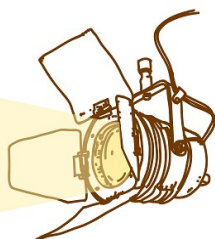


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 8, número 1, 2024

DOI: 10.5281/zenodo.14341583



Excerto do quadro *Louise Michel em Satory*, em que ela é representada discursando a apoiadores ou participantes da Comuna de Paris, em 1871. Pintura de Jules Girardet (1871).

Dramaturgia em foco



Volume 8, número 1, 2024

Reitoria

Reitor

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Lucia Marisy Souza R. de Oliveira

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Michely Cristine Araújo Vieira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Tavares de Matos

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Marcelo Silva de Souza Ribeiro

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Francisco Alves Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

TAE M.^a Margareth Pereira Andrade

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE M.^a Kilma Carneiro da Silva Matos

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2024, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

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

Editores/as Adjuntos/as

Prof.^a Dr.^a 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 (São Paulo)

Prof. Dr. Jucca Rodrigues (*in memoriam*)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Nayara Brito
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Gonçalves
Universidade de São Paulo

Conselho Editorial

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

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Prof.^a Dr.^a 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

Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Marília Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

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

Prof.^a Dr.^a Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2024)
[por ordem alfabética de nome]

Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia Romano Ribeiro – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira – Universidade Federal de Pernambuco
Prof.^a Dr.^a Anna Maria Pereira Esteves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. César de Alencar Arnaut de Toledo – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Daniel Schenker Wajnberg – Faculdade Casa das Artes de Laranjeiras
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel – Universidade Estadual da Paraíba
Prof. Dr. Eduardo Okamoto – Universidade Estadual de Campinas
Prof.^a Dr.^a Fernanda Vieira Fernandes – Universidade Federal de Pelotas
Prof.^a Dr.^a Gabriela Lirio Gurgel Monteiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Graziela Maria Lisboa Pinheiro – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Gustavo Ildebrando Curado – Faculdade Paulista de Artes
Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Itamar Wagner Schiavo Simões – Universidade Estadual de Maringá
Pesquisador Nilson Xavier – Site www.teledramaturgia.com.br
Prof.^a Dr.^a Regina Kohlrausch – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Prof.^a Dr.^a Renata Pimentel Teixeira – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Prof. Dr. Robson Batista dos Santos Hasmann – Instituto Federal de São Paulo
Prof.^a Dr.^a Rosângela Divina Santos Moraes da Silva – Universidade de Coimbra*
Prof.^a Dr.^a Roseli Bodnar – Universidade Federal de Tocantins
Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga – Centro Universitário Cândido Rondon
Prof. Dr. Rummenigge Medeiros de Araujo – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof.^a M.^a Samantha Lima de Almeida – Universidade Federal de Pernambuco**
Prof.^a M.^a Taiana Souza Lemos – Secretaria de Educação do Município de Salvador
Prof.^a M.^a Taína Assis – Universidade do Estado da Bahia

*Universidade onde completou o doutorado

**Universidade onde completou o mestrado

Imagem da capa

Título: *Louise Michel em Satory* – Excerto do quadro, em que Louise Michel é representada discursando a apoiadores ou participantes da Comuna de Paris, em 1871.

Ilustração

Pintura de Jules Girardet (1871).

Fonte

Pintura do acervo do Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis. Imagem em domínio público. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_Michel_a_Satory.jpg. Acesso em: 10 jan. 2024.

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 8, número 1, 2024

165p.

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

Site da revista

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial Equipe de editores	vi
--	----

Seção Traduções

01

<i>Louise Michel e a Nova Caledônia</i> , de Kateb Yacine Melissa Scanhola	02
---	----

Seção Artigos

Polígamos e antropófagos: José de Anchieta e a invenção do pecado Fernando Marques	14
--	----

A dramaturgia contemporânea: <i>Caranguejo overdrive</i> , de Pedro Kosovski Antonio N'Runca	31
--	----

Brecht & Piscator: do teatro épico ao realismo dialético Luiz Paixão Lima Borges	43
--	----

A lição reformista Bruno Verneck	63
--	----

Seção Ensaaios

Autoestima de artista Leonardo Simões	84
---	----

<i>Fogo frio e Renascer: intersecções entre o Teatro de Arena, Teatro Oficina e Benedito Ruy Barbosa</i> Paula Autran	98
---	----

Seção Peças curtas

<i>Errata</i> Eduardo Aleixo Monteiro	112
---	-----

Seção Peças em domínio público

Maria Angélica Ribeiro e *A ressurreição do Primo Basílio*: Eça de Queiroz revisitado no palco por uma dramaturga brasileira do século XIX 126
Valéria Andrade

Dados técnicos 165

Neste primeiro número de 2024 a Dramaturgia em foco inicia uma prática editorial há muito aguardada especialmente por autoras e autores da revista: a atribuição do número DOI (Digital Object Identifier – Identificador de Objeto Digital). O DOI utilizado é o do repositório Zenodo, plataforma digital multidisciplinar de acesso aberto que permite a instituições e pesquisadores disseminar e compartilhar seus resultados de pesquisas acadêmicas e científicas, de qualquer área do conhecimento, de forma gratuita. O DOI nada mais é que um endereço único (via *link*) atribuído a publicações desse tipo disponíveis na internet, de modo a facilitar a sua localização e garantir a autenticidade da publicação, além de permitir que se mensure o número de vezes que um trabalho foi referenciado (eis a razão pela qual é adotado por ferramentas como a Plataforma Lattes, do CNPq).

Este número regular conta com 9 textos distribuídos em 4 seções: 1 tradução, 4 artigos, 2 ensaios, 1 peça curta e 1 peça em domínio público, com apresentação escrita especialmente para a revista. Durante parte do processo editorial deste número, contamos com a editoria do nosso amigo e editor Jucca Rodrigues, que infelizmente veio a falecer em fevereiro deste ano. Toda a equipe editorial da Dramaturgia em foco lamenta profundamente a passagem do Jucca. Acompanhamos a sua luta nos últimos meses e admiramos a serenidade que manteve até o fim. Desejamos à família e aos amigos a força e o consolo para enfrentar essa perda. Este número é dedicado à memória deste amigo querido.

A seção **Traduções** abre este primeiro número, na qual o texto “Louise Michel e a Nova Caledônia, de Kateb Yacine”, de Melissa Scanhola, apresenta excertos da peça em português. Yacine representa o momento do julgamento de Louise Michel até seu exílio na ilha de Nova Caledônia, onde alfabetizou revolucionários argelinos, homenageando, assim, essa que é considerada uma heroína por unir o domínio da língua francesa e a luta por justiça para uma Argélia independente.

Abrindo a seção **Artigos**, Fernando Marques nos apresenta “Polígamos e antropófagos: José de Anchieta e a invenção do pecado”, em que procura compreender a influência de Anchieta na formação brasileira, uma vez que ele é considerado o primeiro intelectual militante no Brasil Colonial e foi, além de missionário, também poeta e dramaturgo. Sua produção teatral ligava-se à tradição vicentina, com propósitos didáticos de conduzir os indígenas ao cristianismo, o que incluía condenar hábitos culturais como a poligamia e a antropofagia.

Em “A dramaturgia contemporânea: *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski”, Antonio N’Runca aborda a dramaturgia contemporânea em seu diálogo com o passado e sua estrutura híbrida. A análise da peça de Kosovski revela a importância do tempo como força motriz e o processo de despersonalização do protagonista, que simboliza um sujeito fragmentado em um mundo caótico, intercalando elementos históricos e sociais para refletir sobre a realidade brasileira atual.

Luiz Paixão Lima Borges, em “Brecht & Piscator: do teatro épico ao realismo dialético”, apresenta como a convivência artística entre Bertolt Brecht e Erwin Piscator foi fundamental para o desenvolvimento, tanto teórico quanto prático, do teatro épico, pois ambos foram observadores atentos das transformações sociais no período pós-Primeira Guerra Mundial. O texto também estabelece algumas confluências e diferenças entre os dois encenadores.

Bruno Verneck, em “A lição reformista”, apresenta o italiano Carlo Goldoni e o espanhol Leandro Fernández de Moratín no contexto das reformas teatrais ilustradas de seus respectivos países e por eles lideradas. O estudo analisa alguns textos dos autores que revelam as bases de seu pensamento reformista, destacando *O teatro cômico*, de Goldoni, e *La comedia nueva*, de Moratín.

Na seção **Ensaios**, o texto “Autoestima de artista”, de Leonardo Simões, tece um paralelo entre a escritora Carolina Maria de Jesus e a atriz Luzia Rosa, que dá vida à autora de *Quarto de despejo* no espetáculo *Canto e cena de Carolina Maria de Jesus*. À luz das técnicas do “Arco-íris do Desejo”, de Augusto Boal, Simões reflete sobre o papel da arte nas vidas da escritora e da atriz em discussão, pensando-a como ferramenta de transformação social e pessoal.

Em “*Fogo frio e Renascer: intersecções entre o Teatro de Arena, Teatro Oficina e Benedito Ruy Barbosa*”, Paula Autran examina a trajetória de Benedito Ruy Barbosa como um dramaturgo, famoso como escritor de novelas de televisão. Destaca como sua primeira

peça *Fogo frio* (1960), escrita no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, influenciou suas futuras novelas, incluindo *Renascer*, em cartaz na época que o ensaio foi submetido e publicado. A autora destaca que a peça usa linguagem realista para abordar o drama de colonos de café no norte do Paraná, conectando problemas sociais e experiências pessoais, com forte consciência política, atravessando a ditadura militar e promovendo uma narrativa autenticamente brasileira.

Na seção **Peças Curtas**, Eduardo Aleixo Monteiro apresenta *Errata*, peça que nasce no contexto acadêmico e nos apresenta um exemplo da dramaturgia contemporânea, na qual o autor borra e expande as fronteiras da dramaturgia, ao fazer referências teóricas embricadas ao seu fazer teatral e ao seu processo de escrita como dramaturgo.

Finalizando este número, a seção **Peças em Domínio Público** traz a apresentação de Valéria Andrade intitulada “Maria Angélica Ribeiro e *A ressurreição do Primo Basílio*: Eça de Queiroz revisitado no palco por uma dramaturga brasileira do século XIX” e o próprio texto de Ribeiro em edição especial para a revista. Seguindo a proposta de abertura de caminhos para a dramaturgia produzida por mulheres, iniciada no vol. 7, n. 1, com a publicação de *Volúpia*, de Guilhermina Rocha, Andrade destaca a extensa obra de Ribeiro, ainda hoje pouquíssimo explorada, e comenta o olhar aguçado e jocoso da dramaturga não apenas para o impacto coetâneo causado pela chegada ao Brasil do romance de Eça de Queirós, como também para a cena teatral de seu tempo.

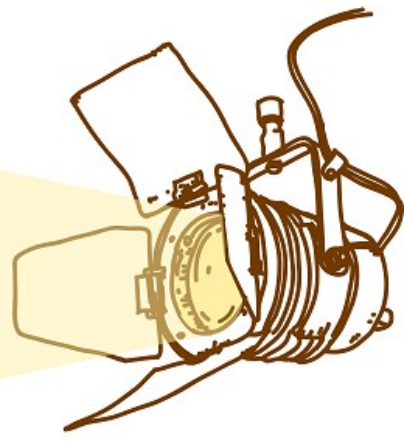
Desejamos a todas as pessoas interessadas em dramaturgia e teatro uma excelente leitura deste número.

Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

Esther Marinho Santana,
Fabiano Tadeu Grazioli
Jucca Rodrigues (*in memoriam*)
Luis Marcio Arnaut de Toledo
Maria Clara Gonçalves
Nayara Brito
Editores adjuntos

Dezembro de 2024

Dramaturgia em foco



Traduções



Louise Michel e a Nova Caledônia, de Kateb Yacine

Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie, de Kateb Yacine

Melissa Scanhola¹

DOI: 10.5281/zenodo.13684285

Resumo

A peça teatral *Louise Michel e a Nova Caledônia*, do argelino Kateb Yacine, foi publicada em francês na compilação *Parce que c'est une femme* (2004). Trata do momento do julgamento de Louise Michel até seu exílio na ilha de Nova Caledônia, onde alfabetizou os revolucionários argelinos, deportados por terem participado da resistência na Cabília contra o avanço do exército de ocupação colonial. A obra é uma homenagem de Kateb Yacine à heroína francesa que, ao unir o domínio da língua francesa e a luta por justiça, contribuiu para a construção da história de uma Argélia independente.

Palavras-chave: Argélia; Comuna de Paris; Exílio político.

Résumé

La pièce théâtrale *Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie*, de l'Algérien Kateb Yacine, a été publiée en français dans le recueil *Parce que c'est une Femme* (2004). Il s'agit du moment du jugement de Louise Michel jusqu'à celui de son exil dans l'île de la Nouvelle-Calédonie où elle a alphabétisé les Algériens révolutionnaires. Ceux-ci y avaient été déportés pour avoir participé à la résistance kabyle contre l'armée d'occupation coloniale. La pièce est un hommage de Kateb Yacine à cette héroïne française qui a réuni la maîtrise de la langue française et la lutte pour la justice. C'est ainsi qu'elle a contribué à la construction de l'histoire d'une Algérie indépendante.

Mots-clés: Algérie; Commune de Paris; Exil politique.

¹ É mestre em literatura francófona pelo Departamento de Letras Modernas e doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Atua nas áreas de tradução, literatura francófona e ensino do francês. E-mail: mscanhola@gmail.com.

Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie (*Louise Michel e a Nova Caledônia*), do dramaturgo, poeta e romancista argelino Kateb Yacine (1929-1989), foi escrita no início dos anos 1970. Integra, com outras duas peças de teatro do mesmo autor, a compilação *Parce que c'est une femme* (2004).

Kateb, “escritor” em árabe, é o sobrenome do autor, assinado antes do primeiro nome, Yacine. Nascido em Constantina, na Argélia, participou dos movimentos revolucionários que precedem a guerra de independência (1954-1962). Alfabetizado no francês, publicou uma coletânea de poemas, dois romances e diversas peças de teatro.² Inicialmente escrevia suas peças em francês; mais tarde, passou a elaborá-las em árabe dialetal e na língua berbere (tamazigue).

Fig. 1 - Kateb Yacine autografando a obra *Nedjma* em 1956

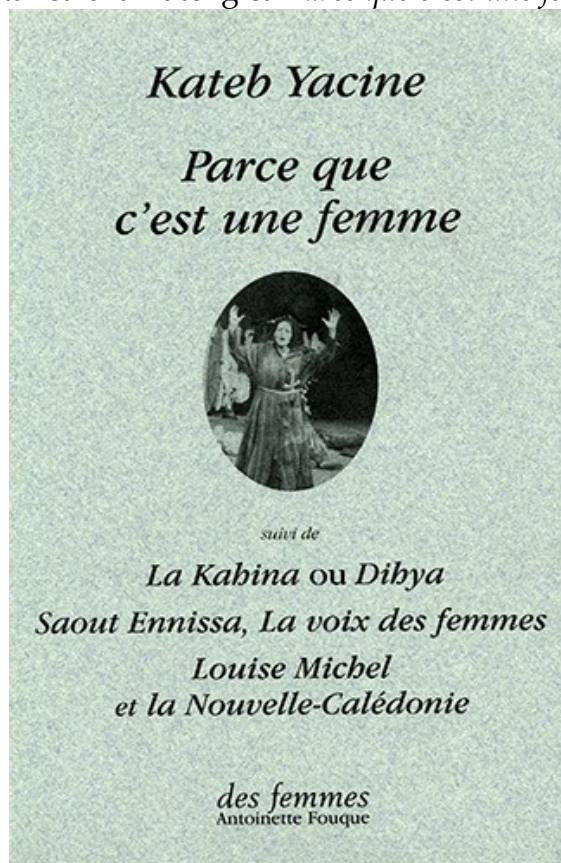


Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Kateb_Yacine#/media/Fichier:Kateb_Yacine_Nedjma_authograph.jpg.

² Entre suas principais produções, encontram-se uma coletânea de poemas, *Soliloques* (1946), os romances *Nedjma* (1956) e *Le polygone étoilé* (1966), a peça *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970) e as compilações de peças teatrais *Le cercle des représailles* (1959) e *Boucherie de l'espérance* (1999).

Como dramaturgo, investiu no propósito de transportar a História ao teatro. Apresentar a experiência revolucionária de outros povos foi um modo de fazer com que os argelinos relativizassem a fatalidade de sua própria história (Chergui, 2004, p. 8-9). As produções teatrais de sua fase tardia tratam da releitura de algumas personalidades históricas³ e das consequências da colonização, como as guerras, as revoluções, a exploração e opressão dos povos por governos autoritários e pelo capitalismo tardio.

Fig. 2 – Capa da coletânea dramaturgic*a* *Parce que c'est une femme*, de Kateb Yacine



Fonte: <https://www.desfemmes.fr/litterature/parce-que-cest-une-femme/>.

A compilação *Parce que c'est une femme* é dedicada a três mulheres que, em diferentes momentos, construíram a história da Argélia.⁴ A intenção de contar suas

³ Além de *Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie*, dedicada a Louise Michel, encontramos *Le bourgeois sans-culotte ou Le spectre du parc Monceau*, peça que tem como personagem central Maximilien Robespierre, publicada na compilação *Boucherie de l'espérance* (1999).

⁴ A primeira peça, *La Kahina ou Dihya*, resgata a história da rainha berbere, considerada uma bruxa na luta contra os romanos no século VII. A segunda, *Saout Ennissa, La voix des femmes*, é a mãe do rei de Tlemcen, quando era capital do Magreb central no século XIII. A peça contém trechos dos relatos do historiador árabe Ibn Khaldoun (1332-1406). A realidade dessas duas heroínas argelinas é mostrada ao público a fim de relativizar suas histórias, posteriormente deformadas pelo peso ideológico. Ao mesmo tempo, revela que as mulheres de todas as condições apresentavam certa emancipação social antes mesmo do feminismo contemporâneo.

histórias é uma reação contra a alienação que, ao longo dos séculos, atenuou a importância dessas mulheres na construção de uma Argélia independente. Na apresentação da obra, Zebeïda Chergui (2004, p. 9) declara que, por meio do teatro de Kateb Yacine, uma contra-história é escrita no intuito de vencer a mentira e a amnésia das novas gerações. Essas personagens, provenientes de um lugar marginalizado do passado, irrompem no presente para reviverem e afirmarem a força irredutível de seu povo, dentro do caráter cíclico da história.

[...] a história de outrora mostra a que ponto a história de hoje é pequena quando pretende provar os progressos realizados no que concerne ao passado, porque os antigos acometimentos de terror parecem os de hoje, e as experiências se repetem de maneira perturbadora por séculos e a quilômetros de distância (Chergui, 2004, p. 8).⁵

Além disso, essas heroínas desempenham um papel fundamental em torno de dois temas essenciais para Kateb Yacine: a terra e a língua. Quanto a Louise Michel, a luta em favor da Argélia ocorreu durante seu exílio na ilha de Nova Caledônia, arquipélago situado no Oceano Pacífico. A peça se passa no intervalo de tempo entre o momento em que Louise Michel foi a julgamento no tribunal até ser deportada para a ilha, onde estabelece comunicação com os Canacas, povo originário. Seu exílio se deve à participação na Comuna de Paris, em 1871.

Louise Michel nasceu em 1830, ano em que as primeiras embarcações francesas chegaram à Argélia. Filha do herdeiro de um castelo no qual sua mãe trabalhava, foi educada pelos avós paternos em um ambiente humanista e libertário, sob as bases do pensamento de Voltaire. Foi professora e poeta, colaboradora de jornais da oposição; participou de reuniões políticas até presidir o comitê de vigilância republicano do 18º *arrondissement* em Paris, ao lado de Théophile Ferré.

Durante a Comuna, atuou na mobilização das mulheres, na organização das escolas infantis e nas barricadas de Montmartre. Na ilha de Nova Caledônia, aprendeu a língua dos Canacas, apoiando-os na luta contra a desapropriação de terras pelos franceses. Alfabetizou os revolucionários argelinos e seus filhos, também deportados na ilha, e assim colaborou com a luta anticolonial argelina.

⁵ Tradução nossa do original: “[...] l’histoire d’autrefois montre à quel point l’histoire présente est petite quand elle prétend prouver les progrès réalisés au regard du passé, parce que les anciennes entreprises de terreur ressemblent à celles d’aujourd’hui et que les expériences se répètent de façon troublante à des siècles ou des kilomètres de distance.”

Fig. 3 – (Esq.) Registro fotográfico de Louise Michel, *circa* 1880. **Fig 4.** – (Dir.) Gravura de Louise Michel durante a deportação para a Nova Caledônia (entre 1873 e 1880).



Fonte: (Esq.): https://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_Michel#/media/Fichier:Louise_Michel,_grayscale.jpg.

(Dir.): <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2005/lmichel.htm>.

A tradução da peça se inspira nas teorias de Henri Meschonnic (2010) no que concerne ao ritmo na linguagem, privilegiando o sujeito dentro de uma historicidade. O ritmo, esse aspecto fundamental da literatura, “pode aparecer como a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso”. Portanto, não se trata da sua relação com o som e a forma, mas da organização da historicidade do texto (Meschonnic, 2010, p. 61-62). Esse fator, essencial na tradução da peça de Kateb Yacine, mostra que a historicidade se encontra em estreita relação com “a especificidade das formas de linguagem como formas de vida” e, assim, com a transformação das relações interculturais. (Meschonnic, 2010, p. 3-4). Na tradução para a língua portuguesa, opta-se por preservar uma linguagem coloquial e a sonoridade de certos trechos, como aqueles que apresentam versos carregados de lirismo. Nessas passagens, a tradução se atém a priorizar o sentido, mantendo, dentro do possível, algumas rimas, assonâncias e aliterações, como traz o texto original.

A fim de mostrar ao leitor o aspecto lírico da obra, o recorte da tradução trata de uma passagem da primeira metade da peça, em que Louise Michel, após ser condenada à prisão perpétua, dialoga com Rochefort e o capitão Launay no navio em direção à ilha de

Nova Caledônia. O tempo transcorre do momento em que o navio veleja em alto-mar até a chegada na ilha. Ao atracar no cais, são recebidos pelos outros *communards*, o coro dos deportados, no qual se encontra Lacour.

Cabe registrar os sinceros agradecimentos à editora francesa Des femmes-Antoinette Fouque, que gentilmente permitiu a publicação desta passagem:

(No navio veleiro La Virginie, Louise Michel e Rochefort se encontram por acaso e se abraçam.)

ROCHEFORT:

Finalmente te encontrei!

LOUISE MICHEL:

E eu que te procurei em Paris durante toda a Comuna...

ROCHEFORT:

Aqui estamos, dessa vez juntos por um longo tempo.

Como você está?

LOUISE MICHEL:

Bem. Estamos em vinte e duas na cela feminina.

ROCHEFORT:

E nós, cento e vinte três homens, dos quais sessenta são argelinos, insurgentes também, detidos em combate. Vamos todos para a prisão da Nova Caledônia.

LOUISE MICHEL:

É longe?

ROCHEFORT:

No fim do mundo.

LOUISE MICHEL:

E lá se parece com o quê?

ROCHEFORT:

Com uma ilha de trezentos metros de comprimento e quarenta de largura. É tudo o que sei... Mas aí está nosso capitão.

(Entra o capitão Launay.)

ROCHEFORT:

Diga-nos, Capitão, quanto tempo vai durar a viagem?

CAPITÃO LAUNAY:

Pelo menos quatro meses, se tivermos ventos favoráveis. Caso contrário, pode durar oito meses.

ROCHEFORT:

Num navio ruim assim, teremos tempo suficiente para naufragarmos completamente.

CAPITÃO LAUNAY:

É uma fragata a velas que não voltou para o mar há mais de vinte anos. Três comandantes recusaram fazer essa viagem. Aceitei de última hora. É uma longa história. A última vez, em 1848, embarcaram sob meu comando uma freira e seu confessor. Marinheiros os surpreenderam fazendo amor. Veja aí o escândalo. O almirante eclesiástico ficou zangado comigo. E fiquei de quarentena...

ROCHEFORT:

Capitão Launay, o senhor é um homem corajoso. Outra pessoa não dirigiria a palavra a futuros prisioneiros como nós...

CAPITÃO LAUNAY:

Vocês foram deportados, mas os ventos podem virar. Sei disso por experiência. Em 1848, quando voltava das Índias, me deparei em Brest com a revolução de 24 de fevereiro. Foi a

volta da República. Em 1851, regressando da China, encontrei o Império. Depois, no ano passado, voltando para Toulon, não era mais “Viva o Imperador”, mas “Viva a República”.

ROCHEFORT:

Sempre, tudo recomeça, nada nunca acaba.

LOUISE MICHEL:

Sim, a terra se movimenta, como as estrelas, de revolução em revolução.

(O capitão se afasta.)

ROCHEFORT:

Não longe do polo por onde passamos,

à deriva sobre a geleira andamos,

Impelidos pela velocidade obtida.

Penso então naqueles que triunfaram

Não sabemos que seus corações

São tão frios quanto a banquisa?

Esse poema é para você, Louise,

Ele vem a mim nesse instante...

LOUISE MICHEL:

Para você, tenho tanto quanto

Pois desde muito tempo

Usamos o mesmo emblema

E compomos a dois um só poema.

ROCHEFORT:

Já que a embarcação do Estado

Viaja de crime em atentado

Em um mar de infâmia,

Já que aqui está a ordem moral,

Saudemos o oceano austral,
E fiquemos no *La Virginie!*

LOUISE MICHEL:

Mais longas, ó ondas, mais forte, ó ventania!
Que sobre nós o relâmpago se ilumine,
Avante, avante, embarcações!
Por que essa brisa, ó monotonia?
Abram as asas, ó furacões,
Atravessemos o abismo boquiaberto.

ROCHEFORT:

Veremos em outros nortes
Os fracos devorados pelos fortes,
Assim como o código nos é dado.
O grito é “maldição aos vencidos!”
Não estávamos convencidos
Antes de partirmos para o outro lado?
(*Sirene. O capitão aparece novamente.*)

LOUISE MICHEL:

E então, estamos chegando?

O CAPITÃO:

Sim, chegamos.

(*Os deportados desembarcam. Em terra encontram um outro grupo de communards que esperam por eles.*)

LOUISE MICHEL:

Nossos amigos estão aqui.

(*Dirigindo-se a um deles*)

É você, Lacour?

LACOUR:

Sim, sou eu!

LOUISE MICHEL:

Você que ficou zangado comigo em Neuilly...

LACOUR:

É que você tinha um órgão de barbárie⁶ na barricada!

(Eles se abraçam.)

CORO DOS DEPORTADOS:

Viva a Comuna!

LOUISE MICHEL *(sozinha)*:

Aqui, na vastidão do esquecimento, o selvagem silêncio

Nesse mundo escondido, continente em crescimento,

Escutam-se os elementos.

E depois, tudo some, as colinas com franjas de sombra

Esfumaçam-se suavemente, e a Ilha Nou mais sombria

Banha nas ondas sua sombra...

Referências

CHERBI, Zebeïda. Présentation. In: KATEB, Yacine. **Parce que c'est une femme**. Paris: Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2004.

KATEB, Yacine. **Soliloques**: poèmes. Paris: La découverte, 1991.

KATEB, Yacine. **Le cercle des représailles**. Paris: Édition du Seuil, 1959. (Collection Points)

KATEB, Yacine. **L'homme aux sandales de caoutchouc**: théâtre. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

⁶ “Órgão de barbárie” é a tradução literal de “orgue de barbarie”, que significa realejo. Priorizamos fazer uma tradução literal, pouco usada, para manter o trocadilho da frase.

KATEB, Yacine. **Nedjma**. Paris: Édition du Seuil, 1996. (Collection Points)

KATEB, Yacine. **Le polygone étoilé**. Paris: Édition du Seuil, 1997. (Collection Points)

KATEB, Yacine. **Boucherie de l'espérance**. Paris: Éditions du Seuil, 1999. pp. 453-567

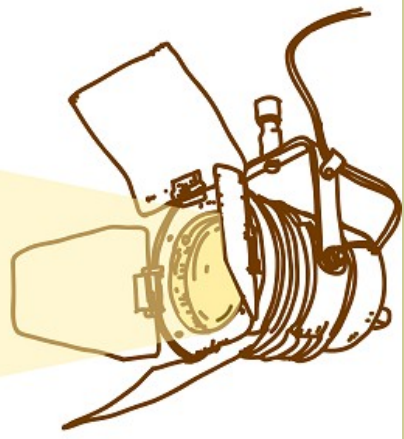
KATEB, Yacine. Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie. In: KATEB, Yacine. **Parce que c'est une femme**. Paris: Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2004.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos, 257).

Submetido em: 11 out. 2023

Aprovado em: 22 jan. 2024

Dramaturgia em foco



Artigos



Polígamos e antropófagos: José de Anchieta e a invenção do pecado¹

Polygamists and anthropophagists: José de Anchieta and the invention of sin

Fernando Marques²

[DOI: 10.5281/zenodo.13684497](https://doi.org/10.5281/zenodo.13684497)

Resumo

Considerado o primeiro intelectual militante no Brasil Colonial, o padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597) foi missionário, poeta e dramaturgo, tendo produzido 12 peças entre as quais destacamos, para análise, o *Auto de são Lourenço* (1587). Seus textos teatrais ligam-se à tradição vicentina e exibem propósitos didáticos pelos quais o autor buscava conduzir os indígenas ao cristianismo, para isso condenando hábitos culturais como a poligamia e a antropofagia. Procuramos compreender a influência de Anchieta na formação brasileira. Um cotejo de sua visão do mundo com a de alguns de seus contemporâneos aparece ao final deste artigo.

Palavras-chave: Teatro jesuítico; Valores culturais; Formação brasileira; Ideias políticas.

Abstract

Considered the first militant intellectual in Colonial Brazil, the Jesuit priest José de Anchieta (1534-1597) was a missionary, poet and playwright, having produced 12 plays, among which we highlight, for analysis, *Auto de são Lourenço* (1587). His theatrical texts are linked to the Vicentian tradition and display didactic purposes through which the author sought to lead indigenous people to Christianity, to this end condemning cultural habits such as polygamy and anthropophagy. We seek to understand Anchieta's influence on Brazilian social formation. A comparison of his view of the world with that of some of his contemporaries appears at the end of this article.

Keywords: Jesuit theater; Cultural values; Brazilian social formation; Political ideas.

¹ Este artigo integra o projeto de pós-doutoramento intitulado "Damião de Góis ou O humanismo ambivalente: tolerância e intolerância nas letras em Portugal e no Brasil, séculos XVI-XIX". A pesquisa realiza-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), encenada em Brasília. E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

1. Prévias

O padre José de Anchieta (1534-1597) foi o primeiro dramaturgo e animador de espetáculos a atuar em terras brasileiras, além de haver produzido extensamente poesia e estudado o tupi, idioma do qual compôs uma gramática. Seu teatro soma 12 textos, de que o pioneiro é o *Auto da pregação universal*, peça escrita em 1561 e que terá sido encenada na vila de São Paulo de Piratininga, núcleo da São Paulo moderna. Sob certos aspectos a que vamos voltar, os autos anchietanos ligam-se à obra do português Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) ou, genericamente, à escola vicentina.

Abordaremos uma das principais peças de Anchieta, o *Auto de São Lourenço*, relacionando-a a seu incontornável modelo no século XVI em Portugal e a seguir procurando mirá-la conforme o projeto ideológico que apresenta. Como se sabe, José de Anchieta destinou seus espetáculos aos indígenas da costa brasileira e arredores, com o intuito de trazê-los para o cristianismo, e aos colonos portugueses que ali habitavam. A musicalidade e o corpo dançante dos indígenas se associaram à dramaturgia ibérica.

Além de revisitar brevemente comentaristas de sua obra teatral ou de sua atuação missionária – Almeida Prado, Viveiros de Castro –, pretendemos cotejar aquela matriz teológico-política com as ideias de Francisco Suárez (1548-1617), intelectual contemporâneo de Anchieta.

O jesuíta espanhol Suárez lecionou na Universidade de Coimbra por cerca de 20 anos, a partir de 1597. Seu pensamento, e o de outros autores da chamada Escola Ibérica da Paz,³ mostra-se sensivelmente menos ortodoxo que o do dramaturgo da *Pregação universal*, ressalvadas as distintas condições sob as quais viveram e os diferentes papéis sociais exercidos por eles. Trata-se não propriamente de comparar um a outro autor, mas de contrastar em linhas básicas o sistema de ideias em que Anchieta se apoiava e a filosofia política inortodoxa de Suárez.

O pensador e o missionário têm modos diversos de considerar o tema fundamental das relações de poder, para citar exemplo do que os separa. Partindo ambos da ideia da

³ A Escola de Salamanca, renomeada Ibérica da Paz, relacionou várias universidades espanholas e portuguesas nos séculos XVI e XVII. O circuito reunia as de Salamanca, Valladolid e Alcalá às academias lusas de Coimbra e Évora. Filosofia, direito e teologia eram os campos de conhecimento, nos quais se examinaram temas como guerra e paz, a escravidão, a igualdade dos povos, os direitos do indivíduo. Os impressos e manuscritos produzidos nesse âmbito acadêmico (e político) alternaram cautela na emissão dos conceitos com teses audaciosas, ainda quando cercadas de cuidados – como a que defende a legitimidade do tiranicídio, sustentada por Suárez. Ver nas referências *A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora*, em dois volumes (Coimbra, 2015).

divindade como fonte, Suárez acredita que Deus dá o poder não diretamente ao soberano e sim ao povo – que então o transfere ao soberano, mas o faz por acordo ou consentimento mútuo. Já Anchieta entende o poder, à maneira contrarreformista, como o exercício do comando por um soberano (ou pequeno grupo) eleito por Deus e provido de direitos absolutos, a quem o povo obedece. A primeira doutrina envolve as comunidades horizontalmente, é ou tende a ser democrática; a segunda, associada à ideologia da conquista, é vertical, avessa à igualdade entre classes ou pessoas.

Mesmo limitado pelas ressalvas mencionadas, o cotejo entre as duas figuras importa por sugerir que o ambiente ideológico no qual atuaram, embora de matriz autoritária, não determinou por inteiro as opções dos letrados.

Nascido nas Ilhas Canárias, na Espanha, José de Anchieta estudou no Colégio das Artes, em Coimbra,⁴ onde terá assistido à prisão de professores desse colégio – Diogo de Teive, entre outros – em 1550 (o afastamento definitivo dar-se-á cinco anos depois), acusados de heresia. Entrou em 1551 para a Companhia de Jesus. Eram tempos do Concílio de Trento (1545-1563), que se encerrará confirmando valores ortodoxos. A Inquisição havia sido criada, em Portugal, em 1536 (na Espanha, existiu desde 1478).

Anchieta integrou a terceira missão jesuítica a vir para o Brasil, em 1553, em tempos do segundo governador-geral, Duarte da Costa. A primeira missão trouxera o padre Manuel da Nóbrega, que chegara à Bahia em 1549 com o então governador-geral Tomé de Sousa, em armada na qual viajaram cerca de mil homens. A pesquisadora Sheila Moura Hue destaca os seus propósitos na introdução a *Primeiras cartas do Brasil*:

Pouco se sabe como esses mil homens se abrigaram entre os 45 habitantes da povoação do Pereira até que se iniciassem as edificações da nova vila, a futura cidade de Salvador. O contraste numérico entre os moradores e os recém-chegados dá bem a noção do caráter do empreendimento. Concebida pelo rei português, d. João III, a missão de Tomé de Sousa e do grupo de jesuítas era francamente civilizatória. A ideia consistia em unir as forças da Fé e do Império numa empreitada que pudesse, enfim, dar alguma feição civilizada à selvagem terra brasileira (Hue, 2006, p. 11).

