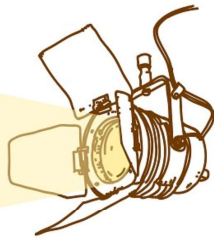


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 6, número 2, 2022



Excerto de *Martírio de São Lourenço* (*Martyrium des hl. Laurentius* – ca. 1613-1614), óleo sobre tela de Peter Paul Rubens

Dramaturgia em foco



Volume 6, número 2, 2022

Reitoria pro tempore*

Reitor

Prof. Dr. Paulo César Fagundes Neves

Vice-Reitor

Prof. Dr. Roberto Jefferson B. do Nascimento

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Anderson Miranda de Souza

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Profa. Dra. Patricia Avello Nicola

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Adelson Dias de Oliveira

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

TAE Heloísa Helena Rodrigues Mafra

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Profa. Ma. Sileide Dias das Neves

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Dr. Paulo César Rodrigues de Lima Júnior

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE Cyntia Andrade Reis Silva

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2022, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

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

Editores Adjuntos

Profa. Dra. Esther Marinho Santana
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Univ. Reg. Integr. do Alto Uruguai e das Missões

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

Prof. Dr. Jucca Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Nayara Brito
Universidade Estadual da Paraíba

Conselho Editorial

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

Prof. Dra. Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

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

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

Pareceristas ad hoc (2022)

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho (Universidade Federal do Amapá)
Profa. Dra. Ana Socorro Ramos Braga (Universidade Federal do Maranhão)
Profa. Dra. Antonia Pereira Bezerra (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)
Profa. Ma. Camila Damasceno Silva (Universidade Estadual de Campinas*)
Profa. Ma. Camila Guilera Ferreira (Universidade Federal da Bahia*)
Prof. Dr. Carlos Afonso Monteiro Rabelo (Universidade Federal da Bahia*)
Profa. Dra. Carolina Montebelo Barcelos (Pontif. Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Me. Diogo de Oliveira Spinelli (Universidade Estadual Paulista*)
Prof. Dr. Djalma Rodrigues Lima Neto (Djalma Thürler) (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dr. Douglas Ceccagno (Universidade de Caxias do Sul)
Profa. Dra. Elen de Medeiros (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Fabiana Prudente Correia (Universidade Federal da Bahia)
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Francisca Liciany Rodrigues de Sousa (Universidade Federal do Piauí)
Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (Universidade Estadual do Paraná)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Gustavo Ildebrando Curado (Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi (Universidade Federal do Acre)
Profa. Dra. Janaína Fontes Leite (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dra. Julia Guimarães Mendes (Universidade Federal de Minas Gerais)
Profa. Dra. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Instituto Federal do Paraná)
Profa. Dra. Liozina Kauana de Carvalho Penalva (Inst. Fed. do Estado do Pará)
Prof. Dr. Luciano Flávio de Oliveira (Universidade Federal de Rondônia)
Prof. Dr. Márcio Silveira dos Santos (Universidade do Estado de Santa Catarina*)
Profa. Dra. Natasha Centenaro (Universidade Federal de Pernambuco)
Profa. Dra. Patrícia Lopes da Silva (Universidade Estadual de Montes Claros)
Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Universidade Federal da Bahia)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Univ. Estadual de Mato Grosso do Sul)
Profa. Dra. Rosângela Schardong (Universidade Estadual de Ponta Grossa)
Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga (Instituto Federal de Mato Grosso)
Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (Universidade Federal da Paraíba)
Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

* Instituição onde cursa/ou mestrado ou doutorado. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da capa

Excerto de *Martírio de São Lourenço* (*Martyrium des hl. Laurentius* - ca. 1613-1614)

Autoria da obra (óleo sobre tela)

Peter Paul Rubens

Autoria da fotografia

© José Luiz Bernardes Ribeiro
CC BY-SA 4.0

Fonte

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Martyrdom_of_St._Lawrence_by_Rubens_\(1614\)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Martyrdom_of_St._Lawrence_by_Rubens_(1614)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017.jpg)

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

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

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

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 6, número 2, 2022

112 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 2022.

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

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	
As várias cores do fogo: o <i>Auto de São Lourenço</i>, de José de Anchieta Douglas Ceccagno	02
Das possibilidades noturnas ou Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe: uma leitura de “Onde estivestes de noite” Alexandre Manoel Fonseca	24
A personagem ausente no universo esvaziado da peça <i>Pool (no water)</i>, do dramaturgo Mark Ravenhill Fabiano Fleury Souza Campos	39
História portuguesa na dramaturgia brasileira: <i>Carlota Rainha</i>, de Roberto Athayde Edson Santos Silva	54
Seção Peças curtas	
<i>Os humanos e nós</i> Teófilo Teles Pereira de Arvelos	67
<i>SMS</i> Márcio Aparecido da Silva de Deus	68
<i>Minha distopia particular</i> Eduardo Aleixo Monteiro	82
Seção Peças em domínio público	
<i>Dois irmãos</i>, de Qorpo-Santo Maria Clara Gonçalves	86
Dados técnicos	90
	112

Novos ventos sopram a favor da cultura no país com o fim do atual governo, que tratou quase toda a comunidade que produz cultura como inimiga, inclusive rebaixando o valor da área da qual se ocupava um ministério inteiro, relegando-a a uma mera secretaria. A cultura resistiu em diferentes frentes e manifestações diversas, jamais abandonando a sua missão de diálogo estético e intelectual por meio da arte.

A nomeação da cantora e gestora cultural Margareth Menezes para ministra da Cultura – sim, o ministério estará de volta no novo governo! - demonstra que a valorização da área retorna ao nosso país com a dignidade merecida pelos trabalhadores e trabalhadoras que não se deixam abater, apesar de todas as dificuldades, e continuam produzindo riqueza material e imaterial sobre e para o nosso povo.

É com este espírito de esperança e alegria pela retomada do rumo interrompido e prejudicado a partir do golpe parlamentar-midiático de 2016 que apresentamos este segundo número de 2022.

Como um sinal da renovação e reconstrução que se anunciam, foi divulgado o Qualis do período 2017-2020, no qual a Dramaturgia em foco obteve classificação B3, um ótimo estrato considerando que a revista começou as atividades em 2017 e manteve-se com bom fluxo de textos submetidos e aprovados por pareceristas, garantindo a publicação de números completos com seções variadas. Esta conquista se deve ao trabalho e ao esforço conjunto de editores e editoras que acreditam no projeto, autores e autoras que confiaram seus textos a uma revista nova e não qualisada, a despeito de todos os imperativos de programas de pós-graduação e agências de fomento, e aos /às pareceristas, cuja disposição e empenho nas avaliações merecem nosso reconhecimento e profundo agradecimento.

Abrindo a seção Artigos, “As várias cores do fogo: o *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta”, de Douglas Ceccagno, investiga as significações trazidas pelo fogo nesta peça de Anchieta, tendo como base uma obra do filósofo Gaston Bachelard específica sobre o tema e outras sobre o imaginário cristão.

Em “Das possibilidades noturnas ou Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe: uma leitura de *Onde estivestes de noite*”, Alexandre Manoel Fonseca analisa o processo de reverberação literária, por meio de simbologias e confrontos comparativos em que a noite é espaço do onírico e do obscuro.

Fabiano Fleury Souza Campos reflete em “A personagem ausente no universo esvaziado da peça *Pool (no water)*, do dramaturgo Mark Ravenhill” sobre as relações sociais no contexto histórico da peça e como o recurso da personagem ausente, que não é novo, é usado para fins incomuns pelo dramaturgo, sendo uma importante contribuição para o teatro contemporâneo.

“História portuguesa na dramaturgia brasileira: *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde”, de Edson Santos Silva, tem por objetivo analisar como o autor apresenta a personagem histórica Carlota Joaquina, utilizando-se do texto “A personagem do teatro”, de Décio de Almeida Prado.

Abrindo a seção Peças curtas, Teófilo Teles Pereira de Arvelos nos apresenta *Os humanos e nós*, peça que trata das semelhanças e diferenças entre humanos e ratos. Humor, mordacidade e metalinguagem são elementos preponderantes.

Em *SMS*, Márcio Aparecido da Silva de Deus reflete sobre a atualidade, na qual embora tenhamos excelentes métodos de comunicação, temos dificuldade de praticá-la com sabedoria. A peça foi escrita para ser montada internacionalmente e, por isso, foi redigida em língua inglesa.

Minha distopia particular, de Eduardo Aleixo Monteiro, é sobre o próprio texto teatral ou ainda sobre a arte num breve futuro, na qual pai e filho se engajam em uma acirrada discussão sobre literatura, arte e crítica.

Neste número, a seção Peças em domínio público conta com a contribuição da Profa. Dra. Maria Clara Gonçalves, que nos apresenta um panorama da vida e obra de Qorpo-Santo, focando em *Dois irmãos*, uma peça que define como pertencente a um “curioso universo teatral, repleto de disparates e excentricidade”.

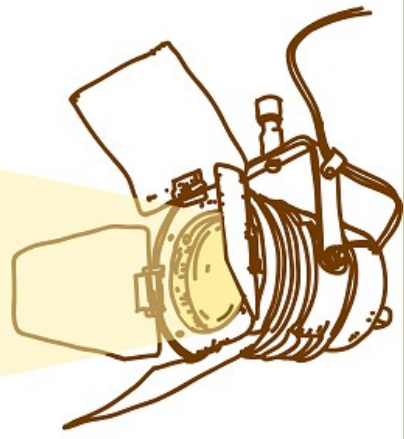
A Dramaturgia em foco continua na rede social Instagram e pode ser encontrada neste endereço: <https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco>. As publicações são variadas, contendo a divulgação de textos já publicados, divulgação de espetáculos e eventos da área, entre outras.

Desejamos uma boa leitura deste número!

Esther Marinho Santana
Fabiano Tadeu Grazioli
Fulvio Torres Flores
Jucca Rodrigues
Luis Marcio Arnaut de Toledo
Nayara Brito
Corpo editorial

Dezembro de 2022

Dramaturgia em foco



Artigos



**As várias cores do fogo:
O *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta**

**The various colors of fire:
Auto de São Lourenço, by José de Anchieta**

Douglas Ceccagno¹

Resumo

As peças teatrais escritas por José de Anchieta promovem um grande embate entre uma simbologia cristã, que quer mostrar-se superior, e uma simbologia de matriz indígena, interpretada pela visão jesuítica. O propósito deste trabalho é investigar as diferentes significações evocadas pelo elemento fogo no *Auto de São Lourenço*, com base no trabalho de Gaston Bachelard e no imaginário cristão. Através da análise empreendida, demonstra-se que o fogo, na perspectiva cristã, remete sempre a Deus, enquanto as significações evocadas pelo fogo na cultura indígena referem-se a vivências costumeiras e tradicionais e a outras possibilidades de êxtase religioso.

Palavras-chave: Imaginário cristão. Bachelard. Teatro brasileiro. José de Anchieta.

Abstract

The theatrical plays written by José de Anchieta promote a great clash between a Christian symbology, which wants to show itself as superior, and a symbology of an indigenous matrix, interpreted by the Jesuit vision. The aim of this work is at investigating the different meanings evoked by fire in *Auto de São Lourenço*, based on the work of Gaston Bachelard and on the Christian imaginary. Through the analysis undertaken, it is shown that fire, for Christians, always refers to God, while the meanings evoked by fire in the indigenous culture refer to usual and traditional experiences and to other possibilities of religious ecstasy.

Keywords: Christian imaginary. Bachelard. Brazilian theater. José de Anchieta.

¹ Doutor em Letras pela PUC-RS com estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Professor do curso de Letras-Inglês e do Programa de Pós Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: dceccag1@ucs.br.

Considerações iniciais

Não há dúvida de que o drama, como gênero, propõe ampla reflexão sobre a realidade. Isso se dá tanto nas peças antigas quanto nas modernas e independente da intenção do escritor ou do artista criador, já que tanto dramaturgos quanto encenadores ou atores são situados historicamente. Do mesmo modo, podemos concordar com Martin Esslin:

O drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz-de-conta. [...] Entretanto, se o comparamos com outras artes que igualmente produzem ilusão, o drama – um texto dramático transformado em espetáculo – contém um percentual muito mais alto da realidade. (ESSLIN, 1978, p. 94)

A justificativa de Esslin é de que um retrato apresenta, por exemplo, um ser humano através de tintas e tela, mas o teatro o faz através de outro ser humano. Sendo assim, o texto dramático, produto da imaginação, ganha vida através do corpo e da roupa dos atores, da mobília etc. (ESSLIN, 1978, p. 95).

No processo de criação da ilusão cênica nos autos de José de Anchieta, reconhecemos facilmente um discurso hegemônico da cultura cristã europeia, não apenas pela notória intenção de valorizar a mitologia do Cristianismo, que transforma santos em heróis, mas pela valoração atribuída à simbologia cristã e ao universo mítico indígena. Não obstante, o texto apresenta curiosas nuances na representação de alguns de seus caracteres, visto que, no decorrer do enredo, os diabos, por exemplo, que são inicialmente antagonistas, acabam se tornando instrumentos de defesa da fé cristã.

Além disso, quase a totalidade dos tipos envolvidos no enredo faz menção ao elemento fogo, evocando sentidos muito diversos. Sendo assim, a proposta deste trabalho é analisar as diferentes evocações do fogo como símbolo presente na fala das personagens concebidas por José de Anchieta no *Auto de São Lourenço*, com base no imaginário cristão e no estudo da simbologia dos elementos da natureza empreendido por Gaston Bachelard.

Auto de São Lourenço e a simbologia do fogo

O *Auto de São Lourenço* é um dos textos dramáticos mais conhecidos de José de Anchieta e figura em *Teatro*, publicação lançada pela editora Martins Fontes em 1999, com seleção e tradução do tupi por Eduardo de Almeida Navarro. Na introdução do livro, lê-se que a peça foi primeiramente representada em 1587, na capela dedicada ao santo na localidade onde hoje se encontra a cidade de Niterói (ANCHIETA, 1999, p. VIII)². Na peça, vemos diabos que provocam a corrupção moral dos indígenas, mas que, afinal, auxiliam as entidades cristãs no castigo aos reis que provocaram a morte de São Lourenço.

Sendo assim, a dimensão simbólica do texto pode ser a principal instância de veiculação de um discurso muitas vezes ambíguo, já que o intuito jesuíta é de substituição de uma mitologia por outra, ou seja, valorizar os anjos e santos católicos em detrimento dos símbolos indígenas, fazendo uso dos últimos, porém, para colocar em cena o castigo aos pagãos³. Considerando esse aspecto, é interessante mencionar que, ainda conforme a introdução do *Teatro* de José de Anchieta, os diabos do *Auto de São Lourenço* são homônimos de chefes tamoios mortos na guerra portuguesa contra os franceses, tendo sido aliados dos últimos (ANCHIETA, 1999, p. IX). Essa característica certamente facilitou para que Anchieta visse esses chefes duplamente como inimigos do projeto colonizador português e como adversários da Igreja Católica.

Todavia, não é possível considerar os interesses da coroa e da igreja sob a mesma perspectiva, pois:

² Sábato Magaldi menciona dúvidas sobre a autoria da peça levantadas por Serafim Leite, o qual acredita que houve colaboração do padre Manoel do Couto na parte portuguesa do texto, ao contrário de Maria de Lourdes de Paula Martins, que crê na autoria de Anchieta (MAGALDI, 1999, p. 20). Não é nosso intento prolongar aqui essa discussão, que não parece ter relevância direta sobre as conclusões deste estudo.

³ Ao contrário da maioria dos pesquisadores, que menciona a intenção catequizadora do *Auto de São Lourenço* e do teatro de José de Anchieta em geral, o que se observa inclusive em diversas citações incluídas neste texto, Sérgio de Carvalho (2015) afirma que a peça se prestou primeiramente à diversão da elite colonial, e não à catequização. Também não nos aprofundaremos, ao menos por enquanto, nesse tema, pois o objetivo de nosso trabalho é somente investigar o jogo de forças simbólico no interior da peça. No entanto, está fora de dúvida que estudos posteriores sobre a obra de Anchieta, com foco em sua atuação social, deverão levar em conta esse problema.

A maior significação da obra dos jesuítas no Brasil reside na sua heroica tentativa, nos dois primeiros séculos, *de contestar o tipo de sociedade em vias de formar-se*, para substituir-lhe um modelo *teocrático* de civilização, sem escravos, nativos ou importados. Os jesuítas tinham outro *projeto* para o Brasil. Realmente *para* o Brasil, isto é, sem o objetivo de fazer da colônia uma simples máquina de alimentação de necessidades exteriores a ela. (MERQUIOR, 1996, p. 17, grifo do autor)

Assim, embora o auto de Anchieta deixe entrever uma posição antifrancesa, o trabalho dos jesuítas não se alinha ao projeto econômico português, mas possui seus próprios propósitos religiosos e políticos. Com base nesse interesse moral, mais do que econômico, é que são construídos os diálogos. Para tanto, é mister reconhecer, de antemão, que as personagens que o texto nomeia como diabos não são entidades maléficas na cultura dos indígenas, mas se apresentam como tal para a visão jesuítica. Observe-se que, pela sua presença dominadora, Guaixará, o rei dos diabos, declara que quer destruir as aldeias (ANCHIETA, 1999, p. 7), e seu auxiliar Aimbirê é “o pervertedor dos índios” (ANCHIETA, 1999, p. 9); porém, o autor do discurso não é a entidade mitológica indígena, mas o padre jesuíta que a condena, atribuindo-lhe inclusive caráter diabólico, o que nesse caso significa inimigo da fé cristã.

O olhar jesuíta pode, portanto, afirmar o que é e o que não é na realidade, conforme o seu ponto de vista. É necessário, então, ao interpretar a obra anchietana, conservar sempre o cuidado de perceber as representações ideológicas empreendidas pela enunciação, que é a escritura do auto, e não somente pela voz que se manifesta como personagem na encenação. Tomadas todas as falas, então, devemos ter uma visão de mundo predominante no que diz respeito à representação do elemento fogo enquanto símbolo religioso.

Talvez seja importante considerar, sobre essa importância dada ao texto, que as apresentações costumavam utilizar poucos recursos de cena:

Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. (MAGALDI, 1999, p. 16)

O crítico Sábado Magaldi (1999) ainda acrescenta que a mistura das artes exercia grande impacto sobre o público indígena, afeito à música e à dança. Essa afirmação é corroborada por Décio de Almeida Prado: “A representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte e, ao que parece, com graça e alegria.” (PRADO, 2008, p. 20)⁴. As coreografias originadas das encenações jesuíticas parecem mesmo ter dado origem a danças que se prolongaram historicamente, segundo pesquisa de Mário de Andrade referida por Armando Carvalho (2004). Ainda assim, essa utilização do folclore indígena não tinha nenhum propósito de valorização das práticas culturais diferentes daquela do europeu, como se verá adiante.

No que tange à utilização de personagens históricas junto com figuras alegóricas e à junção de tempos diversos, isso parece contribuir inclusive para aquela falta de qualidade cênica que Magaldi (1999) identifica nos autos de Anchieta e que atribui a deficiências comuns à literatura medieval. Almeida Prado, no entanto, reconhece nisso um elemento utilitário:

É possível que a dispersão desse heteróclito universo ficcional se justificasse, em parte, pelo caráter itinerante do espetáculo, desenvolvido muitas vezes em formato de procissão, com paradas em diferentes lugares, cada uma dando origem a um episódio relativamente autônomo, dentro do tema religioso geral. (PRADO, 2008, p. 20)

Nesses espetáculos de canto e dança, a abordagem jesuíta de Deus e do Diabo era frequentemente mal compreendida pelos indígenas, o que pode ter oferecido preocupações aos padres:

Para o indígena, nada significava ser Deus ou o Diabo. [...] Ora, a dança; as cores (especialmente o vermelho); o estranho da figura do diabo com chifres e rabo; o ritmo; o canto fascinavam os índios, que [...] tinham nestas

⁴ Armando Carvalho também confirma a importância da música e da dança no cotidiano indígena e, conseqüentemente, a relevância desses elementos na composição dos autos dos jesuítas: “Perceberam [os padres] depressa que havia nesses índios selvagens uma inata tendência musical. Eram bons instrumentistas, cantavam e dançavam bem, e improvisavam com facilidade. Logo aproveitaram essas tendências, fazendo-os cantar e tocar nas igrejas e, fora delas, foram chamados a colaborar nos autos, écloas pastoris, comédias e dramas que os jesuítas iam escrevendo e nos quais, sem comprometer a unidade artística, introduziram a música, o canto e movimentos coreográficos.” (CARVALHO, 2004, p. 64)

manifestações o único meio de se libertar das aflições [...]. Daí a alegoria do diabo funcionar, ao contrário, como motivação, incitação psicológica, magia e não como elemento de repressão, o que acontecia com os portugueses, para quem a ideia do diabo era aterradora. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 46-47)⁵

Por outro lado, a identificação da autoridade e do poder dos santos com o manejo do fogo deve também ter contribuído para o elemento espetacular do auto.

O curioso dessa perspectiva é que aqueles mesmos que devem ocupar uma posição subordinada são demonizados pelo olhar europeu, resultado de uma verdade unívoca própria da civilização portuguesa da época:

A problemática da intolerância está vinculada também à concepção de que há uma única verdade, uma única solução para os problemas individuais, indicando o caminho para a felicidade. Há uma imposição da verdade que não admite a alteridade, elemento que podemos identificar, nos séculos XVI e XVII em Portugal, na Inquisição e na ação evangelizadora jesuítica, tendo em vista o desejo de eliminar as diferenças e constituir um corpo único no interior da Igreja católica, discurso que, não raro, esteve vinculado a elementos messiânicos e à noção de Quinto Império. (MAGALHÃES, 2006, p. 274)

Esse processo passa, então, pela rejeição ao desconhecido, isto é, pela condenação ou demonização do não europeu. Mas também acaba elaborando um discurso exemplar direcionado aos portugueses que, nessas terras, adquiriam hábitos considerados viciosos, como beber cauim, praticar a magia, dançar ou viver em concubinato. Essas atitudes, consideradas condenáveis do ponto de vista religioso cristão, colaboram para que o diabo seja personificado por entidades da cultura nativa (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 46). Em decorrência desse fato, para a visão indígena, talvez fossem mais persuasivos o milagre e a autoridade de São Sebastião, por exemplo, exercidos pelo domínio do fogo, do que a representação diabólica de personagens que eram suas conhecidas.

⁵ Para entender o trabalho jesuíta de adaptação dos símbolos cristãos à língua e ao entendimento dos indígenas, sugerimos o capítulo 5 de CARNOT, Sady. *O mito cristão contra Guaixará e outros diabos: educação e conversão – século XVI e XVII*. 2006. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba.

O *Dictionnaire des symboles* de Chevalier e Gheerbrant (1990) enumera várias simbologias em torno do fogo, compreendendo as representações do ato sexual, da sapiência divina, da morte e do renascimento, da regeneração periódica, da purificação e da iluminação, e até a representação diabólica do anjo Lúcifer, portador da luz.

Na mitologia cristã, por sua vez, muitas são as referências a esse elemento, sendo exemplares a imagem da fênix, que se consome no fogo para renascer das cinzas, e o fogo infernal, castigo eterno dos pecados cometidos em vida. No entanto, muitas outras podem ser encontradas numa busca rápida pelos livros da Bíblia Sagrada, entre elas o castigo que Deus aplicou sobre Sodoma e Gomorra, sob forma de chuva de enxofre e chamas; a fogueira acendida por Isaac para seu próprio sacrifício; o fogo em que é assado o alimento de Moisés; a personificação da divindade que guia Moisés pela noite, aparece no cume de uma montanha ou entre as nuvens no céu; a lareira do altar utilizado para o holocausto de cordeiros e aves; o fogo que deve consumir os objetos contaminados pela lepra; a chama que queima o incenso para perfumar e purificar; o castigo para a desonra; isso tudo para nos limitarmos aos livros do Gênesis, Êxodo e Levítico.

O que chama a atenção a respeito das representações bíblicas do fogo é que elas parecem dar conta de várias das significações previstas por Chevalier e Gheerbrant. Além disso, muitos desses significados são também abordados pelo filósofo francês Gaston Bachelard, que, em *A psicanálise do fogo*, publicado originalmente em 1949, demonstra como as criações da imaginação pela prática do devaneio em torno das chamas são mais relevantes para a compreensão desse elemento do que a intuição substancialista, que se preocupa em identificar os componentes da chama enquanto objeto.

Para Bachelard, a riqueza de significações do fogo reside no fato de ele ser utilizado tanto para a imaginação do bem quanto do mal: “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura.” (BACHELARD, 1994, p. 11). Essa ambiguidade moral faz com que o fogo possa ser considerado uma bênção ou uma condenação. Veremos como, no *Auto de São Lourenço*, José de Anchieta trabalha com essa ambiguidade, de maneira que o mesmo elemento que é utilizado para representar a

pureza pode representar a condenação.

As cores do fogo no *Auto de São Lourenço*

O auto se inicia com a representação do martírio de São Lourenço. A *Legenda áurea* de Jacopo de Varazze (2011), arcebispo de Gênova no século XIII, situa esse acontecimento no Império Romano de Décio, ou seja, no século III. Para esse momento da encenação, a didascália indica o seguinte: “Enquanto se representa o martírio de São Lourenço, cantam” (ANCHIETA, 1999, p. 3). Como não há sujeito para o verbo cantar, supõe-se que todos os envolvidos na encenação se unam para entoar os versos. As palavras seguintes, porém, remetem à fala do próprio São Lourenço, fazendo, assim, com que os indígenas, como atores, personifiquem o exemplo do martírio. Logo na primeira estrofe do canto, ouve-se uma invocação do fogo, em dupla acepção:

Por Jesus, meu salvador,
que morre por minhas máculas,
asso-me nestas grelhas,
com fogo do seu amor.
(ANCHIETA, 1999, p. 3)⁶

Vê-se que o mesmo fogo que condena o santo é aquele que o reaviva com o amor de Deus. No âmbito simbólico, encontra-se aí, portanto, a metáfora do fogo construída sobre sua característica de gerador de um calor análogo àquele do sentimento amoroso. Vale dizer que se trata, então, de uma unificação entre os sentidos do amor divino e da paixão amorosa, sendo possível, quanto à segunda, a lembrança do amor/fogo amplamente presente na obra de Camões, do que é exemplar o soneto a seguir:

O fogo que na branda cera ardia,
Vendo o rosto gentil, que eu n'alma vejo,
Se acendeu de outro fogo do desejo
Como a abraçar a luz que vence o dia.

⁶ Por motivo de clareza, preferimos utilizar, nas citações dos fragmentos em espanhol e em tupi do texto de Anchieta, a tradução de Eduardo de Almeida Navarro, que consta do volume consultado, ao lado do texto original. Ver: ANCHIETA, José de. *Teatro*. Sel. e trad. Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Como de dois ardores se acendia,
Da grande impaciência fez despejo,
E remetendo com furor sobejo,
Vos foi beijar na parte onde se via.

Ditosa aquela flama, que se atreve
A apagar seus ardores e tormentos
Na vista a quem o sol temores deve!

Namoram-se, Senhora, os Elementos
De vós, e queima o fogo aquela neve
Que queima corações e pensamentos.
(CAMÕES, 1998, p. 75)

Faz sentido, assim, lembrar o que Bachelard diz sobre essa relação: “[...] o pensamento do fogo, mais que o de qualquer outro princípio, segue a inclinação desse devaneio para uma potência concentrada. Ele é o homólogo, no mundo do objeto, do devaneio do amor no coração de um homem taciturno.” (BACHELARD, 1994, p. 75)

Mas, ao mesmo tempo, o fogo amoroso é representativo de um calor masculino. Faz, desse modo, parte de uma constelação simbólica que inclui o calor e a concentração. Isso porque o signo feminino associa-se à fumaça, enquanto o masculino centraliza seu calor nas chamas: “O princípio masculino é um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade. O calor feminino ataca as coisas por fora. O fogo masculino as ataca por dentro, no coração da essência.” (BACHELARD, 1994, p. 79). Assim, embora o eu dos versos de Anchieta seja assado em grelhas, o fogo do amor de Deus o queima por dentro. Esse eu não é uma totalidade divina; pelo contrário, o fogo vem de um Deus externo e toma o seu âmago.

A partir disso, pode-se concluir que o fogo amoroso é coerente com a concepção de um deus masculino, como Joseph Campbell evidencia em *O poder do mito*: “Você pensa em Deus como o pai. Agora, nas religiões em que o deus ou o criador é a mãe, o mundo inteiro é o corpo dela. Fora daí não há nada. O deus masculino geralmente está em alguma outra parte.” (CAMPBELL, 1990, p. 52). Eis aí a concepção cristã de Deus, que, antes de estar em todas as coisas, está além, e, por isso, conforme o mandamento, deve ser amado *sobre* tudo o que existe.

Essa crença em um deus único e exterior à natureza contrasta com o panteísmo indígena, o que levou o professor e ensaísta Leodegário Amarante de Azevedo Filho a observar, nos textos de Anchieta, a presença de demônios medievais contrapostos à simbologia cristã: “Nos adros das igrejas, identificavam-se a demonologia tupi e a demonologia medieval, com proveito para a catequese, desviando-se a assombração do selvagem para uma valorização cristã.” (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 189) Essa contraposição, segundo o ensaísta, é responsável pelo espírito barroco das peças:

Os dogmas da Igreja e a moral católica, através de pequenos jogos dramáticos, se tornavam mais acessíveis à compreensão do silvícola. E neles o espírito barroco se reflete no sentido da revalorização do medievo, no que este tinha de mais puramente espiritual, em face dos costumes dissolutos de colonos e degredados do reino, em promiscuidade com a poligamia indígena. As penas do inferno, o medo da morte com pecado na alma, o demônio, tudo isso concorria para formar o dualismo conflitual próprio do Barroco [...] (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 190)

Esse dualismo está presente também na simbologia do fogo, que, sendo representativo do amor de Deus, é também instrumento de castigo e penitência:

GUAIXARÁ – Quem há como eu,
desafiando até mesmo a Deus?
AIMBIRÊ – Por isso mesmo Deus te repeliu,
desde então o fogo
para sempre queimando-te.
(ANCHIETA, 1999, p. 19)

Em alguns momentos, esse sentido de punição traz consigo, na perspectiva cristã, a possibilidade de renascimento espiritual. Assim, é interessante atentar para a cantiga final do segundo ato, quando os diabos são levados presos:

Cantiga

Que se alegrem nossos filhos
por salvá-los Deus.
Que vá Guaixará para o fogo!
Que vá Guaixará para o fogo!
Guaixará, Aimbirê, Sarauaia,

que vão para o fogo...

