>. Acesso em: 15 maio 2017.

Referências suplementares

BRADLEY, A. C. **Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth**. Glasgow: Glasgow University Press, 1904.

COLERIDGE, S. T. **Specimens of the table talk**. New York: Harper & Brothers, 1835

²³ Original em inglês: “all joy of the worm”

GILDON, C. Essay on the art, rise, and progress of the stage in Greece, Rome and England. In: ROWE, N. **The works of Mr. William Shakespear**. Volume VII. London: Printed for E. Curll at the Dial and Bible against St. Dunstan's Church, and E. Sanger at the Post-house at the Middle-Temple Gate, 1710, p. I – LXVII.

IAGGARD, I; BLOUNT, E. A catalogue of the several comedies, histories and tragedies contained in this volume. In: _____. (Ed.). **Mr. William Shakespeare's comedies, histories and tragedies**. Published according to the true original copies. London: Stationer's Register, 1623.

HAZLITT, W. Characters of Shakespeare's Plays. In: WALLER, A. R.; GLOVER, A. (eds). **The complete works of William Hazlitt**. Volume I. London/New York: J. M. Dent & McClure, Phillips and Co., 1902. p. 165-362.

JOHNSON, S. Preface to edition of Shakespeare (1765). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehose and Sons, 1903. p. 112- 161.

LOUNSBURY, T. R.. **Shakespeare as a dramatic artist**: with an account of his reputation at various periods. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.

LOWELL, J. R. Shakespeare Once More. In: LOWELL, J. R. **Among my books**. Cambridge: Riverside, 1898. p. 165-227.

ROWE, N. Some account of the life, etc., of Mr. William Shakespear (1709). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehose and sons, 1903. p. 1- 23

SCHLEGEL, A. W. **A course of lectures on dramatic art and literature**. London: Henry G. Bohn. 1846.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2011.

SHAKESPEARE, W. **Coriolano**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Teatro Completo. Volume "Tragédias". Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2016.

SHAKESPEARE, W. **Júlio César**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Teatro Completo. Volume "Tragédias". Rio de Janeiro: Agir, 2008

THEOBALD, L. Preface to Edition of Shakespeare (1733). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehose and Sons, 1903. p. 63- 91

ULRICI, H. Shakespeare's Idea of Comedy and Tragedy. In: ULRICI, H. **Shakespeare's dramatic art**. Translation by Dora L. Schmitz. Volume I. London: George Bell and Sons, 1890. p. 361-373.

Submetido em: 11 set. 2017

Aprovado em: 08 out. 2017

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 2017-2018)

Imagem da Capa: Spiderweb BB (Brooklyn Bridge)

Autor da imagem: Jim Henderson

[<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Jim.henderson>]

Autorização para uso: Wikimedia Commons

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fontes: Book Antiqua

Número de páginas: 170