⁴ Fundado em 1548, o Colégio das Artes insere-se no movimento de renovação do ensino ocorrido no século XVI. António José Saraiva informa: “Ao contrário dos cursos medievais de Artes [como eram chamados os cursos de Lógica e Filosofia], estas escolas de tipo novo tendem a emancipar-se da Universidade. [...] São escolas completas e não apenas preparatórias, não servem de degrau para a preparação profissional do clérigo ou do jurista, mas instruem o simples particular da *élite*”. A prisão de professores reflete a guinada conservadora no reino. A. J. Saraiva, *História da cultura em Portugal, vol. 1. Renascimento e Contra-Reforma*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 197.

A pesquisadora logo acrescenta: “O choque cultural foi tremendo”. Os colonos encontrados pelos jesuítas viviam à maneira dos indígenas, o que scandalizou os jovens sacerdotes, que desembarcavam com a tarefa de converter os gentios à crença e à civilização cristãs. Os brancos da terra praticavam a poligamia, tinham filhos naturais e se achavam “todos em pecado mortal, sem se confessarem havia anos”. Os clérigos do lugar portavam-se da mesma forma. Em suma: “Estavam todos perfeitamente tupinizados, vivendo como o diabo gosta, para horror e espanto dos recém-chegados jesuítas”, apenas seis homens nessa primeira leva de religiosos. A tarefa lhes pareceu imensa, quase irrealizável (Hue, 2006, p. 12).

Quatro anos depois, José de Anchieta virá reunir-se a esse quadro, deslocando-se em dezembro de 1553 da Bahia para a capitania de São Vicente, onde assistirá à criação da vila de São Paulo de Piratininga a 25 de janeiro de 1554. Ele entra em contato com a cultura indígena, “fortemente marcada pela música, pela dança, pelo canto, pelos ritos”, assinala o tradutor Eduardo Navarro, traços que Anchieta vai incorporar a seu teatro (Navarro em Anchieta, 1999, p. vii).

2. No inferno com Gil Vicente

A ação no *Auto da barca do inferno* (Vicente, 2012), peça de 1517, possível modelo a retirar do vasto repertório vicentino que terá inspirado Anchieta, se dá à maneira épica de um desfile ou procissão, com as personagens a aparecerem uma após a outra, todas projetadas no mesmo cenário – que se altera pouco, salvo em alguns instantes, como o lance final. Vemos figuras várias sobre o mesmo fundo. Trata-se de saber quem merece, por seus pecados, entrar na barca do inferno, da qual o condutor é o Diabo; e quem tem as qualidades para entrar no batel do paraíso, dirigido pelo Anjo.

As personagens se sucedem: o Fidalgo “fumoso”, petulante, pretensioso; o Onzeneiro, como se designavam os usurários; o Frade pândego; o Corregedor e o Procurador desonestos; a alcoviteira Brísida Vaz, aliciadora de mulheres. Todos haviam *garantido* o seu lugar no inferno, sem apelo possível. O cenário, simples, envolve um rio onde se acham as duas barcas, a do inferno e a do paraíso, com seus respectivos condutores, diante dos quais as personagens fazem o seu passeio, a sua *performance* em diálogo com eles.

Falar em estilo épico nos leva a Anatol Rosenfeld (associado a percepções nossas), com licença para breve digressão. Escrevendo nos anos 1960 e localizando as fontes do épico no teatro medieval, o crítico o definiu como a forma teatral que mostra as personagens sob o governo de instâncias que as transcendem – Deus, o destino, a sociedade –, por oposição ao estilo dramático, que acentua a consciência e a vontade dos indivíduos. O drama, entendido em sentido estrito, seria característico do teatro burguês (e seus ascendentes) com sua crença na autonomia das pessoas.

O épico em Bertolt Brecht, dramaturgo e teórico moderno, corresponderá a uma terceira categoria, a uma nova circunstância, quando o teatro se politiza. Nesta, as personagens agem segundo o condicionamento social que as orienta, epicamente situadas; mas, indicadas as leis que as constroem, têm a chance de compreender as forças que as determinam e assim poderão superar os limites dados (se não as personagens, ao menos os espectadores poderão ultrapassá-los). Tais limites, para Brecht, são sempre de natureza social.

No Portugal do século XVI, as determinações sociais ou religiosas habitualmente não eram enfrentadas, menos ainda superadas. Reparemos, contudo, que as formas cômicas habilmente dominadas por Gil, ao zombarem da verossimilhança, jogando com o senso de realidade das plateias e convidando-as a reinventar mentalmente o real, evidenciam virtudes emancipatórias que podemos aproximar das encontradas em Brecht ou em Augusto Boal (aliás, esses autores e diretores bebem nas fontes tradicionais). As formas *primitivas* do épico trazem qualidades que serão postas em relevo mais tarde, acrescentadas de gume político. Pode-se afirmar que, dos gêneros teatrais, o cômico é o que se mantém mais parecido consigo mesmo, tempos afora.⁵

Esta digressão vem para dizer que o visto no *Auto da barca do inferno* não são apenas os polos dicotômicos e caricatos do bem e do mal, mas um esquema que permite a mestre Gil criticar práticas sociais então presentes e concretas (ainda atuais, claro) como a usura e a corrupção. A ênfase recai não sobre os bons comportamentos que assegurem lugar no céu, mas na sátira dos costumes.

⁵ Talvez Rosenfeld, em *O teatro épico* (1997), tenha pensado mais no drama do que na comédia ao afirmar que as personagens, no estilo épico, atendem a determinações que as ultrapassam. Parece necessário distinguir drama e comédia nesse aspecto. Toda comédia pertence aos domínios do épico (segundo escrevi noutra parte), dadas as oscilações entre o retrato e a paródia do real características das peças cômicas. A comédia insere uma nota relativista em suas histórias, o que não costuma ocorrer no drama (considerados aqui os modelos tradicionais de ambos os gêneros).

Cada um dos pecadores equivale a um exemplo chamado à cena para confirmar a hipótese de que a sociedade precisa de conserto, carece de reparos. O inferno e seus candidatos fornecem o pretexto para a crítica social que, assim explicitada, soa perfeitamente inteligível, além de prazerosa.

Noutras palavras, Gil Vicente olha para a sociedade portuguesa e lhe faz as devidas censuras, bem como significativamente *protege* a figura do Parvo (suas cenas são talvez as mais felizes do auto), personagem popular e desassistido, encaminhado por isso mesmo à barca do paraíso. Por outro lado, exhibe também o seu lado conservador (dele, Vicente), o seu flanco chapa-branca ao exaltar, como isentos do risco de irem para o inferno, os quatro Cavaleiros que chegam no desfecho: eles morreram em guerra contra os mouros, ou seja, os infiéis, o que lhes reserva o céu. O dramaturgo acenava à expansão colonial.

Vamos nos valer da *Barca do inferno* para nos ajudar a compreender o *Auto de São Lourenço*, por afinidade ou por contraste. É a obra teatral mais conhecida de Anchieta, encenada em 1587 na área onde hoje está a cidade de Niterói. Foi escrita em castelhano e em tupi (com breves exceções para o português), idiomas que se alternam por vezes de modo repentino e aparentemente imotivado; há momentos em que a troca de um idioma por outro serve a intenções satíricas.

3. Pândegos e antropófagos

Para que fosse efetiva a transmissão da crença e dos valores cristãos aos indígenas habitantes da costa e cercanias (os primeiros grupos visados pela catequese), seria necessário vencer ou atenuar os costumes daquele povo, os seus “maus hábitos”, conforme consideravam os jesuítas.

Em seção intitulada “Dos impedimentos para a conversão dos Brasis e, depois de convertidos, para o aproveitamento nos costumes e vida cristã”, que encerra a “Informação do Brasil e de suas capitanias”, de 1584, Anchieta ponderava (atualizamos a grafia):

Os impedimentos que há para a conversão e perseverar na vida cristã de parte dos índios são seus costumes inveterados, como em todas as outras nações, como o terem muitas mulheres; seus vinhos em que são muito contínuos e em tirar-lhos há ordinariamente mais dificuldade que em todo o mais, por ser como seu mantimento, e assim não lhos tiram os Padres de todo, senão o excesso que neles há, porque assim moderado quase nunca se

embedam nem fazem outros desatinos. Item as guerras em que pretendem vingança dos inimigos, e tomarem nomes novos, e títulos de honra; o serem naturalmente pouco constantes no começado, e sobretudo faltar-lhes temor e sujeição [...] (Anchieta, 1988, p. 341).

A antropofagia, a poligamia e o gosto pelo cauim (bebida fermentada do milho ou da mandioca) eram costumes indígenas especialmente relevantes do ponto de vista europeu, estranhos a ele, e portanto preocupavam o sacerdote e companheiros. O missionário não menciona o canibalismo nesse trecho, mas o fará frequentemente noutros textos.⁶

Relacionada ao desejo de vingança e à guerra, a antropofagia implicava a crença de que, ao comer a carne dos inimigos aprisionados, o vencedor não apenas desforrava-se deles, mas absorvia as suas prováveis qualidades. Note-se que os próprios prisioneiros não pediam aos vitoriosos que lhes poupassem a vida, mas se orgulhavam da morte a lhes ser dada, lembrando que os seus viriam vingá-los⁷ – como afirmavam com ênfase durante o diálogo cerimonial que tinham com o algoz pouco antes da execução, algoz que era, aliás, o único a não participar do banquete antropofágico.

Pode-se notar ainda, com Viveiros de Castro (2016), que a deglutição do adversário reforçava simbólica e dialeticamente a identidade dos convivas dessas festas canibais, que envolviam toda a comunidade. Imaginar que incorporavam o adversário – o diferente, o contrário – os vitalizava. Por paradoxo, identidade e alteridade casam-se, alimentando-se reciprocamente.

A poligamia era praticada segundo as regras de um sistema de parentesco específico, mas os jesuítas pareciam vê-la como se resultasse do simples pendor à

⁶ Em carta de 1555, por exemplo, Anchieta (2006, p. 117-118) registrava: “Esta Piratininga em que agora estamos está a vinte e quatro graus do meio-dia, e toda esta terra, desde a primeira habitação dos portugueses, que é em Pernambuco, até aqui e ainda mais adiante, é por trezentas léguas povoada de índios que têm por sumo deleite comerem-se uns aos outros. E, muitas vezes, vão à guerra e, havendo andado mais de cem léguas, se cativam três ou quatro, regressam com eles, e com grandes festas e cantares os matam usando de muitas cerimônias gentílicas e assim os comem, bebendo muito vinho que fazem de raízes. E os miseráveis dos cativos se têm por mui honrados morrer morte que a seu parecer é muito gloriosa”.

⁷ Um contraexemplo da atitude indígena diante da morte iminente encontra-se na literatura, no clássico *I-Juca Pirama*, poema narrativo de Gonçalves Dias (1823-1864). O herói da história, índio tupi, é arrimo de seu pai, velho e cego, que dele depende para caçar e colher alimentos. Esse rapaz, numa de suas incursões pela mata, é capturado por índios timbira, inimigos que o condenam à morte. Quando se aproxima a hora do sacrifício, o rapaz implora por sua vida. Os que o haviam aprisionado concordam em libertá-lo, não por piedade, mas por entenderem não valer a pena matar e comer um covarde. No entanto, ele não pediu pela vida por covardia, mas por amor ao pai, que sem a sua ajuda não sobreviveria. O velho tupi descobre o acontecido, e sua fala constitui o ponto mais alto do poema. Gonçalves Dias, *I-Juca Pirama. Épicos*. Ivan Teixeira (Org.). São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial, 2008, p. 1095-1152.

promiscuidade. O cauim evidentemente dava prazer aos indígenas e tinha também sentido ritualístico, ao propiciar o transe que os ligava ao sagrado. Anchieta e companheiros estigmatizaram esses costumes e fizeram do combate a eles o seu mote evangelizador.⁸

São justamente esses hábitos que as personagens do auto anchietano apontam e comentam fartamente nas cenas iniciais. Anote-se que o primeiro ato, espécie de prólogo, contém apenas cinco estrofes a serem cantadas “enquanto se representa o martírio de São Lourenço” (informa a rubrica em português). A primeira delas diz: “Por Jesus, mi salvador,/ que muere por mis mancillas,/ me aso en estas parrillas,/ con fuego de su amor” (Anchieta, 1999, p. 2).⁹

No segundo ato então aparecem três diabos, dispostos a “destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço e São Sebastião¹⁰ e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os diabos” (Anchieta, 1999, p. 5). A rubrica não apenas descreve a cena imediata, mas oferece o resumo de todo o ato. Os demônios são Guaixará, “o rei”, Aimbirê e Sarauaia, seus vassalos.¹¹ Personagens alegóricas como Anjo, Diabo e entidades similares surgem frequentes nas peças de mestre Gil, conectadas com a fé popular; o processo é imitado e adaptado nos autos de Anchieta.

O terrível Guaixará apresenta-se (o texto original está em tupi):

Minha lei é muito bela;
não quero que os homens a lancem fora,
não quero que os homens a façam cessar.
Quero muitíssimo
todas as aldeias destruir.

Coisa muito boa é uma grande bebedeira,
ficar vomitando cauim.
Isso é que deve ser bem amado,
isso realmente! Afirmamos

⁸ José de Anchieta conhecia bem esses traços culturais, descrevendo-os na “Informação do Brasil e de suas capitâneas” e em textos como a “Informação dos casamentos dos índios do Brasil” (1988) com atenção minuciosa. Foi observador constante dos costumes indígenas. A tendência ideológica adotada pelo jesuíta (e demais missionários) é, portanto, o que explica a condenação de tais costumes, não ignorância ou negligência.

⁹ Na tradução de Júlio César de Assunção Pedrosa, que consta do volume utilizado: “Por Jesus, meu salvador,/ que morre por minhas máculas,/ asso-me nestas grelhas,/ com fogo de seu amor”. Em Anchieta, *Teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 3.

¹⁰ Os dois santos são respectivamente padroeiros de Niterói e do Rio de Janeiro.

¹¹ Guaixará e Aimberê eram chefes tamoios “que haviam lutado em 1566-1567 ao lado dos franceses, contra portugueses e jesuítas, entre os quais se encontravam, correndo risco de vida, Nóbrega e Anchieta”, informa Décio de Almeida Prado (1993, p. 23). Por serem inimigos dos portugueses, acham-se representados como diabos.

que isso é que deve ser festejado.

[...]

A dança é que é boa,
enfeitar-se, avermelhar-se,
emplumar-se, tingir-se com urucu as pernas,
pretejar-se, fumar,
ficar fazendo feitiços...

Enraivecer-se, trucidar gente,
comer um ao outro, prender tapuias,¹²
a mancebia, o desejo sensual,
a alcovitice, a prostituição
- não quero que ninguém os deixe (Anchieta, 1999, p. 7, 9).

Como se vê, aqui se faz a lista dos comportamentos condenáveis em que os indígenas incidem, a serem corrigidos com a conversão e a aculturação. Os adversários desses comportamentos são nomeados nesta mesma fala: “Vêm em vão para me afastar/ os ditos ‘padres’, hoje,/ proclamando a lei de Deus” (Anchieta, 1999, p. 9).

O terceiro ato opera uma inversão no papel das três figuras negativas, amigas da guerra e do cauim. Derrotados e obrigados a colaborar com as forças do bem, os demônios passam agora a obedecer às ordens do Anjo. Este lhes determina “afogar a Décio e Valeriano, que ficaram sentados em seus tronos” (Anchieta, 1999, p. 59).

Trata-se de imperadores provenientes da Roma do século III, quando os cristãos sofreram perseguições e se deu o martírio de Sebastião e Lourenço. A fantasia se expande sem limites, sobrevoando os séculos e a geografia, e se vale da lógica da vingança, familiar aos indígenas: os imperadores que martirizaram os santos no século III padecerão agora, no XVI, castigados pelos malfeitos.

O segundo ato, na íntegra, e parte do terceiro foram redigidos em tupi. A certa altura do terceiro ato, o idioma utilizado muda para o espanhol, quando Décio e Valeriano conversam: “Amigo Valeriano,/ es cumplido mi deseo,/ pues por arte ni rodeo/ pudo escapar de mi mano/ el siervo del Galileo”, diz Décio referindo-se a São Lourenço, o servo do Galileu, isto é, de Jesus (Anchieta, 1999, p. 66).¹³ O romano Décio gaba-se de seu poder, mas logo será vencido com a execução da vendeta a cargo dos diabos, a serviço do Anjo.

¹² Tapuia era “o índio que não falava a língua brasílica, de cultura diversa. Entre esses, contavam-se os aimorés, os guarulhos, os cariris, os guaianás etc., todos falantes de línguas pertencentes ao tronco Macro-Jê”, diz o tradutor Eduardo Navarro, organizador do volume (Anchieta, 1999, p. 192).

¹³ “Amigo Valeriano,/ cumpriu-se meu desejo,/ pois nem por arte nem rodeio/ pôde escapar de minha mão/ o servo do Galileu” (Anchieta, 1999, p. 67).

Durante o terceiro ato, mudança momentânea do espanhol para o tupi assinala o uso humorístico que essas trocas eventualmente pudessem ter. Aimbirê pergunta em tupi, diante dos imperadores que haviam sacrificado cristãos: “Oh! Estes são castelhanos?”. Na sequência, explica ironicamente: “Quiero hacerme castelhano/ y usar de policia/ con Decio y Valeriano,/ porque el español ufano/ siempre guarda cortesía” (Anchieta, 1999, p. 75).¹⁴

“O fato de os imperadores Décio e Valeriano estarem a falar castelhano alude a essa situação de bilinguismo reinante entre as classes dominantes daquela época no mundo lusitano”, informa Navarro (em Anchieta, 1999, p. 202). O espanhol era língua usada na corte, prestigiosa.¹⁵ Pouco depois, Valeriano expressa-se por instantes em guarani, na tentativa de parecer humilde ao falar idioma popular. Aimbirê escarnece: “Vinisteis del Paraguay,/ que habláis en carijó?”, isto é, em guarani (Anchieta, 1999, p. 76).¹⁶ Em seguida, ordena ao diabo Sarauaia que o ataque.

A ação do auto afinal se resume ao embate entre as forças do bem, representadas pelo Anjo, são Lourenço e são Sebastião, e as do mal, com os demônios logo derrotados pelos agentes divinos e encarregados por estes de executar a vingança contra os imperadores.

As últimas estrofes do terceiro ato retornam ao tupi, com Sarauaia a dizer: “Como a esses [Décio e Valeriano],/ matarei os que costumam pecar,/ em meu fogo fazendo-os cair comigo:/ homens, velhas, mulheres/ sempre serão minhas presas,/ levando-os, comendo-os todos” (Anchieta, 1999, p. 93). As providências contra o pecado se reiteram, aqui expressas por figura que estava entre os malfeitores, depois convertida em vingador.

Concluído o enredo tênue, o quarto ato consiste numa espécie de sermão em versos confiado a duas alegorias, o Temor de Deus e o Amor de Deus, prédica feita logo após a fala do Anjo, em português, que alude aos dois fogos que abrasam a alma dos pecadores, purificando-a: “Deixai-vos deles queimar/ como o mártir São Lourenço,/ e sereis um vivo incenso/ que sempre haveis de cheirar/ na corte de Deus imenso” (Anchieta, 1999, p. 95). O quinto ato ou epílogo nos remete diretamente à participação dos indígenas no espetáculo. A rubrica descreve: “Dança, que se fez na procissão de São Lourenço, de doze meninos” (Anchieta, 1999, p. 119). O texto em língua geral alterna as exortações ao amor a

¹⁴ “Quero fazer-me castelhano/ e usar de urbanidade/ com Décio e Valeriano,/ porque o espanhol ufano/ sempre guarda a cortesia” (Anchieta, 1999, p. 75).

¹⁵ Portugal perdera a sua independência para o poderoso vizinho, condição que se estendeu de 1580 a 1640.

¹⁶ “Viestes do Paraguai,/ pois falais em carijó?” (Anchieta, 1999, p. 77).

Deus e as advertências relativas ao fogo do inferno – como também se dá nas demais seções da peça. Os versos dirigem-se a São Lourenço: “Como tu, que amemos/ o Senhor Deus em nossos corações./ Que tenhamos, em sua terra,/ junto de ti, a vida eterna” (Anchieta, 1999, p. 123).

4. A invenção do pecado

O sentido emancipatório que julgamos ver no *Auto da barca do inferno* parece ausente do *Auto de São Lourenço*. Na *Barca*, o espectador é convidado a olhar a realidade social que é a sua com olhos críticos e a rir dos que erram – porque o fazem em prejuízo dos demais, antes mesmo de pecarem contra Deus ou a ordem religiosa. O agiota explora os seus clientes, como é corrente na usura; Brísida Vaz vampiriza as meninas que agencia; mesmo o Frade, cuja única falta é a de ser pândego, estaria a negligenciar os deveres que o hábito exige.

Já na peça de Anchieta, os costumes indigitados não se podem reformar sem se modificar seriamente o conjunto dos hábitos indígenas, sem se alterar a sua singularidade e restringir a sua liberdade. Neste caso, não existe o consenso ou o senso comum português, implícito para artistas e público. As práticas dos povos naturais foram consideradas más unilateralmente, de fora para dentro. Os jesuítas não conheciam o relativismo...

Os padres procuraram promover esse novo estado de coisas criando, naquelas circunstâncias, a noção de pecado, assinalada por Alfredo Bosi e Almeida Prado. Anchieta ajudou a divulgá-la valendo-se ora do medo ao castigo, ora da sedução exercida pelos prêmios transcendentais – garantidos pelo amor a Deus, acoplado à obediência.

Escrevendo as suas peças em verso, o autor recorre a modelos ibéricos: o metro de sete sílabas, a quadra, a quintilha. O heptassílabo soma-se, com seu embalo rítmico, às práticas estéticas de elenco e público indígenas. O ritmo regular toca os sentidos, assim como o fazem as melodias (ritmo e alturas agregados), sendo potencialmente congenial a todas as plateias.

Anchieta, hábil na composição poética, soube associar as formas lusas ao gosto local por canto e dança. A descrição de eventos contemporâneos em que o teatro tomava parte (feita por Fernão Cardim, por exemplo) soa exuberante.¹⁷ Décio de Almeida Prado louva

¹⁷ O padre Fernão Cardim (1540?-1625), em carta a Lisboa de 1585 citada por Almeida Prado, faz o relato de

esses traços, mas ressalva que o teatro aqui não foi arte propriamente, tendo sido antes utilizado para fins catequéticos.¹⁸ De todo modo, a desenvoltura de Anchieta, sobretudo na redação dos versos (bem mais que na armação das ações), é notável.

Essas qualidades e eventuais limites servirão aos conceitos a serem incutidos, nomeadamente pecado e culpa. Os missionários parecem apoiar-se sobre tais concepções mais que sobre valores de solidariedade e misericórdia, bordões do cristianismo, como se sabe. Os jesuítas transferem aquelas noções à sua relação com esses povos, sem cuidado ou cerimônia para com o que destroem.

Os padres trataram os elementos culturais indígenas segundo uma inversão deliberada, ainda que para eles necessária. A embriaguez, as cerimônias que comemoravam as vitórias na guerra e, como ápice, a devoração física dos adversários, práticas que deleitavam os indígenas, além da nudez rotineira, tornaram-se comportamentos dignos de insistente censura.

Assim foram vistos pela ótica dos padres, submissa à ética do castigo por faltas efetivas ou supostas. Exemplo característico dessa ética estava no hábito de se autoflagelarem, para o que usavam cordas: eram as *disciplinas*, “adotadas pelos jesuítas desde o primeiro ano de sua chegada”, ou seja, desde 1549.¹⁹ Há registros de que meninos índios passaram a açoitar-se também.²⁰

festas públicas, quando da recepção a autoridades, “com muita comedoria, muita música vocal e instrumental (dentro dos limites da Colônia) e também com algum teatro”, comenta o crítico. Ele prossegue: “Fora, claro está, as cerimônias religiosas, organizadas, geralmente, em torno das preciosas relíquias – uma cabeça das Onze Mil Virgens, um braço de São Sebastião – que a Companhia enviara à Colônia, para reforço da fé e prova de consideração. Impressiona, no relato espontâneo de Cardim, o grau de interpenetração existente entre arte e religião, bem como o ambiente de confraternização estabelecido por tais festas entre a cultura europeia e a cultura indígena, quando se tratava, bem entendido, de tribos já cristianizadas e amigas dos jesuítas” (Prado, 1993, p. 17).

¹⁸ Em *Teatro de Anchieta a Alencar*, Prado (1993, p. 49) escreveu que nas peças do jesuíta “os meios dramáticos empregados, os recursos teatrais, nunca se libertam de suas funções auxiliares, nunca sobem até adquirir a condição de fins em si mesmos, como sucede na obra de arte”.

¹⁹ Em nota a carta de Antonio Pires (que foi reitor do colégio da Bahia), de Pernambuco à Companhia de Jesus em Coimbra, de 1551, Sheila Hue relata que as *disciplinas*, “autoflagelo cristão”, inicialmente “ocorriam no interior das igrejas, mas, depois de uma demonstração pública do padre Navarro, que foi se disciplinando ‘até a praça onde mora o governador’, passaram ao espaço público e eram comuns nas procissões. Havia as ‘secas’ e as ‘de sangue’. Os *disciplinantes* empregavam cordas para se flagelarem. Segundo o padre Nóbrega, as disciplinas eram ‘pelos que estão em pecado mortal e pela conversão deste gentio e pelas almas do purgatório’”. Em trecho dessa carta, lê-se: “Em nossa casa, [indígenas] disciplinam-se todas as sextas-feiras e alguns dos recém-convertidos vêm disciplinar-se com grandes desejos”. Cf. Hue em *Primeiras cartas do Brasil* (2006, p. 46).

²⁰ Em nota a carta do irmão Pero Correia “a um padre do Brasil”, de 1554, a organizadora escreve: “Depois da morte de muitos índios recentemente batizados em Piratininga, os padres tomaram suas providências espirituais, que incluíam a autoflagelação de meninos índios: ‘Fizemos nove procissões aos nove coros dos anjos contra todo o inferno e logo a morte cessou. Esta procissão fazíamos-la a uma cruz que temos metida em uma certa parte, ali iam os meninos somente dos índios, disciplinando-se, e os índios e índias com candeias acesas, dizendo *ora pro nobis*’” (Hue, 2006, p. 109).

Tais noções, atitudes e sentimentos, antes inexistentes entre os naturais, vêm a integrar a atmosfera moral e afetiva do tempo, com a diligência missionária avalizada pelas instituições, por precárias ou tênues que estas fossem naquele período. O sentimento de culpa (ou superego) cristão no Brasil data da segunda metade do século XVI, quando *coloniza* as subjetividades, estabilizando-se e favorecendo a submissão. Nasce com o país.

Os jesuítas cedo perceberão que a catequese, feita no avulso das visitas a diferentes grupos, devia trocar-se por algo mais racional e eficaz. Viriam os aldeamentos, pelos quais grupos indígenas de várias procedências reuniam-se sob a direção dos missionários, o que se intensificou a partir do terceiro governo-geral, de Mem de Sá, iniciado em 1558. As também chamadas reduções não tiveram apenas aspectos negativos – em alguns casos defenderam os indígenas da escravidão.²¹ Mas decerto limitaram a liberdade do gentio e desorganizaram a cultura tribal, quando não envolveram violência.²²

Para além das práticas missionárias, mas incluindo-as, Viveiros de Castro (2016, p. 203) observa que

os europeus, chamados de *karaiba*, e como tais personagens inicialmente tratados [supostamente dotados de poderes sobrenaturais], terminaram trazendo para os índios o exato oposto do que os *karaiba* prometiam: em vez de errância migratória, aldeamento forçado; em lugar de longa vida e abundância sem esforço, morte por epidemias e trabalho escravo; em lugar de vitória sobre os inimigos, proibição de guerra e de canibalismo; em lugar de liberdade matrimonial, novas restrições.

5. Em contraponto, Suárez

A doutrina professada pelos jesuítas e trazida por eles para o Brasil isentou-se dos debates que se faziam nas universidades ibéricas do tempo. É fato que Anchieta e companheiros frequentemente se posicionaram contra a escravidão, mas as discussões em

²¹ Ao final da “Informação do Brasil e de suas capitânias”, o sacerdote denuncia: “O que mais espanta aos Índios e os faz fugir aos Portugueses, e por consequência das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres de maridos, pais de filhos, ferrando-os, vendendo-os, etc.” (Anchieta, 1988, p. 342).

²² Há controvérsia quanto à liberdade dos indígenas nas aldeias dirigidas pelos sacerdotes. Moradores portugueses ou seus descendentes alegavam que mesmo os índios das aldeias da Companhia de Jesus “eram verdadeiros servos, pois trabalhavam como tais, não só nos Colégios, como nas terras chamadas *dos índios*, que acabavam por ser fazendas e engenhos dos padres jesuítas”, escreve o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen. Este lhes dá razão: “os jesuítas pregavam mais com a palavra do que com o exemplo”, diz, mencionando os “soldos avultados” cobrados por eles “das rendas da colônia”. A “Informação dos primeiros aldeamentos” rebate essas acusações. Conforme nota a “Informação dos primeiros aldeamentos da Bahia”, em *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões* (Anchieta, 1988, p. 397).

torno da soberania dos indígenas quanto ao próprio governo e costumes, ocorridas em academias portuguesas e espanholas durante os séculos XVI e XVII, deixaram alheios os padres atuantes na colônia.

Essa doutrina de matriz medieval enxergava o mundo como se dado de uma vez por todas, embora necessitasse de vigilância contra as forças demoníacas, a toda hora prestes a corrompê-lo. Era uma visão abrangente, cósmica e a-histórica, que abraçava (e abraça, pois ainda existe) num só movimento as hierarquias celestes e terrenas, metafísicas e políticas.

Décio de Almeida Prado assim a define: “A forma hierárquica, princípio organizador do universo, desce do céu à terra, de Jesus, o ‘sumo rei’, ao monarca, e deste a seus múltiplos representantes. Aos simples súditos não resta senão submeter-se”. Pouco adiante, acrescenta: “Tal visão da sociedade contém em germe o argumento por excelência do conservadorismo” (Prado, 1993, p. 32).

Qual seja: o de que tudo tem a sua razão para ser como é – e, por isso, não pode nem deve mudar. Argumento circular, tautológico, sem dúvida, mas exitoso – em todo caso, dominante. Prado completa o raciocínio: “Dentro de um universo historicamente estático, não existindo possibilidade de mudança, não há propriamente justiça ou injustiça social. A ordem reinante, identificando-se com a ordem natural, é igualmente a ordem ideal” (Prado, 1993, p. 33).²³

É curioso constatar que os autores da Escola Ibérica da Paz tenham partido da mesma tradição escolástica que a dos jesuítas *brasileiros*, tradição que conta com Tomás de Aquino (1225-1274) como referência fundamental, para chegar a conclusões diversas.

A exemplo da apontada pelo teólogo espanhol Martín de Ledesma (1509-1574), que lecionou em Coimbra de 1540 a 1562 e escreveu cristalinamente em 1560: “Os pagãos e os gentios têm verdadeiro domínio sobre as suas terras, desde que as não tenham usurpado de forma violenta aos cristãos ou a outros seus verdadeiros senhores, e esse domínio é tão verdadeiro quanto aquele que os cristãos têm sobre os seus bens” (Ledesma em Calafate, 2015, vol. II, p. 199).

Questões de natureza ética e política foram trazidas à discussão, ainda que os pensadores não raro aceitassem os limites intelectuais e legais então vigentes. De todo modo, enfrentaram problemas que os poderes do tempo não costumavam enfrentar.

²³ Prado faz essas considerações ao comentar, no livro citado, o auto *Na Vila de Vitória*, de Anchieta, representado na capital capixaba entre 1584 e 1586 (Prado, 1993, p. 32, 33).

Esse foi também o caso do filósofo e jurista espanhol Francisco Suárez, professor em Coimbra de 1597 a 1615. Suárez traz a concepção do direito à resistência à tirania e da legitimidade do tiranicídio no livro *Defesa da fé católica e apostólica contra os erros da seita anglicana*, de 1613, escrito em polêmica com o rei Jaime I, da Inglaterra.

Ao observar o contexto em que se dá a polêmica, simultaneamente teológica e política, verificamos haver da parte de Suárez o intuito *conservador* de atuar na defesa do poder dos papas. O filósofo assume a postura de guardião dos privilégios pontifícios diante de um monarca que reclamava para si, por exemplo, o direito de determinar o que era ou não herético – e teria esse direito porque Deus haveria concedido o poder diretamente à pessoa dos reis. Essa defesa dos papas embutia, no entanto, a ideia da origem popular da autoridade leiga.

A concepção de Jaime I era similar à que vigorava em Portugal, naquela fase dominado pela Espanha, e por extensão à dos que vieram colonizar o Brasil. Excetuada a disposição do rei da Inglaterra de ruptura com Roma, a concepção de governo em ambos os países fazia-se igualmente absolutista. O poder régio, alegava-se, procede dos céus e é conferido direta e completamente aos soberanos.

Suárez discorda dessa visão, apoiado em sua teoria democrática do comando das sociedades: “Deus não definiu nem prescreveu regimes temporais, mas deixou-os à disposição dos homens”, afirma (Suárez em Calafate, 2015, vol. II, p. 267). Do caráter natural, humano e não divino, do poder decorre a legitimidade do tiranicídio, admitido por Suárez, embora o cerque de ressalvas. Se o comando político, em princípio, pertence ao conjunto dos indivíduos organizados em comunidade, estes podem afastar e, no limite, condenar à morte os que atentem contra o bem comum, o interesse coletivo.

Essa tese e outras de teor análogo não chegaram a influir sobre os rumos dos países ibéricos e suas colônias. Não mudaram os fatos. Mas é surpreendente que tenham florescido no ambiente português (ainda quando entre os muros universitários) em período que, a olhos de hoje, parece ter sido ideologicamente homogêneo, avesso a debates e contradições. Por aqui, alheia a Ledesma e a Suárez, a nascente vida intelectual brasileira esteve restrita aos dogmas, sobretudo no que toca às relações dos letrados com os povos da terra.

Referências

- ANCHIETA, José de. **Teatro**. Com as peças *Auto de são Lourenço* e *Na aldeia de Guaraparim*. Seleção e tradução do tupi: Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ANCHIETA, José de. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Introdução: Afrânio Peixoto. Posfácio: Antônio de Alcântara Machado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- ANCHIETA, José de. **Poesias**. Traduções e notas: Maria de Lourdes de Paula Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed., acrescida de posfácio. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro, de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CALAFATE, Pedro (Org.). **A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora (século XVI)**. Volume I. Sobre as matérias da guerra e da paz. Direção: Pedro Calafate. Coordenação: Ana Maria Tarrío; Ricardo Ventura. Coimbra: Almedina, 2015.
- CALAFATE, Pedro (Org.). **A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora (séculos XVI e XVII)**. Volume II. Escritos sobre a justiça, o poder e a escravatura. Direção e coordenação: Pedro Calafate. Coimbra: Almedina, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da vida selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2016.
- CECCAGNO, Douglas. As várias cores do fogo: o *Auto de são Lourenço*, de José de Anchieta. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 6, n. 2, p. 2-23, 2022. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1886/1181>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta**. Arte e pedagogia no Brasil Colônia. Campinas: Alínea, 2008.
- HUE, Sheila Moura (Org.). **Primeiras cartas do Brasil, 1551-1555**. Tradução, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NASCIMENTO, Marlo do. "Os mestres da Escola Ibérica da Paz". Projeto do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. **Filosofia Unisinos – Unisinos Journal of Philosophy**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos-RS, v. 17, n. 1, p. 81-84, jan.-abr. 2016.
- OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio (Org.). **Cronistas do descobrimento**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução: Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARAIVA, António José. **História da cultura em Portugal**. Vol. I. Renascimento e Contra-Reforma. Colaboradores: Óscar Lopes e Luís Albuquerque. Lisboa: Gradiva, 2000.

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte; ALMEIDA, Maria Cleidiana Oliveira de; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 89-108, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1612/1049>. Acesso em: 10 nov. 2023.