Volta

Que se alegrem, procedendo bem,
enterrando os velhos maus hábitos,
não perdendo a Deus,
afastando o amor ao diabo.
Que se alegrem, descansando,

por os salvar Deus.
Que vá Guaixará para o fogo!
Que vá Guaixará para o fogo!
Guaixará, Aimbirê, Sarauaia,
que vão para o fogo.
(ANCHIETA, 1999, p. 57-59)

Mesmo os diabos, instados pelo Anjo, utilizam do fogo para castigar o imperador Décio e seu censor Valeriano. Diz o Anjo: “[...] lança-os logo em teu fogo! / Ajuntai-vos todos com eles!” (ANCHIETA, 1999, p. 61). Então, o fogo que provém de Deus não é só o fogo do amor, mas também do castigo. É por esse meio que age São Sebastião:

AIMBIRÊ – Vi, outrora,
a grande batalha de Guaixará.
As canoas eram muitíssimas.
Embora os ajudasses,
irra! tremeram os malditos...
Os cristãos não eram muitos;
São Sebastião, porém,
ateou fogo nelas,
espantando-os. Não ficou
ninguém no lugar da batalha.
(ANCHIETA, 1999, p. 19-21)

Os versos acima remetem a um episódio da Guerra da Guanabara, quando uma explosão de um barril de pólvora, ocorrida em 9 de julho de 1566, fez com que os tambois fugissem das tropas de Estácio de Sá, de maneira que a São Sebastião foi creditada a vitória no conflito contra indígenas e franceses (ANCHIETA, 1999, p. 195). Nesse caso, o elemento fogo, assim como a figura mítica do santo, torna-se um elemento de difusão da crença cristã. Ao contrário, portanto, da simbologia ígnea que expressa um inconsciente

coletivo, nesse caso a menção às chamas reproduz um discurso corrente na sociedade da época. Logo, não se trata aqui do fogo como elemento ancestral utilizado de maneira simbólica, mas da representação literária de uma crença que se estabelece pouco antes do texto e que atribui a um fenômeno específico a característica de milagre. Não obstante, sem dúvida há nessa representação um elemento de punição.

Esse entendimento, adequado à perspectiva jesuítica, aparece nos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loiola (1999), que mencionam, inclusive, a contemplação dos castigos infernais pelo fogo como prática que eleva o espírito: “*Primeiro ponto* será ver, com a vista da imaginação, os grandes fogos e as almas, como que em corpos incandescentes.” (LOIOLA, 1999, p. 20, grifo do autor). Assim, a rememoração do evento desencadeado por São Sebastião contra as canoas adversárias tem o efeito de alertar os atuais inimigos da fé para os castigos a que estão sujeitos, do mesmo modo que no exercício proposto por Santo Inácio.

Ainda quanto à utilização das chamas como meio para punição àqueles que são contrários à fé, cumpre voltar a Bachelard para reconhecer nelas um símbolo que confere, não apenas temor, mas respeitabilidade. Segundo o filósofo, o respeito ao fogo não é natural, mas ensinado:

Na realidade, as interdições sociais são as primeiras. A experiência natural só vem em segundo lugar para acrescentar uma prova material inopinada, portanto demasiado obscura para fundar um conhecimento objetivo. A queimadura, isto é, a inibição natural, ao confirmar as interdições sociais, não faz senão valorizar mais, aos olhos da criança, a inteligência paterna. (BACHELARD, 1994, p. 16, grifo do autor)

Isso quer dizer que o fogo está no imaginário cristão também como símbolo de uma autoridade, visto seu poder de castigar e amedrontar os adversários, como utilizado por São Sebastião no auto de Anchieta. Do mesmo modo, o fogo dos franceses é desprovido de qualquer poder ante as flechas de São Sebastião e a presença de São Lourenço. Diz o Anjo: “Seus amigos, os franceses / pólvora trouxeram em vão; [...]” (ANCHIETA, 1999, p. 53).

Ainda o Temor e o Amor de Deus, na alma de São Lourenço, são portadores do fogo. Embora os sentimentos de medo e de afeição possam se opor em muitas circunstâncias, aqui eles são ambos portadores do poder divino, o que reitera a autoridade de Deus, que é representada no texto novamente pelo domínio das chamas:

ANJO – [...]
Dois fogos [São Lourenço] trazia n'alma,
com que as brasas resfriou,
e, no fogo, em que se assou,
com tão gloriosa palma,
dos tiranos triunfou.

Um foi o Temor
do bravo fogo infernal,
e, como servo leal,
por honrar a seu Senhor,
fugiu da culpa mortal.

Outro foi o Amor fervente
De Jesus, que tanto amava,
que muito mais se abrasava
com esse fervor ardente
que co'o fogo, em que se assava.
(ANCHIETA, 1999, p. 93-95)

Eis que os santos dominam o fogo e são elementos de ligação entre o mundo presente, em guerra, e o Paraíso prometido, que é cercado pelas chamas, como se verá.

Porém, logo, os diabos Guaixará e Aimbirê se apresentarão a São Lourenço, respectivamente, como “queimador” e como “esquentador de gente” (ANCHIETA, 1999, p. 27-29), em função análoga à do cauim que o primeiro assume beber. Por conseguinte, a influência nociva dos dois diabos sobre os índios é relacionada no texto ao calor do álcool presente na bebida, de modo que assim se expressa uma nova significação das chamas. Para Bachelard:

A aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e destruir como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo.
[...]

Visto que a aguardente queima diante dos olhos extasiados, visto que aquece o ser inteiro na cavidade do estômago, ela demonstra a convergência das experiências íntimas e objetivas. [...] De todas as matérias do mundo, a aguardente é a única tão próxima da matéria do fogo. (BACHELARD, 1994, p. 123-124)

O que diz Bachelard da aguardente se aplica, do mesmo modo, ao cauim, pois se trata aqui da ingestão do calor alcoólico através da bebida. Esse calor, porém, traz consigo um desregramento que se confunde com o êxtase religioso. Nesse sentido, tanto a bebida quanto os próprios Guaixará e Aimbirê são ameaças à fé cristã, visto que os dois diabos são responsabilizados por induzir os indígenas à ingestão da bebida e, por conseguinte, fazer com que eles atinjam o êxtase por outra via que não aquela preconizada pela Igreja Católica.

Não é por acaso que Guaixará, no segundo ato, estrofe 42, diz que: “Coisa muito boa é uma grande bebedeira, / ficar vomitando cauim.” (ANCHIETA, 1999, p. 7). Por isso, Sady Carnot (2006) tem razão ao identificar o mal representado pelos chefes Guaixará e Aimbirê em seus costumes de beber cauim e de defender os costumes tradicionais. Esse papel pervertedor da ingestão da bebida, ao lado de outras práticas, é corroborado por Magaldi, que percebe a associação entre os diabos e os chefes tamoios, e entre estes e os costumes indígenas:

Guaixará é o rei dos diabos, e Aimbirê e Saravaia seus servidores. Esses nomes são tomados de índios tamoios, que se aliaram aos conquistadores de França contra os portugueses. O inimigo terreno identifica-se, assim, ao inimigo religioso, reforçando a simbolização maléfica dos demônios. Ao desejarem ter sob o seu jugo a aldeia, os diabos advogam a permanência dos velhos costumes indígenas, incentivando a bebida do cauim, o hábito do fumo, a prática do curandeirismo. (MAGALDI, 1999, p. 21)

Havia ainda, junto a isso, a aversão dos padres pelo modo de vida do indígena: “Ao contrário dos franciscanos, [os jesuítas] não souberam acatar-lhe os costumes, consentir-lhe na liberdade, aproveitar-lhe os talentos. Desprezavam as suas disposições para certos ofícios em troca de uma vã tentativa de fazê-los letrados [sic] [...]” (MERQUIOR, 1996, p. 18). Beber cauim, então, significava um afastamento de todos os propósitos jesuítas.

Outra representação frequente, no texto de Anchieta, é a do fogo purificador, que lida com a dialética da pureza e da impureza. Essa dimensão simbólica tem relação estreita com o espírito religioso. Por um lado: “É fácil compreender que o fogo seja, às vezes, o signo do pecado e do mal se nos lembrarmos de tudo o que dissemos sobre o fogo sexualizado. [...] Poderíamos facilmente acumular textos onde o caráter demoníaco do fogo seria explícito ou implícito.” (BACHELARD, 1994, p. 149). Por outro lado, “o fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos”, “separa as matérias e aniquila as impurezas materiais” (BACHELARD, p. 150-151). Nessa perspectiva, interpretamos a passagem seguinte, do diálogo entre o Anjo e o diabo Sarauaia:

ANJO – Quem és tu?

SARAUAIA – Sarauaia, adversário antigo dos franceses.

ANJO – Esse, somente, é de fato, teu nome?

SARAUAIA – Eu também sou um porco;
eu sou um espião, um velho poltrão...

ANJO – Por isso mesmo tu és muito sujo,
estragando as almas dos índios.

Coisa enlameada, porco,
queimo-te hoje, como de costume.

SARAUAIA – Ai! Guarda-te de me queimar!
(ANCHIETA, 1999, p. 45)

Já na primeira leitura, fica evidente que a queimadura que o Anjo ameaça infligir é aquela da purificação, visto que o diabo se diz porco e enlameado, o que, segundo o Anjo, estraga a alma dos índios. Porém, também está presente nesse trecho o fogo como símbolo da transformação.

Em um de seus simbolismos, o fogo é elemento que promove a transformação das substâncias; assim, através dele, agem os alquimistas: “O alquimista, assim como o ferreiro, e, antes dele, o oleiro, era um 'senhor do fogo'. É através do fogo que ele opera a passagem da matéria de um estado ao outro” (ELIADE, s.d., p. 63). Isto é, pela ação do fogo, o alquimista busca a substância pura, de maneira que essa utilização simbólica do fogo tem relação com aquela que evoca a pureza das substâncias e dos espíritos, pureza análoga ao ouro alquímico:

Seguidamente o alquimista atribui um valor ao ouro porque ele é um receptáculo do fogo elementar: 'A quintessência do ouro é inteiramente fogo.' Aliás, de uma maneira geral, o fogo, verdadeiro proteu da valorização, passa dos mais altos valores metafísicos aos mais manifestamente utilitários. É, de fato, o princípio ativo fundamental que resume todas as ações da natureza. (BACHELARD, 1994, p. 107)

Na peça, essa simbologia do fogo se manifesta mais claramente no momento em que o Anjo declara aos diabos:

ANJO – Ainda bem que os três, novamente,
queimareis em conjunto.
Serão bons, doravante,
amando ao Senhor Deus,
os que eu guardo de costume.
(ANCHIETA, 1999, p. 51)

Aqui se unem os sentidos do fogo como instrumento de castigo e de transformação, já que, pelo sofrimento, os diabos devem substituir sua natureza, sacrílega aos olhos de um jesuíta, pela bondade cristã. Só assim, passando pelo rito das chamas, o arrependido pode entrar no Paraíso, pois transcende o que é humano:

Se compararmos o fogo purificador das tradições cristãs que rodeia o Paraíso, com o domínio do fogo dos xamanes, reparamos pelo menos num ponto comum: tanto num caso como no outro, atravessar impunemente o fogo é sinal de que se aboliu a condição humana. (ELIADE, 2000, p. 76-77)

Nesse sentido é que o fogo aparece como uma prova que deve ser superada para alcançar um grau elevado de espiritualidade, o que acontece com São Lourenço:

ANJO – [...]
Uniram-se os homens maus
para queimá-lo vivo, também.
Sofreu, o fogo suportando,
tendo alegria após sua morte,
descansando.
(ANCHIETA, 1999, p. 55)

Observe-se que a transformação de sofrimento em alegria tem a característica de rito de passagem, e a recompensa pelo sucesso na prova é dada após a morte, tomada aqui também como uma passagem transformadora. Na vida eterna ou no Paraíso, então, o santo tem um lugar privilegiado, onde pode descansar.

Vale destacar que aquele cuja alma está imaculada não teme as chamas, ainda que seja vítima delas. É o que se observa nos versos seguintes, que narram a morte de São Lourenço:

Do pecado que tu amas
São Lourenço tanto fugiu,
que mil penas padeceu,
e queimado nas chamas,
por não pecar, expirou.

Ele a morte não temeu.
[...]
(ANCHIETA, 1999, p. 101)

Já a partir do verso 844, após várias estrofes em que Valeriano e Décio reclamam das queimaduras infligidas pelos diabos em nome de São Lourenço, há ênfase no aspecto de que o santo, que foi queimado, pratica sua vingança também através do fogo, como se leem nos trechos seguintes: de Décio: “Aquele queimado / me queima, com grande furor!”; de Valeriano: “porque Lourenço cristão / assado nos assará”; de Aimbirê:

Sou mandado
por São Lourenço queimado
para levar-vos a minha casa,
onde seja confirmado
vosso imperial estado
em fogo que sempre abrasa.
(ANCHIETA, 1999, p. 73-75)

Na verdade, essa vingança instaura São Lourenço no papel de emissário do juízo divino, posto que a vingança seja aqui igualada à justiça. É essa noção de um juízo supremo e infalível que fundamenta o entendimento do direito na visão de René Girard: “[...] é o sistema judiciário que afasta a ameaça da vingança. Ele não a suprime, mas limita-

a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confiado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio” (GIRARD, 2008, p. 28). Inclusive colabora para essa configuração de um juízo divino definitivo o fato de que os castigos infligidos em seu nome são eternos, como se observa na seguinte passagem, entre outras:

AIMBIRÊ – [...]
Eu, com liberalidade,
quero dar-vos grande fresco
para vossa enfermidade,

na cova,
onde o fogo se renova
com ardores *perenais*,
onde todos vossos males
haverão *sempiterna* prova
de dores *imortais*.

[...]

VALERIANO – Em má hora! Já são horas...
Vamos logo
deste fogo ao outro fogo
eternal,
onde a chama *imortal*
nunca nos dará sossego.
(ANCHIETA, 1999, p. 89, grifos nossos)

Essa autoridade jurídica socialmente legitimada põe fim, então, a uma série de vinganças sucessivas, pois, originalmente: “Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra” (GIRARD, 2008, p. 27).

Evidentemente, trata-se na peça de representar o Deus cristão como o único juízo possível, que dá fim a um conjunto de crimes e vinganças através de um ato definitivo perpetrado por seu emissário São Lourenço. Isso aparecerá ainda mais claramente quando o próprio Deus for reconhecido como vingador do santo ao castigar seus algozes:

DÉCIO – Ah, eis que aqui eu estou muito quente!
Assa-me o Lourenço tostado,
embora eu seja um rei.
Ai, queima-me Deus,
seu servo vingando!
(ANCHIETA, 1999, p. 91)

Assim, o Deus cristão figura como o detentor do fogo que encerra um ciclo de vinganças e estabelece a Justiça Divina. Deus, na perspectiva jesuítica, é aquele que, através de santos e diabos, manipula o fogo para dar forma aos seus desígnios, sejam eles de promover o amor e o renascimento espiritual, sejam de aplicar a penitência. Só Ele promove o uso “correto” do fogo, que leva à purificação das almas e à sua elevação. Para tanto, interdita-se o uso profano do calor e das chamas, como aquele feito pelos indígenas. Na visão jesuítica, Deus é o detentor do fogo, e só aos seus emissários é dado utilizá-lo de maneira justa.

Considerações finais

Diante de tudo o que foi apresentado, reitera-se a multiplicidade simbólica do fogo, que, a um só tempo, é pureza e mácula, santidade e castigo, sofrimento e poder, vingança e justiça. Por isso, dele diz Bachelard: “É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal” (BACHELARD, 1994, p. 12). Esse caráter multifacetado das chamas talvez corrobore nosso entendimento de seu uso pelos diabos que, de pervertedores dos indígenas, se transformam em algozes dos inimigos da fé cristã.

Por conseguinte, a mudança no foco de ação dessas personagens demonstra uma tibieza de caráter que a visão jesuítica de Anchieta atribui aos indígenas e que se pode verificar pela condenação a suas práticas cotidianas, o que pode advir até mesmo de uma revolta do padre contra o afastamento dos índios, refratários ao contato com os portugueses:

Bastava que o indígena fosse contra, de alguma forma ao contato, ao convencimento que lhe tentavam, à catequese ou à conversão proposta para que passasse de um extremo para outro, de adâmicos em demônios [sic], como fez Anchieta em seus autos, com Guaixará e os outros diabos. (CARNOT, 2006, p. 76-77)

Segundo Carnot, o repúdio aos costumes indígenas é uma constante na obra dos escritores jesuítas, e, no caso de Anchieta, ele varia conforme a tribo representada:

Percebo em cartas de Nóbrega, de Anchieta ou de Navarro, momentos de pura consternação do modo de viver dos *brasis*, para em seguida mostrar o lado demoníaco que carregavam os indígenas, obviamente em suas visões europeias e jesuíticas dentro do mito cristão. Nóbrega mais animado em suas primeiras cartas e mais desgostoso e entristecido com sua missão ao final, Navarro, mais intelectual em seus conceitos e descrições e em Anchieta um relato mais dúbio, conforme a tribo da qual escrevia. (CARNOT, 2006, p. 77, grifo do autor)

Do outro lado, porém, está o fogo dos santos e dos anjos, que é emblema de força, poder e santificação. Não permite divergência, de modo que é contrário ao fogo prometeico. Este último nasce de uma necessidade de conhecimento da natureza mística e acaba revelando, a quem empreende essa busca, o saber dos pais, dos mestres e dos ancestrais, do tempo em que aos humanos era autorizada a proximidade com o próprio Deus. Assim, propõe Bachelard:

[...] agrupar, sob o nome de *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres. [...] Se a intelectualidade pura é excepcional, ainda assim é muito característica de uma evolução especificamente humana. O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual. (BACHELARD, 1994, p. 18-19, grifo do autor)

Para a perspectiva cristã como representada no *Auto de São Lourenço*, entretanto, furtar-se aos preceitos comportamentais dos jesuítas é também furtar-se ao respeito e ao temor a Deus. Nesse sentido, a ação dos indígenas, no entendimento dos inacianos, é análoga à desobediência de Zeus promovida por Prometeu e similar a qualquer desobediência dos dogmas cristãos, pois não existe, em sua compreensão de mundo, lugar

para o comportamento divergente, e ainda menos para práticas religiosas não cristãs, que pretendem ter acesso a saberes místicos através de um “fogo roubado”, de uma simbologia plural.

Referências

ANCHIETA, José de. **Teatro**. Sel. e trad. Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Anchieta, a Idade Média e o Barroco**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

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

CAMÕES, Luís V. de. **200 sonetos**. Porto Alegre: L&PM, 1998. (L&PM Pocket; 109)

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARNOT, Sady. **O mito cristão contra Guaixará e outros diabos: educação e conversão – século XVI e XVII**. 2006. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba. Disponível em: <https://iepapp.unimep.br/biblioteca_digital/pdfs/2006/IQATJNPOQCYN.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CARVALHO, Armando. A literatura jesuítica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. Vol. 2, p. 59-79.

CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do *Auto de São Lourenço*. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 6-53, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**. 11e réimpr. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1990.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000. (Perspectivas do homem; 32)

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LOIOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Trad. Vital Cordeiro D. Pereira. 3. ed. Lisboa: A. I. – Braga, 1999. Disponível em: <<http://www.raggionline.com/saggi/scritti/pt/exercicios.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MAGALHÃES, Leandro H. Civilizar e integrar: o discurso jesuíta sobre o indígena brasileiro. **Métis: história & cultura**, v. 5, n. 10, p. 273-291, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/811/574>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PRADO, Décio de A. **História concisa do teatro brasileiro**. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Submetido em: 16 mar. 2022

Aprovado em: 10 jun. 2022



Das possibilidades noturnas ou Clarice Lispector em diálogo com *Fausto*, de Goethe: uma leitura de *Onde estivestes de noite*

Of the nocturnal possibilities or Clarice Lispector in a dialogue with *Fausto*, by Goethe: a reading of *Onde estivestes de noite*

Alexandre Manoel Fonseca¹

Resumo

Dispondo de um ritual de “magia maléfica” como ponto de deflagração narrativo, o texto “Onde estivestes de noite” (1974) será analisado nesse artigo como um processo de reverberação literária do texto teatral goethiano “Noite de Valpúrgis”, parte integrante de *Fausto* (1829). Em Goethe, a assembleia de feitiçaria orgiástica composta por seres noturnos, mágicos e satânicos se desenvolve a partir de uma festividade pagã europeia, a Noite de Valpúrgis. À luz de simbologias e de confrontos comparativos, os dois textos nos mostram a noite como espaço de possibilidades oníricas e de realizações obscuras. Para essa leitura especial, nos valem das chaves interpretativas e simbólicas trazidas pela *Bíblia*, por Hesíodo e por Herder Lexikon; e do paratexto oferecido por Marcus Mazzari na obra faustiana.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Literatura alemã. Conto. Teatro. Comparação.

Abstract

Having a ritual of “evil magic” as a point of narrative deflagration, the text *Where you were at night* (1974) will be analyzed in this article as a process of literary reverberation of the Goethian text “Night of Valpúrgis”, an integral part of *Faust* (1829). In Goethe, the meeting of orgiastic sorcery composed of nocturnal beings, magical and satanic develops from a European pagan festivity, the “Night of Valpúrgis”. In the light of symbologies and comparative confrontations, the two texts show us the night as a space for dreamlike possibilities and obscure realization. For this special reading, we used the clues offered by of the interpretative and symbolic keys brought by the Bible, Hesiod, Herder Lexikon; and the paratext offered by Marcus Mazzari in the Faustian work.

Keywords: Brazilian literature. German literature. Short story. Theater. Comparison.

¹ Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: alexandre.fonseca@ufu.br.

*Um dia faz declaração a outro dia, e uma noite
mostra sabedoria a outra noite.
Salmo, 19:2*

*NOITE. Todo estado que suscita no sujeito a
metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual,
existencial) na qual se debate ou se acalma.
Roland Barthes*

"Deus disse: 'Haja luz' e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz 'dia' e às trevas 'noite'. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia." [Gênesis, capítulo 1, versículos 3 a 5] (BÍBLIA, 2017). O trecho em questão nos afere alguns apontamentos, como a correlação do mal com os aspectos noturnos, visto que Deus declara que a luz era boa, ademais o fato de a noite não ser uma criação da divindade judaico-cristã. Dessa forma, a noite opera como o espaço de possibilidades que fogem ou que tangenciam aversão a esta divindade. Comumente, em seu bojo semântico, a noite agrega em si o horror, o mistério, a obscuridade, o medo, a penumbra, o insólito, a magia e a violação.

Como violação, o noturno abriga aqueles que fogem dos aspectos correlacionados ao dia, visto que o período diurno não traz em si o aspecto do oculto ou daquilo que não pode ser revelado aos olhos de todos. Enquanto abrigo, a noite acolhe as criaturas rejeitadas, fantasmagóricas, mágicas, demoníacas e insólitas. Retratados em lendas, mitos e em outras narrativas, sendo cristalizados pelos produtos da indústria cultural, as criaturas noturnas povoam o imaginário popular: vampiros, fantasmas, demônios, metamorfos, mortos-vivos e bruxas. Curiosamente, alguns magistas e ocultistas comentam que esses últimos seres são abençoados pela deidade grega Nix, a personificação da noite no relato mitológico. Na Teogonia, Hesíodo poetiza o nascimento da divindade: "Do Caos Érebo e Noite negra nasceram. / Da Noite aliás Éter e Dia nasceram, / gerou-os fecundada unida a Érebo em amor" (HESÍODO, 1995, p. 109). Enquanto sua irmã personifica a noite, as "trevas superiores", Érebo designa a noite profunda, "as trevas subterrâneas". Pertencentes à primeira geração divina, Junito Brandão em *Mitologia grega vol. I* (1986) comenta que, sozinha, Nix deu a luz Moro (Destino), Tânatos (Morte), Hipno (Sono), Momo (Sarcasmo), Hespérides (Fertilidade), Moiras (Destino), Queres (Fatalidade), Nêmesis (Vingança), Gueras (Velhice) e Éris (Discórdia). Em sua jornada, a deusa noturna

Percorre o céu, coberta por um manto sombrio, sobre um carro puxado por quatro cavalos negros e sempre acompanhada das Queres. À Noite só se podem imolar ovelhas negras. Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, mas *entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera.* (BRANDÃO, 1986, p. 190-191, grifos nossos)

Brandão pontua que, assim como o relato judaico-cristão apresentado na abertura deste texto, a cosmogonia grega também pondera que as trevas antecipam o surgimento da luz. “Observe-se ainda a conjugação dos opostos: Érebo e Nix, as trevas, se opõem à luz, mas é das trevas, Nix, que nascerá a luz, Éter e Hemera. Esses pares antitéticos se unem e interferem, cada um triunfando sobre o outro, numa eterna transformação cíclica.” (BRANDÃO, 1986, p. 190). Discorrer sobre a noite é falar sobre a ambivalência do mundo. Os opostos que se complementam por meio da diferenciação, pois a existência de um implica a presença do outro, sua constituição e cerne. A partir disso, pretendemos dialogar sobre os aspectos noturnos e como os signos da liberdade, sonho, e magia se estabelecem nos textos de Goethe e Clarice e como eles se relacionam na construção de ambos os escritos. Aliás, para a realização dessa leitura nos valem de um importante ponto de interseção entre os escritores: as menções literárias. No conto clariciano *Onde estivestes de noite* (1974), existe uma explícita menção ao escritor alemão por meio da frase: “Não há crime que não tenhamos cometido em pensamento” (GOETHE apud² LISPECTOR, p. 34, 1999). Ao lermos algumas obras de Clarice, nos deparamos com uma extensa rede de citações, alusões e aforismos literários; dessa forma, Johann Wolfgang von Goethe é um dos inúmeros escritores canônicos que compõem essa expressiva lista que pode denotar uma subterrânea rede literária de reverberações e semelhanças.

A noite alemã

No texto goethiano, a primeira informação que temos sobre “A noite de Valpúrgis” ou “Noite de Santa Valburga” (ARQUIDIOCESE, 2021) é sua ambientação. Decorrida nas montanhas de Harz, uma extensa cadeia montanhosa no norte da Alemanha, precisamente no Monte Brocken, a assembleia de feitiçaria orgiástica composta por seres noturnos, mágicos e satânicos se desenvolve a partir da festividade pagã europeia que nomeia o

² Não há no texto de Lispector a referência da obra de Goethe.

capítulo. Walpurgis é a corruptela do nome Walburga (Valburga), santa católica nascida em Devonshire, que foi enviada para a Alemanha no ano de 748, para auxiliar na implantação de mosteiros e escolas para os recém-convertidos. Apesar do selo católico, esse sabá germânico é derivado de festividades pagãs, o que explica, apesar do nome, toda a sua composição mágica e maldita. Para a composição estética e grotesca desse sabá macabro, Goethe se vale de manuais de magia, feitiçaria e demonologia. Em versão comentada de *Fausto* (2004), Marcus Vinicius Mazzari, em diálogo com outros estudos, aponta que a ilustração de Michael Herr *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros* teria servido de inspiração para o escritor alemão (fig. 1).

Figura 1. *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros*



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

Em seu bojo estrutural, a noite goethiana nos apresenta inúmeros personagens, mesclando seres que permeiam os tecidos míticos, literários, alegóricos, lendários e satíricos; como bruxas, duendes, fantasmas, espectros; até alguns mais específicos presentes em outros textos literários, como Oberon, Titânia e Puck originados da peça shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*. Desse cenário onírico, a primeira criatura a

aparecer na tragédia é o Fogo-fátuo, convocado por Mefisto para guiá-los até a noite satânica no alto do monte. Mefisto, Virgílio às avessas, pois o que interessa não é a elevação da alma, mas sua derrocada, enxerga na celebração a oportunidade certa para adentrar Fausto nos prazeres corporais por meio do grotesco.

Ao lado da tragicomédia, como pontua Wolfgang Kayser em *O grotesco: configuração na pintura e literatura* (1986), o grotesco, invocando algumas considerações do poeta alemão F. Schlegel, pode ser caracterizado ou interpretado como “a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo” (KAYSER, 1986, p. 56). Além desses apontamentos que também vão ao encontro dos aspectos apresentados por Goethe, que também serão elucidados por Mikhail Bakhtin mais adiante, Kayser completa argumentando que o grotesco “é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 56). Outra importante definição, que corrobora com os argumentos apresentados nesse texto, principalmente em relação aos personagens, tanto na “Noite de Valpúrgis”, quanto no conto clariciano de 1974, é a de Muniz Sodré e Raquel Paiva em *O império do grotesco* (2002). Para os autores, no grotesco: “[...] os objetos respondem vingativamente aos sujeitos humanos, as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto e absurdo (SODRÉ; PAIVA, 2020, p. 75, grifos nossos).

Celebrada na madrugada de 30 de abril para 1º de maio, a “Noite de Valpúrgis” também parece perfeita para desatar o laço amoroso entre Margarida (Gretchen) e Fausto, pois é o amor pela amada que ainda mantém o herói goethiano no possível caminho da delicadeza, enquanto oposto ao grotesco, e da salvação divina.

FAUSTO:

Mefisto, ao longe e a sós,
Não vês uma formosa e pálida donzela?
Com lentidão se arrasta para nós,
De pés atados é o andar dela.
Confesso-o, julgo-a parecida
Com minha boa Margarida.