VICENTE, Gil. **Autos**. Organização, apresentação e ensaios: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

Submetido em: 22 nov. 2023

Aprovado em: 19 dez. 2023



A dramaturgia contemporânea: *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski

Contemporary dramaturgy: *Caranguejo overdrive*, by Pedro Kosovski

Antonio N'Runca¹

DOI: 10.5281/zenodo.13685049

Resumo

Este artigo apresenta breves considerações a respeito da dramaturgia contemporânea através do seu diálogo com o passado e com outros gêneros literários. Como modelo desta abordagem, analisou-se a obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, na qual foram destacados dois elementos fundamentais: a) o *tempo* como uma força motriz que veicula o Homem e suas ações; b) o processo da decomposição ou descaracterização de personagem sofrido no campo artístico a partir da virada do século XX aos nossos dias, como meio para representar um sujeito esfacelado em meio aos problemas de um mundo caótico de hoje.

Palavras-chave: Drama atual; Configurações em *Caranguejo overdrive*; Tempo paralelo; Impersonagem.

Abstract

This article presents brief considerations regarding contemporary dramaturgy through its dialogue with the past and other literary genres. As a model of this approach, the work *Caranguejo overdrive*, by Pedro Kosovski, was analyzed, in which two fundamental elements were highlighted: a) time as a driving force that conveys Man and his actions; b) the process of decomposition or mischaracterization of a character suffered in the artistic field from the turn of the 20th century to the present day, as a means of representing a subject torn apart in the midst of the problems of today's chaotic world.

Keywords: Current drama; Setting in *Caranguejo overdrive*; Parallel time; Impersonation.

¹ Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista da Capes. E-mail: antonionrunca@gmail.com.

A dramaturgia contemporânea

Tal como a prosa e a poesia estão ligadas ao serviço do ficcionista, que, por sua vez, está comprometido com a questão do outro, a dramaturgia também, enquanto gênero literário, está atrelada ao artifício do artista que assume o papel de abordar questões concernentes ao processo da formação do indivíduo dentro da coletividade. Porque se queremos admitir a intrínseca relação entre a tríplice ação de *artista, obra e mundo*, estaremos, decerto, a reconhecer a existência de uma ampla dimensão de elementos que constituem o fazer literário em sua manifestação diversificada.

Falar da relação entre o escritor com sua obra e, conseqüentemente, com a sociedade possibilita-nos, ao mesmo tempo, perceber que as sociedades, em qualquer espaço geográfico, não são estanques, mas sim suscetíveis às transformações que a natureza e o meio lhes proporcionam. E se as sociedades são passíveis a mudanças, a literatura também tende a readaptar-se ao mesmo tempo, com o desígnio de servir e corresponder com necessidades da época em que é produzida.

Enquanto outros gêneros literários atravessavam no início do século XX pelo processo da ruptura e vicissitude, entretanto, acredita-se que a dramaturgia esteve numa posição estática, imutável e presa às formas da dramaturgia canônica, porque como sublinha ironicamente Jean Pierre Sarrazac (2002, p. 9): “a escrita dramática revelaria um atraso contínuo relativamente ao resto da literatura. Insensível à modernidade, tenderia para o imobilismo”. No entanto, no bojo dessa discussão, Sarrazac afirmou que independentemente do que alguns artistas pensam a respeito da utilização das arquiteturas de um universo dissipado do tempo remoto para representar o mundo de hoje, outros perceberam a questão de uma visão histórica sobre as categorias estéticas e compreenderam que não basta simplesmente introduzir coisas novas, mas sobretudo é preciso também dizê-las de outra forma, pois que escrever no presente não implica apenas registrar as mudanças da nossa sociedade, como também significa intervir na ‘conversão das formas’.

Desse modo, ao fazer leitura da dramaturgia contemporânea, é possível reconhecer nela um grande avanço inovador, mas também não podemos sonegar sua relação com o passado. Embora as formas do passado possam servir como baluarte da arte, isso não significa que a dramaturgia contemporânea não seja capaz de inovar-se e reconstruir-se de

acordo com as necessidades da nossa época, uma vez que a própria forma tende a ser o espelhamento do conteúdo; pois, a partir dessa perspectiva a questão da temática nova funcionaria como um problema para a antiga moldura formal, como bem salientou Armand Gatti: “cada assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e é a procura das estruturas que exprimem essa teatralidade que forma uma peça” (Gatti, 1962 *apud* Sarrazac, 1998, p. 9).

É a partir desse novo paradigma que se constrói a dramaturgia da nossa era, formada num mosaico híbrido e com uma estrutura plural e diversificada, tornando-se uma mescla variada com as fronteiras que se alargaram proporcionalmente para outros horizontes desse vasto campo “a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator” (Fernandes, 2001, p. 69). Não seria por acaso que em outra ocasião, quando impulsionado a encetar discussão concernente à forma híbrida do drama, Sarrazac (1998, p. 21) teria afirmado que a “modernidade responde com o paradoxo da hibridação”; porque se a intenção de alguns dramaturgos é locomover-se através das sucessivas transformações que a modernidade lhes apresenta, outros vão ter prisma não só da modernidade e pós-modernidade, mas também do liame do passado que ainda cruza essa nova época.

Se de um lado a forma dramática de teatro do pequeno universo burguês mostrou ser restrito e insuficiente para conseguir responder às questões que nos possibilitem estabelecer uma dialética entre o microcosmo e o macrocosmo, por outro, a forma épica de teatro surge como uma resposta a essa demanda entre o íntimo e o externo, conferindo ao artista o papel de procurar e suscitar à tona os conflitos sociais, porque conforme afirma Luís Alberto de Abreu (2001, p. 61):

[...] uma das funções do artista, e talvez a principal, é mergulhar no desconhecido do mundo, no caos das formas imprecisas – e de lá extrair uma configuração, uma nova geometria, um corpo orgânico, necessário, atraente ou assustador, e oferecê-lo à humanidade.

Mergulhar no “desconhecido mundo” com o intuito de compreender as mazelas da sociedade atual implicaria o uso de antigas e novas formas para atender às necessidades do drama contemporâneo. Não seria por acaso que Sarrazac (1998, p. 10) teria afirmado metaforicamente que: “da mesma forma que um edifício se fixa no solo através dos

alicerces, e se erige ao ar livre, a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas”.

A dramaturgia contemporânea resvala-se nessa oscilação não apenas no que tange à forma, como também no plano do conteúdo como meio para costurar essas fissuras sociais, porque se o mundo está fragmentado, o teatro também tende a apresentar diferentes matizes e camadas, e o papel do escritor-rapsodo é observar esses detalhes da escrita, pois o detalhe significa originariamente divisão, “converter em pedaços, que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir” (Sarrazac, 1998, p. 11).

Dessa maneira, quando olhamos para a dramaturgia brasileira e o seu engajamento no século XXI, podemos perceber que ela tem vindo a desenvolver-se de modo plural e diversificada, posto que cada artista se mune de suas próprias ferramentas com o intento de introduzir na arte novas formas capazes de explicar a realidade brasileira atual. O exemplo disso pode ser compreendido na obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, na qual o dramaturgo tenta traçar trilhos a fim de interpretar o complexo cenário nacional.

Caranguejo overdrive: o tempo paralelo

Publicada em 2016 pela Editora Cobogó, a obra *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski, é um gênero literário híbrido que pendula entre o dramático e o estilo épico em uma espécie de fluxo de pensamento, com orações separadas apenas por vírgulas, sem travessões e com diálogos de personagens que não chegam ao leitor com as marcas convencionais que vigoravam em modelos clássicos.

Além disso, o texto é apresentado de forma fragmentada, com progressão e ruptura temporal, contendo por isso 11 quadros com características discrepantes quanto à constituição do discurso épico, como é possível constatar a interrupção ligeira da narrativa entre o quadro 2 e 3. Apenas essa linha narrativa será recuperada no quadro 4 que estabelece uma ponte direta com o quadro 1 e 3. O quadro 2 parece algo novo, incoerente ou mesmo uma carta fora do baralho, já que parece destruir o propósito do discurso épico iniciado. O quadro 3 parece deslocado, ocupando, conseqüentemente, uma posição indevida, devendo, portanto, estar no lugar do quadro 4 e este na sua posição. Porém não

se deve olvidar que o dramaturgo escolheu o modelo fragmentário de modo livre e consciente, tal estratégia facultou-lhe esse dinamismo, cabendo então ao crítico traçar suas observações, sem, entretanto, desmerecer o valor da obra que em si é rica e profícua.

Escrita sob os moldes da dramaturgia contemporânea, a partir da oscilação entre o dramático e o narrativo, *Caranguejo overdrive* é uma obra em que o discurso épico é flagrado pelo processo de construção da “ficção histórica”, por meio do qual tornou viável o autor não apenas recriar os eventos históricos, por exemplo a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a construção do Canal do Mangue (1857-1860), como também as figuras históricas que tiveram papel decisivo nesses eventos históricos, como é o caso de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, Coronel Manuel Pedro Drago, Almirante Francisco Manuel Barroso e Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias.

Resumindo, então, a obra *Caranguejo overdrive* narra a história do Cosme, um homem-caranguejo (duplo quanto à própria obra) recrutado para formar o contingente militar que combateria na Guerra do Paraguai. Traumatizado durante o conflito e ao retornar ao Brasil, anos depois, Cosme não consegue reconhecer o Rio de Janeiro, a cidade natal, modificado pelo processo urbanístico.

Com um pé no passado e outro no presente imediato, a obra tem como impulso a romance *Homens e caranguejos* (1967), de Josué de Castro, e o movimento Manguebeat, liderado por Chico Science, dois trabalhos relevantes para suscitar reflexão a respeito de problemas de Recife. É a partir dessa visão dialógica que a peça de Kosovski transita entre a capital pernambucana e o Rio de Janeiro, passando pela Guerra do Paraguai sem, no entanto, se prender a convenções temporais e espaciais, elementos que colaboram com a identificação de trilhos que permitem abordar a complexidade do cenário brasileiro, visto que fazem surgir indagações que envolvem a questão da formação sócio-histórica do Brasil, em que o processo da modernização foi implementado sem um olhar atento para o “outro” que vive à margem desse progresso nacional. O Rio de Janeiro aparece então em diferentes momentos temporais como metonímia desse processo.

O tempo, como alavanca do universo, ocupa uma posição privilegiada em *Caranguejo overdrive*. Essa escolha é óbvia por se tratar de um texto dramático que resvala pelo épico e com vista ao passado vivo, o deslize pelo gênero narrativo fornece ferramentas propícias para a materialização desse projeto.

No primeiro quadro denominado de “apetite”, depara-se com uma expressão marcada pelo emprego do verbo ser conjugado em 3ª pessoa de singular “foi”; a constatação de tal expressão indica que alguma coisa aconteceu antes da outra, ou seja, que o passado narrado é um passado anterior ao passado imediato: “o caranguejo que um dia foi homem chamado Cosme fala” (Kosovski, 2016, p. 23). Por meio desse excerto, emerge a noção de que ao falar do seu passado, o personagem começa a narrá-lo de frente para trás, ou seja, de agora para o antes, de modo retrospectivo, através da recuperação das “memórias remotas”. Quem fala naquele instante não é mais o homem Cosme, mas sim o caranguejo que fora homem falando das suas angústias imediatas mediante a sua luta pela sobrevivência no mangue pantanoso, no qual a força do “apetite” sobrepõe a moral dos homens que, dominados pelo mesmo apetite, ferrenhamente labutam para agarrá-lo e devorá-lo.

Não se pode dizer que sou eu que falo, as palavras valem muito pouco diante da força do apetite [...] então falo em nome de um ataque porque é isso que vale muito aqui, falo porque tenho fome de lama [...] por isso não sou eu que falo essas palavras, é o meu apetite que me força a continuar por mais que eu não queira, por mais que eu sinta que não resistirei a mais um dia de sobrevivência no buraco quente [...] para fugir das mãos ávidas que por apetite avançam sobre mim [...] (Kosovski, 2016, p. 23).

Pode-se, por conseguinte, constatar a existência de três linhas temporais no plano da construção do discurso épico: a primeira linha é a de agora, a de momento imediato em que a história é narrada; é essa linha temporal que vai impulsionar o personagem (que agora é o caranguejo) para o outro momento: o tempo longínquo das memórias, no qual o personagem era homem, natural e habitante da cidade do Rio de Janeiro e catador de caranguejos – daí então o cômico paradoxo: *aquele que catava caranguejos se tornou caranguejo*. É esse caranguejo que tenta rememorar seu passado, porém, ao que tudo indica, recordar é algo tão doloroso mais do que o próprio caranguejo gostaria de admitir: “olhar para trás seria bem mais fácil se eu não tivesse que me recuperar de explosão/ é tão difícil lembrar-me de quando fui homem” (Kosovski, 2016, p. 32).

Esse período, em que o caranguejo fora homem, seria assim desencadeado por um outro evento situado antes de ele sofrer o processo da metamorfose: a Guerra do Paraguai: “fui sequestrado pelo exército brasileiro, eu e tantos outros índios, negros escravizados, pobres e crianças, excluídos da pátria” (Kosovski, 2016, p. 33).

Esta terceira linha temporal será movida por uma série de ventos catastróficos da guerra até o retorno do Cosme à sua cidade natal:

[...] e depois de meses na boleia de uma charrete, fui desovado no Rio de Janeiro, a minha cidade natal – minha? Já não era mais –, como continuar?, como seguir?, como começar a vida depois de tantas mortes nas costas? Um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar [...] (Kosovski, 2016, p. 36).

O fato de Cosme ter retornado da guerra e não ter reconhecido a sua cidade natal ilustra exatamente o quão veloz o “tempo” se movia de tal ordem que, após anos fora do país, o Rio de Janeiro tinha passado pelo processo da transformação urbanística progressiva que ele não foi capaz de reconhecer a própria casa onde morava. No mesmo excerto, é possível perceber como o dramaturgo havia concedido grande revelo ao “fator tempo”, pincelando-o enfaticamente através da expressão anafórica: “Um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar, um passo à frente e você não está no mesmo lugar”.

Ora, se até a esse ponto o leitor estiver atencioso, decerto, perceberá que os eventos haviam traçado uma “linha circular”, movendo Cosme e guiando-o ao ponto inicial em que havia dado a partida: de volta à cidade do Rio, torrão de nascença. É essa volta para casa (que já não existe mais) que conduzirá Cosme à luta pela sobrevivência, submetendo-se ao trabalho escravo contemporâneo e que culminará mais tarde com a sua metamorfose, estabelecendo, por fim, uma linha direta com o personagem-caranguejo que nos narra a sua história aventureira no introito do texto.

A despersonalização do personagem

Não podemos analisar a estratégia da construção de camadas temporais em *Caranguejo overdrive* sem ao menos lançar um breve olhar a respeito do processo da despersonalização sofrido pelo personagem em cada linha temporal. Porque, se de um lado o tempo figura como veículo da ação épica, o papel do personagem Cosme funciona como cerne dessa dimensão diegética.

Desde o período clássico aos nossos dias, a existência de personagem como peça fulcral do trabalho artístico é objeto de vários estudos. Contudo, se formos averiguar,

podemos constatar que, não obstante o distanciamento entre diversas perspectivas de cada estudioso, é possível perceber que, desde Aristóteles à nossa era contemporânea, há um ponto de confluência entre estudiosos, quando, de alguma maneira, todos procuram aproximar personagem ao mundo real e, por consequência, à figura do homem, funcionando não apenas como a sua representação, como também a imitação das suas ações.

No entanto, apesar de a personagem ter uma relação contígua com o universo externo, não se deve esquecer que ela é uma entidade pertencente ao outro mundo, o ficcional, por conseguinte ela é e está sempre subordinada às leis da narrativa, “cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (Brait, 1985, p. 29). Desse modo, os atos da “criação” e “imitação” configuram-se como dois elementos fundamentais para compreender a personagem, uma vez que: “Personagem seria, isso sim, a imitação, e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios” (Pallottini, 1989, p. 5).

A partir dessa noção, quando se pensa em transformações sofridas pelo drama moderno, não se pode descartar também a reflexão atinente ao processo da decomposição² sofrido pela personagem ao longo dos anos. Porque se a arte significa a imitação do real, isso implica que a personagem, à maneira clássica, não serve mais para representar o nosso mundo contemporâneo e seus problemas, mas sim precisa se readaptar para corresponder às necessidades da atualidade.

Nesse sentido, uma personagem também poderia ser encarada como o olhar de uma determinada época ou determinada cultura projetada sobre si mesma. É um espelho que não só reflete, mas também complementa o ser humano. Um espelho a partir do qual o ser humano adquire uma consciência de si, mede-se e se estabelece a partir de seus defeitos e virtudes (Abreu, 2001, p. 63).

No ensaio intitulado “Personagem contemporânea: uma hipótese” (2001), Luís Alberto Abreu propõe uma série de indagações concernentes ao perfil de personagem no cenário atual, dentre as quais se faz a saliência de duas em que o ensaísta questiona se “Há, de fato, uma personagem contemporânea necessitando ser desvendada ou são suficientes as matrizes que os autores clássicos nos legaram? É possível a criação de novas

² A questão da decomposição ou a descaracterização de personagem moderna foi abordada por Sarrazac no capítulo IV do livro *Poética do drama moderno* (2012).

matrizes ou a nós só resta fazer derivações das matrizes conhecidas? ” (Abreu, 2001, p. 61). As inquietações de Luís Alberto Abreu em sua tese parecem encontrar uma resposta em *Poética do drama moderno* (2012), de Sarrazac, que introduziu um conceito inovador que procura atender adequadamente àquilo que temos debatido a respeito de personagem e o seu espaço no drama contemporâneo: *Impersonagem*.

O conceito da *Impersonagem* foi introduzido por Sarrazac com o desígnio de compreender ao tipo de personagem que tem vindo a vigorar no campo artístico a partir da virada do século XX, marcadamente com dramas de Strindberg e Pirandello, a esse tipo de personagem o autor alcunha de “personagem sem caráter”. Ora, personagem sem caráter seria aquele que acarrete componentes necessários para compreender a complexidade da psique humana e todos fenômenos erráticos e múltiplos do seu “pretensso caráter”. Além disso, seria uma forma de ruptura com a concepção tradicional e burguesa do caráter, no qual o ser humano é apresentado como um “indivíduo incapaz de evoluir, congelado no seu primitivo natural [...]” (Sarrazac, 2012, p. 150). Personagem sem caráter, por sua vez, seria uma espécie de “junção de peças fragmentárias”, uma decomposição ou despedaçamento de si, em que as partes precisam ser costuradas: “Não nos espantamos, pois, de constatar que a personagem dos teatros moderno e contemporâneo tende a adotar o perfil desse ‘fantasma sem substância’” (Sarrazac, 2012, p. 155).

Esse tipo de personagem vigorante nos dramas moderno e contemporâneo, como fantasma sem substância, como, por exemplo, em Kafka ou Melville mencionados certamente por Sarrazac, seria uma representação de um indivíduo sem qualidades, sem propriedades que o definam, personagem com séries de problemas que o fazem se sentir incapaz de coincidir consigo mesmo, estando, por isso, “irremediavelmente numa situação de perda de identidade” (Sarrazac, 2012, p. 156).

Caranguejo overdrive, como uma dramaturgia contemporânea, irradia-se nesse novo horizonte, com uma construção de personagem protagonista que, durante toda narrativa, acompanhamos seu processo de perda de identidade, perda de caráter, despersonalização e, conseqüentemente, a mutação.

Analisando a história de frente para trás, deparamo-nos com um personagem angustiado, cuja identidade está em crise. Ao mesmo tempo que constatamos tais furos e esfacelos, sentimos sôfrego anelo em saber a razão que teria conduzido o Caranguejo a tal

azar, mas logo ele nos revela o assombro de um passado, cujo espectro ainda o assola. Ele apresenta-se como um homem que nascera na periferia, à margem da civilização, longe dos privilégios da elite. Toda essa desventura da nascença que o compeliu à profissão mais humilde como meio da sobrevivência - “trabalhava no mangue, catava caranguejo” (Kosovski, 2016, p. 28) - seria adicionada ao outro problema maior - “fui sequestrado pelo exército brasileiro [...] forçado a lutar por interesses que não eram nossos, ideais que jamais chegamos a debater ou pensar” (Kosovski, 2016, p. 33) .

Na guerra então, surpreendemo-nos com um novo tipo do Cosme, um personagem que não apenas foi alvo de brutal violência, como também ele se tornou o opressor:

[...] aprendi a matar, até então só havia matado caranguejos [...] mas ali era diferente, matava por matar, eu era tomado por uma crueldade impensável, os dentes trincados, olhos esbugalhados e vermelhos, punhos cerrados prontos para atacar o inimigo, rachar crânio, desmanchar tripas, explodir corpos - era um enorme esforço físico matar [...] (Kosovski, 2016, p. 35).

O personagem não apenas transita pelo tempo, mas o tempo transitava nele; pois, enquanto mudava de tempo e espaço, percebemos que ele também sofria a decomposição, perdia a sua essência e o “caráter” pelo envolvimento em práticas ilícitas como, por exemplo, em assassinatos, abusos contra menores de idade e esterilização de mulheres. Essa é a nova fase e face do Cosme: um personagem anti-heroico, esfacelado, sem qualidades e “incapaz de coincidir consigo mesmo”.

Todos esses eventos dramáticos fizeram emergir no cerne do personagem um “eu traumatizado”, fragmentado sem personalidade, em que o contato com a realidade tornou-se algo árduo de se compreender:

A guerra do Paraguai lhe causou algum transtorno mental?
Turvação de consciência, incapacidade de interpretar as normas sociais e criações imaginativas como lembranças de algo real (Kosovski, 2016, p. 37).

Nesta fase, Cosme já não é mais o mesmo, estando despedaçado como esfacelos que precisam de costura. A “turvação de consciência” e a incapacidade para entender a realidade justificam o processo da “despersonalização” sofrido pelo personagem, em que ele se tornou um sujeito sem características específicas capazes de defini-lo. Essa série de eventos desencadeados sucessivamente é que vão condicionar a vida de Cosme até o

momento da metamorfose, em que o personagem não é totalmente homem nem caranguejo, oscilando angustiosamente entre esses dois universos, sem uma personalidade específica para definir a sua essência.

No entanto, no contraponto dessa tese, a metamorfose parece ser o momento exato em que, finalmente, o personagem encontrou algo nesse universo caótico para definir a sua “identidade híbrida” como o homem-caranguejo.

Considerações finais

Caranguejo overdrive é, portanto, um exemplo do modelo da dramaturgia contemporânea, na qual surge a necessidade da reinvenção e inovação artística sem, no entanto, fazer uma ruptura radical com o passado, que sempre paira sobre nós como um fantasma. Embora o dramaturgo se valeu dos recursos atuais para abordar assuntos da nossa era, é possível ainda constatar que ele fez um percurso através do tempo ao passado para poder compreender a realidade brasileira contemporânea, dado que os mesmos problemas sociais da urbanização e modernização que foram implementados no passado, sem um compromisso ético com os que vivem marginalizados, ainda vigoram até hoje, fazendo com que o passado abordado na obra não seja um passado morto, mas sim vivo, precisando ser analisado com um olhar crítico e compreendido para evitar novos estragos: “assim recomeça o ciclo, que nos ensina que não basta andar para frente, como acreditam os homens, mas que andar para frente é necessariamente andar para trás [...]” (Kosovski, 2016, p. 2).

Referências

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 61-67, jun. 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FERNANDES, Silvia. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo**. São Paulo: Sala Preta, 2001.

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

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**. A construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto (Portugal): Campo das Letras, 1998. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5170223/mod_resource/content/1/O%20FUTURO%20DO%20DRAMA.pdf. Acesso em: 05 jan. 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. Jacó Guinsburg, Sônia Azevedo, Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Submetido em: 18 jan. 2024

Aprovado em: 29 abr. 2024



Brecht & Piscator: do teatro épico ao realismo dialético

Brecht & Piscator: from the epic theater to dialectic realism

Luiz Paixão Lima Borges¹

DOI: 10.5281/zenodo.13722607

Resumo

A convivência artística entre Bertolt Brecht (1898-1956) e Erwin Piscator (1893-1966) foi fundamental para o desenvolvimento teórico e prático do teatro épico. Observadores atentos das transformações pelas quais passava o mundo, no período pós-Primeira Guerra Mundial, não se furtaram à atividade estético-ideológica de um teatro de nítido conteúdo político e social. O presente artigo pretende, por meio de uma análise dialética e materialista, estabelecer as confluências e as diferenças entre os dois encenadores, e apresentar o percurso investigativo do processo de consolidação do épico no teatro ocidental, bem como demonstrar o realismo dialético brechtiano como coroamento dessa pesquisa.

Palavras-chave: Crítica marxista; Materialismo dialético; Teatro alemão; Teatro político; Teatro popular.

Abstract

The artistic coexistence between Bertolt Brecht (1898-1956) and Erwin Piscator (1893-1966) was fundamental for the theoretical and practical development of epic theater. Attentive observers of the changes that the world was going through, in the post-First World War period, they did not shy away from the aesthetic-ideological activity of a theater with clear political and social content. This article intends, by means of a dialectical and materialistic analysis, to establish the confluences and the differences between the two directors, and to present the investigative path of the consolidation process of the epic in Western theater, as well as to demonstrate the Brechtian dialectical realism as the crowning point of this research.

Keywords: Marxist criticism; Dialectical materialism; German theater; Political theater; Popular theater.

¹ Dramaturgo e Encenador teatral, Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Com quase meio século de atuação ininterrupta no teatro, seu atual espetáculo, *Capitão Fracasso*, tem merecido o reconhecimento em festivais internacionais de teatro, em diversos países da América Latina (Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru). Tem como principal objeto de estudos o realismo épico e dialético de Bertolt Brecht, sobre o qual já publicou diversos artigos, no Brasil e na Espanha, além de dedicar sua tese de doutorado às influências do pensamento brechtiano na dramaturgia brasileira. Escreveu o livro, ainda inédito, *O ator em Brecht: caminhos para o distanciamento épico, realista e dialético*. É autor do livro *Delcír da costa: rabiscos de vida* (apontamentos de um psiquiatra apaixonado por arte (Fino Traço, 2022). E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

Teatro operário – teatro de luta

A relevância das pesquisas desenvolvidas por Erwin Piscator, em favor de uma estética cênico-ideológica, deve ser considerada não apenas pela importância histórica e política que representaram seus espetáculos na Alemanha dos anos 1920-30, mas por tudo o que ainda representam na configuração de obras empenhadas na transformação social. Piscator influenciou decisivamente na construção de um teatro de agitação e propaganda – *agitprop*² – e na utilização de recursos ainda não observados na cena teatral: o diálogo com o cinema (como elemento fundamental na aproximação dos temas dramatizados com a realidade objetiva), a música (não apenas enquanto trilha sonora criada para a construção de climas psicológicos e emocionais, mas como instante de crítica e denúncia), foram fundamentais para o estabelecimento de obras que buscaram, mais do que o entretenimento, a consciência; mais do que momentos de prazer, instantes de confronto com a realidade; mais do que o aplauso ovacionado, o grito de palavras de ordem contra a burguesia e o capitalismo, uma vez que entendia que “a missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (Piscator, 1968, p. 156). Sua formulação para um teatro proletário, de caráter nitidamente revolucionário, surgiu no bojo de um momento histórico decisivo para a humanidade, e contribuiu para o entendimento desse momento em que o proletariado se viu representado e acreditava na possibilidade de construção de uma sociedade sem classes.

A radicalização da proposta política de um teatro operário vai se concretizar com o retorno de Erwin Piscator a Berlim em 1920. [...] A ideia de uma arte destituída da ‘respeitabilidade’ burguesa e a serviço direto da propaganda política é a pedra angular com a qual Piscator pretende revolucionar o teatro e estabelecer um marco de ruptura na história da cultura proletária alemã. [...] Por seus pressupostos teóricos e suas inovações cênicas, Piscator exercerá uma enorme influência sobre o teatro de *agitprop* que se desenvolverá na Alemanha no final da década. De certa

² Surgido após a Revolução Russa, com o objetivo de conscientizar o trabalhador da necessidade de luta contra o capitalismo e a burguesia, e a afirmação do socialismo, o teatro *agitprop* – agitação e propaganda – possui um nítido caráter ideológico e revolucionário; suas preocupações são muito mais políticas do que artísticas. Um equivalente brasileiro de teatro *agitprop* seria aquele produzido pelo CPC da UNE, no início dos anos 1960. Fernando Peixoto (1989, p. 11) destaca que “[...] é preciso compreender que o CPC, com o objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente aspirava a se constituir uma nova vanguarda, a partir dos conceitos, nem sempre bem explicitados ou bem definidos de elementos esparsos de uma estética marxista (em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou seja, reflexão e crítica): inclusive assumindo a produção de uma arte de cima para baixo como passo para instaurar uma arte de baixo para cima”.

forma, por seu postulado de que o teatro é uma arma de propaganda política e pelas características de algumas de suas montagens durante o período, Piscator pode ser considerado o iniciador do teatro de agitprop alemão (Garcia, 1990, p. 54-56).

O fruto deixado por suas ideias não demorou muito a germinar no movimento teatral alemão comprometido. Embora se possa observar certo viés visionário, e não poderia deixar de sê-lo, o teatro alemão de combate cumpriu sua função até ser perseguido e massacrado pelo nazismo. Piscator e seus seguidores representam o que de mais significativo foi realizado, no âmbito do teatro *agitprop* e do ponto de vista histórico-artístico, na Alemanha pré-hitlerista.

[...] hoje em dia [junho de 1930] só uma forma de teatro operário é aceitável: o teatro de luta. Dar a este teatro um nível tão bom quanto possível, desvinculá-lo de toda escória nociva, tal é a tarefa à qual devemos nos ater doravante. [...] A arte burguesa oferece como desfecho geralmente um beijo, enquanto nós propomos, como conclusão, a expulsão do inimigo de classe por firmes punhos operários. A diferença é que o procedimento da burguesia quer ser conformista, e o nosso que ser agitador. [...] Nosso teatro está a serviço da luta de classes. É preciso mostrar em cena o que a luta de classes exige da classe trabalhadora no exato momento em que apresentamos as situações, de tal maneira que o operário reconheça o que deve fazer para alcançar o objetivo final: a derrocada da ordem capitalista e a instituição da ditadura do proletariado (Moos, 2015, p. 152-153).

Teatro dialético – teatro de crítica

O projeto teatral de Bertolt Brecht está assentado numa perspectiva de produção da consciência crítica do espectador, devendo, portanto, ser considerado em seu conjunto artístico-expressivo, numa totalidade em que teoria e prática sustentam sua compreensão como totalidade dialética.³ As relações entre dramaturgia e encenação balizam a consistência de uma proposta estética que se organiza, como conceito elaborado teoricamente, a partir de sua definição formulada em 1931, confirmando o materialismo histórico e dialético como base filosófica do seu teatro.

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no envolvimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas: a obrigatoriedade a que se

³ “A síntese é a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa – que a visão de conjunto proporciona – que é chamada de totalidade. A totalidade é mais do que a soma das partes que as constituem. [...] a totalidade é apenas um momento de um processo de totalização [...]” (Konder, 1981, p. 37 e 39).

submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos (Brecht, 1978, p. 28).

Afirmando a consciência histórica e social, sua pesquisa, amparada pelos princípios marxistas, se confirmou em sua luta por uma forma revolucionária que pretendia, e ainda pretende, pois está sempre a se adaptar às condições objetivas da realidade, responder às necessidades de seu tempo. Nessa perspectiva, definiu o conjunto de sua obra como teatro da era científica. Sua opção pela dialética marxista não foi apenas um anteparo ideológico para a construção conteudística empenhada na defesa do socialismo, converteu-se numa práxis que determinou a pesquisa por uma forma que, amparada pelo realismo o superou historicamente, sem com isso tornar-se menos realista, imprimindo nele novas possibilidades de configuração. O caráter teatral de sua obra extrapola o experimentalismo vulgar para se constituir num *modelo*,⁴ do qual deve-se extrair os procedimentos cuja aplicação contribuam para uma compreensão do mundo atual. A força da dialética em sua obra é substanciada em forma e conteúdo, provocação e crítica, instante de reflexão e prazer. Para Brecht, prazer não é apenas fruição, é também conhecimento.⁵

[...] o teatro do distanciamento é um teatro da dialética. [...] a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d possibilita representar essa natureza dialética, é para isto que ele existe; isso é o que o explica. [...] as emoções serão contraditórias, se fundirão umas com as outras etc. sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético. O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o típico, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso. Aqui os efeitos-d se mostram eficazes (Brecht, 2002, p. 151).

⁴ A utilização de um “modelo” não implica, necessariamente, a aceitação de formas definitivas e absolutas na construção da obra dramaturgica. Para Brecht (1967, p. 224), “a divisão do trabalho no mundo moderno transformou, em diversos setores, o ato da criação artística, que se tornou um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético. A invenção artística isolada e original não tem mais a mesma importância. É preciso, por conseguinte, não conferir significação excepcional ao ato da criação original, pois o ator que utiliza um *modelo* logo lhe imprime sua marca pessoal, e tem toda a liberdade de inventar modificações, desde que tornem mais fiel e elucidativa a realidade, ou esteticamente mais satisfatória a sua imagem. [...] a liberdade de tratamento não pode perder de vista a fluência que deve ter a realidade. [...] o modelo, na verdade, não foi criado para dar uma forma definitiva à representação – pelo contrário!”

⁵ Sobre o conhecimento e o prazer, conferir “Pequeno organon para o teatro” (Brecht, 1967, p. 181-219). Ver também o livro de Francimara Nogueira Teixeira, *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*, constante nas Referências.

Naturalismo e expressionismo: a síntese brechtiana

A verdade naturalista não é apenas uma fotografia da realidade a se nos apresentar como “um pedaço da natureza visto através de um temperamento” (Zola, 1982, p. 89), marcada pelo cientificismo em sua configuração: o caráter social, representado no naturalismo, determina significativamente as relações e o comportamento dos personagens. Não há como negar que o naturalismo trouxe para a cena teatral, tanto quanto para o romance, as perversas condições de vida a que estavam submetidos os trabalhadores, bem como as denúncias do modo de exploração do capitalismo. No entanto, e aí se verifica a crítica mais contundente aos autores do movimento naturalista, esse retrato não se convertia na consciência proletária de luta em favor da revolução. É preciso, portanto, destacar que as forças sociais estão presentes em cada palavra, gesto ou emoção do personagem que se movimenta no universo da luta que o homem trava em busca de sua sobrevivência. Sob esse aspecto, e na esteira do avanço do confronto de classes, o naturalismo deixa suas marcas profundas no teatro, tanto no âmbito de sua dramaturgia quanto no de sua encenação.⁶

O teatro político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um ‘achado pessoal’, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular. [No entanto,] longe está o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. Registra condições, estabelece a congruência entre a literatura e a condição da sociedade. O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é ‘marxista’ no sentido moderno (Piscator, 1968, p. 41 e 44).

A contradição fundamental do naturalismo reside na opção por abordar temas sensíveis à sociedade, por meio de sua aproximação com a realidade das camadas menos favorecidas e economicamente exploradas, ao mesmo tempo em que manifesta uma carência teórica para uma análise sociopolítica mais profunda.⁷ Assim como Piscator,

⁶ A título de exemplo, destacam-se as obras naturalistas: o romance *Germinal* (1885), de Émile Zola, e a peça teatral *Os tecelões* (1892), de Gerhart Hauptmann.

⁷ “[...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto” (Cândido, 2010, p. 107).

Brecht (1999, p. 78) identifica esse problema:

O naturalismo não podia manter-se por muito tempo. Foi acusado de ser demasiado banal para os políticos e demasiado maçador para os artistas, e transformou-se em *realismo*. O realismo é menos naturalista do que o naturalismo, embora o naturalismo não seja considerado menos realista do que o realismo. O realismo não dá representações rigorosamente exatas da realidade, quer dizer, ele evita a reprodução integral dos diálogos tal como acontecem na realidade, e dá menos importância ao fato de ser ou não confundido com a vida. Em contrapartida quer abarcar a realidade mais em profundidade.

Por outro lado, e contrapondo-se ao modelo de representação naturalista, o expressionismo usa a experimentação da forma, negando de maneira radical a estética burguesa e compreendendo a espontaneidade da arte como expressão da alma.⁸ A teatralização reivindicada pelo expressionismo está centrada no gestual exagerado e na emoção arquetípica e busca uma renovação da linguagem e dos temas. Confrontado com esse embate estético e político, Brecht encontra o seu caminho no sentido de garantir em sua obra dramática um conteúdo de elevado caráter social convivendo com uma forma revolucionária, acreditando que “frente às exigências sempre novas do mundo social em constante transformação, permanecer preso a antigas formas convencionais também é formalismo” (Brecht, 1984, p. 211-212, tradução minha). Para Brecht, crítico ferrenho das velhas formas que permanecem presas ao passado, é necessário encontrar um novo realismo, que responda adequadamente ao seu momento histórico.

O caráter formalista da *teoria realista* se apresenta também no fato de que não se baseia apenas na forma de uns poucos romances burgueses do século dezoito (os atuais romances somente são lembrados se evidenciam esta forma), mas também em uma forma determinada de romance. O que dizer do realismo na lírica e o que dizer na dramática? (Brecht, 1984, p. 217, tradução minha).

A crítica de Brecht ao realismo burguês se sustenta na confirmação da repetição de uma forma que, para ele, já se esgotou e, no entanto, se recusa a adaptar-se às novas exigências históricas. Brecht percebe que ao realismo é necessário mudar para que tenha condições concretas de representar uma realidade que também se transforma. Do naturalismo, Brecht investe no aprofundamento da discussão sobre as relações sociais e

⁸ Gerd Bornheim (p. 15-41) nos apresenta uma importante análise sobre as influências do naturalismo e do expressionismo no teatro de Brecht.

⁹ “[...] do mesmo modo que Brecht, não posso ser formalista. [...] Não perdendo de vista os grandes problemas humanos, ninguém pode ser formalista” (Piscator *in* Cary; Ramos, 1970, p. 76 e 78).

seu condicionamento no comportamento do homem; do expressionismo, amplia a pesquisa formal visando a elaboração conceitual e a práxis do distanciamento crítico, que encontra no *gestus* social sua expressão estética de maior complexidade.

Revolução e consciência

A aproximação entre Brecht e Piscator não se efetiva apenas pela percepção do caráter épico que ambos atribuíam ao teatro: observadores atentos das transformações porque passava o mundo, no período pós-Primeira Guerra Mundial, não se furtaram à atividade estético-ideológica de um teatro de nítido conteúdo político e social. E, sob esse aspecto, não há como negar a influência, ainda que sob críticas do caráter ideológico, do naturalismo e sua consciência social, na dramaturgia e encenação dos dois artistas.

A afirmação do capitalismo, com suas contradições já profundamente acirradas, dividia espaço com as primeiras experiências do socialismo que se apresentava como “projeto de organização social que se vincula à classe operária [...] assentado na análise teórica da sociedade burguesa” (Paulo Netto, 1986, p. 67): duas visões de mundo, que se colocavam em campos antagônicos, e que lutavam pela hegemonia política e econômica da humanidade. O impacto da Revolução Russa nos meios intelectuais e artísticos se fez sentir de maneira substancialmente significativa, e transformadora dos processos de compreensão e de produção de uma arte comprometida e politicamente atuante; uma nova postura se apresentou aos artistas que se empenharam em responder a esse novo tempo em que novas relações se colocavam como alternativa para as sociedades.

Compreendendo a arte como produto do condicionamento histórico e social, Brecht e Piscator perceberam que o teatro poderia ser uma trincheira fundamental no processo de politização e conscientização da classe trabalhadora, e na luta por uma sociedade mais justa e igualitária, portanto, se confrontando concretamente com o ideário capitalista-burguês. Esse confronto estético-ideológico estava centrado no caráter ilusionista do teatro burguês, que, na perspectiva dos dois encenadores, contribuía decisivamente para a alienação do espectador que, envolvido emocionalmente através da identificação com o drama do personagem, abandonava sua consciência crítica sobre as relações sociais a que os personagens estão condicionados em favor dos seus conflitos e sofrimentos de ordem acentuadamente subjetiva e psicológica.

Combatíamos no teatro o ‘misterioso’, o ‘secreto’, a ‘magia’. Queríamos fazer sentir aos espectadores que estavam no teatro, que não tinham vindo ali para viver uma vida imaginária, mas uma vida mais ampla, fragmento da vida real, fragmento multiforme, feito de inúmeros acontecimentos que dizem respeito a todos os homens (Piscator, 1970, p. 72).

Brecht dedicará toda sua vida no teatro para investir na pesquisa de formas que aprofundassem o modelo piscatoriano, do qual foi discípulo e colaborador entre os anos de 1924 e 1933, e mais que reconhecer o pioneirismo do mestre em produzir um teatro de cunho eminentemente político, se declara não apenas seu seguidor, mas confirma a influência fundamental que absorve do encenador sobre o aspecto teórico-estético do seu próprio teatro, como também em sua afirmação profissional como “autor de peças”.

Os experimentos de Piscator produziam imediatamente um caos absoluto no teatro. Assim como transformavam o palco numa casa de máquinas, faziam da plateia num salão de encontros. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo. Diante desse corpo eram colocadas abertamente as grandes questões públicas que exigiam decisões. Em vez de discursos proferidos pelos delegados, relacionados com certas condições insustentáveis, tínhamos ali uma reprodução artística dessas mesmas condições. O palco assumia a tarefa de induzir a plateia – o parlamento – a tomar decisões políticas. O palco de Piscator não se adiantava à aprovação, mas estava mais ansioso por provocar discussões. Não pretendia apenas dar ao espectador uma experiência, mas arrancar dele conclusões práticas, fazê-lo agarrar a vida em si mesma e participar ativamente dela (Brecht¹⁰ *apud* Ewen, 1991, p. 139-140).

A divergência fundamental entre Brecht e Piscator se verifica não no propósito da construção de um teatro empenhado politicamente, uma vez que ambos acreditavam em seu caráter pedagógico e transformador, mas divergiam na concepção do espetáculo apresentado em cena. Para Piscator, o caráter estético do espetáculo se revestia de menor importância do que o conteúdo apresentado: “Não arte, mas vida. [...] A arte é a ambição humana de criar além da realidade. O que precisamos agora é de realidade. Realidade, a esfinge das esfinges, o enigma dos enigmas. Mas todo novo início... não é um enigma?” (Ley-Piscator, 1967¹¹ *apud* Malina, 2017, p. 30) Isso não implicava necessariamente o descompasso entre forma e conteúdo. Para ele, que “gostaria de fazer um teatro que permitisse a reconstituição épica da vida real” (Piscator, 1970, p. 72), as diversas formas, a

¹⁰ Trata-se de uma citação dos “Escritos de Brecht”, na obra de Ewen. A referência é citada apenas nas notas, como segue: Brecht, *Schriften* III, 86-87.

¹¹ LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.

serviço do espetáculo, deveriam compor um painel documental que auxiliasse a compreensão inequívoca do conteúdo em seu caráter politicamente didático e revolucionário.

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletário e sim de um teatro do proletário. [...] Riscamos radicalmente a palavra 'arte' do nosso programa; as nossas 'peças' eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e 'fazer política' (Piscator, 1968, p. 51).

Pensando o teatro em outra perspectiva, mas não contrária ao que pensava Piscator, Brecht entendia que os processos de aquisição de consciência e crítica deveriam orientar o novo teatro da era científica, *i.e.*, Brecht pretendeu fazer avançar a ideia política do teatro para situá-lo como produto destinado à diversão e ao conhecimento, apostando que somente a compreensão crítica das relações sociais objetivas poderiam transformar o homem, tornando-o capaz de *observar e comparar*.¹²

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (Brecht, 1967, p. 197).

O que se pode verificar, a partir do confronto das duas citações acima, é que não se trata de uma divergência absoluta e excludente, mas que se instaura com base numa concepção do efeito do espetáculo sobre o espectador. O discurso direto e objetivo, e sem maiores preocupações artísticas,¹³ proposto por Piscator, visa a uma reação quase imediata seguida de uma tomada de posição revolucionária do público; no outro sentido, mas sem negar absolutamente Piscator, Brecht pretende proporcionar um momento de reflexão e crítica sobre as relações humanas concretas e, com isso, produzir conhecimento

¹² Em um poema, Brecht demonstra a importância da observação e da comparação para se compreender a realidade objetiva, e de como o ator deve se comportar diante do seu texto e seu personagem: *Para observar / É preciso aprender a comparar. Para comparar / É preciso já ter observado. / A observação / Constrói um saber, mas um certo saber é necessário / Para saber / observar. E: / Observa mal aquele que registra suas observações / Mas não sabe o que fazer delas* (Brecht* *apud* Peixoto, 1981, p. 189) [*Não consta a referência na citação de Peixoto].

¹³ Tal afirmativa não implica que Piscator não manifestasse nenhum interesse pela qualidade estética dos espetáculos que encenava. É preciso ressaltar que, segundo Brecht, "O teatro de Piscator, embora não renunciasse ao aplauso, pretendia, mais ainda, uma discussão. O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente da vida*" (Brecht* *apud* Drews, 1968, p. 5, grifado no original). Trata-se de uma citação de um depoimento de Brecht, sem maiores referências.

revolucionário e necessidade de transformação social. Para Brecht, o conhecimento, enquanto produto da reflexão, encontrou na diversão seu par e sua contraparte dialética. A compreensão de que não há incompatibilidade em formular um teatro que ao divertir também promova conhecimento permitiu uma configuração dramática da realidade dinâmica e, sobretudo, transformável nos aspectos que se apresentavam como eternos e imutáveis pelo teatro que Brecht denomina “dramático”.

É nesse ponto que a diferença entre Brecht e Piscator aparece nitidamente.

Piscator quer mostrar tudo. Quer mostrar a História que se faz, como e por quem ela é feita. Por exemplo, montando *Rasputin*, utiliza a *segment Bühne*, isto é, um palco hemisférico com planos múltiplos; no centro, Rasputin age e fala, e à sua volta, em alturas diferentes, desenrolam-se ações paralelas que envolvem as principais personagens da Europa. Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre o homem, entre um homem e a História – não nos expor toda essa História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, do outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral (Dort, 1977, p. 286-287).

Do realismo burguês ao teatro épico

O modelo da encenação ilusionista impõe uma construção cênico-dramatúrgica que se subordina a um encadeamento e linearidade de ações, ainda que se utilize do *flashback*, cujo objetivo é prender a atenção e emoção do público ao desenvolvimento da trama, promovendo a concentração de sua expectativa no desfecho da peça. Para se conseguir a aproximação, e conseqüente aprofundamento da empatia, são exigidos e adotados procedimentos que visam atingir a ilusão teatral da verdade através da presentificação da ação. Assim, a criação do conceito de *quarta parede*¹⁴ permitiu o desenvolvimento de uma configuração estética que transporta o espectador para dentro da ação dramática, acentuando o seu envolvimento com o destino do personagem. A existência de uma *parede imaginária*, que separa palco e plateia, cria as condições de velamento de toda a estrutura cênica, que esconde do espectador os aspectos de sua realização. O ilusionismo o transfere psicologicamente para dentro da ação, através de uma sugestão que cria a condição dramática da verdade cênica, *i.e.*, aquela ação acontece pela primeira vez naquele lugar.

¹⁴ Diderot foi o primeiro a apresentar o conceito da quarta parede: “Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse” (Diderot, 2005, p. 79). Piscator já havia dito: “A parede que separava o palco da plateia foi eliminada; o teatro se tornou um só espaço. O público foi atraído para o palco” (Ley-Piscator, 1967 *apud* Malina, 2017, p. 23).

O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. [...] Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular [...] Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção. [...] Realismo não é uma mera questão de forma. [...] Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo (Brecht, 1967, p. 118-119).

Para Brecht, o realismo não se reduz a uma exposição da realidade se esta permanece inalterada; sua convicção exige que “os artistas realistas [descrevam] as contradições entre os homens e suas relações entre si e [exponham] as relações em que elas se desenvolvem” (Brecht, 1984, p. 424). O materialismo histórico e dialético permite ao artista realista não apenas reproduzir dramaticamente as condições históricas, mas produzir uma obra que contribua efetivamente para a apreensão, observação e análise das contradições produzidas numa sociedade de classes.

Sua opção pelo realismo não se satisfaz com o modelo tradicional, embora compreenda que o realismo é a forma mais adequada para, em harmonia com elementos épicos, o teatro responder de maneira objetiva às necessidades da era científica. Em um quadro comparativo que confronta o naturalismo e o realismo, Brecht aponta diferenças que nos permitem compreender como abordar a fábula desde o ponto de vista épico e dialético, em que o operador do efeito de distanciamento orienta os aspectos formais do trabalho do ator na construção do seu personagem.

<i>Naturalismo</i>	<i>Realismo</i>
A sociedade contemplada como parte da natureza	A sociedade contemplada com uma abordagem histórica
Parcelas da sociedade (família, escola, unidade militar, etc.) constituem “pequenos mundos em si”	Os “pequenos mundos” são setores da frente dos grandes combates
O meio	O sistema
Reação dos indivíduos	Causalidade social
Atmosfera	Tensões sociais
Empatia	Crítica

Os acontecimentos devem “falar por si”	Ajudar a torná-los compreensíveis.
O detalhe como um “traço”	O detalhe contraposto à totalidade
O progresso social é recomendado	O progresso social é ensinado
Cópias	Estilizações
O espectador como próximo	O próximo como espectador
O público como uma unidade	Essa unidade se desintegra
Discrição	Indiscrição
O homem e o mundo do ponto de vista do indivíduo	O homem e o mundo do ponto de vista da maioria
	(Brecht, 1979, p. 107, tradução minha).

Pensar no teatro épico é pensar em termos históricos. A historicização da ação dramática permite uma nova perspectiva na análise do presente. Para Brecht, imprimir o caráter histórico a uma peça é buscar entender os processos de opressão e subordinação do homem aos interesses ideológicos da classe dominante, o que significa revelar os mecanismos utilizados pelo capitalismo e pela burguesia para a produção da mais-valia, pois,

As ideias da classe dominante são também, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual; o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as ideias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as ideias de sua dominação (Marx; Engels, 1979, p. 72).

Sua visão de realismo está diretamente vinculada à questão de classe e ao caráter popular da arte, que deve servir às grandes massas trabalhadoras. Seu teatro busca apontar de forma rigorosa as contradições fundamentais do capitalismo com “uma representação mais exata das verdadeiras forças sociais que operam sob a superfície

imediatamente visível” (Brecht, 1967, p. 121).

O teatro dramático ilusionista burguês, segundo o pensamento brechtiano, apresenta determinada situação, mas se resguarda de promover uma reflexão mais profunda sobre as relações sociais ali configuradas, pois situa os conflitos no âmbito pessoal, em que cada personagem é uma entidade livre e autônoma; o teatro épico, também segundo a perspectiva brechtiana, amplia essa discussão denunciando as relações sociais como determinantes do comportamento humano, encarando o personagem como um ser social. O homem, no teatro épico, não é mais o eterno humano, imutável; bem como a realidade não está dada, mas em contínuo processo de transformação, e condiciona comportamentos e relações.

No âmbito estritamente cênico, o épico, sem abrir mão de uma análise realista das relações, permite a utilização de determinados procedimentos formais que possibilitam uma maior compreensão da fábula, estabelecendo concretos vínculos históricos em que o homem se reconhece não como projeção psicológica e emocional, mas como observador atento e crítico de comportamentos que devem ser questionados e superados. Neste sentido são utilizados recursos como projeções, cartazes, narrativas voltadas diretamente para o espectador, canções que adquirem função de esclarecimento de determinadas situações apresentadas em cena. Enfim, um aparato cênico que se conjuga com uma dramaturgia, também de caráter épico, que apresenta em sua estrutura marcas que visam produzir o mesmo efeito de distanciamento crítico.

A arte, tal qual a determina a sociedade burguesa, permanece, como conceito, intangível em toda a sua extensão. Não se atenta para o fato de que qualquer autor dramático tem algo de específico para exprimir ao seu tempo, e que ele não pode passar, sem comentário, de uma época a outra. O critério não está no formal, está no problemático (Piscator, 1968, p. 43).

O conceito de teatro épico foi cunhado por Erwin Piscator, no espetáculo *Bandeira*,¹⁵

¹⁵ Importante o registro, ainda que parcial, de uma crítica sobre o espetáculo, em que se pode verificar a recepção da utilização cênica dos elementos épicos: “Um drama sobre a vida dos trabalhadores, como acontece todos os dias, em todos os países, e, para o qual, nós continuamos insensíveis. Mas é justamente isso que faz com que a luta dos trabalhadores de Chicago [1880] se transforme num símbolo de valor universal, e que esse drama represente a luta, as preocupações e os sofrimentos da classe operária dos nossos dias. [...] A encenação – ideia original e feliz – utilizou o cinema a serviço do drama. Um prólogo introduziu a representação e explicou as características dos dirigentes operários, dos executivos das empresas e dos funcionários da polícia, enquanto fotos dos personagens da peça eram apresentadas num telão. No entanto, não me agradou o efeito produzido pelos textos fizeram, assim como no cinema, a ligação entre as diferentes cenas”. (Lania, 1972, p. 55-56, tradução minha). - A tradução francesa, *Le Théâtre politique*, de 1972, é bem mais completa do que a brasileira, de 1968. No entanto, considerando possíveis interesses de futuras pesquisas sobre o tema, darei preferência à edição brasileira; apenas em alguns casos, quando julgar necessário, utilizarei a edição francesa, sempre com tradução de minha

em 1924, quando, pela primeira vez utilizou-se a expressão “Drama épico”, como “subtítulo da peça” (Piscator, 1968, p. 68).

Bandeiras representou a primeira tentativa consequente que visava quebrar a estrutura linear da ação e substituí-la pelo desenvolvimento épico dos acontecimentos dramáticos. *Bandeiras* é o primeiro drama conscientemente épico. [...] em certo sentido, *Bandeiras* foi o primeiro drama marxista, e sua encenação a primeira tentativa de apresentar e tornar sensíveis as forças materialistas¹⁶ (Piscator, 1972, p. 57, tradução minha).

De sua convivência com Piscator, Brecht absorveu e transformou o conceito de teatro épico, incorporando a ele os princípios do materialismo histórico e dialético, o que não significa, absolutamente, que Piscator não tivesse uma preocupação materialista e dialética com sua proposta cênica. Brecht desenvolveu uma estética cênico-dramatúrgica que se configura, em sua totalidade, orientada pelo materialismo histórico e dialético. Assistimos, então, ao surgimento de uma nova compreensão do fazer teatral: o épico deixa de ser apenas um elemento narrativo para se complexificar e operar um salto qualitativo em sua conceituação e organização formal. O épico, em seu teatro, não exclui o realismo como forma organizadora, e se apropria dele e o aprofunda com a hibridização de novas formas que, aparentemente contrárias, se complementam criando uma terceira via que, mesmo rompendo com o realismo burguês não abre mão de sua capacidade de análise objetiva da realidade, uma vez que, para ele, a apreensão do real não está em sua exata reprodução, mas na configuração das relações sociais que condicionam o comportamento humano.

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a ideias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique (Brecht, 1967, p. 218).

O realismo, nos moldes em que o configura, não se reduz à simples representação da realidade: propõe um rompimento com a naturalidade do realismo, para conferir a ele

responsabilidade.

¹⁶ Como aplicação prática do conceito – épico –, Piscator multiplica o seu palco e utiliza-se da projeção como elemento narrativo: “Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por eles representadas. Na peça, vali-me das telas para ligar as diferentes cenas, por meio da projeção de textos intermediários” (Piscator, 1968, p. 70).

elementos que ao serem confrontados promovam o espanto e a surpresa. A organização dialética das formas permite uma supremacia do realismo enquanto análise da realidade objetiva: a parábola oferece as possibilidades de avanço e recuo temporal e espacial. Com essa nova formulação, e ampliando o sentido da ideia de teatro épico, as configurações realistas se manifestam a partir da compreensão dialética da realidade, em que os processos sociais são revelados: suas razões, sua mecânica de desenvolvimento e, particularmente, sua interferência na vida dos homens.

Para promover essa nova compreensão de realismo, cria o conceito de *gestus* social, certamente o aspecto mais revolucionário de sua teoria estética: uma forma narrativa dotada de alto poder revelador de comportamentos e situações. Não se trata de mera estilização, pois sua composição não se reduz a um efeito ou a um símbolo: o *gestus* social denuncia contradições, apresenta o comportamento humano em sua relação de poder e opressão, de luta e libertação, de possibilidades de transformação.

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. [...] Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha de um maltrapilho contra os cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. [...] o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (Brecht, 1967, p. 77-79).

Ao contrário do que Piscator concebia a respeito do caráter estético e artístico do teatro subordinado ao social e ao político, Brecht investe numa estética de sofisticada linguagem artística, resultante de uma organização em que a dialética *forma artística* e *representação social* adquirem uma unidade de contrários que seja capaz de ao mesmo tempo divertir e produzir conhecimento. A diversão, em seu universo teórico e artístico, não se reduz a um instante de deleite do público em relação ao espetáculo: “o prazer de aprender está ligado à posição de classe, o gozo artístico à atitude política, a qual é posta de lado ou aceita. [...] o conflito entre a capacidade de divertir e o valor didático agravou-se” (Brecht, 1967, p. 130-131). A diversão é a contraparte dialética do conhecimento, pois este não se realiza em sua completude na ausência daquela; por outro lado, a diversão se esgota em si mesma se não consegue produzir conhecimento. Para Brecht, prazer e diversão são um fato político.

Temos [...] que defender o teatro épico contra a suspeita de que seja algo extremamente desagradável, incapaz de provocar contentamento e, mesmo, cansativo. A esse respeito, podemos apenas dizer que a contradição entre aprender e divertir-se nada tem de necessidade natural, jamais foi isso e nada obriga a que venha a ser. [...] O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta. Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condição de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão (Brecht, 1967, p. 98-99).

As pesquisas empreendidas por Brecht, tanto no âmbito teórico quanto em sua aplicação prática, atingem seu nível mais elaborado de configuração estética com a adoção do conceito de *realismo dialético*, que deve ser considerado como resultante de um processo de investigação que o acompanhou durante toda sua vida teatral. A insuficiência do adjetivo “épico”, como definidor de um complexo e revolucionário pensamento estético, precisou de uma nova nomenclatura que respondesse adequadamente aos interesses políticos e ideológicos de um teatro que se pretendia da era científica. E como tal se configurou.

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

A transição para uma designação que se amparasse na dialética materialista, permitindo superar o caráter “geral e indeterminado, quase formal” (Brecht, 1970, p. 196, tradução minha) do modelo épico, define sua proposta nos termos do realismo dialético. Tal opção não implica a negação do épico como seu operador estético e formal, responsável pela historicização da fábula, pois não é possível “conceber um teatro dialético desprovido do elemento épico” (Brecht, 1970, p. 194, tradução minha), antes, o aprofunda, incorporando a ele valores que, embora já reconhecidos como parte integrante de sua teoria, não definiam seus propósitos de maneira objetiva. O que se verifica, em face dessa nova conceituação, não é uma mudança nos rumos do seu teatro, que continua épico, dialético, materialista e socialista, mas um aprofundamento na análise das relações sociais e das contradições dos personagens, compreendendo o homem sempre na

perspectiva de sua transformação.

A definição do realismo como mediador da configuração cênico-dramatúrgica impõe um olhar objetivo sobre a realidade concreta, extraindo dela a matéria a ser configurada esteticamente, o que, de certa forma, pretende corrigir determinadas visões distorcidas sobre a sua teoria. O caráter “quase formal” do épico, permite compreensões, e às vezes conclusões, que não correspondem necessariamente ao conjunto do pensamento brechtiano.

Por outro lado, o caráter dialético, como teoria e método de análise da realidade em desenvolvimento, confronta o homem com sua contradição fundamental, necessidade e possibilidade, e condiciona o realismo a uma análise significativamente mais complexa da sociedade e da luta que se trava no interior do sistema capitalista. O realismo dialético contribui no aprimoramento do seu teatro, com o claro objetivo de

[...] expor os acontecimentos da vida humana que pretendemos representar, e fazer com que surja o caráter transformável do mundo ao mesmo tempo que nos proporcione prazer. Para saber em que medida o mundo é transformável, devemos levar em conta as leis de sua transformação. Para isso, partiremos da dialética dos clássicos socialistas (Brecht, 1970, p. 195, tradução minha).

Brecht & Piscator: unidade na divergência

Bertolt Brecht revolucionou o teatro ocidental ao propor um novo caminho, formulado a partir da percepção histórica de uma dramaturgia realista, que rompeu com os limites impostos pelo realismo burguês. Sem abrir mão dos significativos avanços apontados pela estética realista, estabeleceu novas possibilidades de análise da sociedade. Sua crítica ao modo de produção capitalista denuncia a exploração do homem pelo homem, visando revelar seus mecanismos e promover o entendimento sobre as lutas que o homem trava no seu dia a dia contra as várias formas de opressão, suas contradições, suas necessidades e possibilidades, das mais simples às mais complexas. Em suas pesquisas, nunca negou a importância fundamental de sua convivência e aprendizado com Piscator; foi a partir dessa rica e produtiva parceria que encontrou as bases do seu teatro.

A teoria em si do teatro não-aristotélico e a elaboração do efeito V devemo-las ao homem de Augsburg, mas muito disto foi também utilizado por Piscator, e de maneira inteiramente autônoma e original. Mas o mérito principal de Piscator é ter orientado o teatro para a política, e sem essa

orientação o teatro do homem de Augsburg seria impensável (Brecht, 1999, p. 71).

Por outro lado, Piscator reconhece as diferenças fundamentais para com o discípulo, e reconhece, também, seu alinhamento ideológico e estético.

Ideologicamente, Brecht é meu irmão, mas a nossa apreensão da totalidade é diferente. Brecht revela pormenores significativos da vida social, eu tenho de preferência mostrar a conjuntura política na sua totalidade. [...] Brecht age através de determinados episódios de que revela as estruturas; eu prefiro mostrar um desenvolvimento contínuo (Piscator, 1970, p. 77).

Piscator e Brecht transformaram radicalmente o teatro ao incorporar, de maneira definitiva e esteticamente harmoniosa o conceito épico, aplicando-o tanto à cena quanto ao texto dramaturgico. As possibilidades de historicização da ação dramática conferiram ao espetáculo novos meios para uma análise científica da realidade, o que não deve ser confundido com o cientificismo naturalista, pois, amparado pelo materialismo histórico e dialético marxista. A contribuição de ambos ainda se faz sentir, e continuará enquanto houver artistas sensíveis às condições sociais em que se vive num sistema que se sustenta na exploração do homem e no acúmulo do capital. Suas ideias extrapolam o próprio teatro empenhado, e contaminam o fazer teatral em suas formas mais diversas, ainda que, eventualmente, sem a consciência de seus produtores e sem o interesse de desvendar as relações perversas do capitalismo.

No entanto, é preciso compreender que o fenômeno teatral se consolida e se transforma a partir do condicionamento histórico da arte; as questões especificamente formais só se completam definitivamente numa relação direta com o caráter ideológico e a postura do artista frente às relações sociais concretas. O empenho firmado por um teatro de transformação “tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade” (Brecht, 1967, p. 192). Sem a perspectiva de uma organização estético-ideológica em que forma e conteúdo construam uma totalidade dramaturgica e cênica consciente e revolucionária, a experiência artística está fadada a um exercício inconsequente e prejudicial à própria luta que se trava.

Referências

- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - v. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **El compromiso en literatura y arte**. 2. ed. Trad. J. Fontcoberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984.
- BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**. Trad. Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.
- BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho** - v. 1: 1938-1941. Trad. Reinaldo Guaranu, José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. In: CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 107-132.
- CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Org.). **Teatro e vanguarda**. Trad. Luz Cary; Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970.
- CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2. ed. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DREWS, Wolfgang. Prefácio: documento histórico – documento atual. In: PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 1-16.
- ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; Rafael Villas Bôas (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?** 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

LANIA, Leo. L'art profané. In: PISCATOR, Erwin. **Le théâtre politique** (suivi de supplement au théâtre politique). Texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch. Paris: L'Arche Editeur, 1972. p. 54-59.

LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva**. Trad. Ilion Troya. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MOOS, Siegfried. Agitprop. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (Org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 152-155.

PAULO NETTO, José. **O que todo cidadão precisa saber sobre comunismo**. São Paulo: Global, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PISCATOR, Erwin. Piscator fala-nos de teatro (Entrevista concedida por ocasião da apresentação em Paris da sua montagem de Guerra e Paz, de Tolstoi.). Extraído de *Théâtre Populaire*, n. 19, 01 jul. 1956. In: CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Org.). **Teatro e vanguarda**. Trad. Luz Cary; Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970. p. 71-79.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISCATOR, Erwin. **Le théâtre politique** (suivi de supplement au théâtre politique). Texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch. Paris: L'Arche Editeur, 1972.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Célio Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Submetido em: 05 fev. 2024

Aprovado em: 10 jun. 2024



A lição reformista

The reformist lesson

Bruno Verneck¹

DOI: 10.5281/zenodo.13942992

Resumo

O trabalho apresenta o dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e o dramaturgo espanhol Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) no contexto das reformas teatrais ilustradas de seus respectivos países e por eles lideradas. Iniciadas a partir de um diagnóstico negativo da tradição seiscentista, as reformas encontraram no pensamento da ilustração o fundamento para uma revisão dos cânones dramaturgícos. Para tanto, situamos e analisamos alguns textos de Goldoni e Moratín que revelam as bases de seu pensamento reformista. Por fim, aproximamos duas peças dos autores: *O teatro cômico*, de Goldoni, e *La comedia nueva*, de Moratín. Ambas foram apresentadas como peças-prólogos, indicando seu substrato metalinguístico, pois nelas aparecem o diagnóstico da situação do teatro em seus respectivos países, além da defesa de um novo tipo de teatro guiado pelas ideias do reformismo ilustrado, apregoando a centralidade da dramaturgia. A análise dos textos permite apontar aproximações e diferenças entre as ideias teatrais dos autores à luz do ideário reformista ilustrado que compartilharam.

Palavras-chave: Carlo Goldoni; Leandro Fernández de Moratín; Ilustração; Dramaturgia do século XVIII.

Abstract

The paper presents the Italian playwright Carlo Goldoni (1707-1793) and the Spanish playwright Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) in the context of the Enlightenment theatrical reforms in their respective countries and led by them. Initiated from a negative diagnosis of the 17th century tradition, the reforms found in the thought of the Enlightenment the basis for a review of dramaturgical canons. To this end, we situate and analyze some texts by Goldoni and Moratín that reveal the foundations of their reformist thinking. Finally, we present a comparative reading of the works *O teatro cômico*, by Goldoni, and *La comedia nueva*, by Moratín. Both were presented as prologue pieces, indicating their metalinguistic substrate, as they appear to diagnose the situation of theater in their respective countries, in addition to defending a new type of theater guided by the ideas of enlightened reformism, proclaiming the centrality of dramaturgy. The analysis of the texts allows us to point out similarities and differences between the authors' theatrical ideas considering the shared Enlightenment reformist ideas.

Keywords: Carlo Goldoni; Leandro Fernández de Moratín; Enlightenment; 18th century dramaturgy.

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo (PPG-Leleha-USP/Fapesp). Vice-líder do Grupo de Pesquisa "Práticas Letradas e Circulação de Ideias no Mundo Hispânico" (CNPq/DLM-FFLCH-USP). E-mail: bruno.verneck@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6537-9096>.

Introdução

O século XVIII se desenvolveu sob o imperativo da reforma. No entanto, diferente do que faria supor o contexto revolucionário da década de 1790, “o movimento reformista que se desenvolveu na Europa do século XVIII foi, ao mesmo tempo, uma reafirmação dos pilares do antigo regime e o desenvolvimento de formas mais evoluídas de governo, administração e organização do poder” (Mussi, 1998, p. 25, tradução nossa). Nesse sentido, as monarquias demandaram dos filósofos da ilustração soluções técnicas para tornar mais racional e rentável sua administração, movimento que, como observa Franco Venturi (2014), construiu uma nova mentalidade nas cortes atraídas pelas ideias dos *philosophes*.

Nos reinos italianos, o caminhar da reforma foi heterogêneo: enquanto Parma, Nápoles e Florença avançavam seguindo a trilha do pensamento das luzes, Veneza e Gênova revelavam uma assimilação débil da impronta ilustrada. Como verifica Aurelio Mussi, “a República de Veneza promoveu algumas reformas no campo econômico [...], mas as reformas foram constantemente bloqueadas pelas estruturas constitucionais fossilizadas”. Se no campo político o programa não dava sinais claros de desenvolvimento, no campo cultural a situação era paradoxalmente inversa: a intensa circulação de ideias ilustradas tornou Veneza o lugar em que mais obras iluministas foram impressas ao longo do *Settecento* (Mussi, 1998, p. 34, tradução nossa).

Na Espanha setecentista, a casa Bourbon se instalou no poder após a Guerra de Sucessão Espanhola, que mobilizou grande parte da Europa. A mudança se faria sob um forte impulso centralizador, desmantelando prerrogativas das regiões que apoiaram a facção austríaca na guerra, como Valência e Catalunha, além de estabelecer um amplo plano de reformas (Anes, 1979). Esse processo conhecido como reformismo borbônico revê seu auge durante o reinado de Carlos III, entre 1759 e 1788, pois, além da centralização institucional, havia uma “burocracia mais profissionalizada e culta, crescimento populacional e econômico e certa demanda de mudança por parte das elites da periferia espanhola, caso do comércio colonial” (Guimerá, 1996, p. 22-23, tradução nossa).

Do ponto de vista das letras, a reforma encontrou um terreno bastante conflagrado. Houve, durante todo o século XVIII, tanto na Itália como na Espanha, um intenso debate

sobre o legado da centúria anterior. Tratou-se, nas palavras de Davide Mombelli (2021, p. 17-18), da formulação de uma poética neoclássica como reação “aos excessos barroquistas” do século XVII. Nesse contexto, não apenas diversos autores se levantaram contra esta tradição de modo individual, mas houve articulações amplas, como a Academia de la Arcadia, fundada em 1690, destinada, nas palavras de Mombelli (2021, p. 19, tradução nossa), a “criar uma alternativa aos aspectos mais extravagantes da literatura barroca mediante um retorno ao classicismo e ao ‘bom gosto’”.

A Academia de la Arcadia teve grande influência nos circuitos letrados espanhóis e rapidamente a ideia de que a literatura espanhola estava mergulhada num panorama decadente também animou a tratadística. O espanhol Ignacio de Luzán, por exemplo, viveu alguns anos na Itália, o que se traduziu na leitura dos tratadistas e na intensa circulação nos ambientes acadêmicos italianos. Esta experiência italiana está na base do seu tratado *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, publicada em 1737, cujas ideias dialogam estreitamente com Ludovico Moratino e seu tratado *Della perfetta poesia italiana*, de 1706. Nos capítulos dedicados ao teatro, Luzán também avança nas críticas à centúria anterior, pois elas romperam com a maior das regras do teatro: a verossimilhança. “O inverossímil não é crível e o incrível não persuade nem move”, dirá Luzán (2008, p. 452, tradução nossa). Para alcançá-la, é necessário, para Luzán, observar a preceptiva: “Os erros próprios da poesia dramática são fáceis de conhecer se suas regras são conhecidas” (2008, p. 600, tradução nossa). É nesta carência que seu tratado busca intervir.

Ao dramaturgo seiscentista Lope de Vega pesou a maior parte das críticas. Não apenas contra as composições, mas também a seu tratado *El arte nuevo de hacer comedias*, publicado em 1609. Nele, Lope advogava por uma maior flexibilidade da forma com relação às regras clássicas. Com sua irreverência, nela o dramaturgo espanhol dirá: “justo hablarle en necio para darle gusto” ao *vulgo* que paga as entradas (De Vega, 2009, p. 133). Contudo, como afirma Enrique García Santo-Tomás (2009, p. 27, tradução nossa), não se tratava, para Lope, apenas de um apego ao público, mas de uma postura teórica, pois havia “uma distância entre a sólida tradição teatral defendida pelos preceptistas e a evidência, por lamentável que fosse para alguns, de que um modelo novo se estava impondo”.