MEFISTÓFELES:

Deixa isso em paz! essa visão faz mal!
Miragem é, sem dúvida; um ídolo fatal.
Causa, encontrá-la, mágoa e dano,

O teso olhar, que gela o sangue humano,
Faz com que a gente a pedra se reduza;
A história sabes da Medusa. (GOETHE, 2004, 467)

Nesse momento da tragédia, sem que Fausto saiba, a amada encontra-se presa acusada de filicídio. O amor como expressão de salvação não pode ser desenvolvido por Fausto em relação a Margarida, pois o amor como símbolo sagrado e dignificante é averso ao mundo orgiástico, corporal e grotesco que Mefistófeles pretende entregar a Fausto. Para Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), apesar de não ser o mais importante, o exagero é um dos sinais do grotesco. Uma das figuras bizarras do rol de criaturas dessa cena é Baubo, a deusa do ventre; representada imagetivamente na antiguidade por um ser que possui um rosto na região do ventre e o queixo nas proximidades da genitália feminina. No texto teatral, a entidade adentra ao festejo montada em cima de uma porca prenhe alada. “VOZ: A velha Baubo vem sozinha;/ Numa porca-mãe se avizinha. / CORO: Honra, pois a quem honra cabe! / A velha à frente, já se sabe! / Porca robusta e anciã peralta, / Das bruxas segue toda a malta” (GOETHE, 2004, p. 445). Conforme Bakhtin, essas representações grotescas acerca do corpo e de sua “vida corporal” perduraram durante muito tempo nas produções artísticas, literárias (oral e escrita) e imagéticas, não somente dos povos europeus:

além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz [...] (BAKHTIN, 1987, p. 278, grifos do autor)

No quadro literário apresentado por Goethe, e na gravura de Herr, vislumbramos um ritual exagerado, palco de expressões e ações desenfreadas, onde a temperança, integrante das setes virtudes opostas aos pecados, não é uma convidada desejada, pois, para Mefisto “[...] hoje a gente não descansa;/ Música nova; então! vamos entrar na dança” (GOETHE, 2004, 461). Nas artes plásticas, as representações pictóricas dos sabás são comumente compostas por círculos de danças e festejos, nos quais o espaço central é destinado a divindades, ora animais ou seres antropomorfizados, ora pela própria figura

diabólica. Em uma versão autocensurada de "Noite de Valpúrgis", chamada pelo próprio autor de "uma espécie de câmara, receptáculo, saco infernal ou como quiserdes vós chamar a coisa", Goethe subverte explicitamente elementos cristãos e discursos bíblicos, como o "Sermão da Montanha", para invocar o próprio Satã, sem subterfúgios ou alusões. Material este que será discutido posteriormente, no momento em que, ironicamente, duas noites se encontrarão para se clarearem.

A noite tropical

Com uma miscelânea de gêneros textuais, que vagueiam entre a crônica e o conto, além de outros textos que não cabem em uma classificação literária precisa, *Onde Estivestes de Noite* foi publicado no ano de 1974, mesmo ano de lançamento da obra encomendada *A via crucis do corpo*. Em ambos os livros, pondera Nádya Battella Gotlib em *Clarice: uma vida que se conta* (2013), a linguagem adotada, "excessivamente forte", se contrapõe aos textos-fragmentos de *Água Viva* (1973). Assim como em *A via crucis do corpo*, alguns textos de *Onde estivestes de noite* são povoados por personagens mais velhas, como Sra. Jorge B. Xavier, de "A procura de uma dignidade", Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, de "A partida do trem", e dona Frozina, de "As maniganças de dona Frozina". Para Benjamin Moser, em *Clarice, uma biografia* (2011), o tom de *Onde estivestes* é marcado pela tristeza do envelhecimento: na época com 54 anos, Clarice escreve, pela primeira vez, sobre a as consternações do envelhecimento. Comparando este percurso com a trajetória das personagens de outras obras claricianas, percebemos, por exemplo, que

As donas de casa de *Laços de família*, lutando para equilibrar as demandas da família e do casamento, deram lugar a mulheres que estão lutando para encontrar um lugar para si próprias, agora que o marido e os filhos partiram. O título do primeiro conto, "A procura de uma dignidade", refere-se à tentativa de encontrar uma nova vida para si mesma, uma vez superada sua utilidade como esposa e mãe. (MOSER, 2011, p. 409)

"A própria vida", discorre Moser, "a tinha submetido e domesticado, e *Onde estivestes de noite* não tem nada da rebeldia de *Perto do coração selvagem*, do rebuscamento de *A cidade sitiada*, das heroicas alegorias de *A maçã no escuro* ou da glória mística de G.H." (2011, p. 409). Perante a nova obra da amiga, em carta-poema datada de 5 de maio de 1974, Carlos Drummond de Andrade registra sua impressão:

Querida Clarice:
Que impressão me deixou o seu livro!
Tentei exprimi-la nestas palavras:
- Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultramundo nas veias,
entre flores abissais?
- Estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:
lendo o livro de Clarice,
mistério e chave do ar.
Obrigado, amiga! O mais carinhoso abraço da admiração do
Carlos
(LISPECTOR, 2002, p. 235).

Apesar do “contentamento” de Drummond com a obra, a própria Clarice se mostra insatisfeita com o resultado literário. Em exemplar oferecido a Autran e Lucia Dourado, a escritora rabiscou: “Este livro não presta. Só admito ‘A procura de uma dignidade’, ‘Seco estudo de cavalos’ e ‘A partida do trem” (MOSER, 2011, p. 411). Circundada pelas “dimensões pulsionais, áreas limítrofes com o delírio e o mágico, androginia, camadas íntimas do ser” como tenciona Clarisse Fukelman (2022)³, *Onde estivestes de noite* vai além desse reflexo de um possível cansaço pessoal. No conto que nomeia o volume, de maior densidade e, talvez, o mais conhecido da obra, a história misteriosa, insólita e grotesca é desencadeada por uma procissão rumo ao morro de sucata, onde o ser andrógino Ele-ela acompanha a subida de uma multidão heterogênea. Livres da banalidade cotidiana de suas vidas, as personagens buscam o prazer pela noite e pela liberdade do mal. No conto, a noite caracteriza-se como um espaço de “possibilidade excepcional” em busca de uma experiência epifânica macabra rumo a liberdade, como apresenta Carolina Luiza Prospero (2009, p. 111) em *As faces do medo nos contos de Clarice Lispector*:

Desta maneira, a experiência demoníaca vivida na escuridão mostra-se como o único caminho possível para se sentir, verdadeiramente, a existência. Ao contrário das donas de casa claricianas (como Ana, de ‘Amor’) que buscam desesperadamente o conforto do cotidiano quando se deparam com a sedutora desorganização do mundo, as personagens de ‘Onde estivestes de noite’ decidem mergulhar fundo na liberdade do mal como forma de aceitação de todos os aspectos da vida.

³ Crítica retirada do site institucional do Instituto Moreira Salles em homenagem a Clarice Lispector e sua obra.

O conto “Onde estivestes de noite” sintetiza a estrutura da obra. Os tipos textuais, aponta Gotlib, como o conto, a crônica, a reportagem, a notícia, mesclam seus recursos literários aos elementos do terror e do grotesco para formarem uma “cerimônia noturna, regada a gargalhadas, saliva, urina, cuspe e leite preto saindo dos bicos dos seios” (GOTLIB, 2013, p. 531). Por meio dos pretextos da magia maléfica, o grotesco clariciano encontra expressão e forma: o ritual insólito que traz à baila a performance onírica oferece à multidão a possibilidade de ser aquilo que, no clarão do dia, ela não pode ser.

Os bailes noturnos

Visto que o dia pertence a Deus, a noite é a assembleia dos demônios. No horizonte, a chama cósmica sagrada do sol se põe e, logo, o manto da noite começa a ser bordado pelas frias mãos de uma deusa ou pelos rústicos dedos, garras, asas de seres disformes, antropomorfizados, cascos como sapatos e chifres como coroas. Os pássaros da manhã se aquietam, enquanto outros seres deixam os seus olhos bastante abertos e emitem seus pios de seres das trevas, pois, afinal, coruja sozinha não faz escuridão. “A noite, ao contrário do dia”, esclarece Herder Lexicon (1990, p. 145) em *Dicionário de símbolos* (1990), “simboliza a escuridão misteriosa, o irracional, o inconsciente, a morte, mas também o seio materno, fecundo e acolhedor”. Da noite, se espera um lugar sagrado e oculto localizado entre a vigília e o sono; que venha garantir o desvelar dos desejos, vontades e segredos ocultos.

Em *Onde estivestes de noite* há toda uma atmosfera versada pela busca do acolhimento por meio dos caminhos do mistério e do insólito. Assim como no texto goethiano, as personagens claricianas também assumem uma jornada noturna por meio da subida montanhosa, pois a metáfora da progressão os levará ao topo do gozo. Em um contexto tropical, possivelmente na noite do dia “trinta e um de dezembro de 1973”, uma multidão formada por personagens heterogêneas, definida como “avessa ao bem”, aguarda o chamado de uma criatura misteriosa composta por aspectos masculinos e femininos, uma “mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez” (LISPECTOR, 1999, p. 36).

Pelas descrições do texto, o palco do ritual de magia nomeado como “morro de sucata”, “lugar de encruzilhadas”, na verdade é um “planalto elevado”, próximo ao mar

que exalava o seu “cheiro salgado”. Assim, “Em plena noite fechada de um verão escaldante *um galo soltou seu grito fora de hora* e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio” (LISPECTOR, 1999, p. 36, grifos nossos). Na tradição popular, o “grito” do galo fora de hora representa o mau presságio, como a presença da morte ou do mau agouro. Logo no início do conto, notamos a subversão da narrativa: por meio do anúncio da má sorte, emergirá a possibilidade de salvação. Se para Mefisto o grotesco era a única forma de corromper a alma de Fausto, em Clarice o grotesco é uma forma de salvação de si mesmo, argumento retratado por uma das personagens da multidão que verbaliza: “estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo” (LISPECTOR, 1999, p. 40). Antes de subirem o monte Broken, Fausto e Mefistófeles cantam: “*Pela esfera da magia/ E do sonho, andamos, ora;/ Cumpre o ofício e sê bom guia!/ Por transpormos sem demora/ As desertas, vastas plagas*”. (GOETHE, 2004, p. 439, grifos nossos).

Assim como em Clarice, o sabá que se preconiza também parece ser vertente de um limbo da realidade, um espaço contrário ao real. A esfera da magia se atrela à do sonho, pois no plano onírico as possibilidades são infinitas, como uma bruxa velha ir a um festejo voando em uma porca prenhe, objetos inanimados falarem, como fogos-fátuos, cataventos. Em Goethe e Clarice, a esfera onírica se cumpre como subterfúgio: seus personagens precisam se isentar da realidade por diferentes graus e motivos. Entretanto, além da salvação da banalidade cotidiana, em Clarice brota a ideia de exaltação do corpo por meio do prazer feroz, tendo a fantasia do erótico como consolo da realidade. O cortejo da criatura andrógina é marcado por uma liberdade corporal noturna, pois

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca - avidamente ele lambeu os lábios. (LISPECTOR, 1999, p. 41)

Se a liberdade é noturna, as grades das jaulas brilham e queimam como o sol. Dessa forma, se a magia é o controle do homem sobre seu ambiente, e os dias obedecem à regra do binômio divino-demoníaco, a magia maléfica opera como linguagem da noite e seus rituais como metodologia, como os sabás das bruxas que, reunidos em torno de uma fogueira ou caldeirão, “culminava numa orgia sexual” (LEXIKON, 1990, p. 53). Assim

como na gravura de Michael Herr, o ritual do “morro de sucata” segue pelo caminho do desvario, seus integrantes não se preocupam com a salvação da alma, mas com a fruição do corpo, pois o corpo é o altar sagrado da matéria:

Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam. (LISPECTOR, 1999, p. 39, grifos nossos).

Interessante observarmos a coletividade no conto clariciano. O povo, a multidão, o coletivo, como corpo único, organismo vivo, plural, assim como a matéria corpórea do andrógino. Ao mesmo tempo singular e plural, como ser mítico, a criatura Ele-ela carrega em si o poder advindo da totalidade. No mundo ocultista, a figura do ser andrógino é corriqueira nos escritos e tratados, reverberação da criatura perfeita e poderosa comentada por Aristófanos em *O banquete* de Platão (1972). Na ocasião, Aristófanos relata que, no princípio de tudo, havia um terceiro sexo: o andrógino. Sobre a constituição do corpo, o conviva esclarece que os andróginos eram formados por um “dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto nas mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos [...]” (PLATÃO, 1972, p. 28-29). Criaturas soberbas, desafiaram os deuses e ataçaram a cólera de Zeus, o deus mor:

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: ‘Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando”. Logo que o disse pôs-se a cortar os homens em dois, como os que cortam as sorvas para a conserva, ou como os que cortam ovos com cabelo; a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. Apolo torcia-lhe o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama ventre, como as bolsas que se entouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam de umbigo. (PLATÃO, 1972, p. 29)

Claro que um dos objetivos de Aristófanes era explicar o desejo pelo outro, essa árdua busca pela completude através do diferente. A fusão dos princípios masculino e feminino é o retorno à nossa ancestralidade, primitiva natureza: “O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo” (PLATÃO, 1972, p. 31). A multidão persegue a figura do andrógino, porque ele representa a totalidade que ela tanto almeja e persegue: “O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar.” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Como farol, o andrógino facilita o caminho da totalidade, para isso, basta segui-lo até o topo da montanha, ápice do sonho e clímax orgástico. Para Gotlib, o conto, movido a magia, é estruturado pela subida ao alto e o que a isso se sucede.

Ao longe, em outra montanha, a multidão também persegue um ser poderoso, mas não pagão. Aqui, faz-se necessário um breve *disclaimer*: adorado por uma procissão, a figura satânica aparece em sua forma inteiriça no texto de Goethe, porém apenas no “apócrifo literário” de Fausto. Autocensurado, por motivos que versam, principalmente ao conteúdo explícito do texto, o “Sermão da montanha satânico” levaria Fausto e Mefistófeles para outro caminho. Se ambos tivessem seguido a procissão montanha acima, eles se deparariam com Satã em seu trono. Sobre esse fato, Mazzari (2013, p. 528) lança nota: “a aparição soberana e absolutizada da figura de Satã comprometeria a noção do Mal como intrinsecamente vinculado à liberdade humana, isto é, inserido num campo de forças que se enfrentam no íntimo de cada um”. Em “Onde estivestes de noite” a multidão escolhe o mal, como forma de liberdade. Daí, se opera uma metamorfose importante, como podemos observar no diálogo:

- Como é que você se chama, disse mudo o rapaz, para eu chamar você a vida inteira. Eu gritarei seu nome.
 - *Eu não tenho nome lá embaixo. Aqui tenho o nome de Xantipa.*
 - Ah, quero gritar Xantipa! Xantipa! Olhe, eu estou gritando para dentro. *E qual é o seu nome durante o dia?*
 - *Acho que é... é... parece que é Maria Luísa.*
- (LISPECTOR, 1999, p. 38-39, grifos nossos)

“Durante o dia”, impera a realidade modorrenta, esvaem-se o mistério, o irracional, a liberdade. Sem os subterfúgios dos rituais mágicos, os súditos voltam, acordam em si próprios: “um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona de casa, dando ordens à cozinheira, que nunca chegava atrasada, outro era banqueiro, outro era secretário

etc.” (LISPECTOR, 1999, p. 45). No conjunto total, Satã e Ele-ela operam como núcleos de promessa e libertação, faróis que *desalumiam*. Em Goethe, a julgar pela temporalidade, as bruxas regressam aos seus lares e se salvam das fogueiras da inquisição. O sabá alemão cumpre o seu papel de “distrair” ao mesmo tempo que corrompe Fausto. O sabá tropical alivia o desejo, alimentando na medida o desejo pela liberdade. Ao amanhecer, os raios pálidos de Aurora, parente divina de Nyx, dissolve o véu “e tudo se evapora” (GOETHE, 2013, p. 487).

Considerações finais

Na alquimia da análise comparativa, observamos que o texto clariciano demonstra uma familiaridade interessante em relação ao texto goethiano: a progressão pela noite, os cenários, os sentidos e as nuances que se descolam da magia maléfica. Da noite, aprendemos que ela opera como uma constelação de signos gravitantes, como magia, liberdade, sensualidade, maldade, sonho, delírio, exagero, possibilidade(s), entre outros. Signos, estes, que se relacionam entre si e potencializam seus sentidos, ampliando suas simbologias. A noite, enquanto espaço de possibilidades, oferece aos seus peregrinos a chance de expressar o mais íntimo de cada um, principalmente o lado animalesco, vergonhoso, grotesco; onde as identidades se amalgamam criando novas *personas*.

Se em Clarice temos a noite como promessa de liberdade pelo mal, em Goethe ela representa a derrocada da alma. O séquito do Ele-ela busca a totalidade experimentado o maléfico, algo que lhes foi negado durante o tempo-espaço do “acordar”, do “amanhecer”. Em Goethe, Fausto e Mefistófeles também experimentam esse prazer oferecido por Satã e seu ritual macabro. Ambos os textos se desenvolvem a partir do cerne do contraponto: dia/luz, bondade/maldade, magia maléfica/magia benéfica, sonho/despertar, deus/diabo, subir/descer, delicado/grotesco, pecado/virtude. Além disso, o conto de Clarice Lispector, “Onde estivestes de noite”, amplia o “tecido fáustico”, ou aquilo que Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 15-17) aponta como a “complexa rede textual” que dialoga com “as peripécias do doutor pactário”.

Referências

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (São Paulo). **Santa Valburga**. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santa-valburga>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de estudo da Reforma**. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega Vol. I**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: EDUC/HUCITEC, 1995.
- FULKEMAN, Clarisse. **Onde estivestes de noite (apresentação)**. Elaborado pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/onde-estivestes-de-noite/>. Acesso em: 01 ago. 2022.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. 16. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- GUIMARÃES, Bernardo. **A orgia dos duendes**. São Paulo: Ex! Editora, 2016. Disponível em: encurtador.com.br/iuF46. Acesso em: 20 maio 2021.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1986.
- LANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. São Paulo, SP: Editora Rocco, 1999.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. 16. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Editora Abril, 1972.

PROSPERO, Carolina Luiza. **As faces do medo nos contos de Clarice Lispector**. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270180/1/Prospero_CarolinaLuiza_M.pd. Acesso em: 03 maio 2021.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. São Paulo: Mauad, 2002.

Submetido em: 24 jan. 2022

Aprovado em: 19 ago. 2022



A personagem ausente no universo esvaziado da peça *Pool (no water)*, do dramaturgo Mark Ravenhill¹

The absent character in the empty universe of the play *Pool (no water)*, by the playwright Mark Ravenhill

Fabiano Fleury Souza Campos²

Resumo

O emprego, em geral, de um personagem ausente na trama de textos dramaturgícos não é um recurso estético novo ou sequer inusual no teatro. No entanto, usado com fins incomuns na peça *Pool (no water)*, o dramaturgo britânico contemporâneo Mark Ravenhill é capaz de atribuir aos personagens presentes sobre o palco da montagem inaugural desse espetáculo não apenas isso, mas, sobretudo, características que espelham de maneira crítica as relações sociais dentro do contexto histórico próprio ao tempo da peça. Abrimos esse artigo com uma breve apresentação do dramaturgo e de suas obras mais emblemáticas a fim de, então, contextualizarmos a cena teatral britânica da virada do milênio denominada de *In yer face*. Em seguida, após uma breve discussão sobre o enredo e os personagens “letras”, enfatizamos o estudo da personagem tanto ausente quanto principal dessa obra, mostrando a importância e a contribuição desse mecanismo para os estudos de teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo inglês. Mark Ravenhill. Teatro In-*yer face*. Personagem ausente.

Abstract

In general, the use of an absent character in the plot of dramaturgical texts is not an unusual aesthetic tool in theatre plays. However, used with an unusual goal throughout the play *Pool (no water)*, the British playwright Mark Ravenhill is able to attribute to characters some characteristics which in a certain manner reflects and criticizes specific and common social relations attributed to the historical context of the play. We open this article with a brief presentation of the playwright and his most emblematic works in order to offer a very brief overview of the theatrical scene entitled *In yer face*. Then, the study moves toward focusing gradually on the main character of the play at stake, demonstrating why her absence/presence effect can be seen as an important contribution to contemporary theater studies.

Keywords: English contemporary theater. Mark Ravenhill. In-*yer face* theater. Absent character.

¹ Esse artigo advém de reflexões presentes em tese de doutoramento por mim defendida (CAMPOS, 2020) e que aqui se encontram atualizadas.

² Mestre e Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, foi Pesquisador Visitante da Universidade de Surrey, na Inglaterra. Professor de língua inglesa, é especialista em teatro contemporâneo britânico. E-mail: fabianofscampos@gmail.com.

Breve apresentação do dramaturgo e da obra de Mark Ravenhill

Possivelmente o dramaturgo mais importante da sua geração na Inglaterra, as suas peças denunciam a ganância e o consumismo típicos dos dias atuais, chacoalhando os seus espectadores por meio de imagens cênicas chocantes e violentas. Nascido em 1966 na cidade de West Sussex, surgiu não apenas como um dos dramaturgos mais provocativos da sua geração, mas também como uma figura central entre os novos escritores do teatro contemporâneo inglês.

De todos os artistas que conquistaram notoriedade com o movimento intitulado *In-yer-face*, Ravenhill tem, segundo o crítico inglês Aleks Sierz (2000, p. 41), mantido a carreira mais diversificada não só como dramaturgo mas, também, como crítico e ativista das artes cênicas.

Shopping and fucking, sua peça de estreia em 1996, é tida como a mais conhecida e marcante de sua geração aos olhos dos espectadores, dos críticos e acadêmicos ingleses. E marca um ponto de virada no teatro britânico, sendo responsável por atrair às salas de espetáculo um público mais jovem e pouco habituado ao teatro, revitalizando a cena londrina. O crítico Aleks Sierz (2008, p. 23) afirma que, “desde a sua estreia, *Shopping and Fucking* se transformou num texto canônico dos anos 1990, influenciando outros dramaturgos e recebendo aprovação acadêmica”.

Quando estreou no Teatro Royal Court, em uma produção realizada pela companhia de teatro britânica *Out of joint*, na cidade de Londres, no ano de 1996, a comoção causada decorreu dos temas e da linguagem considerados obscenos e também por causa do seu título que, devido à lei inglesa chamada *Indecent Advertisement Act*, de 1898, “passou a ter de se intitular *Shopping and F***ing*, permanecendo inalterado na Inglaterra até os dias de hoje” (SIERZ, 2000, p. 125). Ironicamente, a censura acabou deixando a peça ainda mais atraente e famosa, de modo que, num breve espaço de tempo, passou a circular por outras cidades da Inglaterra a fim de, em seguida, receber montagens em diversos países da Europa, dos EUA e, então, da Austrália e da América Latina, chegando, também, ao Brasil.

Encenada em 1999 na cidade de São Paulo, *Shopping and fucking* teve direção de Marco Ricca. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo (1999), o diretor comenta sobre a recepção da peça: "Hoje em dia o jovem tem acesso fácil a uma grande quantidade

de informação. Mas, ao mesmo tempo, vive uma crise de falta de perspectiva, de comunicação. Não sabe o que fazer.” (RAGAZZI, 1999). Nos ensaios abertos, realizados no final de semana anterior à estreia, Ricca revelou ter havido, por um lado, muita procura e falta de espaço para tantos espectadores interessados e, por outro, uma considerável evasão de pessoas que, segundo ele, “teriam visto uma realidade que preferem ignorar” (RAGAZZI, 1999). O apelo comercial e a divulgação atraíram um público que parecia disposto a vivenciar uma experiência estética distinta. O título funcionava como chamariz. Todavia, o tom de agressividade e de provocação, segundo o diretor, fugia do habitual e era recebido como uma ofensa proporcionalmente maior que a disposição do público a enfrentá-la.

Em 2007, a peça foi montada novamente no país, dessa vez em Salvador, sob a direção de Fernando Guerreiro. Segundo as informações disponibilizadas no blogue Shopping and Fucking, coordenado pela atriz do elenco Jussilene Santana, a repercussão do espetáculo acabou levando o diretor e os atores a muitos encontros e debates com alunos universitários de instituições da cidade, como os ocorridos na Universidade Federal da Bahia (SANTANA, 2007). Em 2009, o mesmo elenco participou do Festival de Teatro Brasileiro, sediado em Recife, antes de excursionarem por outras regiões do país.

Ambas as montagens optaram por manter o título original em inglês sem cortes, o que revela, por um lado, a desobediência à censura britânica e, por outro, certa indisposição de lidar com o título e a sua tradução para o português.

Por sua vez, a peça *Pool (no water)*, em seu espetáculo original, surgiu de uma parceria entre Ravenhill e o grupo de teatro britânico Frantic Assembly. Sua estreia foi na cidade de Londres, em 2006, no Teatro Royal Plymouth, na sala Drum. Criada a partir de um processo colaborativo, apresenta um ponto de vista cético sobre a (im)possibilidade de o nosso corpo comunicar significados “verdadeiros” e “fluídos” e que coadunam, por exemplo, com teorias da performatividade, desenvolvidas por Judith Butler (1993), expondo alguns dilemas centrais encontrados no teatro contemporâneo.

Pouco estudada, a peça não recebeu a devida atenção da academia e dos produtores e espectadores de teatro. E o crítico Aleks Sierz (2008, p. 102-7), outrora entusiasta da obra de Ravenhill, em artigo publicado em 2008, afirma ter havido “uma queda de qualidade” no teatro inglês se comparado ao do final dos anos 1990, citando de passagem a peça *Pool (no water)* como meio de fortalecer os seus argumentos. Mais do que por uma suposta

queda de qualidade, essa peça se diferencia das demais obras, não só de Ravenhill como, também, das de outros seus contemporâneos, por causa da radicalização formal e dos temas tratados. Peças destoantes como *Pool* levaram críticos e estudiosos a reverem apontamentos que, muitas vezes, eram panorâmicos e, de certo modo, generalizadores sobre o trabalho desse e de outros dramaturgos daquela época.

Assim como *Shopping and fucking*, a peça *Pool (no water)* também se debruça sobre questões envolvendo sexualidade, violência e o clima político-social em que vivem os seus personagens, enquanto tematiza como as transações (econômicas) próprias do nosso cotidiano (no presente e no passado) influenciam a cultura britânica. Os esquemas nos quais os seus personagens tentam se inserir, incorporando-se ou destruindo-se neles, assim como a intersecção entre transações comerciais, violência, anomia e sexo são preocupações centrais envolvidas tanto na sua peça mais conhecida quanto em *Pool (no water)*, peça esta que, a nosso ver, é ainda mais ousada temática e formalmente, como pretendemos demonstrar ao longo desse artigo.

Em janeiro de 2019, enquanto Pesquisador Visitante da Universidade de Surrey, vimos no Teatro Royal Court, de Londres, uma das peças mais recentes de Ravenhill, chamada *Cane*, na qual um professor do ensino médio, em vias de se aposentar, vê-se confrontado por antigos alunos que cercam a sua casa e, então, passam a atirar pedras contra a sua janela. Neste ano, Ravenhill se tornou diretor artístico do teatro londrino King's Head onde estreou, em junho, a peça *The haunting of Susan A.*. Até o momento, somadas, foram publicadas 17 peças.

Panorama do Teatro *In-yer-face*

Em 2000, quando Aleks Sierz descreveu e intitulou como *In-yer-face (IYF)* o teatro de Mark Ravenhill, assim como o de Sarah Kane e Anthony Neilson, o que chamava a atenção desse crítico era o modo visceral como esses dramaturgos se aproximavam de suas plateias: “trata-se de um teatro que agarra o espectador pelo pescoço e o chacoalha até que ele entenda a mensagem” (SIERZ, 2000, p. 4)³. Essa nova estética foi capaz de provocar nos atores e na plateia repostas não convencionais, tocando nos nervos e

³ Tradução nossa de todas as citações bibliográficas, inclusive das peças *Shopping and fucking* e *Pool (no water)*, indicadas nas referências em língua original. A tradução de Laerte Mello (1999), usada na montagem de *Shopping and fucking* em São Paulo, serviu como fonte de consulta e comparação.

incomodando profundamente, atraindo aos teatros um público mais jovem e pouco habituado às salas de espetáculo, que passaram a lotá-las. Segundo afirma o crítico (SIERZ, 2000, p. 5), não é “difícil” reconhecer esse tipo de teatro:

A linguagem é normalmente suja, os personagens falam sobre temas inapropriados, tiram a roupa, fazem sexo, humilham uns aos outros, vivenciam emoções desagradáveis, tornam-se repentinamente violentos. No seu melhor, esse tipo de teatro é tão poderoso, tão visceral, que força os espectadores a reagirem: eles sentem vontade de fugir do teatro ou, então, convencem-se de que essa foi a melhor coisa que já viram e querem que todos os seus amigos vejam isso também. Esse é o tipo de teatro que nos inspira a usar superlativos tanto para louvá-lo quanto para condená-lo.

Essas peças chocavam por empregarem uma estrutura recebida pelos espectadores como incomum ou por parecerem mais rústicas e experimentais do que o teatro com o qual o público estava acostumado. Questionando normas morais e sociais, o *IYF* afrontava as ideias dominantes relacionadas ao que deveria ou poderia ser mostrado nos palcos; também tratava de questões voltadas à sexualidade e ao consumismo e confrontava tabus, verbalizando o proibido e criando desconforto.

Esse teatro, ainda nos dias de hoje, parece falar diretamente com e sobre as pessoas presentes nas plateias, sejam elas inglesas, brasileiras ou norte-americanas, por exemplo. Diferentemente do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos de maneira confortável, o teatro *IYF* bem realizado é aquele que nos conduz a uma viagem visceralmente extrema, do tipo que nos causa profundo incômodo. Diferentemente de muitas peças que apenas mencionam a violência, a especificidade de *Shopping and fucking*, como é própria do teatro *IYF*, está na encenação constante de modos variados de violência: na imoralidade, na inação e no individualismo levado às últimas consequências.