Contra esta ideia e lhe atribuindo a responsabilidade pela decadência do teatro espanhol, outros se levantaram de maneira ainda mais virulenta. Juan Bautista Madramany y Carbonell no prefácio de sua tradução à *Arte poética* do francês Nicolás Boileau, por exemplo, também culpa Lope pela decadência do teatro, afirmando que ele confessou, em seu *Arte nuevo*, que “todas as suas comédias pecaram contra a Arte gravemente, à exceção de seis” (1788, p. 11, tradução nossa). Contra o desvio, Madramany oferece a rigorosa poética de Boileau, pois “apenas o apreço dessas mesmas regras poderá restituir o bom gosto e o antigo esplendor a esta Arte nobre” (1788, p. 11, tradução nossa).

Os italianos, por outro lado, também atribuía a decadência de sua tradição setecentista à influência espanhola. O mantuano Saverio Bettinelli em seu tratado *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille*, de 1775, é enfático: “Todos sabem que, desde meados do século XVI, a Itália se tornou espanhola em tudo” e com isso a presença de Lope de Vega se instalou também no teatro italiano instituindo uma poética teatral “sem lei e exemplo de antiguidade” introduzindo na comédia “o abuso mais grave” (Bettinelli, 1775, p. 123-124 *apud*² Mombelli, 2021, p. 289, tradução nossa). Como verifica Davide Mombelli, houve nos dois países uma refutação total do legado do século XVII originando, a partir do diagnóstico dessa decadência, uma “tendência neoclássica marcadamente hispano-italiana” (Mombelli, 2021, p. 33, tradução nossa).

A disputa, portanto, se traduziu na oposição entre a tendência classicizante, revigorada pela impronta dos tratados, e o teatro ainda conectado à tradição anterior, vista como permanência que condenava os teatros à decadência. O plano de reformas para extirpá-la da cena significava sobretudo avançar, além da dimensão poética e retórica, num plano de reformas para a dramaturgia. Nesse sentido, o reformismo ilustrado encontrou no teatro um território fértil, pois sua popularidade permitia que os imperativos educativos, pensados nos tratos e memoriais, fossem transcendidos a um maior número de pessoas (García Garrosa, 1990). É no cruzamento entre a moralidade ilustrada e neste cenário de anseio por transformações profundas que o italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e o espanhol Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) encontraram cenário fértil para pôr em prática suas concepções do fazer teatral.

² BETTINELLI, Saverio. *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille*. Bassano: Remondini di Venezia, 1775. p. 123-124.

O projeto reformista de Carlo Goldoni

Carlo Goldoni produziu em uma Veneza de instabilidade econômica, mas de efervescência cultural. Como verifica Roberta Barni (2020, p. 433-434), a capital contava com “uma rede de salas teatrais sem par na Europa” nas quais “a pequena burguesia dos ateliês, dos artesãos e o povo, podia se dar ao luxo de se acomodar no teatro bem ao lado dos patrícios, embaixadores e hóspedes oficiais”. Nascido em 1707, abraçou tardiamente o teatro, tendo abandonado efetivamente a carreira de advogado em 1748 quando se tornou autor oficial na companhia de Girolamo Medebach do Teatro Sant’Angelo, onde permaneceu até sua mudança para Paris, em 1761, para dirigir a célebre *Comédie Italienne*. Como figura central do teatro veneziano no período, Goldoni avançou com um consistente projeto de reforma da cena.³

A reforma de Goldoni atacava a compreensão teatral do fenômeno que ele batizaria como *Commedia Dell’Arte*, tipo de representação que distava dos interesses de Goldoni – e da dramaturgia que ganhava fôlego no século XVIII – especialmente por centralizar-se no trabalho do ator. Iniciado a meados do século XVI, o fenômeno *Dell’Arte* abrigou comediantes que não só conceberam uma nova linguagem para a cena, como também se empenharam em profissionalizar seu ofício, conquistando prestígio e independência com relação ao teatro de corte.

No âmago destas representações estava o improviso, entendido não como um impulso espontâneo, mas baseado em um esquema dramático mais arrojado. Em vez de decorar um texto escrito, os atores possuíam uma espécie de roteiro, conhecido como *canovaccio* que, embora estruturasse o andamento da peça, demandava dos atores o domínio de seu personagem de modo que ele se conectasse harmonicamente com os demais, como verifica Roberta Barni (2003, p. 29). A reforma de Goldoni pressupunha, de saída, reconquistar o espaço do texto e, portanto, do dramaturgo.

Não obstante, sua reforma, não se deu contra os atores, mas fornecendo outra lógica para a atividade dos comediantes: tratava-se de emancipar a dependência que o teatro demonstrava do improviso dos atores e “redigir falas articuladas para cada personagem de modo a melhor aproveitar o talento de cada intérprete e provocar um efeito coral não uníssono, capaz de dar conta da polifonia do mundo real” (Vanucci, 2020, p. 32). Trata-se,

³ Os dados biográficos estão tomados de Vanucci (2020) e Stussi (1998).

portanto, de uma visão que insere o dramaturgo em cheio no fazer teatral e lhe atribui um papel moderador que, seguindo o gosto da ilustração, conduziria a uma harmonia delicada de ambição moralizadora, desterrando os já desgastados repertórios que, do auge da *Commedia Dell'Arte* ao século das luzes, sofriam, como afirma Roberta Barni, “um esvaziamento de dentro para fora” (2020, p. 438).

Tendo dirigido diversas publicações de sua obra em vida, Goldoni utilizou-se dos prefácios para delinear suas ideias. No texto escrito para a peça *Café*, de 1750, o movimento de separação da tradição *Dell'Arte* aparece explicitado desta forma:

Ao escrever esta comédia, inicialmente, pus nela Briguela e Arlequim e devo dizer que agradou muito, por toda parte. Entretanto agora, que a publico, parece-me adequado oferecer ao público dois personagens falantes de italiano no lugar daqueles, como também outros três, que também no palco só falavam veneziano; deste modo a peça me parece mais universal (Goldoni, 2020c, p. 119).

Ao renunciar às máscaras de Arlequim e Briguela, e eliminar o uso do dialeto, que também era parte integral da personalidade das personagens, Goldoni acredita imprimir uma universalidade para o texto. Este aspecto é reiterado pelo autor no prefácio como o principal logro da peça, atestando que por onde foi representada despertou a identificação do público. O texto arremata o valor da universalidade ao apresentar uma espécie de teoria sobre a personagem: “Meus tipos são humanos, verossímeis e até mesmo, digamos, verdadeiros; pois tiro-os da turma universal dos seres humanos” (Goldoni, 2020c, p. 120). Trata-se de uma recusa à concepção de personagens da *Commedia Dell'Arte* que trabalhava a partir de tipos fortemente ancorado em imaginários regionais. Assim, Goldoni justifica sua reescrita a partir do impulso realista que rege sua escrita dramaturgica somado ao elemento moralizante que aparece referido no prefácio de outra peça, *A dona da pousada*, de 1753:

De todas as comédias que escrevi até hoje, eu diria que essa é a mais moral, a mais útil e mais instrutiva [...] eis uma boa lição para os nossos jovens! Eu mesmo, se Deus tivesse me oferecido tal exemplo a tempo, não teria sido obrigado a ver umas moças rirem barbaramente das minhas lágrimas. [...] As mulheres honestas podem festejar que se desmascarem as sedutoras que desonram seu sexo; as demais, as sedutoras, ficarão de face corada e me amaldiçoarão; não me importo (Goldoni, 2020a, p. 229).

Neste prefácio se desvela o impulso de educação sentimental promovido pela peça, punindo o vício e elevando a virtude em um crivo moral tão estrito do qual nem mesmo as

namoradas dos *canovacci* de *Commedia Dell'Arte* poderiam se safar. A comédia concilia, assim, seu caráter de diversão a um objetivo moral. No prefácio de *Bafafá*, de 1762, ele fará referência ao aspecto realista de seu teatro e às concessões que teve de fazer:

Eu tirei o Arlequim da cena; o público ouviu falar da reforma das comédias e queria provar; só que aqueles caracteres de condes e marqueses não se adaptam inteiramente ao gosto do povo miúdo; me parece então justo, para ir ao encontro destas pessoas que pagam exatamente quanto pagam os nobres e os ricos, escrever umas comédias nas quais elas possam reconhecer seus costumes, defeitos e ainda, me deem licença, seu valor. [...] tudo que é verdadeiro tem direito de agradar e tudo que é agradável tem direito de fazer rir (Goldoni, 2020b, p. 307)

O horizonte de concessões a que Goldoni entende que sua reforma deve levar em conta também está dado pelo aspecto pedagógico: para que a virtude seja assimilada e o vício desterrado, o público deve identificar-se. O limite desta concessão também está dado pelo realismo, longe de usar máscaras enquanto estereótipos, os personagens podem ser recolhidos na medida em que ecoem no corpo social. Como verifica Barni, o projeto de Goldoni está ancorado em sua “sutil finalidade pedagógica da reforma teatral, perseguida sem moralismos aparentes, inserindo princípios e esquemas comportamentais abstratos em situações reais e vivas” (2020, p. 439). O ideário reformista que norteou sua vasta produção rapidamente chamaria atenção de um outro país europeu que também estava às voltas com o peso de uma longa tradição teatral: a Espanha, que buscava se desvencilhar de um teatro ainda conectado com a tradição do século anterior.

O reformismo espanhol e a leitura de Goldoni

Como no caso veneziano, o ponto de partida do reformismo espanhol era a inconformidade de uma geração de ilustrados com a situação dos teatros de Madri e a crítica às comédias coevas. A bilheteria estava voltada para as chamadas *Comedias de Teatro*, cujo emblema máximo era o gênero conhecido como *Comedias de Magia*, caracterizadas pelo uso do arsenal técnico para surpreender a plateia. Estas peças encontravam na hagiografia e nas tramas maravilhosas ocasião de alçar atores aos ares e todas as pirotécnicas que as *tramoyas*⁴ pudessem oferecer. René Andioc (1976, p. 76) observa que em referidas representações “o que interessava [ao público] é o espetáculo, ou dito de

⁴ As *tramoyas* eram um aparato técnico que permitiam aos encenadores mudar rapidamente os cenários, oferecendo mais dinamicidade à encenação.

outro modo, um conjunto de elementos que não tem nenhuma relação direta com a poesia dramática propriamente dita”.

Seguindo a liberdade diante da preceptiva, essas obras se situavam no campo do maravilhoso para surpreender a audiência baseados em um esquema cujos dois elementos construtivos eram, segundo Ana Contreras (2019, p. 94), “por um lado, precisamente a espetacularidade, profusão e luxo dos elementos de significação: dança, música, *tramoya*, cenografia, vestuário, etc., e, por outro lado, a importância da magia como elemento narrativo que move a ação e do mago ou maga como personagem na trama”. Estes aspectos basilares serão atacados pela preceptiva neoclássica setecentista. Luzán (2008, p. 452), por exemplo, em sua *Poética* afirma: “Perde-se pouco se a fábula [...] for pouco ou nada maravilhosa, sendo ela verossímil; e ao contrário, se perde muito, posto que se perde o fruto e o melhor deleite da poesia, quando a fábula for inverossímil, por mais que seja maravilhosa”. Portanto, enquanto a cena privilegiava o maravilhoso ao verossímil, os ilustrados apregoavam o inverso, além de, é claro, colocar o texto no centro da atividade teatral.

Essa desvalorização do texto frente a maquinaria afetava também a arte do ator. Para os dramaturgos espanhóis, representar o teatro clássico exigia aprimorar, além do gosto do público, as técnicas daqueles que iriam representá-lo. O senso de reforma do teatro, conseqüentemente, começa a ganhar corpo para dar conta de uma mudança estrutural capaz de reformular todos os aspectos da vida teatral dada a interdependência de seus elementos. Como na concepção de Goldoni, a dramaturgia deveria voltar à posição central, de onde tudo irradiaria, e ser dotada de uma moral instrutiva. Uma das figuras seminais desta vertente foi o dramaturgo Leandro Fernández de Moratín.

Nascido em 1760, o ilustrado madrileno se nutriu das gerações anteriores já familiarizadas com as ideias do iluminismo, vivendo o auge do chamado despotismo ilustrado na Espanha: o reinado de Carlos III. Em seu vasto conhecimento dos modelos europeus, Moratín e seus contemporâneos buscavam desterrar dos teatros a sombra da dramaturgia do *siglo de oro*, que havia se tornado, na segunda metade do século XVIII, uma versão caricata do que era o engenho de Calderón de La Barca e Lope de Vega. Em seu lugar, os ilustrados da época inseriam por meio de traduções a moderna dramaturgia europeia: Voltaire, Denis Diderot, August Von Kotzebue e Carlo Goldoni.

Goldoni, por meio desta geração reformista, foi alçado ao posto de “dramaturgo estrangeiro mais presente nos palcos espanhóis da segunda metade do século XVIII, pelo número de peças adaptadas e por sua contínua representação ao longo dos anos” (Calderone, 1997, p. 139). O interesse pelo dramaturgo italiano não parece ser de difícil compreensão. Assim como o veneziano enfrentava a sombra da *Commedia Dell’Arte*, os espanhóis enfrentavam o legado da dramaturgia barroca, ambos movidos pelo mesmo impulso moralizante: era tempo de que o teatro educasse. No entanto, como observa Antonietta Calderone (1997, p. 139, tradução nossa), a popularidade das obras do veneziano “foi acompanhada de escassas referências a sua pessoa e atividade criadora [...] no momento da introdução de sua obra nos cenários espanhóis”. Em meio a essa escassez, se destacam as poucas, mas contundentes passagens que Leandro Fernández de Moratín dedicou à figura de Carlo Goldoni.

Em carta a Eugenio de Llaguno y Amírola, ministro de Estado, Moratín relata um encontro com o dramaturgo veneziano em Paris em 1787, momento em que Goldoni já vivia na capital francesa e era diretor da prestigiada *Comédie Italienne*.

Se eu lhe contar a visita que fiz ontem, o senhor terá inveja de mim; mas, como é bem verdade que é melhor despertar a inveja do que a compaixão, quero contar-lhe. Encontrei Ilberti [...] e a primeira coisa que lhe perguntei foi se Goldoni vivia. – Ele vive e está bem. – E onde está? – Em Paris. – Em que rua, em que casa? – Quando você quiser vê-lo, iremos juntos. – Quando você pode me levar? – Amanhã. [...] Chegou o dia e a hora marcada, lá fomos, e vi o meu bom Goldoni, velho, gentil, respeitável, alegre, gracioso, cortês... não me cansava de vê-lo... O quanto ele me agradeceu pela visita! Conversamos longamente sobre teatro e ele ficou infinitamente satisfeito quando lhe contei que nos [teatros] de Madri se representavam com frequência e aplauso [...] produções estimáveis de sua muito abundante veia. Falou-me da ingrata pátria, que o obrigava a viver ausente dela, sujeito à pensão que lhe dá esta Corte; e ao conhecê-lo, seus olhos se banharam de lágrimas. Também o acompanhei, porque, de fato, é uma coisa cruel que o mérito de homens tão extraordinários, honra da sua nação e do seu século, seja ignorado e desprezado a tal extremo que a soberba república de Veneza permita que Goldoni viva à mercê de um governo estrangeiro, e que outra nação tenha de enterrar um dos seus filhos, que tanto contribuiu à sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória (Fernández de Moratín, 1867b, p. 95, tradução nossa).⁵

⁵ Do original espanhol: “Si le digo a usted la visita que hice ayer, me va a usted a tener envidia; pero, como sea cierto que vale más excitar la envidia que la compasión quiero contárselo. Hallé a Ilberti [...] y lo primero que le pregunté fue si vivía Goldoni. – Vive, y está bueno. – Y ¿en dónde está? – En Paris. – ¿En qué calle, en qué casa? – Cuando usted quiera verle, iremos juntos. – ¿Cuándo puede usted llevarme? – Mañana. [...] Llegó el día y hora señalada, fuimos allá, y a vi mi buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés... no me hartaba de verle... ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro y se complació infinito cuando le dije que en los de Madrid se representaban con frecuencia y

A carta de Moratín testemunha não apenas o profundo conhecimento da obra de Goldoni, mas também o entusiasmo pela possibilidade de conhecê-lo que despertaria inveja em seu leitor, tão ilustrado quanto ele. A descrição da cena do dramaturgo parece ela mesma uma espécie de *canovaccio* de uma obra setecentista. A imagem de Goldoni como um homem admirável em sua velhice respeitável unida à sua admirável cortesia em tudo conforma a imagem do herói virtuoso, próximo dos pais burgueses honrados e bondosos, dos dramas sentimentais tão em voga no século. Sua imagem respeitável se contrasta com as lágrimas derramadas, outro expediente caro ao século XVIII, pela ingratidão da pátria, incapaz de dar a homens notáveis o que o mesmo Goldoni preparou aos heróis de suas peças: os prêmios pela virtude.

A cena em seus detalhes lembra a poética do quadro, defendida por Denis Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* como “uma disposição destas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria na tela” (Diderot, 1968, p. 88 *apud*⁶ de Matos, 2001, p. 58). Para o dramaturgo francês, no quadro a natureza humana se apresenta, como verifica Franklin de Matos, “em estado de nudez, oferecendo ao dramaturgo exemplos incontáveis de virtude” (de Matos, 2001, p. 63). Nesse sentido, ao afirmar “não me cansava de vê-lo”, Moratín constrói uma cena em que é um espectador que observa Goldoni como se ele fosse um dos heróis virtuosos saído das peças do veneziano. A cena revela o homem que se tornou um triste emblema: por um lado, o engenho criativo sem par em seu país e, por outro, um talento ignorado. Ao afirmar que ele “tanto contribuiu à sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória”, Moratín faz menção ao empenho reformista do dramaturgo e acena para a frustração desse projeto nos anos finais do século. Ao se dar conta desta amarga conclusão, como um espectador unido à personagem do palco, ele acompanha Goldoni em suas lágrimas.

Anos depois, Moratín realizaria uma longa viagem pelos reinos da Itália, entre 1793 e 1796, e em seus comentários sobre a cena teatral local é possível notar sua adesão ao

aplausos [...] producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria, que le obligaba a vivir ausente de ella, atenido a la pensión que le da esta Corte; y al recordarlo, se bañaron los ojos en lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprece con tal extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria”.

⁶ DIDEROT, Denis. Entretiens sur le fils naturel. In: DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier, Frères, 1968. p. 71-175.

projeto de Goldoni. Ao ver um espetáculo em Sant'Ángelo de comédia *all'improvvisa*, Fernández de Moratín (1867a, p. 35-36) afirma que este tipo de representação é “coisa que a princípio surpreende e depois entedia”, enumerando seus defeitos: “O estilo é desigual e às vezes frio, difuso e redundante; as cenas se dilatam ou se aceleram, padece a economia da fábula [...] seria ignorar muito a dificuldade da arte dramática presumir que com tais meios pudesse resultar outra coisa que um mal entremez”. Ainda que admita a naturalidade dos atores, Moratín sente, como Goldoni, que a falta da dramaturgia impede que a peça alcance voos mais ambiciosos. Em Veneza, Fernández de Moratín (1867c, p. 479, tradução nossa) volta a elogiar seu maior dramaturgo:

Depois de Goldoni, poucos progressos fez a poesia cômica: aquele célebre autor, depois de haver expurgado o teatro da maior parte das monstruosidades que nele encontrou, produziu, entre muitas obras de inferior mérito, algumas tão bem escritas, que até agora ninguém conseguiu superá-las. Daqueles que quiseram imitá-lo ou competir com ele, ninguém soube igualá-lo.⁷

No entanto, como observa em outra passagem, Goldoni “está já quase desterrado dos teatros” e “nas comédias se desterraram já os personagens mascarados que antes eram tão comuns”, sobrando, então, os “bufones” das óperas faladas em dialeto napolitano (Fernández de Moratín, 1867c, p. 396). A admiração por Goldoni adensa o olhar desencantado pelos teatros italianos. Para além destas menções diretas que relevam o interesse por sua obra, Moratín produziu uma peça que mostra afinidades dramáticas diretas com o autor veneziano: *La comedia nueva*, escrita em 1792, ano anterior à viagem pela Itália, cujo argumento e desenvolvimento parece dialogar com uma das obras centrais do projeto de Goldoni: *O teatro cômico*, de 1750.

Uma dramaturgia de ideias: *O teatro cômico* e *A comédia nova*

Escrita em 1750, a peça *O teatro cômico* abriu a temporada em Veneza naquele ano. Ao publicá-la, Goldoni (2020d, p. 67) afirmou que “mais do que como comédia, pode ser vista como prefácio às minhas comédias”, na qual estariam concentrados “aqueles fundamentos nos quais estabeleci meu método, ao compor”. Assim, Goldoni aproxima

⁷ Do original espanhol: “Después de Goldoni ha hecho pocos progresos la poesía cómica: aquel célebre autor, después de haber purgado el teatro de la mayor parte de las monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas, que hasta ahora nadie ha logrado superarlas. Ninguno de cuantos le han querido imitar o competir ha sabido igualarle”.

abertamente a fatura do texto às suas convicções poéticas. Tendo em conta seu caráter de peça-prefácio, expressando, dramaturgicamente, suas ideias teatrais, entende-se o espaço em que a ação ocorre: justamente nos bastidores de uma companhia teatral.

Nela, Horácio, *capocomico*⁸ e primeiro namorado, é quem lidera o grupo. O nome conduz ao poeta e preceptista romano homônimo, autor da *Arte poética*, estabelecendo uma vinculação clara entre a autoridade das ideias do personagem e a preceptiva classicizante. A companhia parece estar no estágio em que a reforma goldoniana se encontrava: ainda ligados às máscaras da *Commedia Dell'Arte*, os atores, no entanto, entendiam a necessidade de superar seu desgaste. É Plácida, a primeira namorada, quem oferece a recusa mais veemente ao estilo anterior e o interesse pela “comédia de personagem”:

PLÁCIDA: Se fizermos ainda as farsas da *commedia dell'Arte*, onde vamos parar? Ninguém aguenta mais de tanto ver sempre as mesmas coisas e ouvir sempre as mesmas palavras: os espectadores sabem o que Arlequim vai dizer antes mesmo de ele abrir a boca. Quanto a mim, friso isso, senhor Horácio, estou pouquíssimo disposta a atuar naquelas velharias; estou encantada com o novo estilo, me agrada [...] (Goldoni, 2020d, p. 72).

A peça também mostra as dificuldades para fazer com que os atores que cultivavam o estilo improvisado passassem a atuar com o estilo “premeditado”, ou seja, decorando uma dramaturgia previamente escrita. Toninho, que veste a máscara de Pantalone, é quem mais se mostra preocupado e reitera que, para adaptar-se ao novo estilo, é necessário um estudo intenso, uma vez que as novas comédias viraram o ofício pelo avesso. O *capocomico* Horácio é quem o tranquiliza: apesar da necessidade intensa de estudo, estas peças dão mais prestígio aos comediantes, pois o gosto do público se renovou.

As tais “comédias personagem” atendiam perfeitamente à dramaturgia cultivada por Goldoni: buscavam uma maior psicologização das personagens, atendendo aos conflitos oriundos das circunstâncias a que estão colocadas, de forte impulso realista e moralizante. A presença das máscaras, assim, faria supor uma contradição neste cenário de bonança, mas Horácio é quem o explica. Questionado por Eugênio, o segundo namorado, se elas não poderiam ser extintas, o *capocomico* afirma:

HORÁCIO: Ai de nós com uma novidade dessas: ainda não chegou o momento de fazer isso. Em todas as coisas nunca é bom contrariar o que é do gosto universal. Outrora o povo ia até o teatro apenas para rir e não

⁸ *Capocomico* designa a função do líder da companhia que assumia funções similares às de um diretor.

queria assistir outra coisa que não fossem as máscaras [...] agora estão se acostumando a ouvir de bom grado os papéis sérios, apreciam as palavras, se deliciam com os acontecimentos e lhes agrada a moral e riem das piadas e das alfinetadas tiradas do próprio papel sério, mas também assistem de bom grado às máscaras e não é preciso tirá-las totalmente, aliás, é conveniente procurar situá-las e apoiá-las como merece seu caráter ridículo, mesmo no gênero sério mais ligeiro e gracioso (Goldoni, 2020d, p. 98).

Na longa fala de Horácio, Goldoni expressa não apenas sua ideia sobre a relação das máscaras com o gosto do público, mas também mostra o passo da reforma: deve ser rápido o suficiente para influir no gosto, mas não radical a ponto de “contrariar o gosto universal”. A reforma deve ser contundente, porém progressiva e, neste caminhar, o público já parecia admirar o teatro de gosto ilustrado, regido pelo afã moralizante, o estilo “premeditado” baseado em uma dramaturgia delicada e pelo respeito à unidade de ação.

Mais de quarenta anos depois, na Madri reformista, Leandro Fernández de Moratín também compôs uma peça-prefácio que parece seguir o mesmo passo de Goldoni: transformar os discursos sobre as artes em uma dramaturgia de ideias. Em seu prólogo, Fernández de Moratín afirma: “Esta comédia oferece uma pintura fiel do estado atual do nosso teatro”, cuja finalidade moral é “bastante notável” e visa “corrigir os abusos que autorizou o costume e a ignorância” que encontram “resistência invencível na opinião pública” (1800, p. 1). Fernández de Moratín fala, assim, por esta parte do país que vê com dor o abandono dos teatros e como parte do grupo que “deseja que uma mão poderosa remova os obstáculos que impedem seu avanço” uma vez aberto o “passo das luzes” (1800, p. 1-2). Em suma, trata-se de uma peça que advoga pela causa reformista e, do mesmo modo que a peça de Goldoni, é utilizada por seu autor como veículo para expressar suas ideias teatrais.

A peça de Moratín, no entanto, situa sua ação em outro espaço de sociabilidade ilustrada: um café. Nela, um grupo diverso espera a estreia de nova obra teatral: *El gran cerco de Viena*, de aspirações históricas. Ali estão seu autor, o jovem poeta Eleuterio que espera ganhar prestígio e dinheiro com a obra, acompanhado de sua mãe e irmã; o crítico teatral pedante Hermógenes, incentivador de Eleuterio; e Pedro de Aguilar: homem arguto e honrado, o único capaz de ser honesto e acusar a má qualidade da composição em questão. Aguilar concentrará as ideias do reformismo ilustrado opondo-se à afetação do crítico Hermógenes, que com suas citações barrocas em grego e latim almeja mascarar a própria inaptidão.

D. PEDRO: É incrível. Ali não há nada além de uma superlotação confusa de espécies, uma ação disforme, lances inverossímeis, episódios desconexos, personagens com má expressão ou mal escolhidos; em vez de artifício, imbróglio; em vez de situações cômicas, presepadas de lanterna mágica. Não há conhecimento de história nem de costumes; não há objeto moral; não há linguagem, nem estilo, nem versificação, nem gosto, nem bom senso.

D. ANTONIO: E não devemos esperar nada melhor. Enquanto o teatro continuar no abandono em que se encontra hoje, em vez de ser o espelho da virtude e o templo do bom gosto, será a escola do terror e o armazém da extravagância (Fernández de Moratín, 1997, p. 28, tradução nossa).⁹

Ao comentar o fiasco da peça de Eleuterio, Dom Pedro e seu amigo igualmente ilustrado, Antonio, criticam toda uma genealogia de comédias, as tais *comedias de espectáculo*, cuja primazia residia na pirotécnica do espetáculo em detrimento da boa dramaturgia. O gosto ilustrado aparece espelhado pelos defeitos da peça histórica: o afã moralizante e o estilo harmônico da dramaturgia ilustrada seriam os únicos capazes de desterrar esta “escola do terror”. Dom Pedro arrematará dizendo que, por conta destes excessos, “os homens mais doutos da nação [escreveram] sobre a necessidade de reforma” (Fernández de Moratín, 1997, p. 28), apelando inclusive para o patriotismo: “Os progressos da literatura, senhor dom Antonio, interessam muito ao poder, à glória e à conservação dos impérios; o teatro influencia diretamente a cultura nacional; o nosso está perdido e eu sou muito espanhol” (Fernández de Moratín, 1997, p. 29). No fim da peça, Dom Pedro interpelará o autor da terrível comédia chamando-o à razão e relevando a seriedade do fazer teatral:

DON PEDRO: [...] é muita tolice, depois do que aconteceu, que ainda creia o senhor que sua obra é boa. Por que deveria ser? Que razões você tem para estar certo? O que você estudou? Quem te ensinou a arte? Que modelos você se propôs para a imitação? Não vê que em todas as faculdades existe um método de ensino e regras a serem seguidas e observadas; que devem ser acompanhadas de aplicação constante e laboriosa, e que, sem essas circunstâncias, unidas ao talento, nunca se formarão grandes professores, porque ninguém sabe sem aprender [...] Para chegarem a ser boas (acredite o senhor) é necessário toda a vida de um homem, um engenho notável, um estudo incansável, observação contínua, sensibilidade, juízo refinado, e ainda não haverá garantia de alcançar a perfeição (Fernández de Moratín,

⁹ Do original espanhol: “D. PEDRO: Es increíble. Allí no hay más que hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia ni de costumbres; no hay objeto moral; no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común. / D. ANTONIO: Y no hay que esperar nada mejor. Mientras el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del terror y el almacén de extravagancias”.

Dom Pedro defende a arte do teatro frente a um amador, baseando-se na ideia de que o saber está calcado no trabalho e no estudo. Para ele, entusiasmados pelas palmas e pela ambição das gordas bilheterias, os pretensos dramaturgos ignoram as exigências próprias do fazer teatral. Nesse sentido, ele se aproxima do *capocomico* Horácio, de Goldoni, que em dois momentos da peça fará defesa parecida: contra o aspirante a dramaturgo Lélío, que vê na dramaturgia a chance de aplacar sua fome, e na cantora Eleonora que, abandonando as falidas óperas bufas, entende que se fazer atriz não implica mais que ingressar em uma companhia. Horácio é enfático especialmente com relação à segunda: “estude, observe os outros, aprenda bem os papéis” (Goldoni, 2020d, p. 108).

Horácio e Dom Pedro, portanto, aparecem como desdobramentos de seus respectivos autores em defesa do teatro para além da contingência: trata-se de uma arte complexa que demanda não apenas formar profissionais capacitados, mas alijar os amadores ambiciosos. É notável, no entanto, a diferença dos perfis: enquanto Horácio é um diretor e ator, Dom Pedro é um fidalgo ilustrado. Também em tais características se perfilariam as *personas* dos dramaturgos: enquanto Goldoni ocupara o lugar de diretor de companhia, Moratín fora um dramaturgo que operou as reformas junto ao Estado, ajudando na formulação de leis que impactaram diretamente a atividade teatral. Não surpreende, portanto, que a ação se situe em um café: onde os doutos se encontram para formular aquilo que os profissionais do teatro receberão como programa oficial.

Como bem observa Roberta Barni (2020, p. 437), a peça de Goldoni assume a forma de um “manifesto de poética em forma de espetáculo” advindo “de sua experiência profissional direta de autor e encenador”. Nesse sentido, entende-se a razão para que os argumentos de Horácio sejam mais específicos e pragmáticos que os argumentos de Dom Pedro, refugiados nos conceitos moralizantes sobre o drama: Goldoni está preocupado em integrar os atores a seu programa pelo convencimento.

¹⁰ Do original espanhol: “DON PEDRO: [...] es demasiada necesidad, después de lo que ha sucedido, que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que, sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender [...] si han de ser buenas (créame usted) se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito, y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección”.

Guardadas essas diferenças, Horácio e Dom Pedro convergem também, nos respectivos desenlaces, por sua retidão moral e ternura. Enquanto Horácio aceita Lélío e Leonora com o compromisso de ensiná-los, Dom Pedro oferece um emprego ao malfadado dramaturgo. Também neste desenlace terno, a mão de Fernández de Moratín (1997, p. 34) é dura: o fidalgo não o ensinará, mas o impedirá de “escrever disparates”, impondo ao poeta: “É necessário esquecer absolutamente estes devaneios, esta é uma condição precisa que lhe exijo”. Integrando-os ou não, subjaz, na lição moralizante das peças, a figura do ilustrado de nobres e piedosos sentimentos que terminam por construir a autofiguração do dramaturgo como o modelo mais bem-acabado do homem do século XVIII: aquele que sabe fazer confluir entendimento e sentimento, razão e emoção (Marques de Azevedo, 2015, p. 31).

Como observa Mónica Bolufer, no enlace entre razão e emoção, a cultura setecentista formulou um modelo baseado no “elogio do sentimento, colocando-se de maneira complexa a relação necessária entre razão e afetos”. Longe de simbolizar um ensimesmamento, o apelo à “linguagem do coração” significava também uma forma de intervir no social, pois este enlace socialmente se formulava “atando o indivíduo aos demais através da empatia e da benevolência” (Bolufer, 2015, p. 2061, tradução nossa). Nesse sentido, o passo da reforma, com seu tom sentimental e moralizante, arrebatava também por meio da formulação de um novo modelo humano expresso na imagem final da solidariedade expressa por Horácio e Dom Pedro. É esta a encarnação da figura ideal para reformar os teatros e educar o público pela compreensão cerebrina das regras do teatro e pela retidão moral oriunda de sua capacidade de sentir.

Considerações finais

Mais do que conjecturar o quanto Moratín pode ter baseado *La comedia nueva* em *O teatro cômico*, tratou-se de demonstrar como a lição reformista de Goldoni ressoa na obra do dramaturgo madrilenho. Ambos, é claro, se alimentaram da tração que esta revisão da centúria anterior ganhou nas letras espanhola e italiana do século XVIII mobilizando, para além de figuras como Luzán e Bettinelli, grande parte dos letrados do período num século de polêmicas incessantes (Mombelli, 2021). Os desafios de desterrar uma dramaturgia cenicamente desgastada e moralmente controversa aproximam o empenho de ambos e,

baseado nos escritos que dedicou a Goldoni, pode-se observar que a experiência do dramaturgo veneziano está na base do programa de reformas de Moratín.

O programa reformista, defendido por ambos, encontrou ainda eco nos teatros de seus respectivos países. Como lembra Roberta Barni (2003, p. 17), “Em 1770, em Nápoles, o reconstruído teatro San Carlino bane a representação de comédias não escritas; por outro lado, em 1780, fecha-se definitivamente o teatro da *Comédie Italienne* em Paris”, marcos que a autora toma como ponto final da *Commedia Dell’Arte* e no século XVIII. Na Espanha, dois decretos reais de 1765 e 1788¹¹ baniriam todas as *Comédias de espetáculo*, de gosto barroco, em seus diversos gêneros. Em 1799, se formará uma Junta Reformista liderada pelo próprio Moratín para integrar estas ações sob a mão forte do Estado. Um dos principais produtos da junta foi a publicação de um fascículo *Teatro nuevo español* contendo uma lista de obras proibidas e uma antologia de peças de diversas tradições, cuja representação era estimulada (Andioc, 1999).

O movimento reformista, portanto, sacudiu não apenas as tradições teatrais europeias, mas também se alastrou a todas as esferas da sociedade e conferiu ao século XVIII seu caráter paradigmático do ponto de vista das mudanças sociais que engendrou. Precursor de uma nova concepção do fazer teatral, Carlo Goldoni, além de oferecer um programa para o teatro veneziano, impactou toda a Europa e também os teatros do Novo Mundo. Como bem soube resumir em sua referida carta Fernández de Moratín (1867b, p. 95), admirador e discípulo, encarna-se em Goldoni a imagem de um homem dedicado ao teatro, devotado à “sua ilustração, a seus prazeres e à sua glória”. Como admirador e espectador, Moratín soube nutrir-se da experiência de Goldoni para sacudir o teatro madrilenho de sua época. A lição reformista do mestre veneziano rendeu frutos na Espanha ilustrada.