A agressividade física (com a qual se identificou toda uma geração, a ponto de o teatro *IYF* virar “moda” entre os jovens) se expressa nas ações (sexualmente) violentas e na escatologia, que chamam a atenção do espectador para a tentativa de renúncia, de expurgação, das imposições feitas aos personagens, que, sem o direito de escolha, só podem reagir por meio de certa recusa corporal, capaz de expressar o sentimento de contrariedade, no sentido figurado de vomitar e se autoflagelar, imposto pela situação determinista do enredo. Na estreia da peça *Blasted* (1995), da dramaturga Sarah Kane, o crítico teatral britânico Ken Urban (2008, p. 38) afirma que “o mundo do teatro recebeu aquilo que menos esperava [naquele momento]: um chute no traseiro, um soco direto no

olho e um murro na boca do estômago”. Sem saber exatamente o que encontrariam, os espectadores presenciavam cenas de canibalismo, perfuração ocular e estupro por via anal. A peça era tão perturbadora que as pessoas, ainda segundo Urban, tinham a sensação de que elas mesmas vomitariam o que haviam acabado de comer antes do espetáculo. O ato de vomitar, que repetidas vezes ocorre ao longo da peça *Shopping and fucking*, de Ravenhill, revela de maneira figurada uma tentativa de renúncia, ou de expurgação, contrária às determinações do meio.

Apresentação do enredo e dos personagens “letras” da peça *Pool (no water)*

A peça *Pool (no water)*, doravante referida como *Pool*, trata do corpo de uma dos personagens que é violentamente subjugado ao controle de práticas artísticas. E mostra um grupo de amigos que formam uma espécie de comunidade e que se envolvem em diversos projetos sociais e beneficentes, voltados, de algum modo, ao mundo da arte. Como fotógrafa, uma das participantes torna-se bem-sucedida financeiramente e decide reunir os “antigos amigos” em sua “paradisíaca” casa com piscina. Durante a festa, que marca o reencontro do grupo, a anfitriã, eufórica, mergulha na piscina sem água e se machuca gravemente.

No hospital, os amigos dela passam a documentar o seu lento processo de internação e tratamento, transformando-a em uma obra de arte bizarra. Ainda no hospital, a artista em recuperação planeja vender a uma galeria de arte as fotos e os vídeos produzidos durante o período em que esteve hospitalizada.

Pool termina com a informação de que, dois anos mais tarde, e apesar do constante abuso de drogas antes e durante o período desse reencontro, o grupo está “limpo” e cada um deles formou a sua própria família.

Sem falas com atribuições definidas, a dramaturgia original dessa peça conta com quatro atores que se revezam na função de interpretar o texto escrito pelo dramaturgo. Segundo a rubrica, esses personagens são: A, B, C e D que, aos poucos, rememoram um encadeamento de eventos que, de certo modo, caracteriza o grupo em oposição à personalidade da amiga famosa.

Sem a possibilidade de defini-los individualmente, podemos apenas afirmar que todos compartilham certos traços em comum. Ou seja, como vimos no enredo, por

exemplo, nenhum deles veio a se tornar bem-sucedido e guardam todos certa mágoa da amiga. Inicialmente, os quatro personagens formavam, com a fotógrafa bem-sucedida, um “grupo”, que também contava com dois outros amigos que vieram a falecer: Ray e Sally, estes, os únicos citados nominalmente ao longo da peça.

Por um lado, o grupo condena a atitude da amiga que se tornou famosa ao expor a uma situação de fragilidade pessoas afetivamente próximas e que se encontravam à beira da morte, fotografando-as: “foi você que matou a Sally.”, “porque nenhum de nós tinha a intenção de ser reconhecido”, “nós éramos um grupo”, “e você tirou o nosso equilíbrio” (RAVENHILL, 2008, p. 298). “O grupo” afirma de maneira contraditória que “fazer arte” para eles nunca se tornaria um meio de ganhar dinheiro ou de “ser reconhecido” pelo mercado, como sugerem, ainda mais se isso envolvesse a exposição de amigos doentes.

Por outro, o grupo revela sentir um misto de inveja, admiração e raiva pelo fato de ela possuir uma bela casa com piscina: “ela é boa. Ela é legal. Ela tem integridade. E ela tem uma piscina agora” (RAVENHILL, 2008, p. 298). E, segundo uma autoavaliação dos personagens, mais abaixo no texto:

Isso não é estranho? Todo esse tempo em que ela estava entre nós como uma amiga, todo esse tempo e, ainda assim, francamente, nós projetamos o mais terrível..., suponho eu, ódio.
Ódio mortal
Seriam as únicas palavras. (RAVENHILL, 2008, p. 298)

Quando mais jovens, todos usavam drogas e festejavam juntos, além de organizarem pequenas exposições coletivas para as suas obras. Mas conforme o enredo faz referência a um tempo mais próximo do presente, percebemos o antagonismo progressivo formado pelo grupo composto pelas vozes A, B, C e D e a espécie de “Nan Goldin”⁴ retratada por esses personagens.

De certo modo, o grupo passou a compor um tipo comum: pessoas adultas sem emprego fixo, vivendo em casas suburbanas com as suas famílias e demonstrando certo tédio causado pela rotina de uma classe média cada vez mais sem perspectiva. Por sua vez, a amiga famosa e distante também compõe um outro tipo imaginariamente comum: rica, ela tem acesso a bens de consumo sofisticados, como a viagens, não se volta para a

⁴ Nancy “Nan” Goldin é uma fotógrafa norte-americana. Seu trabalho costuma explorar corpos de pessoas em momentos íntimos, em crises decorrentes do vírus do HIV e da epidemia ocasionada por opioides. Muitas de suas obras aparentam documentar os próprios amigos e familiares da artista como pertencentes a um submundo.

família e dedica-se integralmente à profissão de artista, de celebridade.

A fala não é enunciada por personagens construídos com “identidades observáveis”, nos termos de Ryngaert (1998, p. 136). Embora falem, não podemos afirmar categoricamente de quem essas falas vêm, por falta de referências psicológicas, sociais ou simplesmente de identidades afixadas. Uma vez mais, e de modo mais radical, os personagens se fundem num bloco, num coro indefinido, que os condena de maneira muito mais severa a uma falta de singularidade na comparação com os de *Shopping and fucking*.

A personagem ausente em *Pool (no water)*

Ela morreu? Suponho que, por um momento, isso passou pela minha cabeça, e eu pensava – não, ela não morreu. E acho que, de algum modo, nós sabíamos que ela não tinha morrido. Ela “tinha passado do estado de consciência”.

E a grande coisa ausente está deitada aos nossos pés [...]
(RAVENHILL, 2008, p. 298)

A personagem ausente de *Pool* não só influencia como domina a peça e os demais personagens. Quando o dramaturgo inclui essa figura que não é vista por nós e à qual os demais personagens apenas se referem, a finalidade é motivá-los assim como transformá-los. Ela não é apenas uma amiga que está sendo lembrada e que, portanto, restringe a sua existência apenas a esse modo. A personagem que nós não vemos no palco, ainda assim, está presente. Porque ela motiva os demais personagens a agirem e a tomarem um certo rumo, fazendo avançar o enredo. Mas a presença física dela é, à primeira vista, desnecessária. E a sua ausência pode torná-la ainda mais significativa porque a conhecemos apenas por inferência.

Na dramaturgia, um personagem ausente pode se referir a um tipo de personagem que jamais aparece fisicamente sobre o palco, mas que é motivo dos diálogos entre os personagens em virtude do profundo efeito que exerce sobre as ações.

Ignorar os desdobramentos causados nas ações da peça *Pool* pela personagem ausente é subestimar a estrutura teatral inteira da peça. Nos termos do pesquisador Bryan Garner (2001, p. 88), a “causa aproximativa” [*proximate cause*] é capaz de criar um evento que, sem ela, não ocorreria. Apesar de não aparecer no palco, a personagem ausente serve como esse tipo de causa para todas as ações. Além desse papel, essa figura, de certo modo,

não representada, exerce também outras funções, como a de dissemelhança com os demais personagens. O sucesso dela, por exemplo, contrasta com o fracasso profissional dos demais. E a sua profunda influência sobre os personagens gera um efeito de passividade e paralisia neles. Ela também funciona, ao final, como uma figura salvadora para aquelas vidas angustiantes. Nos momentos de total miséria e perda de esperança, os personagens presentes anseiam pela personagem ausente e pela salvação que ela possa lhes trazer. O grave acidente ocorrido na piscina lhes possibilita extravasar sentimentos até então contidos, assim como propicia um final em chave positiva: os personagens tornam-pais/mães de famílias e livram-se dos males da vida boêmia.

Possivelmente, outra função importante da personagem ausente é a de intensificar a empatia entre os personagens sobre o palco e o espectador na plateia ou o leitor. Como os personagens A, B, C e D, os espectadores tendem a se tornar perplexos com o mistério que ronda a personagem ausente. Há uma relação, não apenas de inveja e ciúmes, que se constrói ao longo do enredo, mas, também, de culpa nessa dialética entre a personagem ausente e os seus pares, presentes: uma espécie de dor autoinfligida e constituinte desse laço entre a fotógrafa bem-sucedida e os seus velhos amigos.

Uma série de acontecimentos relacionados às ações ocorridas no palco são, numa relação de causa e efeito, iniciadas e motivadas pela personagem faltante. A integridade estrutural da peça entraria em colapso, o centro do conflito se perderia e os catalisadores da ação possivelmente desapareceriam se a personagem abstraída, de repente, subisse ao palco. Nessa peça centrada em torno da ausência, a personagem cria um sentido de presença, paira sobre a maioria das ações e impulsiona os conflitos. Funcionando como um “outro”, essa personagem guia as ações e contribui significativamente para o desdobramento dos episódios criados ao longo do enredo.

Essa ausência se conecta a um centro que é constantemente deslocado a fim de formar aquilo que Michel Foucault (1972, p. 13) denomina de “centro da consciência”. Patrick Fuery, em seu livro *The theory of absence* (1995), defende que, apesar de significar o oposto da presença, a ausência atua como uma formadora de um tipo particular de presença. Fuery (1972, p. 2) ainda afirma que o ausente é figurado como alguém potencialmente vivificado, ou seja, “mantido em prontidão” [*held in readiness*], sempre à espreita.

Em *Pool*, a personagem é descrita por meio indireto. Os personagens no palco falam sobre ela frequentemente, sobre suas qualidades e fragilidades e, assim, trazem-na, sempre, de volta ao palco. A marginalização por meio da ausência dessa personagem é posicionada contraditória e forçosamente ao centro do enredo.

Além disso, se, por um lado, os diálogos sobre a personagem apartada causam um elo, uma conexão, entre os personagens presentes e o público, por outro, também geram dúvidas, pois nos deixam sem saber se o ponto de vista escolhido é confiável em vez de distorcido. No mínimo, pode-se afirmar que são contraditórios, pois há momentos em que ela é “amada” e em outros “odiada”. Ao passo que os personagens reconhecem cada vez mais a importância da “outra” personagem por meio da centralidade que ela assume em suas narrativas, as contradições do texto se tornam cada vez mais aparentes. Os personagens ora a condenam, ora a absolvem pela prática antiética e imoral de exibir fotografias de amigos em estado de fragilidade e, assim, ganhar fama e dinheiro. Talvez, nada do que dizem seja sincero quando observamos o modo como os personagens a tratam quando ela está hospitalizada.

Esteticamente, “o teatro da ausência dispersa o centro, desloca o sujeito e desestabiliza o significado” (FUCHS, 1985, p. 165), enquanto solicita a participação do leitor/espectador invocando a sua imaginação. Nos termos de Gonder (2001, p. 16), a paradoxal “presença ausente” de um personagem excluído do palco atrai a nossa atenção para essa personagem como um meio de buscar o propósito da narrativa presente na peça. Parece evidente que os espectadores formam uma imagem mental da personagem faltante baseada no modo como os demais a descrevem. Em virtude de a sua voz não ser ouvida e ela permanecer silenciada ao longo do enredo, a personagem abstraída não pode aceitar ou refutar o modo como os outros a enquadram. Segundo Paul Rosefeldt (1996, p. 3), “embora todos os personagens no teatro estejam sujeitos à interpretação dos outros personagens, o personagem ausente é diferente porque esse tipo de personagem não pode explicar as suas ações, como tampouco pode contradizer a representação que outros constroem. O personagem ausente, então, transforma-se em um outro que passa a ser refletido e refratado por meio do ambiente dramático”.

Essa personagem não está simplesmente condenada ao silêncio, mas, sim, à oscilação entre a presença e a ausência. Como se estivesse sempre à beira da presença, em virtude de suas características, ela se mantém num espaço transicional entre a ausência e a

presença, e se encontra tanto fora quanto dentro da estrutura da peça. A personagem não apenas contribui para os conflitos e o desenvolvimento do enredo, mas, também, constitui-se num centro focal do espetáculo, assumindo um significado simbólico. Em *Pool*, conforme avançamos no desenvolvimento do enredo, cada vez mais, a ausência ganha *status* de presença a ponto de a ausência e a presença tornarem-se indistinguíveis. Isso se materializa, sobretudo, na montagem de estreia da peça, no momento em que os quatro personagens passam a se revezar no papel da “amiga” deitada no leito do hospital enquanto os demais a “torturam”.

Relacionados à personagem ausente, os significantes são construídos a fim de oferecerem uma subforma da presença ou um senso de verdade por meio do processo de mediação e contemplação da figura ausente pelos demais. Em termos mais gerais, uma pessoa ausente, por exemplo, deleita-se com a sua condição de ausência, simplesmente, porque a sensação da presença se mantém em prontidão, em estado de existência. Em *Pool*, a personagem abstraída transforma-se aos poucos no centro das atenções. A falta dela determina os significados da narrativa, direcionados para uma ausência e/ou para uma presença, por meio da sua condição de “não-estar”.

Essa descentralização do sujeito não implica a negação ou o aniquilamento do sujeito “tradicional”. Terry Eagleton (1995, p. 65) afirma que o pós-modernismo não confunde “a desintegração de certas ideologias tradicionais acerca do sujeito com o desaparecimento final do sujeito”. Esse conceito, aplicado à prosa de ficção, pode também servir ao teatro, pois peças como essa são, de certa maneira, narrativas encenadas.

Assim como em *Pool*, consciência, moralidade, ganância, inveja, ciúmes e crenças constituem vozes capazes de influenciar consideravelmente nossas vidas. Além dos diálogos, Ravenhill usa outros mecanismos voltados para a simbolização da personagem “central”, como imagens visuais ou sonoras. Na montagem de estreia, o cenário idealizado como o fundo de uma piscina vazia ocupa todo o palco por onde os personagens transitam e falam, muitas vezes em discurso direto, como se fossem a própria personagem ausente. E, quando essa personagem está internada no hospital, A, B, C e D se revezam, obcecados, exercendo o papel da paciente acamada.

A personagem ausente mantém durante a peça traços permanentes da sua identidade, como um lembrete da influência exercida sobre os demais personagens. Nos termos de Rosefeldt (1996, p. 3), esse “marcador icônico” é, por exemplo, representado

pela piscina sem água. Mesmo ausente, ela ocupa grande parte da conversa entre os personagens, e o cenário fixo, representado pela piscina, funciona como sinal da onipresença da “fotógrafa famosa”.

A piscina serve como um lembrete da diferença social e econômica existente entre ela e os demais, e como a marca do evento que aproxima “o grupo”. No que tange às descrições narrativas presentes na peça, a personagem abstraída funciona como um gatilho que evoca o passado e a remove da ação presente. Ela impulsiona os demais a tomarem o curso das ações. Eles falam, movem-se e gesticulam porque a sua ausência é a causa disso. Em sua presença, as ações seguiriam outro caminho.

Quando a fotógrafa bem-sucedida é hospitalizada, os personagens se revezam, deitando-se no leito que, no cenário, instala-se dentro da piscina. Essa espécie de ressurreição da personagem moribunda por meio da encarnação sob a pele dos demais lhe confere o domínio da expressão dos personagens. Assim, a personagem é evocada no palco, num primeiro momento, por meio do diálogo que recupera a memória e o passado e, num segundo, por meio da corporeidade encarnada nos demais. Por ser invisível e interpretada a partir de pontos de vista conflitantes – ora endeusadores, ora endemoniadores –, seu empoderamento oscila entre forças distintas tanto destrutivas quanto construtivas. Ela é a origem tanto do ódio, da inveja e da ganância quanto da inspiração dos demais que, a partir desses dois polos, têm a ideia de registrar aquele momento, fotografando a sua recuperação e seu estado de vulnerabilidade. Conforme a personagem faltante se aproxima da morte, ela ganha mais vida, corporificando-se nos outros personagens.

A personagem abstraída é estruturalmente eficaz ao estabelecer essa contrariedade entre ausência e presença. O espelhamento dela nos demais personagens funciona como a causa de toda a ação existente. Ela é o resultado de uma construção formal que parte tanto de dentro quanto de fora da estrutura dramática. Esse discurso constituído da ausência para a presença e vice-versa pode ser interpretado como a oscilação do discurso entre a periferia e a centralidade das formas: entre um tipo de personagem tradicional do teatro e outro, incomum.

Essa personagem ora está presente nas ações ora nas descrições narrativas realizadas nas falas dos demais personagens. No início e no fim da peça, sua presença é (narrativamente) descritiva. Durante a sua recuperação depois do acidente, a personagem

se corporifica por meio dos demais e se insere na ação. Todavia, essa constatação só é válida se pensarmos sobre a montagem original de *Pool*, de cuja concepção Ravenhill participou. Se nos debruçarmos apenas sobre o texto, veremos que a existência da personagem ausente ocorre principalmente de maneira descritiva. Na montagem original, essa relação entre, de um lado, a presença da personagem por meio de descrições narrativas realizadas durante as falas de A, B, C e D e, do outro, por meio desses mesmos personagens que a corporificam se revezando deitados no leito de um hospital (simbólico), posicionado no fundo da piscina vazia, exacerba o contraste entre a personagem ausente e os personagens-letra.

A personagem faltante, ao assumir com os demais personagens uma relação de causa e efeito, respectivamente, acaba exercendo mais influência neles do que qualquer outro fator. Descrita como uma referência artística e bem-sucedida, ela é abstraída do palco tanto por ter se tornado aquilo que os outros não são (famosa e rica) quanto por refletir uma consciência culpada dos demais.

Devotos da fotógrafa, os personagens a idolatram, falando dela o tempo todo. A personagem ausente é capaz de trazer tanto alegria e amor, assim como, quando isso se perde, ódio e vingança à vida dos demais, que partem para um comportamento retratado como insano. No hospital, eles a estupram, sugere a montagem de estreia da peça.

Considerações finais sobre a personagem ausente, as relações sociais e o contexto histórico da peça

A centralização a partir da ausência sugere que tanto os personagens sobre o palco quanto os espectadores se juntam numa busca pela personagem abstraída a fim de revelar a sua identidade. Apesar da sua ausência, a personagem atua como uma força propulsora das ações: a partir dela agem A, B, C e D. Ignorar a sua importância causaria à peça uma fratura estrutural tão grave quanto a de um mergulho numa piscina vazia. A personagem funciona como o gatilho ou a causa para as ações e, sem ela, a peça perderia não só a sua vivacidade, como, também, a sua estrutura formal.

Nesse universo fetichizado de *Pool*, a imagem de sucesso da “amiga” não oferece escapatória aos personagens que se voltam inteiramente para aquilo que ela simboliza. A experiência estética resultante desse jogo entre ausência e presença é indissociável de uma afronta à ideia de indivíduo e de individualidade percebida nos personagens-letra, que

acabam por estetizar esses momentos de desaparecimento da pessoa e de sua transformação em mercadoria. Em vez de uma imagem contraposta à da personagem ausente, os demais personagens se tornam a imagem refletida do mercado, algo que pressupõe a ausência de reflexo de si mesmo, vivendo e ajustando-se segundo as exigências do sistema a fim de desfrutar de suas promessas.

Referências

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex."** London: Routledge, 1993.

CAMPOS, Fabiano Fleury de Souza. **A subversão da forma em duas peças de Mark Ravenhill.** 147 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-31072020-204019/publico/2020_FabianoFleuryDeSouzaCampos_Vcorr.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p. 53-68. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf. Acesso em 22 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. **The archeology of knowledge and the discourse on language.** New York: Pantheon, 1972.

FUCHS, Elinor. **The death of character: perspectives on theater after modernism.** Bloomington: Indiana UP, 1996.

FUERY, Patrick. **The theory of absence: subjectivity, signification and desire.** Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995.

GARNER, Bryan. **Black's law dictionary.** 2. ed. St Paul: West Group, 2001.

GONDER, Daryl. **On the manifestation of absence in modern and contemporary american drama.** Ph.d dissertation. University of Maryland College Park, 2001.

KANE, Sarah. **Complete plays.** London: Methuen Drama, 2001.

RAGAZZI, Ana Paulo. Montagem de Ricca está no SESC: "Shopping and Fucking estreia hoje em SP". **Folha de São Paulo.** 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18089922.htm>. Acesso em 22 nov. 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTANA, Jussilene. **BLOG - Shopping and fucking**. Direção de Fernando Guerreiro para texto de Mark Ravenhill. 2007. Disponível em: <http://shopping-and-fucking.blogspot.com/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SIERZ, Aleks. **In-Yer-Face theatre**: British drama today. London: Faber and Faber, 2000.

SIERZ, Aleks. **Reality sucks**: the slump in British new writing. PAJ 89 (Volume 30, Number 2), May 2008, pp. 102-107.

URBAN, Ken. Cruel Britannia. In: D'MONTÉ, R; SAUNDERS, G. **Cool Britannia?** British Political Drama in the 1990s. New York: Palgrave, 2008.

Submetido em: 23 ago. 2022

Aprovado em: 25 out. 2022



História portuguesa na dramaturgia brasileira: *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde

Portuguese history in Brazilian dramaturgy: *Carlota Rainha*, by Roberto Athayde

Edson Santos Silva¹

Resumo

Ao longo da história luso-brasileira, a imagem da Rainha Carlota Joaquina ganhou estatuto de louca, ninfomaníaca e até assassina. O que poucos sabem é que além de mãe amorosa e mulher apaixonada pela política, ela era poliglota. O objetivo deste artigo é analisar, a partir da obra *Carlota Rainha*, de Roberto Athayde (1994), como esta personagem, à luz do texto “A personagem no teatro”, de Décio de Almeida Prado, é apresentada.

Palavras-chave: Dramaturgia. História. Carlota Joaquina. Roberto Athayde.

Abstract

Throughout Luso-Brazilian history, the image of Queen Carlota Joaquina has gained the status of crazy, nymphomaniac and even murderous. What few know is that in addition to being a loving mother and a woman in love with politics, she was a polyglot. The purpose of this article is to analyze, based on the work *Carlota Rainha*, by Roberto Athayde (1994), how this character, in the light of the text “A personagem no teatro”, by Décio de Almeida Prado, is presented.

Keywords: Dramaturgy. History. Carlota Joaquina. Roberto Athayde.

¹ Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, Paraná, campus Irati, onde atua na graduação do curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Irati e Guarapuava. E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

Considerações iniciais

Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon e Bragança nasceu em Aranjuez, na Espanha, em 25 de abril de 1775, e faleceu em 1830, aos 55 anos, em Queluz, Lisboa, Portugal. Esposa de D. João VI e Rainha Consorte do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, foi também Imperatriz do Brasil. Muitos adjetivos foram usados ao longo do tempo para se referir a Carlota Joaquina, dentre os quais cabe destacar: megera, ambiciosa, cruel, rude, calculista, promíscua, transgressora, feia, ninfomaníaca. Assumidamente conservadora e, portanto, antiliberal, era uma devota do Absolutismo; por conta dessa opção, viveu em guerra com seu marido. Sua imagem e personalidade foram motivos de chacota e riso; contudo, aos 10 anos de idade, causava espanto nas pessoas, dada a sua precoce inteligência, especialmente no tocante à facilidade para falar línguas. Por que será que nunca se coloca em primeiro plano a sua inteligência, mas a sua aparência física?

Curiosamente, alguns manuais de História de Portugal, como os de José Hermano Saraiva (1993) e Rui Ramos (2010), ao descreverem a saída das naus de Portugal rumo ao Brasil, no distante 29 de novembro de 1807, enfatizam a figura de D. João VI e sua tripulação, todavia, ignoram a Rainha. O objetivo deste artigo é analisar se o dramaturgo Roberto Athayde, na obra *Carlota Rainha*, ao colocar em cena Carlota Joaquina, a apresenta da forma usual ou procura dar outro relevo a sua personalidade. No que tange à análise das personagens, de modo especial a de Carlota, o ponto de partida será o texto de Décio de Almeida Prado, intitulado “A personagem no teatro” (1970), no qual ele aconselha analisar a personagem dramática por meio de três caminhos: **o que a personagem diz**, **como ela age** e **o que dizem dela**, dos quais serão relevantes, para esta pesquisa, os dois primeiros, e avaliar se, a partir deles, o dramaturgo resgatará a inteligência de Carlota em detrimento do que tem sido comum, destacar os aspectos físicos da rainha.

Antes da apresentação da peça, publicada em 1994, serão elencados, ainda que de forma resumida, alguns dados acerca da biografia da Rainha, presentes na obra *Portugal-Dicionário Histórico* (2022). Ela era filha primogênita do rei Carlos IV, de Espanha, e da rainha D. Maria Luísa Teresa de Bourbon. O casamento de Carlota Joaquina com o Príncipe D. João ocorreu em 8 de maio de 1785, quando ela tinha apenas 8 anos de idade. Com a morte de D. José, rei de Portugal, em 1788, D. João passou a ser o príncipe herdeiro, depois regente do reino e, por fim, Rei de Portugal, com o nome de D. João VI. A partir

desse ponto, a personalidade de Carlota Joaquina se bifurca em dois caminhos: de um lado, um ânimo perspicaz e dotes elevados de espírito; de outro, suas qualidades morais: ambiciosa e violenta. Desde que o marido se tornou Rei, ela tentava dominar a vontade dele, para assim comandar os negócios internos, bem como os do Estado. Os dados acerca da vida da Rainha, ainda de acordo com o *Portugal-Dicionário Histórico*, informam que D. João VI não se submetia aos desejos da esposa, que passava a olhá-lo com desprezo e desdém. Como consequência, o lar real se converteu em contínuos embates, cujos incidentes eram discutidos e comentados em praças públicas. Carlota Joaquina, aliada aos nobres e eclesiásticos, começou a colocar em plano várias estratégias para assumir o poder, e provar que seu marido não tinha condições de gerir os negócios públicos.

Inicialmente, criou um partido político; em 1805, o rei descobriu uma conspiração tecida pela própria esposa, com o objetivo de tirá-lo do poder. O rei, ao se deparar com a tentativa de usurpação do trono pela esposa, para evitar escândalos, separou-se dela e passou a viver em Mafra, enquanto ela permanecia na residência do casal, o Palácio de Queluz. Em 1807, o casal foi obrigado a se unir novamente, ao partirem para o Brasil. No Rio de Janeiro, continuaram a viver separados, reunindo-se apenas quando eram obrigados a participar de alguma solenidade pública. Recusando-se a ser apenas a esposa do Rei, Carlota Joaquina começou a planejar mais uma investida rumo ao poder. Dessa vez, queria governar como Regente em lugar de seu irmão, Fernando VII, nas províncias espanholas da América. Auxiliada pelo vice-almirante inglês Sydney Smith, e não encontrando oposição em seu marido, foram enviados agentes ao Rio da Prata, para formar um outro partido.

A relação entre Carlota Joaquina e Sydney Smith não agradava a algumas pessoas, dentre elas, o ministro inglês, lorde Strangford. O que ocorreu a seguir parece mais fofocas de alcova e foi o que se deu. Alertado pelo lorde inglês de que poderia haver uma relação entre sua esposa e Sydney Smith, o Rei resolveu afastar e substituir Smith pelo almirante Courcy. A relação já abalada entre o casal real sofreu mais um revés, e D. João passou a temer cada vez mais a Rainha, que não arrefecia sua tenacidade e luta pelo poder. Frustrada nos planos em relação às províncias espanholas da América, ela resolveu, na falta de seu pai e de seu irmão, que se encontravam presos na França, ser nomeada Regente na Espanha. No fundo, seu desejo tinha dupla função: tornar-se herdeira de Carlos IV e abolir a lei sálica, na qual a herança do trono só poderia se dar por meio da

masculinidade. O sonho de Carlota Joaquina não se realizou, e por alguns anos ela viveu afastada da política, até que aconteceu a revolução do Porto, em 1820, e o retorno da Família Real Portuguesa à Europa; novamente a Rainha teve seu desejo pelo poder reacendido.

Os novos eventos políticos trazidos pela Revolução do Porto não agradaram a muitos segmentos da sociedade portuguesa, como frades e nobres, que, de comum acordo com Carlota Joaquina, planejaram uma conspiração, conhecida como Rua Formosa, cuja finalidade era obrigar o Rei a abdicar e destruir a Constituição. Mais uma vez o plano não deu certo, e as Cortes de 15 de maio de 1822 decidiram deportar a Rainha, depois de ela se recusar a jurar a Constituição, para o Palácio do Ramalhão, em Sintra. Não contente com seu “exílio”, ela resolveu defender de forma mais intensa o Absolutismo, servindo-se de seu filho, o infante D. Miguel, que ela educara e por quem nutria um intenso amor e carinho. Com ele, deflagrou um movimento chamado Vilafrancada, insurreição que pôs fim à Constituição Liberal ocorrida no Porto, em 1820. Com o fim da Constituição, as Cortes foram dissolvidas e termina o “exílio” da Rainha, que passou doravante a viver com D. João VI, no Paço da Bemposta, em Lisboa.

A harmonia entre o casal durou bem pouco. Carlota mudou-se para o Palácio de Queluz e lá se tornou figura de proa em defesa do partido absolutista, que promoveria a Abrilada, em 30 de abril de 1824. D. João VI, apoiado pelos embaixadores inglês e francês, conseguiu pôr fim à Abrilada, e D. Miguel foi obrigado a embarcar com destino à França, enquanto sua mãe foi obrigada a se recolher no Palácio de Queluz, e nunca mais aparecer na Corte.

Em 10 de março de 1821 morre D. João VI, não sem antes deixar um testamento, no qual nomeava uma Regência presidida por sua filha, a infanta D. Isabel Maria. Este fato desagradou Carlota Joaquina, que viria a falecer nove anos depois, em 1830. Muitos desses acontecimentos em torno da Rainha de Queluz estão presentes na peça de Roberto Athayde, *Carlota Rainha* (1994), tema deste artigo.

O dramaturgo faz uma apresentação da peça, abordando algumas questões relevantes:

- Importância de revisitar Carlota Joaquina, “na primeira bifurcação da nossa história no sentido da democracia”, e de como ela foi “seu maior obstáculo e tudo o que possamos imaginar de ruim”. (ATHAYDE, 1994, p. 9)

- Colocar em cena Carlota Joaquina como representante maior do Absolutismo, em oposição ao início “das tentativas constitucionais” no Brasil, e ainda acentuar o que dela tem sido dito, ou seja, deixar latente que a Rainha era autoritária, devassa, fanática pelo poder, ambiciosa, racista, feia, e “segundo as más-línguas, era também desonesta e assassina”. (ATHAYDE, 1994, p. 9)
- O representante maior das más-línguas seria o secretário da Rainha, José Presas², narrador da peça e figura de proa para criar o retrato de Carlota Joaquina.
- A peça é a primeira parte de uma tetralogia a que o dramaturgo nomeou de *A Casa de Bragança*, e tem como fim “cobrir o nascimento da democracia no Portugal/Brasil através de retratos psicológicos da nobreza reinante na época.” A figura de Carlota Joaquina surge em primeiro lugar, “porque simboliza perfeitamente o absolutismo *ancien régime* que ruiu em 1789 na Revolução Francesa [...]”. (ATHAYDE, 1994, p. 11)
- Roberto Athayde adverte que para elaborar a obra se valerá do livro de José Presas, *Memórias secretas de Carlota Joaquina*, colocando-o como narrador, e correrá os seguintes riscos: “[...] me coloco à mercê de um documento que não é digno de crédito”; dar crédito ao que se escreveu acerca da Rainha, ou seja, muitas fofocas e por fim, o dramaturgo se defende ao admitir que sua peça é na verdade mais uma “interpretação histórica” do que “história propriamente dita”. (ATHAYDE, 1994, p. 11-12)
- Seguindo as pistas do narrador, cabe ao espectador da obra: “além de se divertir, cobrar também os atrasados de uma oligarquia que nos deixou tão farta descendência.” (ATHAYDE, 1994, p. 12)
- Com relação à linguagem, o autor afirma que buscou, com o fito de se aproximar do leitor, uma língua chamada por ele de “híbrida”, isto é, engraçada, por meio de gírias extraídas da fala brasileira, e uma língua heroica, aquele que se aproximaria do tempo em que a peça é retratada, ou seja, século XIX.

² Roberto Athayde fará uma rápida apresentação biográfica dessa personagem: teria sido Secretário de confiança da Rainha, e por não ter sido devidamente pago pelos seus serviços, ele escreverá uma obra, *Memórias secretas de Carlota Joaquina*, na qual falará de modo viperino da vida íntima da Rainha, com o objetivo de a obrigar a efetivar o pagamento pelos serviços por ele prestados a ela.

- Cioso de que ao se valer da obra de José Presas carregará nas tintas “ao dramatizar os horrores praticados por Carlota Joaquina”, o dramaturgo, ao menos, na apresentação, aponta algumas características positivas de Carlota Joaquina, das quais vale a pena ressaltar: era culta, dominava várias línguas e chegou mesmo a traduzir a Bíblia do Latim para o Espanhol, era excelente dançarina, além de musicista, boa de gatilho, excelente caçadora e ótima amazona, era generosa e muito espirituosa.
- Por fim, Roberto Athayde apresenta outros dramaturgos que escreveram peças tendo como protagonista Carlota Joaquina, destacando Julio Dantas (s/d), em Portugal, e Raimundo Magalhães Junior (s/d), no Brasil.

Após a apresentação, o leitor se deparará com as personagens que farão parte do drama. Dado o número excessivo de personagens, há uma nota na qual se lê que muitas das personagens podem ser feitas por meio do coringa, para, dessa forma, reduzir a um mínimo de dezesseis atores em cena. A nota se encerra com mais uma informação: “O próprio público deverá ser utilizado no papel de povo do Rio de Janeiro” e “com o auxílio de uma trilha sonora.” (ATHAYDE, 1994, p. 17).

O sistema coringa³ foi um método criado por Augusto Boal (1931-2009), que tinha como objetivo fazer com que o número de atores em cena fosse reduzido, e fizesse o ator não se envolver emocionalmente com a personagem. Esse recurso teve forte adesão no meio teatral, desde que Bertold Brecht (1898-1956) criou sua teoria dramática denominada Teatro Narrativo ou Teatro Épico (BRECHT, 1978), com o objetivo de fazer pensar, em oposição ao Teatro aristotélico (2008), cujo objetivo era emocionar.

Com efeito, o papel do coringa, a presença do público funcionando como personagem e a presença da música corroboram a escolha da personagem José Presas como narrador, fato que deixa claro se estar diante de uma peça que rende tributo a Brecht e a Augusto Boal, cujo intuito é colocar diante do leitor/espectador um texto que faça pensar e não se emocionar. Nesse sentido, uma das possíveis chaves de leitura é a pergunta: apesar de a peça ser narrada por um dos maiores detratores de Carlota Joaquina, é possível, seguindo a lição do professor Décio de Almeida Prado (1970), no que

³ O Coringa é uma personagem onisciente que altera, inverte, recoloca, pede para ser refeita sob outra perspectiva uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar a plateia para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada (SISTEMA Coringa, 2021).

tange à análise da personagem, vislumbrar no transcorrer da peça uma visão não sacralizada de Carlota Joaquina?

Para se chegar à resposta, cabe explicitar algumas questões. Embora haja a presença de um narrador na peça, José Presas, nunca se deve perder de vista que o que funda o teatro é o diálogo e, portanto, será por meio dele que a personagem ou as personagens devem ser analisadas. Quando a personagem irrompe na cena, dispensa, como afirmava Prado, “da presença do narrador”, o que faz com que a narração se transforme em ação. (1970, p. 85). Nesse diapasão, o crítico teatral orienta que a personagem teatral pode ser caracterizada por três vias principais (1970, p. 88):

- a) O que a personagem revela acerca de si mesma;
- b) O que a personagem faz;
- c) O que os outros dizem a respeito da personagem.

Para o objetivo deste artigo, interessa verificar na peça *Carlota Rainha* (1994) o que a personagem faz, seja por meio de suas inflexões, de seu olhar, de sua expressão corporal ou a linguagem da ação da personagem, expediente que se valerá das didascálias. Se se levar em conta o que afirma Décio de Almeida Prado, que teatro é “a arte do conflito”, “o choque entre dois temperamentos”, “duas ambições”, “duas concepções de vida” (1970, p. 92), pode-se asseverar, antes de se chegar aos diálogos nos quais a Rainha age, que a peça coloca a personagem dentro desses conflitos, com os temperamentos, ou seja, o dela e de seu marido, D. João VI, da Rainha com a sociedade portuguesa e brasileira, e ainda dentro de duas concepções políticas: Absolutismo *versus* Liberalismo (Revolução do Porto, 1820).

Neste artigo, os diálogos nos quais se observa a Rainha agindo serão aqueles em que os temas relacionados à política da época estarão bem acentuados, como a tentativa de Carlota Joaquina implantar uma Monarquia Espanhola nas Américas.

O primeiro ato da obra se abre com a seguinte didascália: “O Dr. José Presas, ex-secretário da Rainha, está exilado na França e de lá dirige ao mundo sua denúncia em 1829. [...] Sua atitude é de conivência acusadora.” (ATHAYDE, 1994, p. 20). A denúncia que ele faz ao tribunal da opinião pública se resume ao fato de que seu salário, por 17 anos de trabalhos prestados à Rainha, não foi pago. Quando a personagem de Presas se dirige ao Público, afirma que falará apenas fatos verdadeiros: “[...] Vou contar o que vi claramente vivido, que presenciei e fiz, cumprindo ordens da Rainha quando ela era ainda Princesa Regente [...]”. (ATHAYDE, 1994, p. 21). Para contar os fatos, o narrador se valerá de um arco

temporal, sempre mediado pela música, quando a família Real chega ao Brasil em 1808, a 1829, um ano antes da morte de Carlota Joaquina. Se o início do primeiro ato tem como finalidade a denúncia de um “calote real”, seu término coloca em cena a morte da Rainha D. Maria I (mãe de D. João VI), e a aclamação de D. João VI como Rei de fato e Carlota Joaquina como Rainha. Cabe registrar ainda que o assunto principal desse primeiro ato é a tentativa de Carlota Joaquina fundar um Império espanhol nas Américas.

Outro ponto a ser destacado no primeiro ato é a importância dada pela Rainha aos assuntos políticos. Quando o tema não é a política, as rubricas assim apresentam a entrada da personagem Carlota Joaquina: “perturbada”, “irritada”, “furiosa”, etc. Quando o tema gira em torno de informações da política, a linguagem cênica muda: “controlada”, “inspirada”, “insinuante”, etc. A seguir, serão apresentadas, ainda levando em conta o primeiro ato, falas da personagem nas quais o assunto é a política, para, em seguida, analisar a personagem **pelo que ela faz**, e observar se, por meio de suas ações, a imagem de Carlota Joaquina será acentuada por sua inteligência ou ficará restrita a traços caricaturais, como feia, malvada, ninfomaníaca e outros.

Tentativa de fundar um Império espanhol nas Américas⁴

CARLOTA PRINCESA

Inspirada

Pela graça de Deus, Infanta de Espanha, eu tenho obrigações que vou fazer cumprir. Na falta de meus pais e irmãos sou eu que detenho o direito divino Bourbon. Presas, de agora em diante nossa missão é bem clara: a Espanha está longe e invadida; só muito sangue espanhol vai expulsar o inimigo sabe Deus quando. Mas as colônias, meu doutor, estão bem perto e só agora vão ter a ingrata surpresa de se saber sem Rei nem metrópole. Pela graça de Deus, Infanta Primogênita de Espanha, Eu sim devo tomar alguma providência e que seja da mais radical possível, porque a situação pede isso, Presas... (ATHAYDE, 1994, p. 28-29).

[Mais adiante:]

CARLOTA PRINCESA

Devo ir a Buenos Aires, doutor, me fazer aclamar Princesa Regente da América do Sul, pelo menos até que a matriz se defina. (ATHAYDE, 1994, p. 29).

[Em resposta a uma pergunta do Dr. Presas:]

CARLOTA PRINCESA

Pois escreva depressa, meu servidor letrado, se for fiel à Espanha. A Espanha é que espera por salvar as colônias tão ricas. Buenos Aires,

⁴ Acerca desse tema, ler o artigo “Carlota Joaquina e a revolução de independência no Rio da Prata” (NOGUEIRA, 2022).

Montevidéu, Assunção, Santiago, Sucre, Potosí, Lima, Quito e Havana... Da Terra do Fogo até pra lá da Venezuela! Vai, escreve doutor, a Princesa te ordena! (ATHAYDE, 1994, p. 30)

Os três excertos, por meio da fala da personagem Carlota Joaquina, evidenciam que, diante de um problema que se colocava a sua frente, ela era prática. O Vice-Reino da Prata, além de ser uma das regiões mais ricas da América Espanhola, com longa tradição comercial com o Brasil, passou a ser preocupação da Rainha depois que seu pai, Carlos VI, e seu irmão, Fernando VII, ficaram sob o domínio de Napoleão Bonaparte. O desejo de se tornar Princesa Regente na América do Sul tinha o objetivo de criar um reino independente nas províncias do Vice-Reino do Rio da Prata, e manter a defesa e integridade dos domínios dos Bourbon. Isso demonstra uma sagacidade política, uma vez que, dadas as circunstâncias do momento, apenas ela poderia ocupar o poder. Esses fatos significavam uma ascensão de Carlota Joaquina que não agradava nem ao seu marido, D. João VI, e muito menos a determinados setores ingleses.

A saída da Família Real Portuguesa de Lisboa para o Brasil só foi possível com o apoio da Inglaterra, que aspirava possuir, tanto nas províncias platinas, quanto no Brasil, um entreposto para suas mercadorias destinadas ao consumo de toda a América do Sul. Outro aspecto importante da figura controversa de Carlota Joaquina na historiografia luso-brasileira é o fato de ela ser uma mulher espanhola, culta, com uma veia política bem acentuada, dentro de uma cultura conservadora e patriarcal, como aquela em que ela se encontrava. Em suma, os diálogos acima deixam latente que, mesmo tendo como narrador Presas, a partir de como a personagem age, fica claro que Carlota Joaquina reivindica para si o que lhe é de direito, e o faz por meio de articulações que provam que ela era, se não bonita, mero juízo de valor – afinal a beleza não pode estar ligada a este ou aquele traço ditado, no caso, pelos homens –, extremamente inteligente.

No segundo ato, o narrador Presas deixa em segundo plano as questões políticas para abordar duas facetas de Carlota Joaquina: a de ninfomaníaca e a de assassina. Essas duas visões fazem parte do anedotário que circunda a biografia da Rainha. No que diz respeito à vida sexual da Rainha, Presas narra a criação do Banco do Brasil e a paixão de Carlota por Fernando Carneiro Leão, descrito como “muito musculoso e boa pinta”, e primeiro diretor da instituição, além de ser casado com D. Gertrudes Pedra Carneiro Leão. Tomada por ciúmes, a Rainha manda matar a mulher do seu amante. Quando o relacionamento dela com o gerente do Banco do Brasil acaba, Presas deixa subentendido

que Carlota Joaquina passara a ser relacionar com Filisbino, conhecido como “escravo negro de D. Carlota.” Interessa, todavia, para os objetivos deste artigo, apresentar como a Rainha se comportava diante de questões políticas. Nesse sentido, o ponto de partida para a análise da personagem, levando em conta como ela age, se dará a partir do momento em que, nesse ato, o narrador comenta que a Revolução do Porto começa a reverberar no Brasil, inicialmente no Pará, em janeiro de 1821, quando os militares juram fidelidade ao Rei e pedem que ele apoie a Carta Constitucional. Esse mesmo desejo surgirá depois na Bahia, em 10 de fevereiro. A Rainha Carlota Joaquina se opõe frontalmente ao Constitucionalismo e é uma forte defensora do Absolutismo. Ciosa de que fracassara em relação à tentativa de fundar um Império na América Latina, ela centrará forças em preparar seu filho, D. Miguel, para ser o paladino do Antigo Regime, o Absolutismo.

Constitucionalismo *versus* Absolutismo

A Revolução do Porto teve consequências relevantes na vida da Família Real Portuguesa que, desde 1808, se encontrava no Brasil. Uma delas era a volta imediata do Rei para Lisboa, “Onde se preparava uma Constituição Liberal” (ATHAYDE, 1994, p. 121). Portugal cansara de ser colônia da antiga colônia, “quintal pobre e infeliz da Europa à beira-mar”. (ATHAYDE, 1994, p. 121). Como D. João VI não queria retornar a Portugal, seus ministros o aconselharam a mandar o Príncipe herdeiro, D. Pedro. Caberia ainda a D. João VI a outorga de uma Constituição para o Reino; e caso ele não agisse com rapidez, teria de suportar mais uma vergonha, ou seja, “ser obrigado a aceitar outra feita [Carta Constitucional] contra sua vontade.” (ATHAYDE, 1994, p. 122). Esses eventos foram muito bem recebidos por Carlota Joaquina, por dois motivos: de um lado, abandonar o Brasil, país que ela odiava, e, de outro, se unir em Portugal com uma ala que não era a favor dos novos ventos políticos. Nesse sentido, o seu aliado foi seu filho, o Infante D. Miguel, cuja rubrica assim o descreve: “aos dezenove anos, esbelto e garboso com um belo chicote de cabo de prata na mão.” (ATHAYDE, 1994, p. 138).

D. MIGUEL
Emburrado

Eu já sei: o decreto do Rei nosso pai e que seja obedecido: por bem ou por mal o Pedro viaja pro Reino.

CARLOTA RAINHA

Como quem fala a uma criança

Mas não vai viajar, Meu amor; já se sabe que o Príncipe não quer e o Rei não tem força... Em vez disso vamos Nós, o que é muito melhor: pra nobre Europa, luxuosa e digna da gente...

D. MIGUEL

Mas se está a revolução em Portugal, como iam tratar de Vossa Majestade? E o Rei não quer ir e como é que pode desobedecer ao decreto?

Ingenuamente feroz

Eu por mim ia agora a Lisboa e ao Porto matar os rebeldes a fio de espada!

CARLOTA RAINHA

Mas calma por agora, Meu querido lindo: quando vier nossa chance você tá preparado pra tudo...! (ATHAYDE, 1994, p. 140)

Antes de analisar o diálogo acima entre Carlota Joaquina e seu filho D. Miguel, faz-se necessário situar o contexto em que ocorreu. O clima político, tanto no Brasil quanto em Portugal, girava em torno da famosa Revolução do Porto, em 1820, e com o fim ou a tentativa de banir para sempre o Absolutismo em solo lusitano e, conseqüentemente, nas suas colônias. Esperava-se de D. João VI uma postura em que ele ou se afastava ou tentava protelar, isto é, apoiar a Carta Constitucional. Diante desse impasse, pelo menos os brasileiros acreditavam que o Príncipe Herdeiro D. Pedro, que se tornaria D. Pedro I, do Brasil, e D. Pedro IV, em Portugal, poderia abraçar a causa da Constituição Liberal, e assim trabalhar em prol da Independência do Brasil. Nas palavras do narrador, Dr. Presas, o Príncipe Herdeiro “agradava aos militares e ao povo com seu porte atlético de cavaleiro que nenhuma escolta conseguia acompanhar.” (ATHAYDE, 1994, p. 133). D. João VI tinha clareza desse amor do povo pelo filho, mas diante das pressões cabia tomar uma atitude, ou seja, ou ele ou seu filho deveria partir para Lisboa. Em 18 de fevereiro de 1821, o Rei promulga um decreto real, no qual “determinava a viagem de D. Pedro de Alcântara a Portugal com o objetivo de negociar a Constituição com os liberais vitoriosos...” (ATHAYDE, 1994, p. 133-4). Como a Princesa Leopoldina estava grávida, a postura do príncipe Regente foi esperar que ela tivesse o filho e depois ele resolveria se cumpriria ou não o decreto do Rei, como bem assinala a fala abaixo:

D. PEDRO

ELE se fecha

Impossível até o parto feliz da Princesa. Estar perto com ela é meu dever de homem. Depois volto a ser filho obedientíssimo do Rei de Portugal. (ATHAYDE, 1994, p. 146)

Diante do intervalo entre o nascimento do seu neto e a resposta que D. Pedro dará ao Rei, isto é, se ele vai ou não para Portugal, há o diálogo acima, que será analisado a seguir. Inicialmente, observa-se que “a linguagem da ação” entre mãe e filho, Carlota e D. Miguel, é mediada por duas inflexões, uma relação exageradamente maternal, a ponto de ele estar “emburrado” e ela o tratar como criança. Diante disso, pode-se observar a forte relação que ligava os dois. Na sequência, Carlota Joaquina, em apenas uma frase, deixa claro o retrato que ela tem do marido, ao dizer que “o Rei não tem força...”. Aproveitando a tibieza de D. Pedro, sugere a D. Miguel que, ainda que o decreto real não seja cumprido, há a possibilidade de eles deixarem o Brasil, país que ela não suporta. O mais importante do diálogo é exatamente o momento em que, diante da fúria de D. Miguel, que deseja ir para Lisboa para “matar os rebeldes a fio de espada!”, a Rainha pede ao filho calma, cautela, uma vez que ainda não é o momento para a luta, como fica claro em: “Mas calma por agora, Meu querido lindo: quando vier nossa chance você tá preparado pra tudo...!”.

Em suma, o breve recorte do diálogo entre Carlota e D. Miguel deixa evidente que, para além do que comentam acerca da esposa de D. João VI, há uma mulher extremamente maternal, cautelosa e que tem uma visão de futuro no que diz respeito a como se portar diante dos ventos que fazem a política oscilar. E no período em questão essa oscilação girará sempre em torno de uma visão que defenderá a Monarquia, o Absolutismo, regime do qual Carlota Joaquina será defensora ferrenha, e a tentativa de instalação de uma Carta Constitucional que fizesse ruir o Antigo Regime.

Considerações finais

O percurso feito ao longo do artigo evidencia que, a despeito de a peça de Roberto Athayde, *Carlota Rainha*, se valer de um narrador, Dr. Presas, cujo objetivo era cobrar uma dívida da Rainha Carlota Joaquina com uma chantagem, a personagem da soberana, por meio da ação dramática, se impõe e não cede à extorsão. Para cumprir tal intento, ele resolve apresentar dados da vida pessoal da Rainha, como sua vida sexual. Mas o que funda o drama não é o expediente narrativo, como apresentam os manuais que explicitam esse tema, mas o **diálogo**: “A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público dispensa a mediação do narrador.” (PRADO, 1970, p. 85). No momento em que a personagem irrompe e se dirige ao leitor por meio do diálogo, o que se observa é que há

uma Carlota Joaquina diferente daquela apresentada pela maioria dos estudiosos, inclusive Roberto Athayde; a rainha era uma mulher com tino para política, uma mãe amorosa e mais do que tudo uma mulher que não se contentou em apenas “parir” filhos e cuidar dos serviços domésticos, e sim enveredar pelos caminhos que os homens sempre julgaram ser exclusivamente deles, os caminhos da política.

Referências

ATHAYDE, Roberto. **Carlota Rainha**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DANTAS, Julio. **Carlota Joaquina**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Carlota Joaquina**. Rio de Janeiro: MEC, s/d.

NOGUEIRA, Francisca L. Carlota Joaquina e a revolução de independência no Rio da Prata. Disponível em: http://antigo.anphlac.org/sites/default/files/francisca_0.pdf. Acesso em: 16 nov. 2022.

PORTUGAL - Dicionário Histórico - Carlota Joaquina de Bourbon, Rainha de Portugal. Disponível em: > <https://www.arqnet.pt/dicionario/carlotajoaquina.html>. Acesso em: 12 nov. 2022.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PRESAS, José. **Memórias secretas de D. Carlota Joaquina**. Tradução revista, anotada e prefaciada por R. Magalhães Júnior. Brasília: Senado Federal, 2010.

RAMOS, Rui. **História de Portugal**. 3. ed. Portugal: A esfera dos livros, 2010.

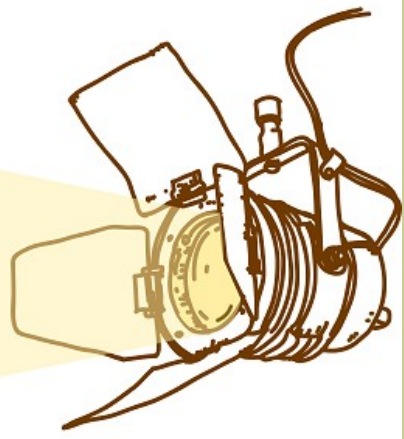
SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1993.

SISTEMA Coringa. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>. Acesso em: 14 nov. 2022. Verbete da Enciclopédia.

Submetido em: 02 ago. 2022

Aprovado em: 22 nov. 2022

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Teófilo Teles Pereira de Arvelos¹

Esta peça, escrita para um público adulto, gira em torno das semelhanças e das diferenças entre os seres humanos e os ratos. Embora seja encenada por apenas três atores, estão envolvidos múltiplos personagens. É por vezes difícil dizer quem fala, dada a fluidez entre personagem-personagem e personagem-ator. Chá, Cerveja e Café, três ratos letrados, conduzem a trama. Suas falas são, não raro, inescrupulosas e preconceituosas. Mordacidade, humor e metalinguagem se sobressaem. Há pouco movimento, conferindo à peça uma forma quase estática.

Os humanos e nós

Observação: Os atores desta peça deverão ser homens brancos, vestindo roupas brancas.

É noite. Há um palco em que, no centro, está uma mesa retangular de madeira com três cadeiras pomposas. O lado sem cadeira é o mais próximo do público. Sobre a mesa sem qualquer forro, há um queijo pela metade, e uma grande faca nele cravada verticalmente; também se veem três garrafas de vidro: uma de vinho, outra de cerveja e outra de cachaça. Dois copos americanos e uma taça também estão ali, com suas bocas para baixo.

Três ratos brancos saem da coxia esquerda e, alinhados no canto esquerdo do palco, exibem semblantes alegres, exceto um: o de Café.

CHÁ (*no centro dos três*): Boa noite a todas e a todos! Espero que se encontrem, na medida do possível, bem. É com muita alegria que, nesta ocasião, apresentamos o espetáculo intitulado *Os humanos e nós!* É um trabalho dramático, escrito por mim, Chá, por este companheiro à minha direita, Cerveja, e por nosso falecido companheiro Café, aqui

¹ Mineiro de Patos de Minas, é autor dos livros *Parnaso*, *Lágrima* e *Poesia à beira d'água*. Atualmente, reside em Campinas (SP), onde estuda Geografia na Unicamp. E-mail: teofiloarvelos@gmail.com.

representado pelo companheiro à minha esquerda, cujo nome de ator preferiu, humildemente, não revelar.

CAFÉ: Os senhores podem me chamar de Café.

CHÁ (*corrigindo-o*): Os senhores e as senhoras.

CERVEJA: Com esta peça, queremos escancarar ao público algo sobre o qual os humanos não costumam dissertar...

CHÁ: Quando Cerveja se refere aos humanos, quer dizer os letrados, como nós.

CERVEJA: Poucos humanos estudam ratos. De fato, não passam de uns animais sujos, intrometidos, esquivos, oportunistas e transmissores de doenças, os humanos.

CAFÉ: Se não o fossem, estudar-nos-iam mais.

CHÁ: Sim, companheiro Café. Mas não sejamos racistas, isto é, não achemos que nossa raça é superior à humana. Sabes bem ao que leva o racismo!

CERVEJA: Porventura, há algum ser humano na plateia? Trata de verificar, Chá.

CHÁ (*observando bem*): Alvíssaras! Não há humanos na plateia. Há tão somente ratos, como nós.

CAFÉ: Que bom.

CHÁ: Café, faz-nos a gentileza de trazer o sorteador.

Café, até agora sem qualquer expressão de contentamento, traz da coxia esquerda uma pequena caixa amarela sem tampa.

CHÁ: Senhoras e senhores, dentro desta caixa há nossos nomes. Quer dizer, Café não se chama verdadeiramente Café; todavia, a partir de agora, somos apenas personagens.

CERVEJA: Que cada um de nós tire da caixa um papel, como se fosse um amigo-oculto, brincadeira da qual os humanos usam participar na época natalina, uma vez que é muito apetecível, para essa espécie, espalhar características alheias em público, e para o público.

Os ratos dividem os nomes e cada um lê, mentalmente, o que tirou.

CHÁ: Eu começo!

Café devolve a caixa à coxia, e senta-se com Cerveja nas cadeiras laterais da mesa; Cerveja à esquerda do público.

CHÁ (*dramático*): Estou desempregado. Não sou rato sofisticado como Chá, que trabalha meio período na roda. Sou, na verdade, rato preguiçoso, que vive tão somente a comer e a beber. Por isso, sou gordo. Meu dono é um idiota gritalhão e beberrão, que pensa entender algo de política, quando, na verdade, é um ignóbil.

CAFÉ (*sentado*): É o Cerveja.

CERVEJA (*descontente, levantando-se*): Sai daí, Chá, pois é minha vez de interpretar.

Chá, com expressão de deboche, senta-se na cadeira do meio e abre a garrafa de vinho, servindo-se com a taça e sem oferecê-la a Café.

CERVEJA: Acho-me o mais genial de todos os ratos, mas finjo ser humilde. Minha dona é uma feminista radical, que entende nada de política, ou do ser feminino. É mais ratazana que minha mãe, ela. E fico girando na roda sem parar, como se fosse inteligente correr em círculos.

CHÁ (*aterrorizado*): Quantas injúrias! Quantas difamações! Quanta deselegância vinda de um companheiro traidor! Continuas meu companheiro, Cerveja? Já não mais sei, depois dessa calamidade que acabaste de proferir. Oh, consola-me, Café!

Chá olha o companheiro Café que, pela primeira vez, está a sorrir.

CAFÉ (*momentaneamente contente*): Ora, é minha vez. Mas já sabeis que nome eu tirei, pois é o único que resta. Sim, o Café saiu com o Café!

CHÁ: Estimado companheiro, tens de ser a pessoa que tiraste o nome, usar a primeira pessoa!

CERVEJA: Mas como ele poderia ser ele mesmo, Chá? Ninguém consegue ser o que se é. Nem humanos, nem ratos. É mais fácil ser outro do que ser o próprio ser.

CHÁ: Isso é certo, mas ele apenas terá de fingir-se, mascarar-se; não somos todos atores aqui, interpretando nós mesmos? “Representar é preciso. Viver não é preciso.” Na verdade, eu já me equivocava: Café não é Café, o verdadeiro Café, o nosso Café, o finado Café... Mas, por esse mesmo motivo, será ainda mais fácil o seu fingimento.

Café entristece-se pela discussão dos companheiros e, de cabeça baixa, volta a sentar-se.

CHÁ: Sirvamo-nos deste queijo e destas bebidas! E façamos um brinde à vida!

Grosseiramente, Chá enche de vinho a taça até que esta transborde um pouco; Cerveja serve-se de cerveja; Café, ainda deprimido, serve-se de cachaça.