¹¹ No decreto de 1765 lê-se: “El religiosísimo celo del señor D. Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos y, teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan”. No decreto de 1788 lê-se: “Se han privado por la Superioridad las comedias de magia y las que hablasen de religión, Escritura y hubiese papel de dominio”. Cf. Cotarelo y Mori (1904, p. 657 e p. 682, respectivamente).

Referências

Fontes

DE VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comédias**. Madrid: Cátedra, 2009.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Adiciones a los teatros de Itália. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**, t. II. Madrid: Rivadeneyra, 1867a. p. 23-51.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Carta VI a Don Eugenio de Llaguno y Amírola. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1867b. p. 93-96.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Viaje de Itália. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Obras póstumas**, t. II. Madrid: Rivadeneyra, 1867c. p. 278-587.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Prólogo. *In*: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **La comedia nueva o el café**, Madrid: Librería de Quiroga, 1800. p. 1-3.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **La Comedia Nueva y El sí de las niñas**. México, DF: Prisma, 1997.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a A dona da pousada. Tradução de Ruggero Jacobbi. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020a. p. 229-231.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a Bafafá. Tradução de Alessandra Vanucci. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020b. p. 303-307.

GOLDONI, Carlo. O autor, aos que leem. Prólogo a Café. Tradução de Alessandra Vanucci. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020c. p. 119-120.

GOLDONI, Carlo. O teatro cômico. Tradução de Roberta Barni. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020d. p. 67-118.

LUZÁN, Ignacio. **La poética**. Madrid: Cátedra, 2008.

MADRAMANY Y CARBONELL, Juan Bautista. **El arte poética de Nicolas Boileau Despréaux traducida en verso francés al castellano**. Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1788.

Bibliografia

ANDIOC, René. El Teatro nuevo español, ¿antiespañol?. **Dieciocho: Hispanic enlightenment**, v. 22, n. 2, p. 351-371, 1999.

ANDIOC, René. **Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII**. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

ANES, Gonzalo. **El Antiguo Régimen: Los Borbones**. Madrid: Alianza Editorial/Alfaguarra, 1979.

BARNI, Roberta. Introdução. *In*: SACALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte**. Organização, tradução e notas: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003. p. 15-50.

BARNI, Roberta. O teatro cômico: uma poética em ação. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni**. Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020. p. 433-443.

BETTINELLI, Saverio. **Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille**. Bassano: Remondini di Venezia, 1775.

BOLUFER, Mónica. Estilos emocionales del siglo XVIII. *In*: IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José et al. **Comercio y cultura en la Edad Moderna**. Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. p. 2055-2066.

CALDERONE, Antonietta; PAGA, Victor. Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. *In*: LAFARGA, Francisco (Org.). **El teatro europeo en la España del siglo XVIII**. Barcelona: edicions Universitat de Lleida, 1997. p. 139-193.

CONTRERAS ELVIRA, Ana. La literatura emblemática en la comedia de magia del siglo XVIII. Los emblemas escénicos de El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela. **Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura**, v. 1, p. 93-104, 2023.

COTARELO Y MORI, Emilio. **Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España**. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

DE MATOS, Franklin. A poética do quadro (sobre *O filho natural* de Diderot). *In*: DE MATOS, Franklin. **O filósofo e o comediante**. Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 48-65.

DIDEROT, Denis. Entretiens sur le fils naturel. *In*: DIDEROT, Denis. **Oeuvres esthétiques**. Paris: Garnier, Frères, 1968. p. 71-175.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. Introducción. *In*: DE VEGA, Lope. **Arte nuevo de hacer comédias**. Madrid: Cátedra, 2009. p. 9-127.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. **La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802.** Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

GUIMERÁ, Agustín. Introducción. *In*: GUIMERÁ, Agustín. **El reformismo borbónico: una visión interdisciplinar.** Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 9-36.

MARQUES DE AZEVEDO, Ricardo. **Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII.** São Paulo: FAUUSP, 2015.

MOMBELLI, Davide. **La polémica hispano-italiana.** Madri: Verbo, 2021.

MUSSI, Aurelio. Assolutismo, riforme, rivoluzione. *In*: MALATO, Enrico (Org.). **Storia della letteratura italiana.** volume IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998. p. 5-43.

STUSSI, Alfredo. Goldoni e l'ambiente veneziano. *In*: MALATO, Enrico (Org.). **Storia della letteratura italiana.** volume IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998. p. 877-933.

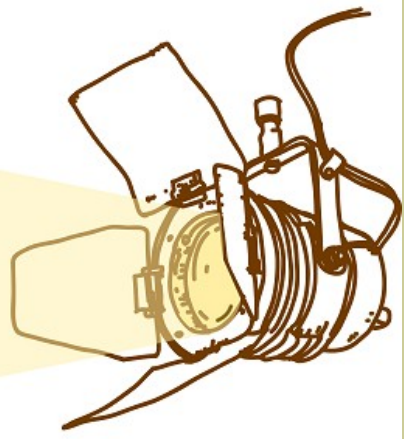
VANUCCI, Alessandra. Prefácio: O autor, aos que leem. *In*: GOLDONI, Carlo. **Comédias de Goldoni.** Organização: Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2020. p. 17-54.

VENTURI, Franco. **Utopía y reforma en la ilustración.** Tradução: Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

Submetido em: 03 jul. 2024

Aprovado em: 27 set. 2024

Dramaturgia em foco



Ensaio



Autoestima de artista

Artist self-esteem

Leonardo Simões¹

DOI: 10.5281/zenodo.13943067

Resumo

Carolina Maria de Jesus subverteu a ordem comum às mulheres negras brasileiras e faveladas: se tornou uma escritora publicada e conhecida, e sua vida ainda influencia artistas até hoje. Luzia Rosa é uma dessas influenciadas. Atriz, preta, ela encenou o espetáculo *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Luzia liderou todos os processos de produção da peça. A confluência entre esse fato e a vida de Carolina acontece nas teorias de Augusto Boal em *O arco-íris do desejo*. A proposta desse texto, portanto, é enxergar o fazer artístico com outros olhos, como um mecanismo de viver maior do que as situações adversas.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Augusto Boal; Teatro do Oprimido; Luzia Rosa.

Abstract

Carolina Maria de Jesus subverted the common order to Black Brazilian and favela women: she became a published and well-known writer, and her life still influences artists to this day. Luzia Rosa is one of those influences. A Black actress, she performed the show *Canto e Cena by Carolina Maria de Jesus*. Luzia led all production processes for the piece. The confluence between this fact and Carolina's life takes place in Augusto Boal's theories in *The rainbow of desire*. This essay departs from the works above to establish the artist's self-esteem, a way for the individual to be and be perceived apart from art. The purpose of this article, therefore, is to see the artistic expression in a different light, as a living mechanism greater than adverse circumstances.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Augusto Boal; Theater of the Oppressed; Luzia Rosa.

¹ Leonardo Simões, aluno do Mestrado do PPGEAHC – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: leonarddosimoes@gmail.com.

Várias cenas em um canto: um espetáculo na periferia de São Paulo sobre Carolina Maria de Jesus

São Paulo, dia vinte e três de julho de 2023, quatro horas da tarde. Aqui estou, no Sesc Campo Limpo, zona sul da capital. Saltei na estação próxima à unidade, a penúltima da linha 5-Lilás do metrô, que termina no Capão Redondo. O dia está calorento. A entrada do lugar anuncia a festa junina. Daqui a pouco, a atriz Luzia Rosa vai apresentar o seu solo, *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Não é um espaço tradicional. A plateia é majoritariamente negra. Em vez de poltronas, cadeiras de plástico bem parecidas com as que se vê em bares. O tablado deve ser um metro acima do chão, e o cenário da peça concentra-se no tambor da percussionista Sisa Medeiros, roupas em uma arara, um amontoado de lixo, algumas panelas velhas e outros objetos descartados dentro de um carrinho de feira.

Há muitos ruídos. A peça vai acontecer na tenda de convivência, cercada de atividades esportivas, recreativas ou puramente ociosas. O cenário é interessante porque incorpora a melodia da cidade ao espetáculo. A cortina do teatro é assim: o pano vermelho sem viço é segurado por uma corda amarelada, movida por alguma contrarregra da produção. As luzes fazem pouca diferença diante do sol da tarde. Na fileira à minha frente, uma senhora mirrada divide seu olhar vigilante entre o palco e a lateral direita da tenda. “Os meninos estão brincando ali”, cochicha com outra mulher ao lado. Os meninos, julgo, tratam-se dos seus netos.

Não me recordo exatamente do som dos três sinais. Mas todas as vezes em que estou no teatro, neste momento de alertar a plateia para se preparar para o início, retorno para a noite de estreia de *Amadores*, o espetáculo da Cia. Hiato, no qual uma mulher corpulenta parecida com uma de minhas avós adentrou o palco, balançando a barra de sua saia, e avisou: “esse é o primeiro sinal”.

Luzia Rosa não é uma senhora. Mulher preta, alta e jovem, tem rosto afetuoso e com um mistério do tipo que faz você se sentir bem ao dividir o espaço com ela. Luzia adentra o palco com os olhos fincados em nós. Este é o seu primeiro sinal.

Meu contato com a história de Carolina Maria de Jesus foi em algum momento da adolescência, enquanto me preparava para o vestibular. Seu livro *Quarto de despejo* (2014) - estava na lista das obras indicadas. Um trecho da pesquisa complementar ficou na minha

mente durante os anos após a prova. O repórter Audálio Dantas foi até a favela cobrir um despejo de moradores e flagrou uma mulher gritando, pelo que me lembro, algo como “deixa vocês, eu vou botar tudo no meu livro”. A pergunta que levou Audálio a conhecer Carolina Maria de Jesus pode ter sido: “uma favelada que sabe escrever?”. A conexão entre os dois rendeu a primeira edição do livro em 1960. Mas as questões que me levaram até o Sesc Campo Limpo para assistir ao espetáculo inspirado na obra de Carolina Maria de Jesus envergam por outro lado. Tanto a história da escritora quanto a peça de Luzia Rosa me atravessaram com a mesma pergunta: os processos criativos artísticos e a própria arte podem gerar autoestima?

Os espelhos de Augusto Boal: o indivíduo aprende a se enxergar

“O teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam (e no momento de praticá-lo), e não na objetividade de pedras e tábuas, cenários e figurinos. Nem o tablado é necessário, nem a plateia: basta o Ator. Nele nasce o teatro. Ele é teatro. Todos nós somos teatro; além disso, alguns de nós também fazemos teatro”. O trecho escrito por Augusto Boal (1996, p. 220) no livro *O arco-íris do desejo*, ilumina esta metodologia teatral, criada para compreender e libertar o indivíduo de pressões internas, fazendo-o atingir um pico de existência, para conhecer seus desejos e dialogar com a própria vontade.

Em “Interlocuções entre la multiplicación dramática - Eduardo Pavlovsky - e O arco-íris do desejo - Augusto Boal”, os autores Bortolini e Oliveira (2002, p. 185) explicam que a técnica de Boal abordava diferentes tipos de opressão. Se na América Latina os problemas da sociedade passavam por fatores externos como a fome, a violência, a repressão policial e militar, na Europa as travas eram internas, tais como a solidão e o vazio existencial. Boal praticava o teatro como uma atividade humana para dar liberdade ao sujeito de observar a si mesmo (2002, p. 27). A inspiração para o nome - *Arco-íris do desejo* - alude à composição das cores do fenômeno meteorológico. Ainda sobre a definição, Bortolini e Oliveira (2021, p. 192) completam que:

As hierarquias sociais produzidas pelas sociedades totalitárias, o uso e abuso dos poderes, o aniquilamento das pessoas que fazem parte das maiorias minorizadas e desvalorizadas, a heteronormatividade e suas consequências, a reprodução das desigualdades sociais, entre tantas outras formas de opressão se instauram na constituição da sociedade, podem ser constatadas em diversas formas de sofrimento psíquico e é justamente na

composição de imagens em arco-íris que esses posicionamentos pessoais deixam clara a sua origem, tanto de ordem familiar, quanto estrutural e historicamente gerada.

A sofisticação de o Arco-íris do Desejo está em colocar o indivíduo como protagonista em uma situação de sofrimento para ele. Para a dinâmica, um grupo de atores será responsável por dramatizar o problema. Ao assumir o papel de protagonista, o indivíduo em questão será orientado “a elencar os sentimentos, estados emocionais e os desejos, de forma a convidar outros atuantes a assumirem corporalmente tais posturas”, conforme Bortolini e Oliveira (2021, p. 192). O protagonista compõe no espaço estético como a cena deve ser desenvolvida, organizando os corpos dos atores e atrizes do grupo até que se tenha uma configuração real da situação aflitiva. Essa vivência terapêutica visa a imersão do indivíduo na resolução do problema por meio de um diálogo dramático, um enfrentamento terapêutico por meio do teatro.

Dramaturgo, ator, produtor e educador, Augusto Boal influenciou o cenário mundial com o Teatro do Oprimido, por meio do qual se encenava problemas reais, como a violência ou a desigualdade social, a fim de que o próprio espectador solucionasse-os em cena, participando como um agente transformador do ato e, conseqüentemente, a experiência despertasse-lhe a consciência para mudar a sociedade onde estava inserido. Se “todos nós somos teatro”, como vaticinou Boal, era porque o seu modo de enxergar o espectador se diferenciava. Em vez de vê-lo como um indivíduo que recebe uma ação, Boal (1973, p. 236-237) derrubou as paredes invisíveis entre palco e plateia:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo.

Ainda segundo o diretor, essa experiência era tão reveladora, que mostrava a possibilidade de transformação do mundo, tamanha era a libertação do espectador através da ação dramática. Isso porque, na base de o Arco-íris do Desejo, Boal desenvolveu o conceito de “spect-Ator: o agente sobre o ator que atua” (Boal, 2002, p. 27-28). O dramaturgo defende o *spect-ator* como sujeito capaz de trabalhar simultaneamente em todos os departamentos da encenação, podendo executar, interpretar, avaliar e até mesmo

intervir no processo teatral. Isso quer dizer, segundo Hans Robert Jauss (1994), citado no artigo “Formação em Teatro-Fórum: recepção, intervenção e autonomia do espectador”, de Cilene Canda e João Tadeu de Oliveira Rios, as experiências do indivíduo anteriores ao momento do espetáculo podem mudar sua forma de compreender a encenação. Em *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), Boal usa sua experiência à frente do Arena, seu grupo de teatro, no momento em que eles realizaram *Arena conta Zumbi*,² um musical escrito por Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em 1965, para introduzir o conceito Curinga:

Zumbi foi a cristalização das experiências que havíamos feito. Sabíamos que não íamos dialogar com o povo. Mostraríamos a nossa cara. O espetáculo era como se um grupo de amigos invadisse a sala de visitas, onde outros amigos, a plateia, nos esperassem. Para que não houvesse a mais a mínima esvaída sombra da mais remota e longínqua dúvida, o elenco cantava em coro: ‘O Arena conta a história/pra você ouvir gostoso: /quem gostar nos dê a mão, /e quem não tenha outro gozo!’ Tinha que ficar claro: quem contava a história era o Arena! Sistematizei o Sistema Curinga: nenhum personagem seria propriedade privada de nenhum ator. Todos tinham o direito de interpretar qualquer personagem, homens, papéis de mulheres e vice-versa. Atores se destacavam dos personagens, que passavam de mão em mão. Cada personagem tinha um jeito de ser, imagem preferencial que seria reconhecida, fosse qual fosse o intérprete do momento. Isso permitia que apresentássemos personagens da maneira que eu vinha buscando, onde cidadãos perseguidos interpretariam personagens como eles, vivendo em sociedade autoritária (Boal, 2000, p. 230).

Quando olhamos a trajetória de Boal, tanto o *spect-ator* quanto o Curinga, são conceitos presentes em o Arco-íris do Desejo, esta também uma técnica pertencente à árvore do Teatro do Oprimido. Mas o Arco-íris do Desejo busca decifrar os sentimentos, expor o inconsciente para o indivíduo ter a poderosa experiência de se ver e ser visto. Uma das raízes mais profundas do Teatro do Oprimido é justamente afastar a conformidade do sujeito. Sobre essa necessidade de afastar a passividade, o Teatro-Fórum, por exemplo, completa o conceito de *spect-ator*, uma vez que a proposta dessa técnica é provocar o espectador a mudar a cena, se colocando no lugar do oprimido. De maneira que “[...] essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões” (Boal, 2003, p. 38). Ou seja, o espectador faz muito mais do que apenas ler a obra: ele participa dela, modifica sua estrutura e, a partir desse contato, tem a própria vida modificada. Ainda nesse sentido,

² Arena conta Zumbi teve sua estreia em 1º de maio de 1965 no Teatro de Arena de São Paulo. O musical foi um marco na cena teatral brasileira porque inaugurou o Sistema Curinga, onde os atores não tinham papéis fixos, mas intercalavam personagens à medida que o espetáculo acontecia. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Cláudio Cajuíba Soares (2010, p. 1) completa a tese de Boal dizendo que o espectador “[...] busca ser também contemplado e não apenas contemplar, provoca além de ser provocado, protesta ao se sentir vilipendiado, enganado, ao ser tratado como tolo”. Se o Teatro do Oprimido “é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem” (Boal, 1996, p. 42), a função terapêutica do teatro no Arco-Íris do Desejo é de causar um certo tipo de espanto: “O eu- agora percebe o eu-antes e prenuncia um eu-possível, um eu-futuro.” (Boal, 1996, p. 41). Ou seja, o Arco-Íris do Desejo não é apenas um modo do *spect-ator* influenciar o externo, mas sua chance de mudar o interno; aquilo que não é tangível, que confronta seus sonhos, seus medos, seus traumas e a sua autoestima.

O outro lado do espelho: a teoria boaliana na vida e obra de Luzia Rosa

“O arco-íris foge de mim”, sopra Luzia, em cena como Carolina Maria de Jesus. É um espetáculo de longos silêncios, de uma movimentação comedida quase como se a atriz enxergasse as divisórias de papelão do barraco onde viveu a personagem. A visão raio-x de Luzia lhe dá dupla vantagem: pode ver através das paredes invisíveis de seu cenário inventado e também pode ver através da pele do público. Sinto que lê meus pensamentos. A personagem pede uma caneta. Sem que ninguém atenda de imediato, ela refaz o pedido com mais força. Um homem levanta-se e vai até o palco para lhe entregar sua caneta Bic. No refeitório do Sesc Campo Limpo, que fica dentro da tenda de convivência onde acontece o espetáculo de Luzia, um casal faz o pedido. A balconista dá as costas para eles, encaixa a xícara debaixo da máquina de expresso, e entrega aos clientes o pão de queijo e a bebida quente sem tirar a atenção do palco. A personagem está sentada sobre um caixote e rabisca na folha de caderno. Pausa. Não devolve a caneta para o homem. Em vez disso, puxa um tamborim. O batuque empurra uma melodia meio confusa, sem harmonia. Parece improvisado. Aos poucos, a personagem acha sua canção. Mas finda a música de repente. O trecho cantado em cena também é parte do livro *Quarto de despejo*. Ainda sentada, a personagem dá o seguinte texto:

Quando estou com pouco dinheiro, procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, café. Desvio meu pensamento para o céu. Penso: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores que nós? Será que o predomínio de lá suplanta o nosso? Será que as nações de lá são variadas igual aqui na terra? Ou é uma nação única? Será que lá existe favela? E se lá

existe favela, será que, quando eu morrer, eu vou morar na favela? (Jesus, 2014a, p. 50).

Novamente de pé, a personagem de Luzia intercala situações entre vasculhar o carrinho de feira e o monte de lixo. Nada diz. É uma personagem sendo percebida por seu público, sendo identificada por um público periférico e preto.

Essa cena do espetáculo é significativa e pode ser interpretada sob a ótica de um conceito de George Berkeley: “ser é ser percebido”. Embora a definição abrace uma galáxia de significados, se a transportamos para a história de minorias apagadas, oprimidas, como os negros e favelados, temos um ponto de encontro entre Berkeley, a teoria de Boal em *O Arco-íris do Desejo* e a encenação de Luzia Rosa em *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. Isso porque Boal acreditava que “em um espetáculo teatral tradicional, a relação espectador/personagem (ou espectador-ator) se produz por meio daquilo que se chama empatia: em, dentro, pathos, emoção” (Boal, 1996, p. 55). Ao transformar o espectador em protagonista, a técnica do Teatro do Oprimido, em especial o *spect-ator*, capacitava-o para repetir na vida social a aprendizagem do jogo teatral, como já foi escrito nesse ensaio. Mas o conceito de “ser é ser percebido” de Berkeley se alinha à teoria boaliana *spect-ator*. Inclusive, podendo ser visto em um dos fatos marcantes da vida do diretor. Certa vez, Boal trabalhou com empregadas domésticas na criação de um espetáculo coletivo. Elas se apresentavam na rua, em igreja e em sindicatos. Mas queriam encarnar os personagens dentro de um teatro. “Pra quê?”, provocou Boal. “Nós queremos que a pessoa vá até a bilheteria e pegue seu bilhetzinho; e queremos que o porteiro do saguão rasgue o bilhete e devolva metade pra ela; e que depois ela se sente na poltrona e veja o pano subir”, segundo o relato retirado de *Entre a vida e o teatro*, portal do autor (Boal, 2023). E isso foi feito. Alugaram o Teatro da Glória, na capital do Rio de Janeiro, e fizeram um festival com seis grupos, divididos em três dias. As empregadas domésticas se apresentaram no terceiro dia. O evento foi um sucesso. Casa cheia, muita alegria. Ao final da apresentação, avisaram Boal de que uma moça chorava muito no camarim. Ele foi até lá saber o motivo. No relato da empregada, presente no portal *Entre a vida e o teatro*, ela diz que:

Desde a tarde, quando cheguei aqui, eu já estava emocionada. Nós somos empregadas domésticas, e as empregadas domésticas são ensinadas a serem invisíveis. Nós fazemos a comida e parece que ela vai sozinha para a mesa; os pratos ficam sujos e parecem que se lavam sozinhos; de manhã a criança acorda, veste-se e parece que ninguém fez nada por ela. A empregada doméstica é um ser invisível. Somos ensinadas também a ser

mudas. [...] Mas hoje à tarde, quando eu pisei no teatro, um homem no alto da escada me pediu um favor: ‘chega um pouquinho para cá que eu quero colocar o refletor em cima de você’. Ele estava me iluminando para que todo mundo visse o meu corpo. E logo veio outro que pôs um microfone na minha lapela e me disse: ‘mesmo com o microfone fala mais alto que a sua voz tem que ser ouvida lá na última fileira’ (Boal, 2023).

A empregada contou que entrou no camarim, se olhou no espelho e viu uma mulher, e não uma empregada doméstica. Naquele momento, naquele palco, sua vida foi transformada para sempre porque ela viu e foi vista. A partir do momento em que a empregada doméstica entrou em cena, modificando o significado da ficção através da sua experiência fora dos palcos, ou seja, da própria realidade, ela percebeu-se e legitimou sua existência. O fazer artístico lhe deu autoestima para, pela primeira vez, olhar no espelho e ver uma mulher, ver uma pessoa que estava além da condição de empregada doméstica pobre e favelada.

Perceber-se por meio da arte. Na história de Carolina Maria de Jesus, alguns trechos são simbólicos para mim. Por exemplo, essa fala: “Eu sou tão pobre que eu não tenho condição de ir em um espetáculo. Por isso, Deus envia esses sonhos deslumbrantes para minha alma dolorida”. Vera Eunice de Jesus Lima, filha de Carolina, confidenciou o trecho em um papo que assisti, também no Sesc Campo Limpo, no mesmo dia do espetáculo apresentado por Luzia Rosa. Segundo Vera Lúcia, a curiosidade de Carolina Maria de Jesus pelo mundo e pelos livros veio desde menina, mas lhe valeu a fama de metida e chata. Na infância, Carolina sofria de dores de cabeça. Ao ser levada para se consultar com o médium Eurípedes Barsanulfo, em Sacramento, Minas Gerais, sua cidade natal, ouviu o seguinte diagnóstico: “A menina não é chata. É poetisa”. Assim como a empregada doméstica da peça de Boal, a escritora Carolina Maria de Jesus pôde se ver além do rótulo imposto pelo meio externo. Pra mim, a beleza do relato está na força interna que a arte ativou em Carolina; a forma como a escrita assumiu a função de espelho, refletindo a mulher e a poetisa, muito mais do que uma favelada catadora de lixo. Mesmo sem nunca ter participado de uma dinâmica cênica como o Arco-Íris do Desejo, Carolina enfrentou suas opressões internas por meio da arte, conforme teorizou Boal, assumindo a direção e mudando completamente sua vida, pois “a criatividade artística do oprimido-protagonista não se deve limitar à simples reprodução realista, ou à ilustração simbólica da opressão real: deve possuir sua própria dimensão estética” (Boal, 1996, p. 56).

Criar a “própria dimensão estética” é uma forma de desenvolver no indivíduo valores importantes, como a confiança, a perseverança e a autoestima. Se o artista dominasse os meios de produção, faria uma revolução. O palco não conteria o poder transformador da arte tanto na vida de quem faz, quanto de quem consome. *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus* é um espetáculo cuja concepção, direção, atuação, figurino, cenário e direção de produção são de Luzia Rosa. Além de esculpir o espetáculo, ela é idealizadora do Projeto Casa Preta, onde moldou as seis peças escritas e encenadas pela companhia, desde 2016. A atriz já trabalhou no Theatro Municipal de São Paulo, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Teatro Augusta e recebeu o prêmio de melhor atriz coadjuvante do 25º Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem. No dia 18 de novembro de 2022, Luzia fez uma postagem em seu perfil no Instagram. Na legenda, escreveu: “Nunca foi fácil. Sempre foi difícil. Nasci prematura, com 800 gramas e o médico sugeriu para meus pais desligar o aparelho que me mantinha viva”.³ Luzia agradece os pais por não desistirem dela, exalta a própria força e, por meio de uma metáfora, versa sobre o alimento necessário para todas as instâncias da vida. A foto da publicação é linda. Luzia encara o horizonte. Sua cor realça o branco da camisola. Ela segura um pano amarrado ao peito, formando uma espécie de asa frontal. O cabelo preso, mas volumoso, e os brincos e colares semelhantes às peças do jogo de búzios, lhe fazem parecer uma rainha africana. No dia 16 do mesmo mês e ano, outra postagem no Instagram. Luzia com o mesmo olhar confiante, usando um vestido brilhoso, segurando uma taça de vinho. “Pensando aqui... quem tem se amado, se cuidado, se achando linda, lindo, potente?”,⁴ escreveu na legenda. Luzia usou as mesmas *hashtags* em ambas: #arte #caminhos #viva.

Refletindo os conceitos de Boal e a história oprimida da Carolina, a atriz Luzia Rosa fez sua “própria dimensão estética”, transformando as cenas de sua vida através do fazer artístico. Se reconheceu nele e por meio dele, desenvolvendo sua autoestima como parte da sua expressão artística em um ciclo poderoso onde a arte alimenta a vida, e a vida alimenta a arte.

³ Legenda de uma postagem presente no perfil da atriz Luzia Rosa no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIGWkfgOO4M/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

⁴ Legenda de uma postagem presente no perfil da atriz Luzia Rosa no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CICGAFuPHsB/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

O que podemos chamar de *Autoestima de Artista*

Segundo pesquisa de Ferraz, Tavares e Zilberman (2007) no artigo “Felicidade: uma revisão”, da Revista de Psiquiatria Clínica, a autoestima é uma característica identitária de pessoas felizes. Lógico que ela também instrumentaliza sentimentos negativos. Entretanto, a definição universal vem de uma avaliação afetiva que cada um faz de si próprio, do seu valor e importância, conforme os autores. Custa muito desenvolver uma boa autoestima. O trabalho começa na infância, por influência dos pais, da família, da escola, e segue ao longo da vida. Cultura, educação, lazer, esporte, amor, carinho, apoio, estímulo e tantos outros elementos são essenciais para a criação dessa blindagem. Se a autoestima é o resultado de uma série de estímulos externos e internos que impulsionam o indivíduo a viver e produzir, a história de Carolina Maria de Jesus contradiz a tese. No meio do lixo, Carolina pegava todo tipo de papel que pudesse preencher com suas poesias. Havia uma biblioteca inteira escrita em restos, como um espólio marginal descartado antecipadamente pelo mundo onde ela vivia. Se enxertada na vida da escritora, a máxima filosófica “eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim” (Ortega y Gasset, 1967, p. 52) é um tipo de revolução: a circunstância indissociável de Carolina nunca foi a miséria, mas a literatura. Nas piores condições, o ato de escrever se transmutou em um ato de viver. Achar papel no lixo para escrever era tão essencial quanto qualquer outro objeto ou comida. A força criadora de Carolina tirava as pressões internas de dentro do seu ser, abrindo espaço para uma autoestima, um reconhecimento sobre si mesma, seu valor e sua circunstância. Preta e mulher, vítima de todo tipo de agressão, tinha orgulho de se ver assim: preta, mulher e escritora. Era uma pessoa faminta por transcendência. Por ter se visto e se percebido artista, Carolina gritou no meio da rua “deixa vocês, eu vou botar tudo no meu livro”, na cena que marcou minha memória para sempre. Naquele momento de repressão, botar os fatos no livro ganhou potência. E há diversos exemplos de artistas em situações limítrofes “sendo e sendo percebidos” através da arte. Seja na rua diante de três pessoas ou em um palco encarando a multidão; seja criando um espetáculo virtual em meio a uma pandemia que extinguiu uma das bases da arte, o contato humano, ou sob a ameaça de uma bala perdida na favela; seja continuando o exercício da imaginação durante um governo eleito democraticamente que odiava artistas e trabalhou contra qualquer tipo de incentivo fiscal e moral, ou debaixo de uma

ditadura focada em perseguir e matar opositores; seja até mesmo em casa, sitiado pela violência de um pai ou pela homofobia de um tio. A arte nasce dessa desesperadora sensação que nenhum bem material supre e também produz a partir da mesma sobreposição porque “o oprimido se transforma no artista. O oprimido-artista produz um mundo de arte” (Boal, 1996, p. 55). O ser, aquilo que existe dentro do indivíduo, mas pode mudar o coletivo, é inapreensível. O contato com a arte coloca o indivíduo em frente ao espelho para refletir essa percepção: ele é artista. Parafrazeando Augusto Boal, todos nós somos artistas; além disso, alguns de nós fazem obras de arte. Mas qual é o motor desse fazer artístico? O que levava Carolina Maria de Jesus a catar papel no lixo para escrever ou a atriz Luzia Rosa a escrever, dirigir, produzir e encenar uma peça inspirada na escritora? A resposta possível é a formação de uma *Autoestima de Artista*, e não a autoestima do artista, já que essa qualidade independe do ofício relacionado ao criador. Boal, como teórico, entendia que o verdadeiro pote de ouro a ser encontrado no final de seu arco-íris era a descoberta do desejo do indivíduo; o pleno entendimento de que o ser pode, mais do que desejar, realizar algo; enfrentar, vencer, ultrapassar o limite imposto pelas opressões externas - como a fome, a violência - e internas, como o vazio existencial. A arte e o fazer artístico provocado pela técnica do Arco-íris do Desejo cria a *Autoestima de Artista*. Afinal, como o próprio Augusto Boal (2002, p. 185) definiu:

Ela permite que o protagonista se veja a si mesmo, não somente como sua imagem física no espelho físico, mas múltipla; imagem refletida no caleidoscópio que são os participantes. As paixões do protagonista se apresentam aqui divididas em todas suas cores invisíveis a espelho nu, como a luz branca do sol que, atravessando a chuva, transforma-se em Arco-Íris.

Ao expandir o processo criativo e projetar o Teatro do Oprimido como um mecanismo para o indivíduo modificar sua imagem, ativando a função terapêutica do teatro com o Arco-Íris do Desejo, Boal integra a arte e a imaginação como partes iguais de um “processo psíquico”, reafirmando o enorme poder da criatividade para fundar uma imagem de si mesmo e desenvolver uma nova realidade, pois “a imaginação, que é o anúncio ou prenúncio de uma realidade, é, já em si mesma, realidade. Memória e imaginação fazem parte do mesmo processo psíquico: uma não existe sem a outra - não posso imaginar sem ter memória, e não posso lembrar sem imaginação” (Boal, 2002, p. 35). É por essa razão que folhas sujas achadas no lixo podem se tornar um livro, como fez

Carolina Maria de Jesus, e um palco sem coxia ao lado de um refeitório, debaixo de uma tenda cercada por gente jogando bola, vôlei, praticando luta ou simplesmente se encontrando com os amigos, se torna um espaço cênico, como fez Luzia Rosa. Ou ainda na experiência com as empregadas domésticas apresentadas por Boal. Em todos esses casos, está nítida a modificação da imagem do indivíduo sobre si mesmo através do contato com a arte. O “processo teatral de contar no presente, diante de testemunhas coniventes, uma cena vivida no passado, já oferece em si mesmo uma alternativa, ao permitir - e exigir - que o protagonista se observe a si mesmo em ação, pois o seu próprio desejo de mostrar obriga-o a ver e a ver-se” (Boal, 2002, p. 39), como é desenvolvido na técnica do Arco-íris do Desejo, resulta no que estamos chamando de *Autoestima de Artista*, ultrapassando a possibilidade do *spect-ator* modificar sua imagem, mas atingindo o resultado dessa transformação.

Carolina e Luzia: muitas mulheres em uma só

A modificação na imagem do indivíduo teorizada e praticada por Boal gerava uma simbiose cênica: “o espaço estético é dicotômico e dicotomizante e quem nele penetra se dicotomiza” (Boal, 1996, p. 36). Tal afirmação pode ser vista na última cena do espetáculo que serviu de base para este ensaio, *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus*. No palco do Sesc Campo Limpo, a voz da escritora começa a ser ouvida em cada canto. O áudio faz parte de uma entrevista da autora. Em cena, a personagem de Luzia Rosa vai até a arara de roupas e muda a blusa e os sapatos. Está de roupa nova. Ela amarra o cabelo com uma faixa vermelha linda. Em vez do rosto limpo, os lábios agora cintilam o batom. Brincos balançam nas orelhas. Os focos das luzes estão sobre ela. E então o áudio emparelha com a imagem: enquanto a voz de Carolina fala do seu orgulho em ser escritora, os olhos do público veem uma mulher preta, alta e jovem, de rosto afetuoso e com um mistério do tipo que faz você se sentir bem ao dividir o espaço com ela. É um momento muito delicado do espetáculo porque há uma simbiose entre a figura real de Carolina Maria de Jesus, a personagem do espetáculo e a atriz, Luzia Rosa. De alguma maneira, diante do público, há três mulheres em uma só porque “em cena, o ator é quem é, e quem parece ser. Está agora aqui, diante de nós, e está também distante, em outro lugar, em outro tempo, onde se passa a história sendo contada e vivida”, como escreveu Boal (1996, p. 36). Mais do que

isso, esse momento é altamente simbólico por materializar sensações e sentimentos lúdicos, como o orgulho, a beleza e autoestima em uma encenação simples: troca de roupas e maquiagem. E o público capta a mensagem com emoção.

Ainda que o espetáculo de Luzia Rosa não tenha sido criado de acordo com as técnicas do Teatro do Oprimido, a aproximação entre *Canto e Cena de Carolina Maria de Jesus* e a teoria boalina tem viés analítico que exemplifica o conceito de “auto-estima de artista” e em como as raízes de Boal se estendem pelo próprio teatro; em como o pensamento boalino foi revolucionário e transgressor ao ver a ação cênica como uma tecnologia de transformação social, que permanece rente ao fazer teatral; em como as teorias do diretor ainda espelham e explicam a necessidade da arte feita pelo povo e para o povo.

Ação dramática esclarece ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação. A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se liberta: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução! (Boal, 1973).

E a revolução proposta por Boal pode ser cotidiana, uma vez que após o contato com a arte o “mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar” (Boal, 1973).

Fechada a cortina, quase vazio o salão. Aquela senhora mirrada se levanta da cadeira de plástico onde permaneceu por pouco mais de uma hora. Não tomo depoimento, mas espio seu relato breve para outra mulher. Os meninos devem continuar por ali até que a unidade do Sesc Campo Limpo seja fechada. A senhora observa Luzia ainda no tablado recebendo os cumprimentos. E então sorri. De algum modo, essa mulher se viu na encenação de Luzia. E agora pode ir para casa descansar.