CERVEJA: Chá, a ideia de amigo-oculto foi boa, mas, sempre nessa brincadeira, os humanos se presenteiam com alguma coisa. Não deveríamos nós ter feito o mesmo?

CHÁ: Fui presenteado com discórdias.

CAFÉ (*descontente*): Ah, o que fizemos não passou de um jogo teatral.

CHÁ: Café! Não digas isso, Café! Isso não está no roteiro! No roteiro estão os seguintes passos: tirar os nomes predefinidos, interpretar os ratos preestabelecidos e empanturrarmo-nos à mesa! Acaso não te lembras?

CERVEJA: Isso é verdade. Já estava decidido: Chá sairia comigo, eu sairia com Chá, e tu, Café... sairias contigo.

CAFÉ (*irritado*): Mas por que eu deveria sair comigo?

Chá e Cerveja entreolham-se, atrapalhados.

CHÁ (*inventando alguma escusa*): Ora, Café... Tu sempre sobras sozinho. Não foi por esse mesmo motivo que te suicidaste: por te sentires sozinho? E por racismo, é verdade. Mas cada ator há de interpretar seu respectivo personagem. E já somos apenas personagens, agora.

CAFÉ: Certo. Perdoai-me. Não vejo a hora de interpretarmos os humanos.

Cerveja levanta-se e dirige-se ao público.

CERVEJA: Lamentamos não podermos oferecer bebidas a vós todos. Os ratos, e também os humanos, gostam de álcool e, vendo alguém beber sem poderem participar, padecem de vontade imensa... Bem, falaremos, agora, um pouco sobre nossos donos. Assim, como nos é mais desejável, fingiremos ser humanos. A partir de agora, nós três somos gente!

CAFÉ (*levantando-se*): Sim. Todavia, é necessário deixar claro: somos atores em cena, e por esse motivo é que podemos trocar de casta. Vós, público rato, não podeis agora virar plateia humana, nem mesmo os ratos atores que porventura aí estiverem.

CHÁ (*levantando-se*): Exatamente. Respeitai nosso trabalho. Ou acaso estamos num espetáculo de Teatro do Oprimido?

Os três humanos se sentam e se servem de queijo e de bebida. Nas falas seguintes, em nada se alteram as vozes ou quaisquer características visuais dos atores.

MARCELA (*interpretada por Chá, após se levantar sutilmente de sua cadeira, dirigindo-se ao público*): Gostaríamos de comparar nós, os humanos, a vós, os ratos.

BRUNO (*interpretado por Cerveja, sem se levantar*): Houve, anteriormente, uma demorada discussão entre nós se deveríamos começar esta peça pelo fim ou pelo começo. Como sabeis, não faltam exemplos de bons filmes e livros cujo capítulo inicial é, na verdade, sobre o acontecimento mais recente, e a trama progride rumo ao passado. Isso ocorre em ficção e em não ficção, bem como na chamada "história humana". Mas vós sabeis que não somos fictícios. Como poderíamos ser simples ficção, se vos falamos e nos ouvís?

IGOR (*interpretado por Café, sem se levantar*): Não obstante, usamos vias fictícias para dizer o que é real.

BRUNO : Após uma longa discussão, decidimos começar pelo começo.

MARCELA (*sentando-se*): O motivo foi pragmático: se começássemos pelo fim, o rato Café sairia logo de cena, o que não seria conveniente.

Tempo de silêncio. Sincronicamente, por um momento, os humanos abaixam suas cabeças, levantando-as, também, ao mesmo tempo.

MARCELA (*sentada*): Nossa fastidiosa discussão, na verdade, prosseguiu. O que seria o começo? Deveríamos principiar falando do início da civilização dos seres humanos ou do início da civilização dos ratos?

BRUNO: Decidimos começar por nós três, humanos. Mas, ainda assim, houve controvérsias. Quando começamos a sermos? No nascimento ou na concepção? Ou, quem sabe, até mesmo antes disso...?

MARCELA: A fim de evitarmos ainda mais controvérsias, decidimos começar nem pelo começo, nem pelo fim, senão pela metade...

IGOR: A partir do surgimento da nossa primeira memória.

Pausa. As personagens tomam um gole de suas bebidas preferidas, que correspondem às dos seus respectivos ratos.

BRUNO: Marcela, qual é a tua primeira memória?

MARCELA (*pensativa*): A primeira coisa de que me lembro de mim é eu falando corretamente a palavra “grito”. Minha mãe contava-me que demorei muito a falar o “r” tremido. Eu era uma menina teimosa, desobediente, que gritava muito. E tu, Igor?

IGOR: Não sei se recordo bem... Mas creio que foi a primeira vez que fui a um zoológico.

BRUNO: E viste acaso algum rato lá?

IGOR: Como posso saber, Bruno? Não me lembro... Creio que não. Não há ratos em zoológicos: não são chamativos o suficiente para serem expostos e admirados.

BRUNO: Tu te equivocas.

IGOR: Pensas serem chamativos o suficiente?

BRUNO: Não. Na verdade, há biotérios escondidos em zoológicos. Os ratos são criados para servirem de alimento a animais maiores.

MARCELA: Que horror!

IGOR: Qual é a tua primeira memória, Bruno?

BRUNO: O dia em que insultei minha mãe com um termo feio. Levei muitas palmas, mas não foram como os aplausos que uma plateia dá. Foram desumanas.

IGOR: Que termo proferiste contra tua mãe?

MARCELA: Oh! Não digas, Bruno. Poupa-nos.

BRUNO: Chamei-a de rata.

Breve silêncio. Todos permanecem sentados. A velocidade das falas é levemente acelerada, como se impacientes fossem, e os personagens olham diretamente para o público.

MARCELA: Ratos não têm memória.

BRUNO: Ratos não têm memória.

IGOR: Ratos não têm memória.

MARCELA, BRUNO e IGOR: Ratos não têm memória.

IGOR: Nós humanos pensamos que não há outra espécie animal com memória, ou memórias. Assim, justificamos os maus tratos, as castrações e os biotérios que fazemos aos bichos.

MARCELA: Ao longo da história humana, fizemos maus tratos, castrações e biotérios também a seres humanos... E os justificamos com o argumento de que as memórias dos escravizados, dos eunucos, dos judeus e dos homossexuais eram tão relevantes quanto as de simples ratos.

BRUNO: Se agora somos gente, é porque a trama da peça no-lo permite.

IGOR: Se a trama fosse outra, seríamos uma raça à parte, e estaríamos, possivelmente, atrás das grades. Não as grades de uma cadeia, mas as de um zoológico, no qual todos os humanos “verdadeiros” passariam para ver o tido como curioso e exótico.

MARCELA: Se agora somos gente, é porque já fomos ratos.

Pausa. As personagens tomam outro gole de suas bebidas prediletas. A velocidade das falas volta ao normal. O sentido de seus olhares alterna entre si e o público.

IGOR: Depois de nossa primeira memória, outras vêm e muitas vão. Esquecemo-nos da maioria de nossas vidas e, da vida de que nos lembramos, recordamos só uma pequena fração dos fatos. Por isso, murmuramos, de vez em quando, que o tempo passa rápido.

MARCELA: Mas, oh! Que mundo cruel! Se o tempo é, para nós humanos, um instante, que é ele para um rato?

BRUNO: Quanto tempo vive um rato, Marcela?

MARCELA: Três anos e meio, nos locais em que há um bom Índice de Desenvolvimento Murídeo (IDM). Imagina, Bruno, o quão infeliz deve ser contar com tão somente três ou quatro anos neste mundo para, em tão breve existência, sugar o leite materno, crescer, fazer-se letrado e cumprir a missão do Criador de se multiplicar!

IGOR: Por esse mesmo motivo, a maioria dos ratos suprime algumas dessas fases. A fase de letramento, por exemplo, é uma das mais negligenciadas, ou censuradas.

BRUNO: Sim, Igor, mas, por sorte, sempre há exceções, como este caro público de ratos que nos assiste.

MARCELA (*para a plateia*): Obrigada a todas e todos!

IGOR: A fase de multiplicação é, para os ratos, a mais imprescindível. Para nós, humanos, é atualmente a de menor importância. Basta observar nós três, por exemplo: eu nunca acasalei; Bruno sempre o faz, mas com preservativo; Marcela copula de vez em quando, com outra mulher. Estamos muito distantes de ter prole. Ao menos, prole biológica.

BRUNO: Bem argumentado, Igor. Quisera saber agora se alguém tem algo mais a acrescentar, ou se já podemos voltar a ser ratos.

MARCELA (*após breve pausa*): Não tenho.

IGOR: Nem eu.

Nova pausa. Os atores tomam outro gole das bebidas. Já são roedores novamente.

CAFÉ: Chá, tenho uma pergunta para ti.

CHÁ: Diz-me, Café.

CAFÉ: Se é moralmente lícito mudar de gênero, por que não é permitido a um preto ser branco?

CHÁ: Café, isso é apropriação.

CAFÉ: Ah.

CERVEJA: És um idiota, Chá. Acaso não enxergas que a pergunta de nosso amigo é muito profunda e, portanto, exige também uma resposta à altura? Vê, meu amigo Chá, que o que perguntou Café é muito filosófico. Pois devemos lembrar a nós, e ao público, que aqui sobre este palco estão três ratos brancos; entretanto, nos bastidores, estão dois ratos brancos e um preto. O verdadeiro e falecido Café era preto: por esse motivo é que ele tinha esse nome. E, há poucos instantes atrás, nós, enquanto atores, fazíamos o papel de humanos. E não foste tu uma mulher, Chá? Não foste Marcela, tua feminista dona? E, sendo-a, não alteraste em nada tua voz, ou tua aparência. Apenas mudaste um pouco tua

idiossincrasia. E queres dizer agora que nosso amigo preto não pode se fazer branco, se ele assim o quiser? Não fizeste tu mesmo uma apropriação de gênero e de identidade, sob teus parâmetros?

CHÁ: Ora, Cerveja. Eu explicaria logo em seguida minha resposta dada à pergunta de Café, se eu não tivesse sido interrompido por ti. Mas, não te preocupes em pedir-me desculpas: presumo que estás alcoolizado, como de costume, o que te redime. Meu caro companheiro Café: devemos ser o que somos. Os humanos que mudam de gênero o fazem para viverem quem são de fato. Tu és preto, sê preto. Bem, refiro-me ao Café falecido. Ele era preto, era-o verdadeiramente. Tu mesmo és branco, Café, mas aqui és um personagem preto. No teatro, é-se o que diz o roteiro, e nada mais. E o que permite um pouco de improvisação.

Tempo de silêncio. Os ratos levantam-se e posicionam-se no mesmo lugar em que fizeram os cumprimentos iniciais ao público, ao qual se dirigem.

CAFÉ: Falaremos agora de ratos pretos e ratos brancos.

CHÁ: Para isso, vamos encenar um pequeno diálogo entre uma rata preta e um rato branco.

CERVEJA: Café será a rata preta, e Chá será o rato branco. Eu serei o narrador.

Cerveja permanece em seu posto. Café vai ao centro do palco e senta-se no chão com as pernas abertas e de costas para o público. Chá se desloca para o outro canto do palco.

CERVEJA: Em certo lusco-fusco, encontraram-se dois roedores, uma rata preta e um rato branco. A primeira era uma criatura da noite, e o segundo era um ser do dia.

Chá caminha até Café.

CHÁ (*nunca olhando diretamente para Café, até o fim da encenação*): Boa noite, criatura da noite! Quem tu és?

CAFÉ (*sempre sentado e de costas para o público, até o fim da encenação*): Boa noite, ser do dia. Antes fui Pedro, hoje sou Maria. E tu, quem és?

CHÁ: Antes fui João à toa, hoje sou Dr. J. Rodrigues Pessoa. Que te faz criatura da noite?

CAFÉ: O que me faz criatura da noite é a noite, com seus silêncios e barulhos. À noite os humanos se deitam — com outros humanos ou sós. Então trabalho, enquanto dormem ou se distraem. Já estão fatigados de trabalhar em fábricas, em escolas, em lojas. E, se são também criaturas da noite, como eu, não estão em casa, quando têm casa, mas nas ruas — e a companhia deles, neste caso, não me é letal. Então, começo vasculhando lixo. Procuo

comida em caçambas, em latas, em bueiros. De vez em quando, acho humanos em meio ao lixo. De novo, são-me apenas companhia. Que te faz ser do dia?

CHÁ: Faz-me ser do dia a dramaturgia, também chamada de política. Ratos são naturalmente noturnos; um rato diurno é antinatural, e a dramaturgia é antinatural. Não que eu goste da luz, mas como eu poderia ler e escrever no escuro? Os pontos de luz que a noite oferece são aqueles em que os humanos habitam ou transitam — os humanos que não servem de companhia, pois têm sapatos de sola resistente nos pés. São os humanos das fábricas, escolas e lojas e que, normalmente, não gostam de congressos ou teatros, ou que não têm tempo para isso. Mas não escrevo para homens e mulheres, senão para ratos. Letrados. Este é o meu ofício: escrever. E também atuo, pois nenhum rato sobrevive apenas do que escreve. O que fazes durante o dia, Maria?

CAFÉ: Durante o dia, durmo. E quando durmo, volto a ser Pedro, pois todos são bebês enquanto dormem. E durante a noite, Dr. J. Rodrigues Pessoa, que fazes?

CHÁ: Escondo-me para não ser visto, para não ser confundido com uma criatura da noite. Então, refugio-me em casa. E como minha casa é o subterrâneo suburbano, é por lá que fico, e é para lá que vou, pois o lusco-fusco já mata o Sol, e o anoitecer já pare a Lua. E as dores desse parto são-me a sirene que anuncia o fim do expediente. E parto, agora, em paz, para ocultar-me sob o teto das calçadas mal iluminadas sobre as quais ganhas o pão de cada noite.

CAFÉ: Adeus, Dr. J.

CHÁ: Adeus, Maria.

Café levanta-se, ainda de costas para o público. No lugar onde ele estava sentado, senta-se Chá, que se vira de costas para a plateia. Então, Café caminha até o canto onde Chá estava no princípio da encenação, ficando de frente para o público.

CERVEJA: Diálogos como esse acontecem todos os dias, mas apenas uma vez na vida. Vidas murídeas são curtas, e um dia é muito mais longo que uma vida, mesmo um pequeno dia, mesmo uma longa vida.

Os ratos voltam a sentar-se à mesa, nas posições de antes.

CAFÉ: Queridos amigos, onde morais?

CERVEJA: Todos os ratos moram no entrelugar. É lá que moramos.

CAFÉ: Não creio que eu more no entrelugar. Minha terra é o sem lugar.

CHÁ: É verdade, caro Café. Mas isso porque, além de rato, és sertanejo.

Bebem novos goles. A partir de agora, alguns sinais de embriaguez já podem ser percebidos em Café, pois a cachaça tem um grande teor alcoólico.

CAFÉ (*debruçando-se na mesa*): Diz-se que humanos não têm memória.

CHÁ: De fato, não têm. Talvez, por acharem suas vidas longas demais. Nós, ratos, temos consciência da brevidade das coisas. Por isso, sabemos da importância de se memorizar. Observai a fase de letramento, por exemplo: os “doutores” humanos, até se dizerem “doutores”, passam uns vinte anos de suas vidas estudando. Não temos todo esse tempo. Isso daria umas sete reencarnações, para nós.

CAFÉ: Não gosto de ler...

CERVEJA (*entristecendo-se*): Mas Café gostava... Nosso verdadeiro amigo Café... Rainer Maria Rilke era sua paixão. Lia poesia todos os dias. Na prosa, era Aluísio Azevedo.

CAFÉ: Vós não me considerais amigo, por eu não gostar de ler...

CHÁ: Café, estás bêbado?

Café não responde, e olha Chá com indiferença.

CHÁ: Café faz falta. Morreu recentemente. Deveríamos fazer um minuto de silêncio ao companheiro Café, *in memoriam*.

CERVEJA: Acho muito conveniente, Chá. Silenciemo-nos.

Durante o minuto de silêncio, Café, que estava debruçado sobre a mesa, acaba adormecendo.

CHÁ: Foi uma bonita e singela homenagem.

CERVEJA: Sim.

CHÁ: Não achas também, Café? Café?

Chá e Cerveja levantam-se e percebem que o amigo está dormindo, embriagado.

CERVEJA: Café já está em sono profundo, Chá. A bebida tolheu sua consciência, assim como o racismo tolheu a vida de nosso saudoso Café.

CHÁ: Cerveja, que drama cômico... Nosso ator morre enquanto prestamos pêsames ao nosso colega roteirista. O que o público está a pensar de nós?

CERVEJA: Ratos se entendem, Chá. Se nosso público fosse humano, seríamos vaiados. A esta altura do espetáculo, o povo teria berrado que somos todos uns preconceituosos, uns racistas, uns sexistas e outras coisas mais. Mas, como somos todos uns ratos, fazemo-nos por entendidos.

CHÁ: Tens razão. Querido público, agradeço a compreensão de todas e todos.

CERVEJA: Saudoso Café... Quem foge da morte, costuma encontrá-la...

CHÁ: Não creio que Café tenha fugido da morte. Antes, fugiu da vida. E, infelizmente, teve êxito.

CERVEJA: Oh, meu amigo Chá... Café não se suicidou... Não pode ter se suicidado. Antes, suicidaram-no. E, depois, sua morte suicidou a nós dois.

CHÁ: Contigo está a verdade, companheiro Cerveja. Café, não o que morreu, mas o que agora dorme, é o único que continua vivo, dentre nós três. Isso porque ele não chegou a conhecer o ser que hoje representa. Café, não o que agora dorme, mas o que morreu, era encantador... Tão deprimido, é verdade... O racismo tirava-lhe a alegria de outrora. Porém, tão poético e tão...

CERVEJA: Humano...

CHÁ: Sim, Cerveja! Creio que é essa a palavra. Humano! Ele era um rato humano, um rato preocupado com os ratos que governam os países dos humanos, com a miséria das gentes humanas, com os silêncios dos humanos excluídos e dos tiranos desumanos... Por isso, em pouco tempo, foi também excluído. Foi também silenciado.

CERVEJA: Se tivesse nascido humano, já estaria sendo beatificado!

CHÁ: Ele pode não ter nascido humano, mas morreu humano. Isso, sim! Morreu humano. De fato, a apoteose entre os ratos é esta: tornar-se humano. Quanta falta ele faz...

Breve silêncio.

CERVEJA: E que é a apoteose para os humanos? Tornar-se santo?

CHÁ: Ah, nada disso, querido Cerveja...

CERVEJA: Tornar-se rato?

CHÁ: Quase isso, companheiro... É tornar-se rico.

Silenciosamente, Chá e Cerveja se sentam.

CERVEJA: Que faremos enquanto Café não se levanta?

CHÁ: Não sei... Que é bom para a ressaca?

CERVEJA: Café?

CHÁ: Sim, bem lembrado. Mas não temos café. Nem água. Só temos queijo e bebidas alcoólicas: cachaça, vinho, cerveja. Também temos esta mesa e estas três cadeiras.

CERVEJA: E esta faca.

CHÁ: Esta faca? Estás sugerindo alguma coisa, Cerveja?

CERVEJA: Não, companheiro Chá. Eu jamais poderia ferir alguém. Mas temos a faca, e achei prudente incluí-la na lista das coisas que possuímos. Afinal, ratos e humanos

civilizados não usam facas para o crime, mas para a culinária. E aqui estamos nós, servindo-nos de queijo, cortando-o com uma faca.

CHÁ: Tens razão, Cerveja. A maioria de nós ratos come queijo diretamente com as patas e os dentes, mas isso não pode ser considerado um desvio de etiqueta ou um sinal de involução, mas uma manifestação legítima da cultura popular. Tampouco podemos considerar-nos mais eruditos e evoluídos por usarmos talheres, mas apenas mais...

CERVEJA: Humanos?

CHÁ: Não. Apenas mais higiênicos.

Café começa a se despertar.

CHÁ: Café, meu querido amigo! Estás te sentindo melhor?

CAFÉ: Não. Nem um pouco.

CHÁ: És tão chato, Café! Para de aborrecimentos e vem comer um pouco de queijo conosco.

Os ratos se servem de queijo.

CERVEJA: Podemos voltar à peça agora?

CAFÉ: Não sei se consigo...

CHÁ: Voltar? Mas não saímos da peça hora nenhuma, Cerveja! Tudo isto está no roteiro. Acaso não te recordas de que Café não está verdadeiramente embriagado, senão apenas encenando? E que nós estamos dizendo não o que pensamos, mas o que memorizamos para entreter a plateia de ratos que nos assiste? Quando é que alguém poderia se embebedar e se recuperar em tão pouco tempo senão num teatro?

CAFÉ: Posso não estar verdadeiramente embriagado ou de ressaca, mas estou realmente triste e indisposto.

CERVEJA: Por quê?

CAFÉ: Sinto-me inseguro com o meu papel. Estou representando um morto. Não é macabro?

CHÁ: Não, Café. É trágico, mas não macabro.

CERVEJA: Acho até um pouco cômico, na verdade.

CHÁ: Cômico? Mais respeito à alma de nosso falecido companheiro, Cerveja.

Breve silêncio.

CAFÉ: Será mesmo que os ratos têm alma?

CHÁ (*gaguejando, sem saber a resposta certa para a pergunta*): Bem... Eu...

CERVEJA: É claro que temos alma. Se os humanos têm alma, por que nós não teríamos? Dizem que tanto os humanos letrados quanto os iletrados têm alma. Isso nos dias hodiernos, é claro. Penso que conosco é a mesma coisa.

CAFÉ: Não sei... Ao menos, acho que os humanos não pensam assim. Se cressem que temos alma, eles não fariam ratoeiras nem nos colocariam em gaiolas.

CERVEJA: Ah, não digas bobagens, Café! Os humanos vivem fazendo armadilhas e gaiolas também uns para os outros!

CAFÉ: É verdade. Uma coisa não impede a outra.

Breve silêncio.

CHÁ: Se realmente temos alma, deveríamos fazer uma oração para a alma de Café?

CAFÉ: Para a minha alma? Estou realmente triste, mas não precisais vos preocupar tanto com isso.

CHÁ: Oh! Acaso ainda estás bêbado, Café? É claro que não falo de ti, mas de nosso falecido companheiro homônimo.

CAFÉ (*envergonhado*): Perdão...

CERVEJA: Mas não sabemos orar. Ratos não costumam orar.

CHÁ: Deveríamos pedir a nossos donos humanos que fizessem uma prece em favor da alma de Café?

CERVEJA: É uma via possível. Mas não podemos fazer isso agora, pois somos apenas três. Três atores! É fisicamente impossível encenarmos nós mesmos e os nossos donos ao mesmo tempo.

CHÁ: Tens razão. Deixemos a oração para outro dia, então.

CERVEJA: Sim. Mas façamos o que sabemos bem. Nós, como ratos letrados, podemos filosofar sobre Café. Em que plano da existência ele agora estará? Será que ele nos escuta? Haverá um céu para ratos?

CHÁ: Companheiro Cerveja, não há céu para ratos, apenas para humanos. Nunca ouviste falar na Grande Roda? Ela, sim, é a nossa sina. Enquanto vivos, passamos boa parte das nossas vidas girando em rodas domésticas. Pois quando morremos também fazemos o mesmo, mas na Grande Roda, até nos encarnarmos de novo como ratos, num ciclo sem fim. O lado ruim deste processo é que não se preserva a nossa memória, e temos de aprender tudo outra vez, do zero. Um verdadeiro empecilho ao progresso da nossa espécie, já que contamos com um tempo de vida tão curto...

CAFÉ: O que nos difere, então, dos humanos, fora a parte metafísica?

Todos entreolham-se.

CHÁ: A quantidade de pelos e a esperança de vida.

Os ratos voltam para as posições que ocupavam no início da peça, no canto esquerdo do palco.

CERVEJA: Os senhores devem estar se perguntando como morreu nosso companheiro Café, afinal.

CHÁ: Os senhores e as senhoras...

CAFÉ: A verdade é que pouco importa como Café morreu.

CERVEJA: Já faz cerca de um mês da sua morte. E parece que foi ontem!

CHÁ: Mas, com um pouco de sorte, pode ser que ele já esteja no meio de nós, mais uma vez.

CERVEJA: Se alguma rata aqui presente se acasalou nesse meio-tempo e deu à luz uma ninhada, quiçá Café esteja vivo! Com outro nome, quem sabe: Saquê, Vinho, Leite...

CAFÉ: Ou mesmo Café, num coincidente bis!

CHÁ: E, talvez, também com outra cor... Fato é que um dia ele renascerá, se ainda não renasceu. Por isso, pedimos encarecidamente a todos os pais e a todas as mães aqui presentes: continuai a letrar os vossos filhos. E filhas. Eles e elas são o futuro, e também o passado, da nossa espécie!

CAFÉ: Nascemos todos ratos, é verdade, e isso não podemos mudar. Porém, procuremos morrer humanos. Assim como o Café morreu!

Breve pausa.

CERVEJA: Estimado público, agradecemos a atenção de todos.

CHÁ: Agradecemos a atenção de todos... e todas!

Os ratos curvam-se para a plateia, em sinal de agradecimento. Depois, saem pela coxia esquerda. A peça é finda.

Submetido em: 01 set. 2022

Aprovado em: 20 out. 2022

Marcio Aparecido da Silva de Deus¹

Esta peça curta trabalha com os conceitos de SMS (texto curto usado para informação, ou seja, conteúdo geralmente sem emoção). Atualmente, temos os melhores métodos de comunicação, por outro lado, nos tornamos piores nessa área, porque não a praticamos com sabedoria ou mesmo com eficácia. A peça foi escrita para ser montada internacionalmente, por isso ela foi escrita em inglês.

SMS

This short play works with the SMS concepts (short text used to deliver information, that's it, in general emotionless content). Nowadays, we have better ways of communication, however, we have become worse in this area, because we don't practice in a wisely and even efficient way.

Peça curta, monólogo, experimento e elementos épicos

Short play, monologue, experiments and epic tools.

Stage directions: This is a play about the cold sometime non-responsive text messages. It was meant to be a monologue with some audio prepared in a key moment in the end. This play should be presented as a monologue and intentionally one way audio. The text will be posted after the actor reads the message in a consecutive way. Although there will be no response, it will be showed as delivered and read. Text will be showing date and time too.

List of Characters

Taylor: She is 43 years old – very talkative and gender fluid.

Voice on the tape: A 19 year old kid who bought a second hand phone at a Parlour Pawn.

¹ Professor de Literatura. Mestre e doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. E-mail: marciodeus@yahoo.com.

[Jun 14, 2022, 12:58 PM]

Hey, stranger,?! When are you going to show up here?

[*You forwarded a message*]

Schedule for the Campground Activities: on July 3rd Magic show; on July 15th old cherry; on August 13th Country Singer and on August 14th petting zoo.

There will also be more things to come, like Bingo booze, Wine and dip night Ice cream sundae bar, Christmas in July and Halloween with Fireworks. I just wanted to put out there what we have booked for confirmed dates. To be totally honest with you, I'd like your kids to come, specially for petting zoo. I need some kids with me, so it won't seem creepy an almost 43 year grown up gets all excited, because of a baby goat [she gives us a loud laughter] the kids will be my excuse. [*delivered and read*]

[Jun 14, 2022, 13:28 PM]

I have a back up plan. [*pause*] I might borrow Frank's nephew and niece, but it has been a while I do not talk to them, by now, they might think I want some money. And they are not little kids any longer, but it will do it. I've still got the questions on why I never wanted to have kids. Well, I still find it selfish to have them. [*pause*] Changing subjects, as you want a spot here, if you show up, we can introduce you to the owner and it might help your case to become my neighbour. I always tell Frank that face to face interaction is way different than texting or talking over the phone. But does he listen to me? No, he does not. [*delivered and read*]

[Jun 14, 2022, 14:49 PM]

Hey, are you working today? I will shut up if you are. I have not sent you Bubly's concert tickets invitation, have I? They are being sold as ice cream in a hot summer day. I will see if there is anything left on Friday. Let me know, by then, if you are interested in buying them too, so I can find two seats near you. I am pretty sure that your boss will let you take that day off, you almost run the business without him - as you used to say it. About buying the ticket, there is a strategy behind it. As I can't afford \$125 right now. If you folks buy the tickets, and there is a single place left behind they may be selling for \$58. So Frank and I will be paying only around \$120 + taxes. Exactly what we can afford. As the regular ones would be \$255 plus taxes for both of us. Well if you want them, we can try to coordinate it on Friday. [*delivered and read*]

[Jun 14, 2022, 15:17 PM]

By the way, I get paid at 2 am on Friday. To be honest, I will be available any time in the morning, it will be great, but lots of people might be thinking like me. Okay, sorry I know you are working, keep up with those updated files and sales too. [*delivered and read*]

[Jun 14, 2022, 15:37 PM]

Ah, one more last thing that I forgot to mention, Rachel, I was about to post something to help with the amount of the tickets, I am going to sell one gift card I got for staying on the island for 3 days; to tell you the truth, I hope nothing else happens soon, because we can't afford to go back and forth anywhere else. The gas has been so crazy pricewise. We got this giftcard of a 100 dollars and I was about to post it for sales on Facebook, then I remembered that you used to go to the island with your RV, are you still going this summer? If so, I could make you a special price and you'd buy Frank's ticket. You can use it in PEI, it is valid until 2023. By the way, I don't care sitting close to Frank's seat, not that I don't love him. But my inner teenager won't give a fork if Frank will be with me or not since M.B. will be there. I have been trying to see him alive for over 10 years, and he has been to Brazil twice. I bought one ticket and I couldn't attend the concert, I got stuck in traffic jam. At the other show I was abroad, there was one time he was in New York I wish so badly I could change my fly ticket, but the concert would be the date I was leaving, I am not that crazy, lol so my celebrity crush will be here. I know he is straight and happily married to a hot woman from Argentina, but the teenager in me does not care about starring at him, it will be mandatory not awkward and for security reasons, I won't buy a meeting and greeting or somebody will be deported from Canada with a restraining order in place. Lol. Okay let me know if that would work for you, I give you the gift card, you'd buy Frank's or if you know somebody that might go they will get 100 dollar worth gift card for only 80/60 dollars depending on whom I am selling it to. [*delivered and read*]

[Jun 14, 2022, 16:16 PM]

Lastly, I need to cancel TV and phone do you happen to know some people who have our same service, I want to use that to talk our price down for just the internet. I will convince Frank to just cancel everything if it is not good in three months. We are eligible for all the services as a new customer if they didn't change the rules. Thanks and you can give me answer any day until Thursday night, because by then I will sell it to anyone and get at least my ticket. Frank does not know about Bubbly Buble he might not even want to go if

he found out about us – Bubbly(e) and I – but we had a very long history, before I met Frank he will have to understand or suck it up. Frank might found out about this later, but I do not care. I luv Bubby Singer and it is between us, yeah I know he does not have any idea that I exist, but who cares right? I have luv for both of us. Well it means his wife does not know either and so on, and I don't care he is straight. I just want him in my bedroom singing I wanna go hommmmeeee oh home. It might be on repeat not sure yet. And that is it, then after the private show he can go back to his life. Every night he would show up and it'd be our private rehearsal. By the way, I do not need an answer right away and we don't need to talk about it any longer, maybe you wanna know how 75% of white people gave birth to a guy that looks like Obama. Politically speaking I used to have a crush on Obama, meaning he is my black celebrity crush and Michelle does not need to know that, because I am nobody, but wow that woman is so powerful I have no doubt they were made for each other. I do have a crush on her too. Can you imagine to be in a bedroom with that powerful couple? OMG It gives the butterfly in my stomach only to think about it. All the conversations and lessons of life they would share with me before bed. By the way I am going to bed with them now but I need to choose with each one – Michelle or Obama? I think *Becoming Michelle* will do for my bed reading tonight.

Taylor receives a voice message and presses play: Hey, you've reached out to the wrong person, by the way, TIM! I have just bought this phone. And thanks to you, I've just got fired in my second week. Go luv yourself and take a cold shower, would you? Gee, some people's kids.

End of play

Submetido em: 13 jul. 2022

Aprovado em: 17 out. 2022



Minha distopia particular

Eduardo Aleixo Monteiro¹

A peça curta “Minha distopia particular” é um texto sobre ele mesmo ou sobre a obra de arte em um futuro próximo. Outras versões foram contempladas, em 2017, no Concurso Literário Mário Quintana do Sintrajufe-RS e, em 2022, na antologia “Nos limites do real: contos fantásticos e de ficção científica” do Selo Off Flip.

PERSONAGENS

Filho

Pai

CENÁRIO

Uma casa inteligente

FILHO: E se a literatura não existisse?

PAI: Como assim?

FILHO: Imagine só! Um mundo sem literatura!

PAI: Eu não preciso.

FILHO: Mas eu preciso.

PAI: Em rigor, você não precisa. Você leu 1984, Fahrenheit 451...

FILHO: É diferente.

¹ Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo, mestre em Teatro, Dança e Performance pela Universidade Estadual de Campinas e doutorando em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades na Universidade de São Paulo. São de sua autoria as peças de teatro “Política da Editora” (Escola Sesc de Ensino Médio, 2015; Gostri, 2018), “Escola de Magistratura” (Ensaios de Teatro, 2017), “Shite e Waki” (Dramaturgia em foco, 2019), “Sentença” (Sesi-SP, 2019; Edufes, 2020, 2021; Red Escénica, 2022), “Interrupção” (Efêmera, 2021, 2022), “Isto não é uma peça de teatro verbatim” (Ensaios de Teatro, 2021; Efêmera, 2022), “Isto não é uma conferência-performance” (Funilaria, 2022) e “Minha distopia particular” (Dramaturgia em foco, 2022). E-mail: eduardoaleixomonteiro@usp.br.

PAI: Por que essa obsessão, aliás?

FILHO: Uma tarefa.

PAI: Que tarefa?

FILHO: Da oficina.

PAI: Pediram para você imaginar um mundo sem literatura?

FILHO: Pediram para eu escrever sobre minha distopia particular.

PAI: O.k.!

FILHO: O que foi?

PAI: Eu não vejo propósito no exercício.

FILHO: Por que não?

PAI: A arte é para ser contemplada. Eu pensei que vocês só lessem nessa oficina.

FILHO: Nós também escrevemos.

PAI: Eu respeito a leitura. Sempre será melhor do que fazer um input. Mas escrever... Vocês estão perseguindo uma coisa que vocês não vão alcançar. Eu não sabia que você era tão pretensioso.

FILHO: Eu não me sinto pretensioso.

PAI: E como você se sente?

FILHO: Ambicioso talvez.

PAI: Talvez?

FILHO: Você nunca quis, sei lá, pintar um quadro?

PAI: Um computador faz isso melhor do que eu.

FILHO: Atuar em uma peça?

PAI: Não. Eu nunca quis

FILHO: E escrever? Você nunca quis escrever?

PAI: Quando eu tinha a sua idade, existia uma coisa chamada cauda longa.

FILHO: Eu já fiz esse input.

PAI: E, por causa dela, existiam mais escritores do que leitores.

FILHO: Você está interpretando.

PAI: Quando nós começamos a fazer inputs, todos nos tornamos leitores. De tudo. Livros. Equações. Diagramas. Todas as informações que já possuímos. E finalmente nos demos conta da nossa mediocridade. E finalmente desistimos de ser artistas.

FILHO: Eu discordo.

PAI: Quantos artistas você conhece?

FILHO: O meu professor.

PAI: Da oficina?

FILHO: Sim.

PAI: O seu professor não é artista. A obra de arte sempre será uma contracriação, um desafio a tudo que já foi criado, uma aposta de que ainda há algo a ser dito.

FILHO: Sempre haverá algo a ser dito.

PAI: Não existe artista contemporâneo. Ou melhor, o artista contemporâneo é um dj, ele copia e cola, apenas isso.

FILHO: Não é bem assim. Quando um dj cria um set...

PAI: Preste atenção. Não há input para o que eu estou-lhe dizendo.

FILHO: Então é porque você está inventando.

PAI: Eu não estou inventando.

FILHO: Então você está criando a partir de algo que já existe, como o dj.

PAI: Nada impede a regeneração do dado. A obra de arte pode ser um exercício de memória ou renovação. Em uma palavra...

FILHO: Paródia?

PAI: Pastiche.

FILHO: Então o dj faz pastiche?

PAI: O dj copia e cola. Shakespeare fazia pastiche.

FILHO: Você é muito saudosista.

PAI: Quando eu tinha a sua idade, as pessoas ou se recolhiam, ou se divertiam perante uma obra de arte. As pessoas ou eram consumidas pelas obras que exigiam recolhimento, ou consumiam as obras que proporcionavam diversão.

FILHO: O mundo não mudou tanto assim.

PAI: Com a diminuição do recolhimento, o espírito crítico e o gozo se confundiram. Eu assisti ao triunfo de uma arte desestetizada que massificou o gosto.

FILHO: Você nem parece crítico de arte.

PAI: E como se parece um crítico de arte?

FILHO: Sei lá. Boina, óculos, cigarros, livro de bolso...

PAI: Quem está interpretando agora?

FILHO: Eu tenho mais orgulho da sua profissão do que você.

PAI: Do que eu deveria ter orgulho? De haver usado a minha cota de inputs com história da arte?

FILHO: Sim. Você poderia ter usado com qualquer outra coisa e usou com história da arte.

PAI: Por sinal, você decidiu com o que vai usar a sua cota?

FILHO: Nós não perdemos a nossa capacidade de invenção.

PAI: Você escreveu enquanto a gente conversava...

FILHO: Eu queria a sua opinião.

PAI: Por quê?

FILHO: Porque ela é importante para mim.

PAI: Eu leio.

FILHO: Eu já preparei o input.

PAI: Eu não vou fazer um input. Imprima.

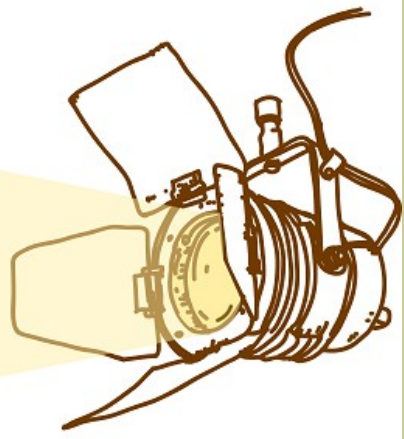
FILHO: Em papel?

FIM

Submetido em: 17 ago. 2022

Aprovado em: 08 dez. 2022

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público

O segundo volume da revista *Dramaturgia em Foco* traz a peça *Dois Irmãos*, texto de um dos autores mais curiosos do teatro brasileiro: Qorpo-Santo. Figura incomum no seu tempo e no atual, o dramaturgo transita entre apreciações que ora o encaram como gênio de percepções vanguardistas, ora como um louco que escreveu textos sem significativo valor literário. As comédias de Qorpo-Santo, cognome de José Joaquim de Campos Leão, com suas situações absurdas, estrutura fragmentária e personagens compostas como estranhas caricaturas, revelam um autor que aparentemente desafia as convenções dramáticas do século XIX e, conseqüentemente, os mecanismos de análise mais regularmente disponíveis à crítica do teatro do período. Daí, ter-se difundido nos estudos responsáveis pela redescoberta e divulgação de Qorpo-Santo no século XX a orientação crítica de aproximar suas peças da produção dramática de vanguarda, encontrando nesse esquecido escritor, que criou suas peças na década de 1860, na então provinciana Porto Alegre, um fenômeno singular de modernidade extemporânea.

José Joaquim de Campos Leão (Triunfo-RS, 19 de abril de 1829 – Porto-Alegre-RS, 01 de maio de 1883) era filho de portugueses oriundos da região dos Açores que fixaram residência na cidade de Triunfo no Rio Grande do Sul. Miguel José de Campos, seu pai, foi um dos primeiros professores do estado do Rio Grande do Sul. Durante a Revolução Farroupilha, nas proximidades de Triunfo, morreu vítima de uma emboscada. Atuou como professor, vereador e delegado de polícia em diversas cidades da província de Porto Alegre. No ano de 1862 foi dispensado do magistério por sofrer de “alucinações mentais” (termo usado pelo governo imperial no texto em que José Joaquim era dispensado de suas funções como professor). O então professor incorpora Qorpo-Santo ao nome, abandona a família e passa a se apresentar à sociedade porto-alegrense de maneira excêntrica, com

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Atua como vice-coordenadora do grupo de pesquisa do CNPq "Estudos do Teatro Ex-cêntrico - ETEx" (ECA/USP). Desenvolve pesquisas sobre teatro brasileiro, com ênfase na dramaturgia de Qorpo-Santo e nos gêneros teatrais populares dos Oitocentos no Brasil. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado (PNPD/CAPES) na UNESP/Assis. E-mail: maria.claire.gon@gmail.com.

vestimentas e atitudes peculiares – Qorpo-Santo passou a acreditar que seu corpo tivesse se tornado santo e que além de realizar milagres, também poderia “receber” a alma de outras pessoas vivas, em um processo chamado “transmigração de almas”. A partir desse fato, inicia-se uma nova e controversa etapa de sua vida. Inácia Maria, sua esposa, o acusou, juntamente com algumas autoridades da cidade de Porto Alegre, de ser incapaz de gerir o dinheiro do casal que, segundo os documentos de seu inventário, possuía alguns bens de valor que lhe garantiam certa fortuna. Separado da família e enfrentando brigas para administrar seu dinheiro, escreveu textos dos mais variados gêneros. Por meio destes, criava e apresentava ao mundo (?) sua nova persona: o santo-gênio incompreendido.

No ano de 1877, reuniu todos os seus escritos em sua coleção intitulada *Ensiq̃lopédia* ou *Seis mezes de huma enfermidade* que, ao invés de reunir um conhecimento organizado como o nome sugere, se aproxima de diário-literário com relatos cotidianos, máximas, cartas, artigos escritos para periódicos da época, laudos médicos, lembranças, poesia, peças de teatro, trechos bíblicos, reflexões sobre a língua portuguesa, etc. Extensa, fragmentária e híbrida, essa obra se divide em nove volumes, dos quais cinco foram preservados. A coleção é dividida da seguinte maneira: volume I – composto de duas partes, “Poesia” e “Prosa e Poezia”; volume II – “Pensamentos e poemas”; volume III – não encontrado; volume IV – “Romances e comédias”; volume V – não encontrado; volume VI – não encontrado; volume VII – constam os dois periódicos do escritor, “A Justiça” e “A Saúde”; volume VIII – “Micelania Quirioza”; volume IX – dividido em quatro partes: “Interpretações: pontos qe parecem qcontraditorios no novo testamento de nosso senhor Jezusqristo”; “Alguns pençamentos esqritos por mim nestes últimos tempos”; “Restos qe qreio, julgo ou pênso não terem sido impreços em algum dos meus oito livros”; e “Introdução (reprodução de livro anterior)”.

Ressalta-se a particularidade da escrita como uma marca singular dessa coleção. Tendo como referência o “Método Castilho”, desenvolvido pelo escritor português Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), Qorpo-Santo concebe uma reforma ortográfica muito particular, na qual as palavras seriam grafadas de acordo com a pronúncia. Para isso, fez algumas reformulações na escrita, a fim de facilitar o processo de aprendizagem. Na *Ensiq̃lopédia*, há a transcrição de uma carta do escritor gaúcho a Castilho, na qual elogia o método desenvolvido pelo português e ainda lhe sugere outras

ideias que contribuiriam para seu aprimoramento (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 107). Tendo como base as ideias sobre a língua portuguesa elaboradas por Castilho, Qorpo-Santo elaborou um sistema próprio de conceber o ensino e uso do português, evidenciando as mudanças e os manuseios da sua nova maneira de escrever.

A produção dramática qorpo-santense está agrupada integralmente no volume IV de sua *Ensiqlopédia* e a disposição das peças é aleatória, sem obedecer à data de sua redação. O escritor indica apenas, ao final de cada uma das comédias, o dia em que as produziu. As peças são: *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*; *A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada*; *O marinheiro escritor*; *Dois irmãos*; *Duas páginas em branco*; *Mateus e Mateusa*; *As relações naturais*; *Hoje sou Um e amanhã Outro*; *Eu sou Vida, eu não sou Morte*; *A separação de dois esposos*; *O marido extremoso ou o pai cuidadoso*; *Um credor da Fazenda Nacional*; *Um assovio*; *Certa Entidade em busca de Outra*; *Lanterna de fogo*; *Um parto*; *Uma pitada de rapé* (incompleta). Como o outro título da *Ensiqlopédia* é *Seis meses de huma enfermidade* seria possível inferir que esse espaço de seis meses enfeixa a composição de toda a sua obra dramática. Seis meses, eis a impressão que o título transmite, não apenas de enfermidade, mas de febre criativa.

A produção dramática qorpo-santense foi divulgada ao grande público sob o olhar de uma época estranha à qual o autor viveu. Produzidas em 1866, suas comédias foram encenadas pela primeira vez no ano de 1966, momento contaminado por anseios de modernização, que encontrou nos expedientes singularmente cômicos de sua obra contornos de uma dramaturgia vanguardista. Embora provavelmente não tenha contado com qualquer encenação no século XIX, Qorpo-Santo produziu um teatro fragmentário com referências a vários gêneros teatrais populares em sua época, como a farsa, a comédia de costumes, o *vaudeville*, etc. Suas personagens são caricaturas de tipos de seu tempo configuradas a partir de elementos comuns à sátira. Apesar de exageradas e absurdas, as situações retratadas pelas peças envolvem o universo doméstico, desencontros amorosos, transações financeiras e tantos outros temas tão caros ao teatro de costumes, por exemplo.

Qorpo-Santo corresponde a um caso curioso de nossa literatura, já que foi menosprezado por seus coetâneos e aclamado no meio teatral do século XX, em um tortuoso processo de recepção que dificulta a recuperação das marcas históricas em sua obra. Nos primeiros estudos sobre a dramaturgia qorpo-santense, os pesquisadores traçaram uma analogia entre sua obra teatral e o teatro do absurdo – Qorpo-Santo seria o

“Ionesco dos pampas”, como o nomeou Guilhermino César. Essa correspondência pautava-se na relação entre determinados elementos encontrados nas comédias do escritor e nos textos teatrais que pertenciam ao movimento estético do século XX, como o uso do *nonsense*, do gestual mecânico das personagens e encenação de situações disparatadas que se desenvolvem sem uma solução aparente.

Os excessos cômicos que se manifestam no teatro qorpo-santense em pantomimas, disparates e representação estilizada da realidade por meio da deformação (seja por meio de personagens caricaturescas ou situações inverossímeis) não são estranhos às farsas, aos espetáculos de mágica e tantos outros gêneros populares no século XIX. Provavelmente, nesses gêneros a que o autor teve acesso como espectador e que refletem o ambiente cultural em que se formou como escritor, estejam interlocutores mais oportunos a sua dramaturgia do que as manifestações dramáticas modernas.

A peça escolhida para compor essa edição traz as singularidades temáticas e estruturais próprias do estilo da dramaturgia qorpo-santense. *Dois Irmãos* apresenta-se como “apontamentos para uma comédia” composta por um ato que contém cinco cenas. Pensando em termos estruturais, o quadro retrata um instante da ação, como uma pintura ou fotografia. Nota-se na produção dramática em questão uma subversão dessa categoria, no quadro terceiro, por exemplo, a personagem do mágico Quadrado apresenta seu número artístico em que quebra objetos e depois não os conserta. Ao final, os espectadores se revoltam com a exibição. O quadro construído não flagra apenas um instante, mas expõe a apresentação de Quadrado do começo ao fim. Outro ponto interessante que vale a pena destacar: ao final da peça há um pequeno texto intitulado “Romances e Comédias” em que Qorpo-Santo destaca que os encenadores/diretores que foram “levar à cena qualquer das minhas comédias” estão livres para alterar ou corrigir quaisquer erros que encontrarem. O escritor dá liberdade total aos que encenaram seus textos, deixando-os livres para criarem junto com ele tal produção dramática.

Dois Irmãos é um belo exemplo da produção dramática de Qorpo-Santo, além de ser o único texto que não está completo no banco das peças de Domínio Público. Uma oportunidade única para adentrar nesse curioso universo teatral, repleto de disparates e excentricidade.

Dous irmãos – notas para uma comédia²

Personagens:

António, *bacharel em Direito; advogado.*

José Manuel

Frederico

Pulquéria

Rumânica

Lev'arriba

Roscália, *caixeiro deste.*

Leva-Remos

Quadrado, *amigo daquele.*

Cangueiros

Carroceiro

Mulheres, homens, uma visita e as figuras do 5º Quadro.

ATO PRIMEIRO

Cena Primeira

ANTÓNIO: (*para José*) Conheces Pedro, o Marinho?

JOSÉ: Não; quem é? Onde mora? é cousa que se coma, que se beba, que se vista?! ou que se durma; se passeie; ou se dance!?

(*A cada palavra – coma, beba, etc. – jaz todo sinal com a boca, lábios, etc.*)

ANTÓNIO: Não; não é nada disso; é apenas um irmão de sangue que possuo; (*aperta duas vezes os braços, movendo com os dedos*) possui e havia ainda de possuir, se eu quisesse ir... não! Se ele quisesse vir!

² Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003009.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022. Também foi usado material complementar cedido pela Profa. Maria Clara Gonçalves, uma vez que o texto no site Domínio Público está incompleto.

JOSÉ: Mas... dizes tanto... tantas cousas, que eu não sei o que deva responder! Perguntaste-me se eu conheço Pedro, o Marinho; — e depois... não sei o que te responda! És, fui, sou e seria!

ANTÓNIO: (*à parte*) — A resposta está conforme a pergunta. (*Para José*): Mas diga-me (*aganando-lhe no nariz*) — Conhece ou não conhece? (*dá-lhe outro puxão que sacode-lhe a cabeça*) diz ou não diz!?

JOSÉ: (*dando um pulo para trás*) — Homem dos diabos! deixa-me! Deixa-me! Já me puxaste o nariz! Vai puxar o queixo da tua Avó torta!... (*António puxa-lhe o queixo.*)

ANTÓNIO: (*à parte*) — Estava fazendo um benefício para ele (*apontando*) — aumentando-lhe o nariz; e sua mercê não quis: não quer! pois há de ficar sem nariz! (*Com raiva.*)

MANUEL (*pé ante pé, batendo nas palmas e entrando. Já se sabe — a figura mais esquisita que se pode fantasiar*) — Dá licença, Sr. Dr.? Hem? Hem? dá? Eu quero entrar. Pois já sabe que sou todo seu! que o quero, que o desejo, que o amo! Venha, ah! não; ele não pode vir; eu é que vou! (*Aproxima-se.*)

ANTÓNIO: (*virando-de de repente e com uma mão no ouvido*) — Vozes! quem são? Serão... é... ah! é o meu célebre, senão celebérrimo amigo Rubicundo!

MANUEL: Não; não sou esse! Sou o seu velho, antigo, antiguíssimo amigo (*batendo-lhe nas costas*) Manuel das choradadas! Sou, sou; não ouve?

ANTÓNIO: (*virando-se muito devagar e estendendo-lhe a mão por cima do pescoço*) — Ah! (*arrastando os pés, a cabeça levantada como cego, a boca muito aberta*) Ah! és tu! (*apalpando*) ah! Ainda sou feliz? Ainda achei o meu amigo Manuel? Não me falta nada! De onde vieste? Não viste por lá o meu irmão José? Hem? estava... ora, ora, ora! estava aonde?! (*Pondo-lhe a mão nos peitos.*)

MANUEL: Eu não o conheço; não sei; o Sr. inda tinha esse irmão?

ANTÓNIO: Ó diabo! pois tu não te lembras do meu irmão, com quem brincavas, jogavas, comias e dormias!? Então... ou tu pensas que eu me honro mais que o que sou, por dizer que tenho esse irmão!? (*Puxa-lhe um braço.*)

MANUEL: Não é isso o que eu digo; é que ele parece se ter esquecido de ti! Ah! foi sonho, visão, ou não sei que ilusão — que me fez crer que ele não pensava em ti se não... não: que não escrevia a ti, senão de séculos em séculos!

FREDERICO: (*entrando e descansando o chapéu sobre uma mesa*) — Venho hoje mais cedo que o diabo! Andei, fui a toda parte; estou banhado em lágrimas de suor... ou em suor de

lágrimas — que vem a ser tudo o mesmo! (*Caminhando.*) Tenho procurado, buscado, encontrado, e nada achado! (*Pegando e atirando com o chapéu.*) Isto é o diabo! e mais que o diabo! É o demônio, não é chapéu... Perguntei a este demônio o que havia de fazer (*apontando para o chapéu que se acha no chão*). Disse-me que ser Ministro, que não recebesse nada e que antes desse! que perdesse casa! que perdesse tudo! E eu respondi-lhe que não fosse louco! que para se exercerem cargos públicos não é necessário tudo perder-se! E fui andando em busca do que de direito me pertence! Em certo lugar (*pega o chapéu e põe na cabeça*) perguntei à sobrecasaca (*olhando-se*) ou casaca que também não sei bem o que é, se sabia quantas promessas se me haviam feito impondo-me condições, e a quantas me haviam faltado! (*Com ar gracioso*): Que havia de responder?! que fosse ao Tambicu! Perguntei-lhe: E quem é esse Tambicu?! Ficou em silêncio tão profundo como são as águas dos mares no fundo! Espantei-me: mas também calei-me. A calça, que me viu mudo — que há-de fazer? Belisca-me! Sinto a dor, e com ela ouço a voz: Não quer-me ouvir! Há-de arrepender-se; ouve ou não ouve!? É surdo! Está bem: há-de arrepender-se; deixe estar! Não: é melhor ouvir e atender, se quiser ter. Ó calça! (*puxando esta*) Que vêm fazer a teu discurso as palavras deixe estar?

ANTÓNIO: Sempre andas, rapaz, todo incomodado! Nada te apraz. Nada te satisfaz.

MANUEL: (*para Antônio*) — Ah! Sr. Dr., este menino é seu filho?

ANTÓNIO: Não é meu filho; mas é mais que filho. Amo-o tanto!

FREDERICO: (*para Manuel*) E o Sr. que se importa (*com maneiras mui grosseiras*) que se importa — se eu sou filho, pai ou médico, aqui do meu Avô!? Pertence-lhe a minha vida? o Sr. é casado comigo?

MANUEL: Este teu filho é o diabo!

FREDERICO: (*para o pai*) — Pois meu Pai, eu não hei-de me incomodar quando vejo tanto despropósito; tantas loucuras; tantas parvoíces hoje, amanhã tanta asneira, tanta tolice!?

ANTÓNIO: Rapaz, tu hoje estás diametralmente transtornado! Estou te desconhecendo.

FREDERICO: Bem; V. Sa. é formado em direito pátrio e estrangeiro, canônico e não sei que mais. Diga-me: Um amigo meu alugou para a ocupação de objetos pertencentes à Fazenda nacional uma de suas propriedades; houve preço marcado; houveram ordens para pagar-se; vieram documentos que o comprovaram; entretanto, aparecem todos os dias novos embaraços e há quasi um ano ele não pode haver tais quantias. Ora novas e contrárias informações; depois, questões de preço; mais tarde questões de atestados; amanhã, — de

direito de propriedade; em outro dia – de desconto de dívidas, como se a Tesouraria fosse juiz competente para conhecer estas questões comerciais; ou caixeiro deste ou daquele intitulado credor, – para fazer descontos, aceita embargos ou cousa semelhante; quer seja, quer não, verdade o que alega, visto ser ouvida a parte contrária, ou de quem se diz credor, é macaranga que ninguém se entende! Hoje temos um despacho, amanhã não passou de ilusão! Depois...

ANTÓNIO: Estás com tão grande aranzel, que não sei onde vais parar! Espera, tolo, – e verás que serás feliz. Tu não queres esperar, és um apressado... és um teimoso.

FREDERICO: Pois meu pai não sabe que já certo indivíduo quis instituir-se à força Procurador de outros?

ANTÓNIO: Fala, fala, rapaz.

FREDERICO: Esqueci-me do melhor que lhe queria dizer – e é que... mas... (*abanando com a mão por cima da cabeça*) parecendo-me... Sim. Não há quem não saiba que ele não procura receber quantias pertencentes a pessoa alguma, quer negociantes, quer empregados públicos, que não se envolve em negócios de pessoa alguma, – entretanto, milhares de Procuradores procuram aquelas a que ele tem incontestável direito! e por consequência o fazem para si!

ANTÓNIO: Rapaz, não te aflijas; bem sei que ainda há poucos dias mentiram-te, mas a verdade há-de brilhar, e em tempo, – espera mais três dias.

FREDERICO: Suponha o meu pai que certo indivíduo que tem de passar um documento – morreu, ou viajou, mas que há todas as participações necessárias na repartição competente para pagar e fazer a descarga; pode alguém estorvar ou opor quaisquer obstáculos? Certamente que não. (*Caminhando e ciando com as mãos.*) Pois é o que tem acontecido para com o meu amigo.

ANTÓNIO: Sei, eu sei de tudo isso. É uma linda comédia! É... (*de repente.*) quem o mandou ser Advogado! Quem o mandou ser Médico! Quem o mandou ser filósofo! Para que fez-se político, frade, botânico e não sei que mais?

FREDERICO: (*tomando posição bem séria*) – Respondo – Deus ou uma de suas Partes... não. Deus ou a Natureza! Nos espíritos de todos os entes animados foram... estes eram Eu (ou seus corpos foram em geral por mim animados! Os inanimados parece haverem de mim recebido certa animação!) Assim me fez Deus – ou a Natureza.

ANTÓNIO: Então, foste um tolo!

FREDERICO: Não, meu pai, fui, sou e serei — o que Esse mesmo Deus ou essa mesma Natureza quis, quer e quiser que eu seja.

MANUEL: (*à parte, rindo-se*) — E que tal o Sr. Frederico! Falou agora que ninguém pode com ele! nem o próprio Sr. doutor pai dele pode responder-lhe. Está embatucado! (*Abanando ligeiramente a cabeça para diante, com um chapéu muito alto, mais largo em cima do que embaixo.*) Sim Sinhô; sim... Sinhô; é assim mesmo sim sinhô; tem razão; é como o Sinhô Frederico diz! Agora hão de ver... e eu já vou... (*Mete a mão por entre as calças, colete, casaca, e não acha o que procura; fica muito sentido.*) Perdi, perdi tudo! tudo! (*E põe-se a chorar como uma criança.*)

QUADRO SEGUNDO

Cena Primeira

LEVA-REMOS: (*entrando em uma sala com aparência ou semelhança de loja; para o caixeiro*) — O Sr. tem roupa feita?

ROSCÁLIA (*caixeiro*) — Sim, Sr. (*Sobe uma escada e apresenta no balcão algumas caixas, abrindo-as.*) Eis aqui da melhor que há.

LEVA-REMOS: (*tirando, vestindo, despindo, mirando-se num espelho; para o caixeiro*) — Uma está larga, outra comprida, esta curta, aquela apertada... finalmente: — Qual é o menor preço por que vende cada uma?

ROSCÁLIA: O Sr. é bem falto de conhecimento. É bem impertinente! Pois não vê que esta calça (*pegando-a*) lhe está boa?! Que melhor quer? O colete, não há alfaiate que lhe possa fazer igual. Agora que mais quer? Leve este casaco (*pegando em uma peça da obra, que não era casaco, mas camisa*) isto está-lhe bom! Muito bom! Ande, e não paga nada!

LEVA-REMOS: (*à parte*) — Que generosidade de amigo. Amanhã (*apontando com o dedo polegar*) mandar-me-á a conta a casa; e se eu não lha pagar, no dia seguinte o meirinho! Pensa que ainda não o conheço! Para cá vem bem, de carro: sege ou carrinho!