Referências

BERKELEY, George (1685-1753). **Só filosofia**. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2008-2023. Disponível em: http://www.filosofia.com.br/bio_popup.php?id=64. Acesso em: 27 ago. 2023.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro de terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Entre a vida e o teatro.** Disponível em <http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2020/02/Entre-o-teatro-e-a-vida.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza; OLIVEIRA, Douglas Henrique de. Interlocuções entre la multiplicación dramática - Eduardo Pavlovsky - e O arco-íris do desejo - Augusto Boal. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 34, p. 185-195, maio/ago. 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FERRAZ, Renata Barboza; TAVARES, Hermano; ZILBERMAN, Monica L. Felicidade: uma revisão. **Revista de Psiquiatria Clínica**, v. 34, n. 5, p. 234-242, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832007000500005>

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36)

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2014a.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote.** São Paulo: Iberoamericana, 1967.

RIOS, João Tadeu de Oliveira. Formação em teatro-fórum: recepção, intervenção e autonomia do espectador; [Cilene Canda]. **Repertório**, [S. l.], p. 130-134, 2013. DOI: 10.9771/r.v0i0.8734. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8734>. Acesso em: 29 jan. 2024.

SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba. **Espectador: contemplar ou ser contemplado?** Portal ABRACE, 2010. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3293>. Acesso em: 27 jan. 2024.

Submetido em: 16 nov. 2023

Aprovado em: 8 abr. 2024



Fogo frio e Renascer:
**intersecções entre o Teatro de Arena,
Teatro Oficina e Benedito Ruy Barbosa**

Fogo frio and Renascer:
**Intersections between Teatro de Arena,
Teatro Oficina and Benedito Ruy Barbosa**

Paula Autran¹

DOI: 10.5281/zenodo.13955999

Resumo

Este ensaio explora a trajetória de Benedito Ruy Barbosa, autor de grandes sucessos da televisão brasileira, começando com sua primeira peça teatral *Fogo frio* (1960), desenvolvida no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. O texto discute como as experiências de Barbosa no seminário influenciaram seu trabalho na teledramaturgia, especialmente em novelas como *Renascer*. A peça *Fogo frio* apresenta o drama dos colonos de café no Paraná, utilizando uma linguagem realista para conectar dramas individuais a problemas sociais. A formação no Arena foi crucial para Barbosa, refletindo-se em suas novelas que mesclam ficção e vivências pessoais. Sua obra é marcada por uma forte consciência política, mesmo durante a ditadura militar, buscando sempre uma narrativa autenticamente brasileira.

Palavras-chave: Teledramaturgia; Novela brasileira; Teatro brasileiro.

Abstract

This essay explores the career of Benedito Ruy Barbosa, the author of major successes in Brazilian television, starting with his first play, *Fogo frio* (1960), developed at the Teatro de Arena's Playwriting Seminar. The text discusses how Barbosa's experiences in the seminar influenced his work in television drama, particularly in soap operas like *Renascer*. The play *Fogo frio* presents the drama of coffee farmers in Paraná, using a realistic language to connect individual dramas to social issues. The training at Arena was crucial for Barbosa, as it is reflected in his soap operas, which blend fiction with personal experiences. His work is marked by a strong political awareness, even during the military dictatorship, always striving for an authentically Brazilian narrative.

Keywords: Television drama; Brazilian soap opera; Brazilian theater.

¹ Paula Autran é pós-doutoranda em história da cultura na FFLCH/USP, doutora e mestre em artes cênicas pela ECA/USP. É bacharel em jornalismo pela PUC e em história pela USP. Jornalista, dramaturga, escritora e professora de dramaturgia. Email: paulautranch@gmail.com.

A novela de maior audiência no momento da TV brasileira é *Renascer*, veiculada pela Rede Globo de televisão.² Em 1958, era inaugurado o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma sistematização dos cursos de dramaturgia que eram ministrados ali de maneira informal desde a entrada do diretor e dramaturgo Augusto Boal no grupo, em 1956. O que as duas informações têm em comum? Um nome: Benedito Ruy Barbosa. Sim, o autor de alguns dos maiores sucessos da televisão brasileira teve seu primeiro texto teatral, *Fogo frio*, escrito e encenado por meio do Seminário do Arena. Assim, em pleno 2024, com o *remake* desse sucesso televisivo estreado em 1993, forma-se uma espécie de arco histórico por meio do qual as duas pontas da trajetória do autor se tocam. Isso porque muitas das lições que Barbosa aprendeu na época do Seminário retornam agora por meio da trama de sua novela.

É interessante notar que já em sua primeira peça o universo que o consagrou na teledramaturgia se encontrava presente: o drama de personagens centrados no universo rural. O tema central de *Fogo frio* gira em torno do cotidiano da vida dos colonos plantadores de café do Norte do Paraná, às voltas com as intempéries da natureza, como a geadas – à qual o título da peça faz menção – e às terríveis condições sociais impostas a esses trabalhadores pelos donos das terras. A peça foi escrita por meio da linguagem realista, e centra esforços no diálogo intersubjetivo,³ o que auxilia os dramas individuais dos personagens a estarem intimamente ligados aos dramas políticos coletivos. No entanto, há alguns “desvios” desse modelo, com um dos personagens sendo chamado simplesmente de *colono*, não tendo nome próprio, pois o que o define na trama é a sua função social.

Isso fica explícito no programa da peça no qual o autor o descreve como “um dos milhares de párias que labutam de sol a sol, plantando e colhendo em troca de nada” (Programa..., 1960, p. 4). Todos os outros personagens têm nomes ou apelidos.⁴ Mesmo assim, a vida individual dos personagens e suas subtramas são desenvolvidas juntamente ao teor social da peça, e os dois elementos constroem de maneira dialética a narrativa,

² Sobre o assunto ver a matéria: <https://www.negociossc.com.br/blog/veja-os-numeros-impressionantes-da-audiencia-de-renascer/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

³ “Conversa entre dois ou mais personagens. O diálogo dramático é geralmente uma troca verbal entre elas. Outras comunicações dialógicas são sempre possíveis: entre uma pessoa visível e uma personagem invisível, entre um homem e um Deus ou espírito, entre um personagem e seres inanimados, etc. O critério essencial do diálogo intersubjetivo é o da troca e da reversibilidade da comunicação” (Pavis, 2001, p. 92-93).

⁴ As personagens da peça são: Ana, Anita, Carlos, Colono, Júlio, Neco Nêgo, Zeza e Zuza (Programa..., 1960. p. 6).

como explicita o autor em seu texto do programa da peça:

Se denúncias existem em meu trabalho, não foram forjadas por mim. São frutos, simplesmente, da autenticidade que procurei dar à narrativa. Tudo o que se passa em *Fogo Frio* aconteceu e continua acontecendo neste Brasil. Famílias como a de Zeca existem muitas; famílias como a do Colono também (Programa..., 1960, p. 4).

A montagem da peça se deu pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, pois este era um projeto que “Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido... (ali) um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular” (Autran, 2015, p. 9). Assim, o principal foco do Seminário era a discussão dos textos escritos com intuito de buscar uma linguagem eminentemente brasileira. Ele consistia em encontros semanais (normalmente aos sábados de manhã) nos quais os integrantes do Teatro de Arena e convidados discutiam seus textos, os quais eram previamente lidos por todos. Além dos textos dramáticos eram também discutidos textos teóricos. Por meio do Seminário, foram encenados sete textos de autores nacionais estreados, entre eles Barbosa. Dos sete, três não eram de autores do Arena: além de Barbosa, tiveram seus primeiros textos encenados pelo grupo o psicanalista Roberto Freire e a escritora Edy Lima.⁵

Esses textos foram escolhidos, pois além de serem de autores estreados – um dos critérios utilizados pelo Seminário para a montagem – iam ao encontro do projeto de buscar os sotaques e as histórias das diferentes regiões do país. Mas como um projeto pioneiro, não estavam em busca de textos *perfeitamente acabados*, muito para além disso, estavam interessados em textos que os auxiliassem em seu projeto da busca de histórias brasileiras e que dessem a chance de esses autores terem seus textos encenados.

Benedito Ruy Barbosa é o quinto estreado a ser lançado consecutivamente pelo Arena. Nunca teve uma peça montada e essa é a primeira que escreveu. Tem, pois, as qualidades e os defeitos que se esperavam; muita sinceridade e muita coisa para dizer embora careça de maior permanência no teatro, maior conhecimento de seus problemas⁶ (Boal, 1960, p. 7).

⁵ As peças resultantes do seminário são: *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha (estreia março/1959), *Gente como a gente*, de Roberto Freire (estreia julho/1959), *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima (estreia outubro/1959), *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa (estreia abril/1960), *Revolução na América do Sul*, de Boal (estreia setembro/1960), *Pintado de alegre*, de Flavio Migliaccio (estreia janeiro/1961) e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis (estreia julho/1961).

⁶ Boal fala em quinto autor estreado, mas como pôde ser visto na nota anterior, Barbosa foi, na verdade, o quarto.

Essa adequação da peça aos preceitos do projeto dramaturgico do Arena não era mera coincidência, afinal, Barbosa afirma no programa da peça que:

Depois de ver *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, depois de ver *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, compreendi que era real e palpável a tentativa do Arena, de fazer um teatro nosso, abordando nossos problemas, identificando-se com nosso povo. Daí à minha tentativa de participar dessa luta em prol de uma dramaturgia nacional, foi um pulo (Programa..., 1960, p. 4).

Assim, fica claro que Barbosa decidiu escrever teatro, que ele achava ser “uma tarefa bastante difícil e séria acima de tudo” (Barbosa, 1960, p. 4), depois de ver que essa linguagem estava próxima a ele, já que “aqueles rapazes que não acreditavam em obstáculos intransponíveis” (Programa..., 1960, p. 4) – como o autor define os integrantes do Arena – o fizeram se aproximar dela. Ou seja, Barbosa partiu de um modelo já estabelecido pelas primeiras peças que faziam parte desse projeto para escrever *Fogo frio*. Assim, essa que é a quarta peça levada a cabo por meio do Seminário, já é resultado, também, desse mesmo projeto. E a peça trazia três características que foram determinantes para essa escolha, segundo Boal, que dirigiu a encenação: “1- análise de um problema social, 2- reprodução de um ambiente rural e 3- estudo psicológico de alguns personagens típicos” (Boal, 1960, p. 7).

Apesar de a peça estar de acordo com a pesquisa do Arena de busca por uma linguagem teatral brasileira, os membros do grupo não eram muito entusiastas da obra, como afirmou o ator Nelson Xavier em uma entrevista realizada em 2010: “O Benedito Ruy Barbosa penou muito no Seminário, mas acabou sendo encenado porque era um CDF e foi muito insistente” (Xavier, 2012). Já Boal justifica a escolha do texto não apenas pelo caráter pedagógico da empreitada, mas também por já antever os méritos do autor: “Benedito Ruy Barbosa tinha escrito sobre geadas no Paraná, Fogo Frio. Alguns não gostavam e eu, se não morria de amores, levava em conta que o autor prometia. Era nossa missão ajudar dramaturgos a dar primeiros passos” (Boal, 2000, p. 174). Apesar das ressalvas dos integrantes do Arena, a peça foi um sucesso inesperado, tendo tido mais de cem apresentações consecutivas.⁷ E também deu a Barbosa o prêmio de autor revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 1960.

⁷ Informação contida em um recorte de jornal (sem data, nem nome), no site do Acervo Augusto Boal. Acesso em: 1 jul. 2024. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/fogo-frio-3?pag=1#gallery->

A montagem também foi palco da estreia profissional de um grupo que até então só havia feito montagens amadoras, o Oficina. Isso se deu, pois esse foi um momento no qual os integrantes do Arena estavam em viagem, levando as montagens do Seminário e de *Eles não usam black-tie* para uma turnê no Rio de Janeiro, e não contavam com atores em São Paulo. “Em São Paulo não me sobrara ator. José Celso Martinez Correa e Hamir Haddad dirigiam um grupo amador, Oficina... propus que se profissionalizassem no Arena. Aceitaram” (Boal, 2000, p. 174). Depois dessa primeira montagem com o Arena, o Oficina se profissionaliza e os dois grupos ainda fariam algumas parcerias juntos:

Augusto Boal orientou curso de interpretação do elenco do Oficina e dirigiu *A Engrenagem*, adaptada por ele e por José Celso da obra de Sartre, além de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. E o Oficina montou de Boal, sob a direção de Antônio Abujamra, a peça *José do Parto à Sepultura* (Magaldi, 1984, p. 38).

Dessa vivência intensa da montagem de *Fogo frio*, precedida pelas discussões propostas pelo Seminário, para todo autor que passava por ali, ficou para Barbosa muitas das lições aprendidas com o grupo, tanto na escrita de suas peças posteriores como para o desenvolvimento de suas novelas:

Se você pegar a primeira (peça), *Fogo Frio* (59), dirigida pelo Boal, e *Fogo na Terra* (79), a terceira, elas têm muito da minha formação no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Era uma época de revolução no teatro brasileiro, com um enfoque político-social muito grande. Mesmo quando escrevia novela... eu não conseguia tirar o modelo do Arena da cabeça (Folha..., 1998).

E o que seria esse modelo? Dentre diferentes características, o Seminário propunha a escrita por meio de um desenvolvimento baseado na dialética hegeliana de explicação da técnica dramática. Muito dessa forma pedagógica veio da sistematização dos estudos que Boal empreendeu na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, entre os anos de 1952 e 1954, sob a orientação do crítico e professor norte-americano John Gassner.⁸ Além

⁸ A grade de estudos de Boal em Columbia, de acordo com uma descrição feita depois, era composta por: “*Shakespeare; drama moderno; direção; teatro grego; playwrighting, com John Gassner... famoso teórico da época*”. Essa profunda influência de Gassner se mostra no uso que Boal fez das técnicas de *playwriting* transmitidas por ele. Gassner também pensava a dramaturgia na sua interação com uma nova cena, tendo sido ele quem levou Boal a ser ouvinte nas aulas do Actor’s Studio. Essa influência marcará em Boal a busca por um teatro desenvolvido a partir das técnicas dialéticas do Drama, em sintonia com a linguagem da nova cena realista norte-americana. Gassner acreditava na superioridade do realismo como linguagem teatral, como deixa claro na afirmação: “Continuamos a considerar o teatro do século XX como um setor da arte realista moderna”. É com essas referências que Boal chega ao Arena (Autran, 2015, p. 48).

disso, nos anos anteriores à montagem da peça de Barbosa, que se deu em 1960, o Arena havia empreendido o Laboratório de Atuação, fundado em 1956, e por meio da pesquisa do “corpo brasileiro”, sentiram a necessidade de desenvolver um texto também brasileiro.

Se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás. A interpretação mais brasileira era dada aos atores mais Steinbeck e O’Casey. Continuava a dicotomia, agora invertida. Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores (Boal, 1980, p. 178-179).

Essa pesquisa, ainda que feita de maneira informal até então, com aulas esporádicas de Boal para o grupo, em encontros abertos ao público e também nas discussões que empreendiam no coletivo, ensejou a criação da peça *Eles não usam black-tie*, por Gianfrancesco Guarnieri, que estreia com grande sucesso, em 1958. É nesse momento que decidem sistematizar também a pesquisa de dramaturgia, com a fundação do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, no mesmo ano. Um aficionado pelo texto teatral, que participava dos encontros sobre dramaturgia no Arena, para os quais afluíam cerca de 50 pessoas por vez, era o dramaturgo e também autor de novelas Lauro César Muniz. Grande admirador de Boal e de suas lições, em 1959, ele pede para fazer parte do Seminário: “Boal me disse que os debates já estavam muito avançados no Seminário, mas que ele daria aulas de dramaturgia na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1960, e que era para eu ir para lá. Fui, e me tornei um de seus primeiros alunos” (Muniz, 2016).

Muniz, assim como a dramaturga, poeta e professora da EAD, Renata Palottinni, foram não apenas alunos da primeira turma de dramaturgia ministrada por Boal na EAD, como se tornaram uma espécie de discípulos de Boal, o sucedendo como professores na escola. E foi Muniz quem realizou uma proposta de sistematização do pensamento de Boal sobre a escrita teatral, já que o próprio diretor não o fez. Em um encontro com Muniz na sede da Companhia do Latão, o diretor Sérgio de Carvalho comenta sobre esse modelo proposto pelo autor, ao qual Carvalho chamou de método Boal-Muniz:

O método de Boal-Muniz é uma síntese que se assemelha à explicação que Engels dá sobre a ciência da mobilidade de Hegel. Num primeiro nível, as contradições gerais entre A e B, duas personagens, ou dois grupos de personagens se dão como unidade em torno de um campo ou problema comum. Não se trata só do conflito de vontades opostas. A e B estão numa unidade contraditória em torno de uma questão comum, em interação problemática, na medida em que existem também contradições internas de lado a lado: ‘A’ não é uma identidade fechada, trava uma luta interna que

dificulta sua ação com B, e vice-versa... Isso pode ser lido como hesitação, contra-vontade ou contra-dever, até a conquista da decisão. O processo se dá em etapas... Ocorrem as variações quantitativas da interação. Em um determinado momento em que quantidade se faz qualidade, o salto transformador: a variação qualitativa (Carvalho, 2020).

Carvalho lembra que esse método não era utilizado de maneira geral, mas sempre aplicado a um universo de narrativas de um Brasil popular: “A geração de Lauro César estava interessada num Brasil popular, em ritmos anticapitalistas, o que impedia qualquer afastamento formalista das vibrações do mundo” (Carvalho, 2020). É dessa forma que Barbosa utiliza esse modelo para desenvolver a sua teledramaturgia que há cerca de cinco décadas faz um grande sucesso nas televisões do país. E, não por acaso, a sua vivência no mundo rural é retratada reiteradas vezes em sua obra.

Nascido ele próprio no interior paulista, na cidade de Gália, conviveu em sua infância com a profunda realidade contrastante entre o rural e o urbano, com os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, com os efeitos sentidos especialmente no campo, como consequência da depressão econômica da II Guerra Mundial, o que veio a contribuir fortemente para a formação do seu universo autoral (Junqueira, 2021, p. 46).

Dessa forma, Barbosa mescla narrativas ficcionais com muito das histórias vividas por ele mesmo: “Na dramaturgia, nem tudo é imaginação. Muito é vivência, buscamos o personagem em seu habitat. Eu gosto [do formato] de saga porque dá condição de fazermos novela e história” (Barbosa, 2021). E o autor realiza essa junção entre o vivido e o ficcional desde a sua primeira peça *Fogo frio*, que é resultado do que viu de perto na zona rural do Paraná, quando morou em Maringá por conta de um trabalho que teve como contador em uma empresa da região. Em 1952, ocorreu uma geada que deu fim aos cafezais das cidades de Maringá, Marialva e Mandaguari. “Foi um desastre. Eu, primeiro, fiquei extasiado de ver a beleza de todo aquele verde coberto com um lençol branco. Quando o sol esquentou, queimou todo o café. Tiveram que erradicar aqueles cafezais”, conta o autor (Barbosa, 2021).

A carreira como dramaturgo acabou sendo muito menos extensa do que a como autor de novelas. São quatro peças e vinte e quatro novelas. Seu primeiro texto para a televisão foi *Somos todos irmãos*, em 1966, na TV Tupi. Mas o seu universo rural aparece com força na novela *Meu pedacinho de chão*⁹ (Memória Globo, 2024), de 1971, considerada a primeira novela educacional da TV. Foi uma coprodução da TV Cultura com a Rede Globo, inaugurando o horário das novelas das seis da tarde na emissora. E surge já com o

⁹ *Meu pedacinho de chão* teve um *remake*, dirigido por Luis Fernando Carvalho, na rede Globo, em 2014.

intuito de ser um meio de educação para a população rural. E isso foi possível, pois Barbosa foi chamado para o cargo de assessor especial do governo na presidência da TV Cultura. “A proposta de *Pedacinho* foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças, levá-lo para a sala de aula, e, ao mesmo tempo, mostrar o interesse dos fazendeiros e autoridades pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria...” (Barbosa, 2021).

Essa proposta mostra muito claramente como o entendimento da arte como um ato político, a base dos estudos e da criação no Teatro de Arena, segue ecoando forte na criação e na concepção de vida de Barbosa.

Já em 1971, quando ocupou cargo público na TV Cultura de São Paulo, Benedito Ruy Barbosa escreveu *Meu pedacinho de chão* – com trama eminentemente rural – em parceria com Teixeira Filho, dentro de uma proposta pioneira: a novela educativa, construída a partir de relatórios e estatísticas provenientes das secretarias estaduais paulistas da Agricultura e da Saúde, no governo de Laudo Natel (1971-1975). A novela conforma o início da sua carreira autoral, na qual muitos outros sucessos com temática afim viriam a ocupar centralidade.

A ideia de utilizar as tramas que escreve como um meio de levar não apenas entretenimento, mas também educação e cultura para a população, toma uma dimensão muito maior a partir do momento em que passa a escrever para a televisão. Dentre sua extensa galeria de personagens, há um que teve grande repercussão tanto na primeira exibição da novela *Renascer* quanto agora em sua segunda versão. É o personagem Tião Galinha. A sua trajetória também faz um arco histórico na obra de Barbosa, pois já estava presente em sua segunda peça *O ovo do cramulhão*, de 1971. Nela o lavrador e ex-matador de aluguel João das Mortes faz um pacto com o diabo para escapar de sua vida miserável. Acredita que se chocar um cramulhãozinho debaixo do braço se tornará rico, como reza a crença popular. Esse personagem também surge da sua forma de escrita que mescla histórias reais e ficcionais.

Folha - Como surgiu ‘O Ovo do Cramulhão’?

Benedito Ruy Barbosa - Foi em 1970. Eu estava no sertão baiano pesquisando a cultura popular, quando ouvi falar pela primeira vez do cramulhão, um dos adjetivos que o povo usa para definir o demônio, o capeta, o coisa ruim. Escrevi o texto em 71. Mas a gente não podia montar por causa do tema, que já tocava na questão da terra em pleno regime militar.

Folha - Por que o João das Mortes, o protagonista, chegou antes à televisão com o Tião Galinha, de ‘Renascer’?

Barbosa - Quando fiz a sinopse da novela, achei que faltava mexer com a terra. Então, pincei o João das Mortes e o transformei em Tião Galinha. Tive que seguir uma linha diferente, porque na televisão eu não poderia fazer as cenas como no

teatro. E o Tião Galinha (Osmar Prado)¹⁰ caiu no gosto do povo. O personagem tomou as rédeas nos dentes e eu fui atrás dele (Folha..., 1998).

Essa aparição do mesmo personagem em diferentes obras, nos mostra uma forma de escrita que é peculiar a Barbosa.¹¹ Em suas obras televisivas ele revisita histórias, mitos populares e regionais do país. Tanto que as novelas *Renascer*, *Pantanal* e *Rei do Gado* são chamadas de trilogia do campo. “Benedito Ruy Barbosa sempre conta a mesma história, mas busca com toda sinceridade, profundidade e entrega, encontrar as cores, as tonalidades, os ritmos de cada uma de suas partes” (Junqueira, 2017, p. 16). Dentro desse universo, ele não foge da questão política, muito pelo contrário. Ele mesmo chegou a afirmar que essa postura gerou embates entre ele e a Rede Globo, pois ele fazia questão de manter os assuntos que por vezes não eram do agrado da emissora, tais como Reforma Agrária, embates no campo, e a forma como os coronéis ainda hoje tratam os trabalhadores rurais. “Claro que tive que fazer concessões, mas principalmente fui dando um jeito dos assuntos aparecerem por meio da trama dos personagens, e assim, acabei sempre conseguindo falar dos assuntos que achava importante abordar nas minhas tramas” (Mesa..., 2012).

Como o autor pontuou na entrevista citada acima, nem mesmo no teatro era possível tocar nesses assuntos sobre a posse de terras na época da ditadura militar brasileira, muito menos na televisão. Mesmo nesse período tão conturbado de nossa história, com uma censura ferrenha às obras de arte, principalmente a partir do AI-5, em 1968, Barbosa consegue desenvolver na novela *Meu pedacinho de chão* uma trama que toca nessas questões. Talvez por seu formato claramente didático (é considerada a primeira novela educativa da TV), os assuntos puderam aparecer na telinha. Nesse período em que o fechamento da censura era cada vez maior, não foi apenas Barbosa que migrou para a televisão, mas também outros importantes dramaturgos. Alguns autores de tendência política à esquerda, incluindo membros do Partido Comunista, passam a fazer parte do quadro de roteiristas de telenovelas. Entre eles estavam Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha),¹² Dias Gomes e outros.

¹⁰ Na segunda versão, levada ao ar em 2024, o personagem é feito pelo ator Irandhir Santos.

¹¹ Em 1983, Benedito Ruy Barbosa usou alguns personagens de *Meu pedacinho de chão* para estrelar sua novela *Voltei para você*. As crianças Serelepe, Pituca e Tuim reapareciam adultos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Meu_Pedacinho_de_Ch%C3%A3o. Acesso em: 10 ago. 2024.

¹² “Em 1969 é contratado pelo setor de criação da TV Tupi e em 1972 vai para a Rede Globo de Televisão, onde termina seus dias como reconhecido roteirista. Na Globo, Vianna participa do grupo de roteiristas do programa *Casos especiais*, onde trabalhou criando adaptações para TV de clássicos da literatura e do teatro, como, por exemplo, a adaptação de *Medeia* ambientada no subúrbio carioca (posteriormente Paulo

Vianinha, que fez parte do Arena de 1955 a 1960, quando sai do grupo e funda, com Chico de Assis e outros intelectuais e artistas da época, o Centro Popular de Cultura (o CPC), conta em entrevista feita em 1974, que a escolha por entrar para a televisão se deu também por acreditarem que aquele era um espaço em disputa:

Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que lutar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação maldito, ou amaldiçoado pela sua própria natureza (Moraes, 2000, p. 244).

O que podemos inferir dessa fala de Vianinha é que, de qualquer modo, produzir, ainda mais na escala que a televisão propiciava, era mais importante e necessário, ainda mais naquele momento, do que não produzir. Claro que isso foi possível aos artistas que não tiveram que sair do país, como o próprio Boal, que vai para o exílio na década de 1970 e só retorna muitas décadas depois. Segundo o pesquisador Paulo Bio Toledo (2013, p. 75), Vianinha produziu muito nessa época, porque de qualquer modo, ele seguiu “tentando”. Da mesma maneira, Barbosa, continua buscando escrever suas narrativas nesse período tão difícil para os artistas e a população em geral. As tentativas dele muitas vezes não passavam pela censura, como ele relata sobre uma passagem censurada de *Meu pedacinho de chão*:

Por exemplo, na cena em que um personagem tocava violão e cantava o hino nacional para os caboclos. Depois disso, um aluno cantava o hino da escola, tendo a bandeira do Brasil estendida sobre a mesa. A censura cortou as duas cenas, alegando que o hino brasileiro não podia ser cantado naquele ambiente, e que a bandeira nacional só podia aparecer em ‘cenas especiais’ (Barbosa, 2021).

Mesmo com esses embates diretos, com as possibilidades e brechas que os autores foram encontrando para continuar produzindo, a ida dos autores teatrais para a televisão, e principalmente de autores que tiveram até então uma trajetória de enfrentamento com o regime e de procura por uma arte popular e eminentemente brasileira, causou espanto em parte dos intelectuais e artistas. Ainda que Barbosa não tenha feito parte efetiva do Arena, além de ter sua peça ali encenada, nem tomado parte nos movimentos sociais como o CPC, ele também passou nesse início de carreira (e segundo suas próprias palavras até muito tempo depois disso) por

Pontes e Chico Buarque transformariam o roteiro de Vianna na famosa peça *Gota d'água*). Depois dos *Casos*, Vianna assume o roteiro de *A grande família*, sobre uma família suburbana, que é um enorme sucesso do período” (Toledo, 2013, p. 75).

momentos de extremo tensionamento entre o projeto de texto, de universo que queria criar, e as possibilidades dadas pelo regime ditatorial em voga.

É algo que, a despeito de ter sido o destino de tantos artistas combativos do período, nem por isso é uma posição simples de entender. A fórmula fácil de interpretar esta guinada do autor como capitulação ou cooptação obscurece um quadro em que a moderna indústria cultural ganha corpo no país, associada ao gradativo fechamento de condições produtivas de arte livre, ao controle totalitário de conteúdo através da censura, numa junção entre desenvolvimento capitalista e imposições às práticas políticas. De certo modo, parte daquela cultura interessada ainda em se massificar, interessada em trabalhar na *práxis vital* do cotidiano, viu a TV como um instrumento de grande potencial popular. Ao mesmo tempo, diante da gradativa impossibilidade produtiva no campo cultural da esquerda, principalmente a partir de 1968, as opções eram ou resistir numa batalha impossível ou buscar brechas e fissuras no aparelho (Toledo, 2013, p. 75-76, grifo do autor).

É dessa forma que a obra de Barbosa foi se fazendo nas brechas do aparelho de maior alcance popular que existe no país: a indústria da televisão, nessas quatro décadas que separam sua primeira incursão televisiva no universo rural (com *Meu pedacinho de chão*, em 1971), na junção entre vida e arte e entre entretenimento e política. Nela, Barbosa vem contando não apenas histórias esparsas, mas sagas familiares, em meio a um universo que retorna em diferentes narrativas e também em diferentes versões, como aconteceu com as suas novelas *Pantanal*, *Renascer*, *Meu pedacinho de chão*, *Cabocla*, entre outras. Essa permanência e reiteração de sua obra demonstra que ele trabalha com universos que conversam de maneira profunda com diferentes gerações de brasileiros. Essa pesquisa remonta à sua primeira peça, *Fogo frio*, na qual trouxe à tona já o embate entre o trabalhador do campo, os donos das terras e suas políticas escorchantes, o problema da distribuição de terras e de riquezas no país, e as intempéries da natureza que tanto interferem no trabalho rural. Nessa fricção dialética entre forma, conteúdo e linguagens, se passaram cerca de cinco décadas, durante as quais o país passou por uma longa ditadura militar, e ainda hoje tenta ajustar políticas para a grande questão que é a distribuição de terras no país.

Desde a década de 1970, quando Boal foi preso pelo regime militar, torturado, e solto apenas por conta de uma grande movimentação internacional de artistas e intelectuais proeminentes, tendo que partir para o exílio em seguida,¹³ o Teatro de Arena

¹³ Sobre o assunto, ver: Santos (2019).

encerrou suas atividades como grupo combativo política e artisticamente. No entanto, as narrativas perpetradas por Benedito Ruy Barbosa (entre muitos outros) e que ainda hoje comovem, entretêm e suscitam discussões em torno de temas sociais candentes como reforma agrária, mostram que as lições empreendidas no Seminário de Dramaturgia e nos tantos projetos que o sucederam no grupo, e que desembocaram no Teatro do Oprimido, de Boal, seguem sendo um dos grandes pilares da escrita ficcional do país. Uma escrita que mescla essa mesma ficção com a realidade vivida do povo brasileiro, pois como diz o historiador Júlio Pimentel Pinto:

História e ficção são formas narrativas e ambas constroem a experiência que vivemos, com os recursos de que dispõem e com os compromissos que assumem. No caso da história, com a verdade possível permitida pelo conhecimento disponível sobre o passado. No caso da ficção, com a imaginação, que é sempre capaz de criar novos universos - que não precisam ser reais para falar da vida realmente vivida, com suas belezas e angústias, seus percalços, sonhos e labirintos (Pinto, 2024, p. 7).

Referências

AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Dobra editorial, 2015.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: **Memória Globo**. Meu pedacinho de chão. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-1971/noticia/meu-pedacinho-de-chao-1971.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2024.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: **Mesa redonda Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do teatro de Arena**. SESC Pompéia. Sesc Pompéia Conta Boal. Mediação de Sérgio de Carvalho, com Lauro César Muniz, Chico de Assis e Benedito Ruy Barbosa. São Paulo, 2012.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

CARVALHO, Sérgio. Encontros com Lauro César Muniz sobre dramaturgia. São Paulo. 2011. Sede da Cia do Latão. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/encontro-com-lauro-cesar-muniz-sobre-dramaturgia-2011>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FOLHA de S. Paulo. Entrevista a Valmir Santos, 17 abr. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17049823.htm>. Acesso em: 10 ago. 2024.

JUNQUEIRA, Antonio Helio. Narrativas do rural brasileiro na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra. In: **Revista Mídia e Cotidiano**, Artigo, Seção Temática/Livre, v. 11, n. 2, ago. 2017.

MAGALDI, Sábado. **Um palco brasileiro**. O Arena de São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MEMÓRIA GLOBO. Meu pedacinho de chão. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-1971/noticia/meu-pedacinho-de-chao-1971.ghtml>. Acesso em: 10 ago 2024.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MUNIZ, Lauro César. **Entrevista a Paula Autran**. São Paulo. 2016. Entrevista gravada, inédita.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PINTO, Júlio Pimental. **Como a ficção constrói a experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

PROGRAMA da peça *Fogo Frio*. 1960. Direção: Augusto Boal. Teatro de Arena, São Paulo, SP.

SANTOS, Patricia Freitas. **Pedagogia da atuação**. Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano. São Paulo: Desconcertos editora, 2019.

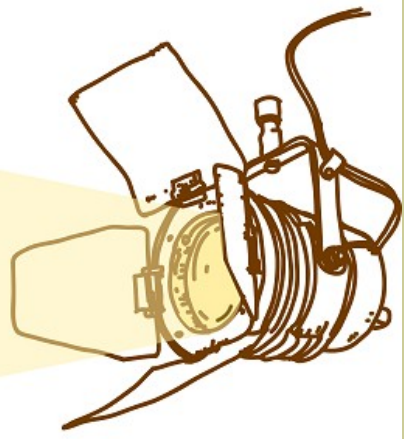
TOLEDO, Paulo Bio. **Impasses de um teatro periférico**. As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

XAVIER, Nelson. Entrevista a Paula Autran. Rio de Janeiro, 2012. In: AUTRAN, Paula (Paula Chagas Autran Ribeiro). **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082015-152343/publico/PAULACHAGASAUTRANRIBEIRO.pdf>. Acesso: 10 ago. 2024. p. 148-165.

Submetido em: 04 jul. 2024

Aprovado em: 05 set. 2024

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Eduardo Aleixo Monteiro¹

DOI: 10.5281/zenodo.13956032

A peça curta “Errata” é parte da pesquisa “Dramaturgia em campo expandido: o processo criativo de Lola Arias”, desenvolvida por Eduardo Aleixo Monteiro no curso de mestrado acadêmico em Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a orientação do Professor Titular Matteo Bonfitto Júnior, e foi encaminhada para a banca a 8 de janeiro de 2023, na véspera da defesa. Trata-se da dramatização - ou ficcionalização - da defesa que estava por acontecer.

PERSONAGENS

Matteo

Dubatti

Cassiano

Eduardo

CENÁRIO

Uma videoconferência

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. Estudou dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André, na SP Escola de Teatro e no SESI-British Council. São de sua autoria as peças de teatro *Política da Editora* (Escola Sesc de Ensino Médio, 2015; Giostri, 2018), *Escola de Magistratura* (Ensaio de Teatro, 2017), *Shite e Waki* (Dramaturgia em foco, 2019), *Sentença* (Sesi-SP, 2019; Edufes, 2020, 2021; Red Escênica, 2022), *Interrupção* (Efêmera, 2021, 2022), *Isto não é uma peça de teatro verbatim* (Ensaio de Teatro, 2021; Efêmera, 2022, 2023, 2024; Red Escênica, 2023; O Barong, 2024), *Isto não é uma conferência-performance* (Funilaria, 2022), *Minha distopia particular* (Dramaturgia em foco, 2022), *Isto não é um trabalho científico* (Escola Cidadã, 2024) e *Errata* (Dramaturgia em foco, 2024). E-mail: eduardoaleixomonteiro@usp.br.