ROSCÁLIA: Então não quer? Não servem?

LEVA-REMOS: Está tudo muito bom! Vou mudar. (*Despe-se e muda.*) Pronto! fica essa que já está algum tanto enxovalhada, e eu vou com esta (*voltando-se todo*). O meu chapéu (*procura e não acha*)! Hei-de ir agora sem... com a calva (*muito desconsolado*) à mostra!?

(passeando e virando-se para o caixeiro, de repente): O Sr. não tem chapéus?

ROSCÁLIA: Tenho; tenho. Já o sirvo; é num pulo. *(Salta à escada e atira com três ou quatro caixas embaixo.)* Eis aqui um; este há-de servir-lhe. *(Tudo muito apressadamente.)* Olhe, pegue, veja; é dos mais finos que se fabricam em Antuérpia, que são os de mais fama. *(O indivíduo pega num para experimentar e o caixeiro dá um salto e encaixa-lhe na cabeça.)*

LEVA-REMOS: Com efeito, este é grande demais *(atira-o na prateleira)*. Vejamos outro. *(Pega em outro.)* Oh! este talvez me sirva.

ROSCÁLIA: *(tirando-o quando ele ia pôr na cabeça e atirando-o para dentro)* – Não vê que este é muito grande!? Pegue este outro. *(Agarra a caixa de um outro e quer ver se lhe serve, pondo-lho na cabeça.)*

LEVA-REMOS: *(pegando o chapéu e atirando-o à cara de Roscália)* – Fique com ele, seu brejeiro!

ROSCÁLIA: Ah! não me quer; pois há-de despir a roupa que lhe dei, ou há-de ir nu, ou há-de ir de roupa velha! Que marreco! queria ir de roupa nova visitar... oh! *(Bate com a mão na cabeça.)* Era... *(muito admirado)* uma, mais uma, depois de tantas experiências, que ia fazer: vestir roupa nova para beijar mulher nova. Muito bem! muito bem, Sr. Doutor! muito bem! muito bem!

LEVA-REMOS: Nunca pensei que o Sr. fosse tão ordinário *(tira ligeiramente a calça, veste a com que andava e atira na cara a que tirou, faz o mesmo ao colete, veste o seu e dá-lhe com ele no nariz.)* Come-o, bandalho! *(Tira a sobrecasaca ou paletó e soca-o na boca do caixeiro e esfrega-lh'o nos ouvidos, nos olhos, dizendo:)* Ouve! Morde! Cheira!

(Roscália conserva-se humilde, espantado, sofre calado e resignado. Leva-Remos sai.)

ROSCÁLIA: *(só e com as obras na mão)* – Meu Deus! onde tinha eu esta cabeça! Onde estava o meu pouco juízo – quando maltratei este homem!

ROSCÁLIA: *(só e com as obras na mão)* Meu Deus! onde tinha eu esta cabeça! Onde estava o meu pouco juízo – quando maltratei este homem! Eu não o conheci. *(Batendo nas faces.)* Perdoai-me, meu Deus! perdoai-me! Ele me havia tratado sempre tão bem e eu fui tão cruel para com ele! Como eu sinto o efeito dos benefícios esparzidos por este Homem-Deus! Que alma grande! Como agora vejo que ele se espalha como o vento por toda a parte: como ele faz-se ouvir na Europa, na Ásia, na África e na Oceania! Já não falo na América, que tão perto fica... que é onde vivemos! mas nas mais longínquas partes dos dois hemisférios. Que Grandeza de Homem! É Onipotente *(cai de joelhos, com as mãos*

postas). A ele imploro — perdão (*batendo nos peitos*) de minhas culpas; de meus pecados! A ele imploro que por mim interceda... se algum outro tem de punir-me, ou julgar-me! (*Cai de bruços, gritando:*) Ai!

LEV'ARRIBA (*dono da loja, para o caixeiro*) Que é isto, rapaz, homem, criança? (*À parte*): Estará morto este diabo? (*Bate-lhe com um pé.*) Ó moleque! judeu! (*À parte:*) Não fala! Isto está morto mesmo! É um monte de carne de boi que está aqui estendido. Ainda terei o trabalho de mandar pôr este maluco no cemitério!? Não! vou mandá-lo pôr na praia! (*Chega a uma porta e chama cangueiros*) Ó rapazes! rapazes, venham cá.

CANGUEIROS: Prontos, Senhor!

LEV'ARRIBA: Vocês são capazes de botar na praia este boi morto?

CANGUEIROS: Não Sr.! Deus nos livre!... ele é gente?

LEV'ARRIBA: Qual gente?! Isto é um monte; é um monturo que está aqui (*dá-lhe pontapés e ele não se mexe*), vocês estão vendo? Está morto. Levem-o, levem-o. É pago bem o seu trabalho.

CANGUEIROS: (*saindo*) Não Sr.! não Sr.! Nós não podemos não!

LEV'ARRIBA: Ora, senhor (*ansiado*). Como me hei-de eu ver livre deste diabo!? Por mais que pense, que cogite, não sei... Ah! (*ouve-se o barulho de uma carroça*) vou chamar: Ó carroceiro, vem cá!

CARROCEIRO: Não posso; estou com pressa.

LEV'ARRIBA: (*virando-se para dentro, muito zangado*) Não sei que hei-de fazer deste... ah! já sei! (*agarra-o por uma perna e puxando-o*). Pesa como todos os diabos! Mas há-de ir. Há-de sair. E fede. Morreu há uma hora, e já se o não pode aturar. Pois isto comia mais do que um boi roceiro. Amanhecia comendo, levantava-se comendo, trabalhava comendo, deitava-se comendo, dormia comendo! (*Torna a puxar e arrasta um bocadinho.*) Ah! ele sempre vai saindo, e há-de sair, quer queira, quer não, há-de ir.

LEVA-REMOS: (*chegando*) Oh! que vejo! Roscália morto! Estou estupefato!

LEV'ARRIBA: Pega desse lado, que eu pego deste. (*O caixeiro quer levantar-se, mas não pode.*) Agora quer levantar-se, que não, hei-de pô-lo na rua! (*O caixeiro grita que lhe acudam.*) Nada! nada! Há-de ir quer queira, quer não! (*Sempre com o amigo, fazendo o maior esforço para pô-lo fora da porta.*)

LEVA-REMOS: Pesa mais que trezentas arroubas! Tenho visto pegar em pipas incomparavelmente mais levianas.

LEV´ARRIBA: Coragem! esforço; e ele há-de sair

ROSCÁLIA: (*gritando*) Ai! quem me acode? Quem me acode?

LEVA-REMOS: Não lhe valem agora os gritos! Há-de ir, há-de ir (*tanto puxam e arrastam que chegam a pô-lo fora*).

LEV´ARRIBA: Graças a Deus! estamos livres deste diabão! (*Cheira as mãos.*) Fum!... como fede! Que porco! Ainda sujou-me nas mãos antes de sair! Safa — com tal porcalhão! Custou-nos (*para o amigo*); mas vencemos!

QUADRO TERCEIRO

(*Uma sala, algumas mulheres e alguns homens.*)

Cena Primeira

UMA DELAS: Tenho o prazer de apresentar-lhes o Sr. Quadrado, há pouco vindo da Europa... dos Estados Unidos, onde aprendeu a arte de tudo quebrar e nada endireitar! Quer fazer aqui algumas experiências. Quer divertir-nos por alguns minutos: será um pequeno espetáculo em uma das mais admiráveis artes.

QUADRADO: Pouco, minhas Sras., sei fazer; pouco estudei (*arregaçando as mangas*): ainda assim farei o que puder, e do melhor modo possível, para entretê-las. (*Dirigindo-se a um dos circunstantes.*) Faz-me o obséquio do seu relógio?

UM DOS CIRCUNSTANTES: (*tirando-lhe da algibeira*) Pois não! Ei-lo! (*Apresenta-o.*)

QUADRADO: (*tirando um martelinho da algibeira, bate no relógio e quebra-o, dizendo*) — Nunca fiz uma operação tão bem feita! (*Põe os cacos em cima de uma mesa. Dirige-se a uma Sra. e pede-lhe o leque com que se abanava. Seus pedidos são feitos com a maior urbanidade; tira do bolso outro instrumento e com ele põe o leque em um bolso, dizendo*): Pode-se com este jogar a carambola! (*Pede a outra um lenço; com uma tesourinha pica-o e põe em cima de outra mesa, dizendo*): Está ótimo o guisado! (*bem como o leque em cima de outra. Pega em uma manga de vidro, quebra e atira com os pedaços para cima da outra. Reina no salão o mais profundo silêncio. Apenas de vez em quando se ouve alguma voz de Sra.*):

Se ele não conserta, estamos bem servidas, principalmente a dona da casa, que fez-nos a honra de apresentá-lo.

Se não consertar — a desonra! Se deixar tudo quebrado, embrulhado, picado...

QUADRADO: Quebrei (*passeando*) relógios! Estraguei um leque; piquei um lenço; quebrei; pus em estilhaços uma manga de vidro!... e como agora há-de ser!? Nada (*em voz baixa*) posso consertar, porque nada aprendi. E agora, com que cara fico!? O que hei-de fazer! Enlouqueço... não!... pedir desculpas... não devo! Compor... não posso. Que hei-de eu fazer!? (*Divisam-se sorrisos em todos os semblantes.*) Já sei! (*com desdém*) tornar-me-ei estúrdio...

UNS PARA OUTROS: Querem ver que o Quadrado ainda é aquele gaiato! aquele brejeiro! aquele extravagante de outros tempos!?

OUTROS: Ele não faz senão passear... Parece que está a bordo de algum navio... Estamos perdidos!

OUTROS: Babou-nos!

UMA MULHER: O dono do relógio é que se há-de de ver em apuros!

OUTRA: Qual apuros. Ele que quebrou, é porque tem capacidade para compor. Esperem... está estudando a matéria; logo mais há-de pô-la em discussão!

A DONA DO LENÇO: (*para uma amiga*) — Minha amiga, estou sem lenço! e que caro me custou! É do preço de 50\$ rs., comprado na loja do Leite.

AMIGA: Isso não é nada! E o meu leque esmaltado das mais finas pérolas, com botões de ouro e algumas estrelinhas de brilhantes! Isso é que é. Sabes quanto me custou? Se estou bem lembrada, é do preço... não direi, mas calcula pela qualidade o que devia valer!

A DONA DA CASA: Pois eu não faço caso das mangas que ele quebrou, conquanto também fossem de algum valor. Além disso estão muito apurados! (*Espiam, olham, riem-se.*) Se ele não endireitar **tudo...** nem eu! fiquem bem certas disso!

UMA DELAS: Isso sabemos nós; pela minha parte, perdô-Ihe de bom grado qualquer prejuízo que me haja dado.

OUTRA: E eu faço o mesmo.

O DONO DO RELÓGIO: (*muito desconsolado*) E eu que hei-de fazer, senão também perdoar-Ihe qualquer prejuízo que me dê? Agora está quebrado... que Ihe hei-de fazer? Aproveitarei as peças e mandarei para o Rio compô-lo. Aqui os relojoeiros só têm o título de tais; mas em verdade, não passam de atamancadores; se (*mexendo-se na cadeira*) não se puder endireitar, também a perda é pequena; custou-me... receber das mãos do amigo, que me fez o obséquio de presentear-m'o! A corrente é que foi um pouco mais cara...

entretanto, seja o que for; aconteça o que acontecer; calados devemos sofrer.

UMA VOZ: E ele não conserta cousa alguma: vocês hão de ver!

QUADRADO: *(muito triste e pensativo)* Que esperam os Srs. e as Sras!? Pode cada qual retirar-se para sua casa.

(Há gargalhados gerais.)

UMAS VOZES: Eu não dizia?

OUTRAS: É bem feito! Não o conheciam?

ALGUMAS: Pensávamos que ele já tivesse juízo! Pregou-nos a maior peça que se pode imaginar!

ALGUMAS OUTRAS: Não era de esperar outra cousa. O diabo do homem ainda não mudou!

OUTRAS: Vejam, vejam.

QUADRADO: Qual mudou nem mudou. Não sabem que os vidros quebrados, só com a máquina e fogo se consertam? que a fazenda cortada, com agulha e linho se emenda!? que eu não tenho máquina, nem fogo, agulha, nem linho? que não sou relojoeiro? Hem? Hem?

A DONA DO LEQUE: E o meu leque *(muito sentimentalmente)*, Sr. Quadrado, hem? hem? *(Aproximando-se dele.)* Não diz nada? Não fala?! Deixa estar *(muito triste)* que o Sr. há-de pagar. Nunca mais hei-de olhar para a sua cara!

QUADRADO: Pois que querem que eu faça, meninas?! *(Põe-se a chorar e a pedir outro lenço para enxugar as lágrimas.)* Que hei-de eu fazer para não ser odiado deste anjinho?

UMA DELAS: Sim; pois ainda quer outro!? É bem tolo.

QUADRADO: Meu Deus dos céus! estou perdido! *(pondo as mãos na cabeça)* perdido! perdidíssimo. Minha querida! minha queridinha! me ame! me minta ao menos para consolar-me! Diga que me perdoa, sim! sim — seja religiosa — por obra de misericórdia... sim, minha queridinha *(aproximando dela)*, a Sra é tão bonitinha... *(pondo-lhe a mão no rosto)* perdoa-me, sim? perdoa-me, diga-me — que sim; senão eu morro de paixão. Ai! *(curvando-se)* que dor de cabeça eu sinto! Me acudam! *(Com uma mão na cabeça e outra no peito, corre pela casa toda, gritando):* me acudam, senão eu morro! Me acudam!

(Todas levantam-se, querem agarrá-lo, não podem.)

UMA PREJUDICADA: *(para as outras)* Ele está doido! Qual doente, está fazendo estas partes para inspirar compaixão... Vamos dar-lhe algum remédio! Vamos! Vamos!

OUTRA: Mas ele não deixa pessoa alguma chegar perto dele! E que se lhe há-de fazer!?

ALGUMAS: O que lhe faz bem, Sr. Quadrado, quando o Sr. está atacado deste mal, a que estas Sras. chamam padecimento ou sofrimento em suas faculdades mentais!?

QUADRADO: Uma ajuda com pimenta! Uma ajuda com pimenta, sal ou pimentão. Um crister ou cristel em seringa ou cheringa de repuxos de pimenta! de pimenta! sim! sim!
(*Até que cai.*)

(*Todos o cercam, buscam remédios, fazem-lhe fricções, lamentam seus sofrimentos, etc.*)

UM DOS CIRCUNSTANTES (*para a plateia*) Aproveitamos a lição para não confiarmos-nos – de quem não conhecemos, nem cremos em impossíveis!

QUADRO QUARTO

Cena Primeira

(*Entram quatro Sras., um homem as recebe muito carinhosamente e as faz sentar.*)

UMA DELAS: Mora, meu Sr., nesta casa, o Sr...

O HOMEM: Fernandinho de Noronha; não, minha Sra.?

ELA: Creio que sim; casado com a Exma. Sra. D. Pulquéria de...

O HOMEM: Sim, minha Sra.; V. Sa. não se engana; é aqui mesmo. Deseja falar-lhe?

ELA: Sim Sr.; é minha amiga de infância, a quem muito amo e estimo.

O HOMEM: Vossa... é a Sra. D. Rumânica?

ELA: A mais humilde de suas criadas!

O HOMEM: Queira demorar-se alguns instantes; entreter-se com o que há em cima desta mesa, se lhe aprouver, enquanto eu vou chamá-la.

(*O cenário deve ter sala em que fica D. Rumânica e quarto em que está D. Pulquéria.*)

O HOMEM: (*entra no quarto e encontra a mulher deitada; para esta:*) Pulquéria! (*pondo-lhe a mão na cabeça, no ombro, corpo, etc.*) Pulquéria! estás dormindo? não ouves? Levanta-te! Está aí uma visita que te quer falar! é D. Rumânica – a tua amiga de infância. Anda!

(*Pulquéria não fala.*)

O HOMEM: (*marido*) Ah! tu não ouves! não respondes! estás dormindo! Pois bem, vou

pregar-te uma peça que te há-de escarmentar (*À parte.*) Vou pôr-me a gritar, e ela há-de se levantar.

MARIDO: (*com as mãos na cabeça*) Pulquéria! Pulquéria! roubaram a nossa querida filha! Levanta- te! corre! procura-a! (*A mulher salta em fraldas de camisa, cheia de espanto, procurando com a vista por todos os lados do quarto.*)

PULQUÉRIA: O que é que dizes, marido?! Onde está ela?... Foi quem?... Alguém levou? Entrou neste quarto!? Meu Deus, a minha filha... A minha querida filha! Que crueldade, que horror!... Céus! Terra! Tudo morrerá se ela não aparecer (*com transporte*). Eu fujo, fujo destes aposentos..., busco-a... mas aonde irei encontrá-la? (*Corre direto à porta da sala e nela entra em fraldas de camisa.*)

O HOMEM: Eu não disse que lhe havia de produzir bom efeito e que eu ia pôr em prática? Vejam que ela saltou e se apresenta em fraldas. (*Ao mesmo tempo, Rumânica a abraça e derrama lágrimas por vê-la naquele estado.*)

RUMÂNICA: Minha querida amiga do coração (*beijando-a*), que lhe sucedeu!? Que é isso? Que vejo!? A minha amiga como alucinada! Meu deus! Que sofreu ela! Que males pesariam sobre sua família?

PÚLQUÉRIA: Foi... foi... (*desprendendo-se da amiga.*) Minha querida, o desaparecimento daquela que eu mais prezava sobre Terra! Do mimo feito pelo Criador! Da minha adorada... Ó Deus! Deus meu! Será que eu não a encontre!? Procurarei, sairei. Irei até à porta (*querendo sair*).

RUMÂNICA: (*agarrando-a*) Minha amiga, minha querida amiga! Não vê que seus trajes não são decentes para sair à rua? Aonde vai?

PULQUÉRIA: (*olhando-se e dando uma gargalhada*) Agora é que reparo! Estava nua e queria assim sair à rua. Veja, minha estimada amiga, o que é capaz de conduzir-nos o amor de mãe! Perdoe-me, minha amiga, o ter-lhe aparecido em trajes indecentes! Vou retirar-me e voltarei. (*com ar cortês e voltada para a amiga, entra no quarto em que encontra o marido deitado e a filha do lado. Ao vê-los, dá o seguinte grito de alegria, pondo as mãos.*) Oh! Achei-a! E deitada com ele! (*outra gargalhada.*) É pior, é mais brejeiro que o célebre... por seus extravagantes. Que homem! Que homem mau! (*pegando a filha, abraça-a, beija-a.*) Minha querida filha, quanto te amo, quanto! Ah! Se eu te perdesse, que dor acerba sentiria! Que sentimento profundo o meu coração ralaria! Sim... não! Deus jamais permitirá que eu te perca. És minha... Será sempre minha, criar-te-ei, farei tudo por ti! Sim! (*beija-a; para ele:*) Meu amigo,

nunca mais me façás padecer assim! Eu não poderia viver! (*pega os vestidos e veste-se.*)

O HOMEM: (*levanta-se e rindo*) Preguei-te uma boa peça! Isto é para tu não mangares comigo. É para me ouvires... quando eu te chamar.

PULQUÉRIA: (*olhando para ele com tristeza*) Ingrato! Mau! (*enquanto isto se passa, ouve-se na sala imediata:*)

RUMÂNICA: Muito padece quem tem amigas. (*enxuga uma lágrima.*)

UMA FILHA DESTA: É verdade, minha mãe. Se eu pudesse esquecer-me das que tenho, talvez fosse mais feliz.

OUTRA FILHA: (*sorrindo-se*) Bem longe estava de presenciar hoje aqui, nesta casa, quadro tão interessante e ao mesmo tempo tão triste.

PULQUÉRIA: (*entrando vestida na sala*) Estou agora mais alegre; sou outra. Depois do susto, do temor, da dor moral e do padecimento físico, que aprouve (*sic*) de Deus, ou ao meu marido fazer-me experimentar, recobrei a tranquilidade e o desejo da vida!

RUMÂNICA: Estimamos muito. Nós agora pouco nos demoramos; tivemos o desgosto de a ver no mias deplorável estado que se pode imaginar; mas agora se acha restabelecida, e é quanto basta para que voltemos banhadas de alegria, como há pouco estivemos transpassadas de tristeza. (*levantam-se para sair.*)

PULQUÉRIA: Pois já!?

RUMÂNICA: Já, minha cara amiga, vão sendo horas... (*entra o marido com a filhinha nos braços.*)

O MARIDO: Eis (*mostrando-a*) a mola que faz girar, rodar, andar, mexer e revolver a cabeça da minha muito estimada e querida Pulquéria. (*todos se riem.*)

PULQUÉRIA: (*avançando-se para tirá-la dos braços do marido*) Que admiração, minhas amigas? (*ele afasta-se para a não dar, ela teimando, instalando.*) O senhor é homem, e os homens não devem andar com crianças nos braços. (*tira-a. Para as amigas:*) Que admiração serem as nossas filhas as principais causas da maior parte das nossas ações. Nós as concebemos, nós as temos, nós a criamos, nós as amamentamos (*abraçando e beijando*), nós as amamos, e tanto... que seria impossível não fazermos por elas mesmo os maiores sacrifícios. É uma dívida, minhas queridas amigas, que pegamos a nossos progenitores ou à natureza, dívida de dever, de honra, de gratidão e de amor. Nossos filhos pagarão a nossos netos... e assim será sempre o mundo em que habitamos.

ELAS: É verdade; nós o reconhecemos, e por isso mesmo a louvamos!

O MARIDO: Então eu não tenho também amor, amizade e todos esses elogios que vocês se estão fazendo!? Falam só das mulheres, das mães...

UMA DELAS: Os homens são para trabalhar e para dar às mulheres o que elas necessitam, nós para prestarmos-lhes serviços que lhes não são próprios. (*despedem-se com as mais afáveis expressões, dizendo:*) Rogamos a Deus e ao senhor meu marido para que não continue (*batendo-lhe no braço*), minha cara amiga, a sofrer tão grande e penosos transtornos e desgostos!

PULQUÉRIA: Não é nada, minhas amigas; a mulher chora enquanto a dor a oprime; passada ela, ri-se e palra como se nada, se nenhum mal houvera sofrido. É esta a constituição, a índole e o caráter ou destino em geral de nós, mulheres.

RUMÂNICA: (*em tom sentencioso*) Tristes de nós se assim não fora! Muito mal teríamos de passar. (*retirando-se.*)

QUADRO QUINTO

(*Um amigo pedindo a outro um aposento – Mateus e Gregório.*)

MATEUS: Amigo (*entrando*), aconteceu-me há pouco o fato mais desagradável para mim que sofro em minha vida: vejo-me pela primeira vez, e quando só deveria ter razões para em tudo abundar, corrido da necessidade, vezado e levado por isso a pedir-lhe um quarto se o houver desocupado em sua habitação.

GREGÓRIO: Amigo (*com muita civilidade e força*), sinto profundamente estar com a casa toda ocupada e não há, pois, infelizmente, nenhum em que o passa acomodar. Mas o senhor não estava tão bem onde tem morado!?

MATEUS: Estava; mas agora não estou.

GREGÓRIO: Conte-me, então, o que houve.

MATEUS: Ora o que havia de haver; ocorrências tão desagradáveis, que me enjoa referi-las.

GREGÓRIO: Mas que de desagradável se deu para o fez assim desgostar?

MATEUS: Seria longa a história, amigo, mas direi: sempre tenho morado em casa de certo indivíduo, depois dos vexames que passei em hotéis por falta de dinheiro, conquanto muito fizesse em utilidade aos mesmos pela minha ciência e reputação, que me tratava

como o mais íntimo de seu peito; falou-me por vezes em sociedades, fez-me milhares de oferecimentos, manifestou milhares de franquezas, em virtude do que o institui meu procurador e, ultimamente, sem a menor razão plausível, despropositou comigo! A dureza, pois, de suas palavras, a grosseria de suas maneiras, a rudeza de suas expressões fazem com que eu me veja hoje nestas circunstâncias. (*despedindo-se.*) Visto que aqui não há vagas, vou procurar para alugar alguma choupana, ainda que vivamos em uma não pequena cidade.

(*Entra um irmão de Gregório.*)

GREGÓRIO: Não sabes, José, quem há pouco saiu daqui e que muito me penalizou pelos fatos que me referiu?

JOSÉ: Quem? Vi sair há pouco daqui um desconhecido! Pareceu-me certo amigo, mas quem era?

GREGÓRIO: Enganas-te. É um dos nossos maiores amigos, principalmente teu. Homem sincero, de uma honestidade exemplar e de uma capacidade para as ciências como jamais se há visto sobre a terra!

JOSÉ: (*aflito*) Mas quem é? Quem é ele?

GREGÓRIO: É aquele grande amigo, aquele forte baluarte, aquele colosso, aquele caráter firme, inabalável, sem manha, aquele grande Garibaldi, grande Napoleão, grande César, grande Voltaire, que te acompanhou nas lides políticas em princípios da tua carreira e da dele. Lembra-te?

JOSÉ: Ah! Que dizes? É ele que saiu daqui? Vou procura-lo.

GREGÓRIO: Não (*contendo-o*); não convém procura-lo. Ele veio a esta casa pedir aquilo que não precisa e por isso o neguei a ele; veio pedir um cômodo por alguns dias.

JOSÉ: É crível! O meu antigo, sincero, dedicado e fiel amigo, e tu lhe negaste.

GREGÓRIO: Sim; neguei-lhe porque entendi que ele não necessitava!

JOSÉ: Ainda que não necessitasse, fizeste mal! Teríamos, gozaríamos ao menos a sua companhia pelo tempo que lhe aprouvesse! Vou buscar ele. (*quer sair, o irmão o detém.*)

GREGÓRIO: Olha, vem cá. Tu não o acharias e, se o encontrasses, é de supor que já estivesse acomodado em alguma parte, visto que em qualquer casa que pedisse um cômodo acharia dois.

JOSÉ: Fazes-me tranquilizar um pouco com tuas últimas palavras. É de crer que assim seja. Sua ilibada reputação a tudo lhe dá direito. Ainda assim, enquanto eu não tiver notícia de que passa e vive satisfeito e com prazer, não posso gozar da tranquilidade que preciso e apeteço.

RIVADÁLIA: (*entrando*) – Senhores, meu amo acaba de alugar casa na Rua dos Andradas e de contratar-me para seu serviço. É porque ainda tem em lembrança as relações de dez ou mais anos de amizade com as pessoas desta casa e do parentesco espiritual com alguns, senão todas, que me ordenou que lhe viesse oferecer e franquear sua habitação. É a de nº A ou B se bem me lembro.

GREGÓRIO: (*para o outro*) E que te parece isto? Então, está bonito!?

JOSÉ: Que bofetada bem dada! Eu não te dizia que queria ir procurá-lo? E agora, que lhe havemos de responder!? Responde tu!

GREGÓRIO: Que resposta lhe hei de eu dar? Neguei-lhe a insignificância que ele me pedia! Não, tu é que hás de responder, desculpa-te que não estavas em casa.

JOSÉ: Isto não tem desculpa. Façamo-nos de ignorantes.

RIVADÁLIA: Senhores, eu me retiro. Queiram dar-me as suas ordens!

JOSÉ: Diz a teu amo que eu breve lá irei fazer-lhe uma visita.

RIVADÁLIA: Far-lhe-ei presente quanto me diz. (*retira-se*).

GREGÓRIO: (*passeando e de vez em quando olhando para José*) Que te pareces, irmão? Sabes como estou? (*com ares de trespairamento*.) Estou perdido e arruinado!

JOSÉ: (*cuidadoso*) Que tendes, Gregório? Tu não estás bem! Tuas faces exprimem...

GREGÓRIO: Não! Eu... tenho pensado na minha ingratidão para com o nosso antigo sincero amigo! Tenho sentido..., parece-me ter até perdido os miolos.

JOSÉ: (*ainda com mais cuidado e segurando o irmão*) Irmão! Amigo! Não te deixes abater. Não é coisa alguma! Não penses mais nisso. Eu hei de ir visita-lo e desculpar-te-ei.

GREGÓRIO: Sinto uma dor no coração (*pondo a mão, retorcendo-se*). Ai! Ai!

JOSÉ: (*voltando o rosto para dentro*) Frederico! Pedro! Manuel! Antônio! Josefa! Carolina! (*segurando com as duas mãos o irmão*.) É possível que não haja nenhuma só pessoa nesta casa que corra e vá chamar o doutor Corpo-Santo!?

(*Ouve-se grande barulho dentro; entram de repente homens, mulheres, crianças, gritando:*)

UNS: Papai! Papai!

OUTROS: O meu filho! O meu amigo!

MULHERES: O meu esposo... Onde!? Onde está?!

JOSÉ: (sentando-se, descansando o corpo de Gregório sobre suas coxas e segurando junto ao peito deste) - Ainda é feliz! Ter desmaiado sobre os braços de seu mais extremoso irmão e íntimo amigo!...

FIM

Porto Alegre, 24 de fevereiro de 1866.

As pessoas que comprarem e quiserem levar à cena qualquer das minhas comédias podem bem como fazer quaisquer ligeiras alterações, corrigir alguns erros e algumas faltas, quer de composição, quer de impressão, que a mim por numerosos estorvos foi impossível.

Porto Alegre, 17 de julho de 1877.

O autor

José Joaquim de Qamos Leão Qorpo-Santo

Submetido em: 25 nov. 2022

Aprovado em: 22 dez. 2022

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 2022)

Imagem da Capa, autoria e fonte: Excerto de *Martírio de São Lourenço* (*Martyrium des hl. Laurentius* - ca. 1613-1614) - **Autoria da obra (óleo sobre tela):** Peter Paul Rubens - Alte Pinakothek - Munique - Alemanha. © José Luiz Bernardes Ribeiro - CC BY-SA 4.0. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Martyrdom_of_St._Lawrence_by_Rubens_\(1614\)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Martyrdom_of_St._Lawrence_by_Rubens_(1614)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017.jpg)

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 112