MATTEO: Todos estão com a “Errata”?

DUBATTI: *Sí. Yo la recibí anoche.*

CASSIANO: Eu também.

MATTEO: Nesse caso, Edu, você pode começar.

EDUARDO: Obrigado, Matteo. E obrigado aos professores Dubatti e Cassiano pela disponibilidade, pela oportunidade de diálogo. Sempre que eu defendo um mestrado, acontece uma catástrofe no nosso país. Na véspera do primeiro, foi o impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. Ontem, na véspera do segundo, a invasão terrorista com intenções golpistas ao Congresso Nacional, ao Palácio do Planalto e ao Supremo Tribunal Federal, em cenas que evocam a invasão do Capitólio. Fiquei horas assistindo à televisão. Pesquisei “democracia defensiva” no Google. Revisei e lhes mandei esta “Errata”. E peguei no sono. Eu vou usar como roteiro destes primeiros minutos a “Errata” que vocês receberam, em uma espécie de autocrítica. É para ser uma autocrítica. O meu orientador vê nestes primeiros minutos uma oportunidade de não só apresentarmos o trabalho, mas também de irmos um pouco além dele. Eu não entendi logo de cara o potencial criativo dessa orientação. Eu me acostumei a responder, em situações como esta, sobre o que havia no meu trabalho e não fora dele. Após eu depositar a dissertação, o meu pai me perguntou se eu estava satisfeito com o resultado. Eu respondi que tinha uma ideia do que alcancei e do que não alcancei com a dissertação. Então ele me disse para escrever as perguntas que eu imaginava que vocês me fariam e para já preparar as respostas. Eu não sei se foi essa a estratégia que ele adotou no mestrado dele em engenharia elétrica, mas achei a ideia engraçada e resolvi escrever a “Errata”, buscando preparar-me para a defesa, sem a pretensão de adivinhar as suas perguntas. Eu busquei, não custa nada repetir, escrever sobre dramaturgia em campo expandido por meio de uma dramaturgia em campo expandido, sobre teatros do real por meio de teatros do real, sobre memórias disruptivas por meio de memórias disruptivas, sobre o processo criativo de Lola Arias por meio de procedimentos que ela também usa no seu processo criativo. Eu busquei escrever sobre metanarrativas através de metanarrativas. A “Errata”

não deixa de ser mais uma metanarrativa. A metalinguagem da “Errata” – e a da dissertação – não é a de, por exemplo, um filme sobre como se fazer um filme. A metalinguagem da “Errata” tem mais a ver com o *making of* desse filme, com a processualidade da experiência. Eu julguei que a conferência-performance, enquanto gênero textual, poderia acomodar desde um simulacro de teatro verbatim até uma entrevista ficcionalizada, passando por *QR Codes* para vídeos. Não foi por modismo e sim por necessidade que adotei essas formas. Ainda escrevi uma introdução sobre o nascimento da pesquisa e uma conclusão sobre o percurso investigativo, o que foi inusitado para mim tanto porque usei a primeira pessoa, quanto porque nunca me considerei o tipo de artista que explica ou defende o próprio trabalho, que fala do seu processo criativo – afinal, explicar a metáfora é como explicar a piada. Eu usei a noção de memória disruptiva nas artes cênicas em um sentido convergente ao usado por Fabrícia Cabral de Lira Jordão nas artes visuais, mas eu construí essa noção de uma maneira diferente. Essa construção não foi uma revisão de literatura, até porque ainda não há literatura o suficiente para tanto. Foi, antes, uma tentativa de genealogia do conceito. Por um lado, essa tentativa não representa todo o meu interesse na teoria da disrupção. Só para vocês terem uma ideia, eu acabei de realizar um experimento, eu acabei de escrever a minha primeira peça de teatro com a ajuda – ou a coautoria – de uma inteligência artificial, o ChatGPT, que tem tudo para se tornar um exemplo cristalino de tecnologia disruptiva, haja vista a possibilidade de ruptura em áreas como criatividade, educação, trabalho, segurança digital e a própria democracia. Por outro lado, foi essa tentativa de genealogia do conceito que me permitiu enunciar a minha tese. Para mim, falar de memória disruptiva é falar de um passado presente, é olhar para o passado com os olhos do presente, é interromper atualizando democraticamente. Para mim, memória disruptiva é recriação do vivido, é metanarrativa, é algo palimpséstico, que está entre a memória individual e a memória coletiva. Particularmente, eu só consigo enunciar a relação entre dramaturgia em campo expandido e curadoria no processo criativo de Lola Arias depois de construir o conceito de memória disruptiva. Eu preciso construir o conceito de memória disruptiva para poder afirmar que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido quando é curadora de memórias disruptivas no seu processo criativo. Eu preciso de Lola Arias para acessar algumas instâncias da ditadura militar argentina, da ditadura militar chilena e da Guerra das Malvinas – levando em conta que, por vezes, eu

não consigo acessar nem sequer a ditadura militar brasileira. Eu sinto que só vou acessar algumas coisas deste trabalho quando vir o texto em cena. Há dois meses, eu tive uma amostra disso quando a companhia de teatro Os Satyros encenou “Isto não é uma peça de teatro verbatim”, o primeiro capítulo da dissertação. Logo de cara, entendi, por exemplo, que seis atores – ao invés de três, como estipulei – deixam o espetáculo muito mais fluido. Outras coisas deste trabalho eu seguramente só vou acessar quando conversar com os espectadores. Em 2015, na II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, o professor Dubatti nos apresentou a sua *Escuela de Espectadores* e nos mostrou como o espectador pode ser um parceiro artístico. Ainda não tive oportunidade de conversar com os integrantes da ficha técnica ou com os espectadores das apresentações d’Os Satyros, nem com os leitores das publicações do trabalho. Tampouco tive oportunidade de refletir propriamente sobre a pergunta que me fez um ator costarriquenho há um mês e meio, logo após a leitura dramática de “Isto não é uma peça de teatro verbatim” em Buenos Aires, no *VI Congreso Internacional de Teatro CON/TEXTO tipea*, e com a qual eu gostaria de terminar esta apresentação. Qual a poética – ou a gramática – da memória? Eu não sei! Qual a forma de se trabalhar a memória cenicamente? Qual a dramaturgia teatral da Nova República? Qual a dramaturgia teatral brasileira de 2022? São perguntas que eu me fiz no trabalho e que sempre voltam. O que eu busquei foi uma dramaturgia em campo expandido que passasse pelos teatros do real, assemelhando-se a uma curadoria de memórias disruptivas. E queria encerrar a minha apresentação com isso. Certamente deixei de esclarecer várias coisas. Falar do meu processo criativo ainda é inusitado para mim. Ainda faço de tudo para não explicar os meus textos. E sobretudo para não defender os meus textos. Então queria muito ouvir as suas impressões e responder às suas perguntas.

MATTEO: *Obrigado, Edu. Profesor Dubatti, usted tiene la palabra.*

DUBATTI: *Gracias, Matteo. Es verdaderamente un placer estar aquí. Eduardo, leyendo tu trabajo, que me encantó, tuve ganas de contarte una historia. Me tocó trabajar durante varios días con Hans-Thies Lehmann, en Porto Alegre, en el marco del XIV Simposio de la International Brecht Society, mayo de 2013. La convivencia en jornadas académicas, así como en desayunos, almuerzos, asistencias al teatro, excursiones, caminatas y cenas, permitió que entabláramos una cierta*

confianza. El día antes de la partida sentí que era mi gran oportunidad para contarle a Lehmann qué me pasaba con su libro "Teatro posdramático" en relación a la escena de Buenos Aires. Caminando por Porto Alegre en dirección a una sala teatral donde debíamos ver una obra, le pregunté a Lehmann cuál era su mayor dolor o angustia como teatrólogo, y me contestó que para él era un tremendo sufrimiento comprobar que en el mundo Bertolt Brecht era leído en inglés, no en alemán. Su observación territorial sobre los lectorados en lengua alemana me dio pie para atreverme a comentarle: "maestro, con todo respeto, no lo tome a mal, pero quería decirle que su libro sobre el teatro posdramático no me sirve para comprender lo que está pasando en Buenos Aires". Lehmann me miró sin sorpresa e hizo silencio. Confieso que me asusté, porque pensé que podía haberse ofendido, sin embargo mientras caminábamos me contestó: "pero yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires". Silencio. "Yo escribí ese libro a partir de mi experiencia con el teatro europeo entre 1970 y 1990". Silencio. "No tengo idea de qué está pasando en Buenos Aires". Silencio. "¿Qué está pasando en Buenos Aires?". Silencio. "Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires". La respuesta de Lehmann me pareció reveladora. Yo era el tonto que estaba transformando a Lehmann en gurú. Él no pretendía ese lugar, hasta creo que lo fastidiaba que lo pusieran allí. Lehmann reivindicaba en su respuesta una experiencia territorial y no la internacionalización o universalización a priori de lo posdramático. ¿Me sigues?

EDUARDO: Sí, profesor.

DUBATTI: Yo había escuchado en Buenos Aires a un director decir que vivíamos una era posdramática, que todos éramos posdramáticos. Más tarde, en 2016, un funcionario argentino diría que el teatro nacional estaba atrasado, que tenía que sincronizarse, actualizarse con el resto del planeta, y que la forma de lograrlo era haciendo más teatro posdramático. ¡Lehmann no pensaba igual que sus supuestos lectores-exégetas criollos! Y para colmo me devolvía en su respuesta la responsabilidad de escribir un libro sobre el teatro argentino. Cómo contestar a su última pregunta: ¿qué estaba pasando en Buenos Aires? Amigos académicos mexicanos me contaron que Lehmann, tiempo después, en distintas conferencias dadas en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Arte Teatral, evocó aquel diálogo nuestro en las calles de Porto Alegre. Esto no invalida aplicar la teoría de Lehmann al teatro de Buenos Aires, ni usarla libremente, incluso para inspirar la creación. Muchos artistas de la Argentina, guiados por una supuesta idea de qué es el teatro posdramático, dicen basarse en él y practicarlo, se autoadscriben al posdramatismo. Sí,

creemos, invalida la mera sucursalización que ignore los procesos y variables territoriales. Tampoco la idea de territorialidad invalida escribir un libro sobre el teatro de Buenos Aires desde la India o desde Estados Unidos, sin haber pisado nunca la Argentina: solo interesa señalar que se trata de distintas formas de abordar la territorialidad del teatro y de relacionarse con ella, que en todas las prácticas teatrológicas posibles la territorialidad está presente, se escriba desde y sobre lo que se escriba. ¿Cómo se relaciona un investigador hindú, desde la India, con las prácticas territoriales del teatro de Buenos Aires? ¿Cómo esa forma de relacionarse con la territorialidad organiza epistemológicamente su investigación? ¿Si ese investigador negase su condición territorial, acaso no sería posible pensar territorialmente esa negación? Hay muchos miedos a la territorialidad: el peligro de la caída en localismos o de la discriminación de extranjeros que no han pisado determinados territorios. ¿Acaso no podemos estudiar el teatro isabelino desde el Buenos Aires del siglo XXI? Se puede estudiar territorialmente, desde coordenadas teóricas territoriales, aunque no tengamos experiencia directa de los territorios. Incluso podemos estudiar territorios ya desaparecidos. Hay también una visión positivizada de su superación: el elogio de la internacionalización, la planetarización, el cosmopolitismo y la transculturalidad. Muchos artistas se consideran transterritoriales. ¿Realmente lo son? La territorialidad nunca desaparece. La territorialidad se transforma en una herramienta inteligente si se logra dejar de lado tanto estos miedos como las aspiraciones ciegas de desterritorialización. Siempre habrá alguna razón territorial en las decisiones. En mi caso, la vocación de dedicarme a los estudios teatrales tiene sin duda un origen territorial: vivir en Buenos Aires, ciudad de pasión teatral, y haber visto espectáculos de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, entre otros. Todos somos resultado, de alguna manera u otra, de experiencias cartografiadas...

CASSIANO: Ele caiu?

EDUARDO: Parece que sim.

MATTEO: Eu vou tentar falar com ele pelo WhatsApp... Ele me respondeu: "Matteo querido, se acaba de cortar la energía aquí por el calor. Dicen que vuelve en una hora. Mil disculpas".

CASSIANO: Quem está na suplência?

MATTEO: Isa e Silvinha.

EDUARDO: Silvinha, porque teria que ser alguém de fora da Unicamp.

CASSIANO: Será que não é o caso de chamar?

MATTEO: *“Intentaré ingresar por el móvil”*.

CASSIANO: Então vamos esperar.

DUBATTI: *Mil disculpas. Aquí hace tanto calor que todo el mundo enciende el aire acondicionado y se corta la luz. Mil disculpas.*

MATTEO: *No pasa nada, Dubatti.*

DUBATTI: *Eduardo, ¿me escuchas?*

EDUARDO: *Sí, profesor.*

DUBATTI: *Yo te conté toda esa historia para decirte que no sé si necesitabas hablar de Szondi, Lehmann y Sarrazac en tu trabajo. Es algo que se puede hacer, pero no sé si fue realmente necesario, como escribiste. Además, Lola no hace performance. Lola hace teatro performativo. Por eso que Ferál es mejor que Carlson para analizarla.*

EDUARDO: *Yo lo sé.*

DUBATTI: *¿Qué sabes?*

EDUARDO: *Lo de Lola, Ferál y Carlson.*

DUBATTI: *¿Cómo lo sabes?*

EDUARDO: *¿Puedo tutearle, profesor?*

DUBATTI: *Por supuesto.*

EDUARDO: *Gracias. Para mí es más fácil así. Yo lo sé porque tú me lo dijiste en 2019, durante el Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.*

DUBATTI: *¿Por qué no me escuchaste?*

EDUARDO: *Touché.*

MATTEO: *¿Ha terminado, Dubatti?*

DUBATTI: *Sí, Matteo. Yo terminé.*

MATTEO: *Muchas gracias, Dubatti, por su colaboración. Edu, você tem vinte minutos.*

EDUARDO: *Mil gracias, profesor Dubatti. Gracias por tu tiempo. Por tu saber. Por estar acá. Yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque encontré en esos autores un código para intentar explicar tanto la trayectoria de Lola Arias como mi propia trayectoria, sin la pretensión de, con eso, sugerir cualquier paralelo entre ellas. Aborrezco ese tipo de enfoque cada vez más utilizado por los artistas-investigadores. Hay muchos casos. No voy a nombrar a nadie. Creo que se dice el pecado, pero nunca el pecador. Yo no niego que, como cualquier investigador inseguro, cito de vez en cuando a algunos autores para demostrar conocimientos y no porque esos autores necesiten ser citados. Mientras escribía el trabajo, de vez en cuando yo pensaba: es mejor que sobre información que falte información. Sin embargo, de vez en cuando también pensaba: tal vez sea demasiada información para una obra de teatro. Yo de hecho escribí imaginando no solo este momento, sino también la puesta en escena. Me costó bastante convencer a mi mismo que iba a funcionar. Entonces pensé: yo lo voy a hacer. Quien no arriesga, no gana. Y arriesgué. Fue un momento de toma de conciencia. Yo me di cuenta de que es una investigación. No es exactamente una investigación de detective particular, pero es una investigación. Esos autores lo que hacen es medir ciertas cosas. Bueno, en definitiva, yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque creo que ellos, aunque no quieran ser*

universalizados, son universales.

DUBATTI: *¿Por qué sigues citando a Carlson?*

EDUARDO: *Es una muy buena pregunta. Eso tiene que ver con varias cosas. Tocas un punto que para mí es esencial, profesor. Analizar el proceso creativo de Lola Arias fue una experiencia muy rica sin duda. Me impactó muchísimo desde el principio. Hay muchas obras de ella que valen la pena, que son más o menos lo que busco en el teatro.*

DUBATTI: *¿Qué buscas en el teatro?*

EDUARDO: *Es fácil de explicarlo. Lo entenderás en seguida. Hay un concepto que lo tienes que tener claro. Lo reconoces de lejos. Para mí el teatro es una motivación de vida. Yo lo tomo como agenda. Creo que no estamos en una sociedad, en una civilización, simplemente para sobrevivir. Tenemos que hacer cosas para el espíritu. Para entender lo que hay alrededor. Para entender al otro. Por eso el teatro es tan importante. Tan saludable. Tan necesario. Por eso escribo e investigo dramaturgia. Por eso tengo una editorial, a veces sin ánimo de lucro, dedicada a publicar dramaturgia contemporánea. Mi formación me hace mirar el arte – y por lo tanto el teatro – como un derecho humano. Todas las personas tenemos derecho al arte. Al teatro. A la dramaturgia. Pienso que Lola Arias simboliza un poco eso. Ella denuncia la violación de los derechos humanos y nos garantiza el derecho humano al arte. No la tengo como un ídolo. No la tengo como una generadora de tendencia. Sin embargo, pienso que directora, dramaturga y performer son roles muy bien asignados que no traducen todo lo que ella hace. Prefiero decir que Lola Arias es una artista que hace dramaturgia en campo expandido. Prefiero decir eso que decir que ella hace performance o teatro performativo. Es como si, para analizarla, yo necesitara de todos los autores del mundo y de ninguno de ellos.*

DUBATTI: *Tiene su lógica, ahora que lo pienso... Quiero escuchar al profesor Cassiano.*

MATTEO: *A palavra é sua, Cassiano.*

CASSIANO: Eduardo, certamente você sabe que referências fundamentais na área do teatro e da performance, como Joseph Beuys e Jerzy Grotowski, denominavam as suas atividades artísticas de “ações”. O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha em um campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada em um texto dramaturgico ou em algum outro tipo de matiz narrativa que represente a vida. A ação performática pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade. Nesse sentido, é frequente que performers elejam a atitude teatral convencional como uma espécie de inimigo, um obstáculo a ser superado. A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral, porque não se construiria como representação: não simula, não está no lugar de outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso. No entanto, é necessária uma reflexão mais cuidadosa sobre o pretense sentido não representacional da ação performática, sob pena de nos mantermos em um registro demasiado ingênuo – e foi dessa reflexão que eu senti falta ao ler o seu trabalho. O performer não atua teatralmente, mas representa, em certa medida, o papel social do performer. Ele não se livra tão facilmente desse tipo de representação, mesmo que possa subvertê-la em certo grau, através das suas próprias ações artísticas. Você poderia ter explorado mais – como você mesmo admite na sua conclusão – esse lugar entre a representação e a performance. Inclusive o ator compositor do seu orientador está entre a representação e a performance. Você poderia ter explorado mais a própria noção de metanarrativa.

DUBATTI: *Estoy de acuerdo con el profesor Cassiano. Me gustó lo que escribiste sobre metanarrativas, Eduardo, pero escribiste poco. Perdona que te interrumpa, profesor Cassiano.*

CASSIANO: *No te preocupes, Dubatti.* Eu acho, Eduardo, que você poderia ter explorado mais, inclusive, pesquisas sobre o gênero textual que você escolheu para o trabalho, como a de Marco Catalão. John Cage. Robert Morris. Joseph Beuys. O próprio Antonin Artaud. Eu senti falta deles. O seu final não foi exatamente anticlimático, mas eu achei apressado o terceiro capítulo. O trabalho, quando começou a ficar bom, terminou.

EDUARDO: Este mestrado foi um pouco assim. Quando começou a ficar bom, terminou.

CASSIANO: O que você começou a dizer no terceiro capítulo você poderia ter dito em pelo menos dois capítulos. Por que você não fez isso? E uma última pergunta: por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias?

MATTEO: Obrigado, Cassiano. Muito pertinentes as observações. Vinte minutos, Edu.

EDUARDO: Também agradeço, professor Cassiano. Vou começar falando sobre esse lugar entre a representação e a performance. E vou começar, como o professor Dubatti, contando uma história. Em 2018, eu assisti a “*Campo minado*” na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

CASSIANO: Eu achei uma pena Lola não ter vindo à MIT. Eu teria participado da oficina dela.

EDUARDO: Sim. A ideia era que ela realizasse uma edição do projeto “*Mis documentos*” também durante a MIT. Só que ela não veio ao Brasil, por causa de uma pneumonia. Em compensação – ou como um prêmio de consolação, digamos assim –, promoveram um encontro dos participantes dessa oficina que não aconteceu com a produção e os não atores de “*Campo minado*”.

CASSIANO: Que estranho. Eu não fiquei sabendo.

EDUARDO: Nesse encontro, quando perguntaram aos não atores de “*Campo minado*” se eles se consideravam coautores da obra, todos responderam que não. Para muitos dos presentes, “*Campo minado*” acabou ali. Para mim, não. O contraste entre os não atores de “*Campo minado*”, que não se consideram coautores da obra, e os atores de “*Mi vida después*”, que reivindicam a sua autoria, só me estimulou a estudar algo que definitivamente está nesse lugar entre a representação e a performance e que hoje eu chamo de curadoria de memórias disruptivas. Quanto à pesquisa de pós-doutorado de

Marco Catalão, que você supervisionou, gostaria de agradecer publicamente a você e a ele, pois a palestra que ele deu no Laboratório de Escritas Performativas, que você coordenou, foi o empurrão que faltava para eu assumir a conferência-performance como gênero da dissertação. Se não me debrucei como deveria e gostaria sobre os autores que você mencionou, foi pelo seguinte motivo. Quando eu tenho um compromisso ou apenas com a reflexão, ou apenas com a criação, eu costumo aprofundar mais seja a reflexão, seja a criação. Com o que eu acabei de dizer, eu não estou pedindo condescendência. O que eu fiz foi uma escolha consciente. Eu, conscientemente, abri mão de certo aprofundamento que eu costumo dar à reflexão e à criação, para apresentar reflexão e criação juntas, na intenção de que, apresentadas juntas, elas se tornassem uma reflexão e uma criação de outra ordem, uma reflexão e uma criação condizentes com este trabalho. A esta altura, entendo que não há como aprisionar o gênio de volta na lâmpada, por isso preferi escrever a “Errata” a reescrever o trabalho. No que diz respeito à última pergunta da sua arguição, professor Cassiano, eu vou complementar a resposta que eu dei ao professor Dubatti. Por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias? Eu prefiro dizer que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido a dizer que ela é diretora e dramaturga das suas peças, o que, na minha opinião, seria colocá-la em um paradigma anterior àquele em que ela está, somente por dever de ofício, somente para usar expressões reconhecíveis como “diretora” e “dramaturga”.

CASSIANO: Mas você também faz isso. Você também coloca o seu texto em um paradigma anterior ao que ele está, quando você o formata para concursos de dramaturgia, de uma maneira reconhecível pelos jurados.

EDUARDO: *Touché.*

CASSIANO: Por que você faz isso?

EDUARDO: Eu faço – e talvez Lola Arias o faça pelo mesmo motivo – para me fazer entender. Para mim, é muito mais fácil me fazer entender dizendo ora que se trata de uma dissertação de mestrado, ora que se trata de uma peça de teatro. Para mim, é muito mais

fácil dizer isso do que dizer que se trata tanto de uma peça quanto de uma dissertação. Para Lola Arias e para qualquer artista que faça dramaturgia em campo expandido, acredito que ainda seja mais fácil se apresentar como diretora, dramaturga, performer, curadora etc. do que dizer coisas como *"I consider myself an artist"*, uma frase que ela já usou e que demanda maior explicação.

CASSIANO: Muito bem, Eduardo. Eu estou satisfeito, Matteo.

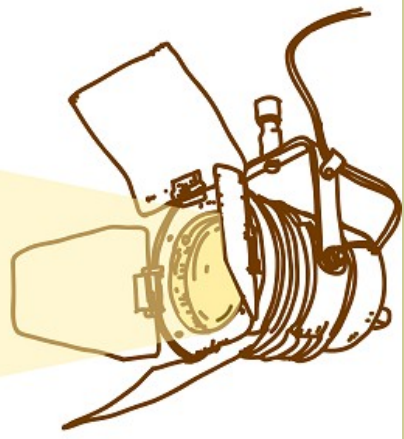
MATTEO: Você nos dá licença, Edu?

FIM

Submetido em: 10 dez. 2023

Aprovado em: 12 jul. 2024

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público



**Maria Angélica Ribeiro e
A ressurreição do Primo Basílio:
Eça de Queiroz revisitado no palco por uma
dramaturga brasileira do século XIX**

Valéria Andrade¹

DOI: 10.5281/zenodo.13970970

1.

Ação: Rio de Janeiro, outubro de 1853.

Época: Atualidade.

Personagem: A Dramaturga.

Eis a didascália inicial ideal, e a princípio suficiente, para levar a um palco imaginário a história – ainda hoje pouco contada e, não por acaso, pouco conhecida – de como e quando a cena brasileira passou a ser espaço autoral dramaturgicamente ocupado também por mulheres.

Uma das protagonistas de proa dessa história – seja por seu papel fundante da tradição de autoria de mulheres da dramaturgia brasileira, seja por ter ensaiado rupturas formais significativas entre os gêneros sério e cômico em sua escrita dramaturgicamente – é Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de *A ressurreição do Primo Basílio: a propósito cômico em um ato*, que ora se reedita neste número de *Dramaturgia em Foco*.² Na breve apresentação a esse texto singular da produção inaugural da dramaturgia de mulheres no Brasil, em que incluo uma espécie de minibiografia de Maria Angélica e também sua bibliografia, anoto aspectos atinentes ao caminho do aprendizado autodidático trilhado por ela e igualmente por outras dramaturgas brasileiras pelo menos até a década de 1960, nele

¹ Professora Associada da Universidade Federal de Campina Grande e Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Pós-doutora pelo Advanced Research in Utopian Studies-ARUS/CETAPS (2019, FLUP) e pelo PÓS-LIT-Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (2021, UFMG). Coordenadora do Laboratório de Práticas Pedagógicas em Educação do Campo – Linguagens e Códigos (UFCEG/CDSA). Integrante do Conselho Editorial da EDUFCEG. Integrante e cofundadora do GT Dramaturgia e Teatro/ANPOLL. E-mail: val.andradepb@gmail.com.

² Publicada em 1878, a comédia foi reeditada pela primeira vez em *Maria Ribeiro: teatro quase completo* (Andrade 2014) pela Editora Mulheres em 2008 e reimpressa em 2014. Esgotado desde então, o livro reúne os três únicos textos teatrais (dos cinco publicados pela autora em vida) que foram localizados até agora.

incluídos estratégias e desafios enfrentados para terem seus textos encenados e publicados (Andrade, 2024b). Passemos para já a esse tão pouco narrado *era uma vez*.

A um olhar mais atento ao cenário cultural da recém-emancipada nação brasileira do vínculo político-administrativo com Portugal, não há de escapar a presença de uma personagem invulgar que começa a frequentar os meios teatrais do Rio de Janeiro: a dramaturga, i.e., a mulher que escreve textos para o palco. E ela entra em cena fazendo barulho, valendo-se para isso da própria voz no exercício de um outro papel, desempenhado na imprensa desde 1852 à frente de *O Jornal das Senhoras*.³ Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875), argentina naturalizada brasileira (Vasconcelos, 1999), é essa mulher que irrompe na cena teatral do Primeiro Império do Brasil dando corpo à figura indicada na didascália referida acima – “A Dramaturga”. Incipiente e meteórica, sua primeira aparição pública no país, ainda no início da segunda metade do oitocentos, acontece sob o signo da provocação e do espanto. Ao modo de um fogo-fátuo, faísca na escuridão e logo desaparece, assemelhando-se a uma imagem holográfica. Vejamos como isso se deu e como, pouco depois, suscitou uma nova aparição, desta vez duradoura e ainda mais brilhante.

2.

Autora do drama histórico e da comédia-*vaudeville* incluídos no programa semanal de récitas do Teatro São Pedro de Alcântara, Joana Manso convida as colaboradoras da redação de *O Jornal das Senhoras* e, implicitamente, suas leitoras e leitores, a irem assistir à encenação de seus textos. Em carta aberta transcrita no editorial do jornal por Gervásia Neves, redatora-chefe na ocasião, em 2 de outubro de 1853, a fundadora do avançado periódico afirmava-lhes a oportunidade de, com suas presenças, sancionarem publicamente as conquistas femininas no campo intelectual. Tendo regressado à Argentina em meados de 1853,⁴ a escritora conclama suas companheiras a estarem no teatro em sua companhia, sem que lá fosse ela estar presencialmente. Apesar da clara realidade corpóreo-cênica dos textos então vistos pelo público espectador, a circunstância curiosa

³ Fundado por Juana Manso de Noronha, este jornal representa o marco fundante da imprensa de mulheres no Brasil. Para além da robusta expansão que imprimiu ao periodismo feminista brasileiro (Muzart, 2003), a ação transformadora desse jornal desdobrou-se em impactos singulares, a par da irrupção de vocações dramáticas de mulheres (Andrade, 2021), conforme exponho a seguir.

⁴ Esse regresso à Argentina deveu-se a circunstâncias pessoais ligadas à ruptura de seu casamento com o músico português Francisco Sá Noronha (Vasconcelos, 1999). A edição do jornal com a carta e a programação do teatro estão acessíveis pelo acervo digital da FBN. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00040.pdf. Acesso em: 06 jan. 2024.

que a antecede dá azo a pensar na corporalidade mais virtual que real da personagem nomeada na rubrica acima - “A Dramaturga”. Espécie de holograma às avessas, os feixes de luz de sua projeção conduziriam à sequente entrada no palco, em corpo vivo, da dramaturga brasileira.

O emergir dessa realidade em menos de dois anos após a veiculação da carta de Joana Manso teria, entre suas raízes, o fato provável de que não poucas colaboradoras e leitoras d’*O Jornal das Senhoras* terão aceito o convite e, como de hábito, comparecido às tais récitas no São Pedro, sobretudo porque nessa altura aquela sala de espetáculos reinava absoluta na cena teatral do Rio de Janeiro. Na continuidade dessa linha factual provável, podemos imaginar que após terem presenciado aquela demonstração pública e coletiva da capacidade das mulheres de escreverem para a cena, uma ou outra espectadora tenha fantasiado, e até desejado fortemente, arriscar-se como dramaturga (Andrade, 2021).

Como imaginou Machado de Assis (1839-1908) em seu conto *A chinela turca*, esse fenômeno não seria uma ocorrência improvável nas plateias de seu tempo. A ação criada pelo Bruxo do Cosme Velho, passada em 1850, traz a figura do major Alves dominado pela ideia de “afrontar as luzes do tablado” após assistir à encenação de um drama ultrarromântico que muito o agradara. Movido por essa fantasia, o major visita o alferes Duarte a fim de lhe mostrar sua obra, resultado da “explosão dramática” de que fora alvo. Exemplo da sedução que o melodrama exerceu sobre o público espectador brasileiro entre as décadas de 1840 e 1850, o conto machadiano mostra também que o aprendizado dramaturgic viria, com frequência, da experiência de espectador (Faria, 2001).

No caso das experiências criativas que resultaram no repertório ribeiriano da produção literária fundante da tradição dramaturgic brasileira de autoria de mulheres, observo que já no primeiro semestre de 1855, ou seja, menos de dois anos após Joana Manso protagonizar a irrupção publicamente validada da mulher que escreve para teatro, Maria Ribeiro - provável *habituée* das récitas no Teatro São Pedro - escreve o drama *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros* (Ribeiro, M., 2021, p. 52). A julgar pelo título e pelo gênero escolhidos, a estreante terá posto em prática a fórmula do já então velho melodrama francês, usada por Joana Manso, e que, pelo menos até 1865, continuaria presente na dramaturgia escrita por homens do romantismo no Brasil. Seguindo aqui no rastro da ficção machadiana, imagino a nossa poetisa, de volta à casa após uma das récitas da citada programação semanal do São Pedro, entusiasmada pela quimera de também ela,

espelhando-se na dramaturga argentina, “afrontar as luzes do tablado” – posto que, até então, ao expor sua poesia na imprensa literária, quando mais jovem, só o fizera sob pseudônimo. Nas semanas seguintes, ou em questão de dias, quem sabe, lá estaria Maria Angélica a mostrar a um homem de teatro, *expert* da cenografia – o artista lisboeta João Caetano Ribeiro (1821-1866), com quem se casara aos 14 anos⁵ –, o primeiro resultado da “explosão dramática” que a teria atingido.

A esse primeiro esboço a jovem Maria Angélica decerto voltaria vez ou outra durante os 18 meses seguintes, lembrando-se dele, pode-se imaginar, durante o sofrido processo de retomada da própria vida após a morte de um filho, em maio de 1855 – fato desencadeador do seu percurso autoral como dramaturga, segundo suas próprias palavras:

Enfermei gravemente; e, quando os esforços da ciência roubaram-me a esperança de acompanhar meu filho, ficou-me a nostalgia da maternidade, [...]: *eu só tinha metade do meu viver.*

[...] Vigor e ânimo se abatiam cada vez mais sob a pressão das minhas saudades!... *Restavam-me, no entanto, duas filhas cá na terra, e para elas era mister viver.*

[...] Quis distrair-me e, para consegui-lo, tentei dialogar um drama, para o que *me sentia com alguma vocação* (Ribeiro, M., 2021, p. 51-52, grifo nosso).

Da luta de Maria Angélica para sobreviver ao transtorno físico-emocional advindo da dor da perda, livrando também com isso as duas filhas das agruras da orfandade que ela própria sofrera na primeira infância, resultaria, por certo, uma complexidade de demandas subjetivas em torno das suas “lidas de mãe de família” *versus* o “afã das letras” a que então se sentia “presa até morrer”, apenas dedicando-lhe “as poucas horas” de sobra da função materna (Ribeiro, M., 2021, p. 55). De toda sorte, o aflorar do percurso autoral da dramaturga ficava assim publicamente justificado como dupla estratégia para lidar com o estresse do luto e manter como prioridade as obrigações da maternidade (Andrade, 2021).

Para além dessa circunstância pessoal e familiar de enfrentamento do luto vivida por Maria Ribeiro como gatilho de sua primeira experiência dramatúrgica, anoto outras,

⁵ A autora nasceu em Paraty-RJ no dia 5 de dezembro de 1829 e faleceu aos 50 anos em 9 de abril de 1880 no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida familiar e profissional. Órfã de pai antes dos 5 anos de idade, Maria Angélica educou-se e desenvolveu sua inteligência invulgar com o apoio de um representante legal de seu pai. Sob pseudônimo (Nênia Sílvia) colaborou em revistas literárias tornando públicos os poemas que escrevia desde os 12 anos. Outros dados e detalhes da biografia da autora constam do prefácio escrito por ela em 1866 à primeira edição de *Cancros sociais: drama original em cinco atos*, incluído no Vol. VI da Coleção Escritoras do Brasil que reedita sua primeira publicação (Ribeiro, M., 2021, p. 51-55). Ver também Sabino (1996) e Andrade (2021; 2024b).

de natureza igualmente pessoal, mas ambientadas fora do contexto doméstico, que terão repercutido no processo germinativo de sua vocação para a escrita dramaturgica e, de modo mais imediato, no seu ímpeto autoral para iniciá-la. Dentre muitas, seriam decisivas as relacionadas às experiências pedagógico-formativas vividas pela autora conforme as especificidades de sua trajetória biográfica inserida no contexto histórico-cultural em que desenvolveu sua obra. Ao seu processo de aprendizado mediado pelas vivências de espectadora de teatro – precariamente reconstruídas acima, num exercício de imaginação a partir de registros históricos disponíveis costurados em meio aos vazios da memória –, acrescento sua experiência como tradutora de textos teatrais. Em relação a essa escrita tradutória da autora, a exiguidade, e mesmo a carência, de fontes documentais⁶ soma-se como empecilho no avanço do conhecimento sobre a produção literária que pavimenta e dá sustentação ao percurso autoral de mulheres no contexto da dramaturgia brasileira e, de uma visada mais ampla, ao do “ser-e-estar” de mulheres no Brasil. Além disso, a formação de Maria Ribeiro como autora de teatro incluiria, como fica claro, sua experiência como leitora habitual de dramaturgia, haja vista ocupar-se com a tradução de textos teatrais como meio de subsistência (Sabino, 1996, p. 203).

Da pequena safra inaugural da tradição dramaturgica de autoria de mulheres – produzida entre 1855 e 1858 por Maria Ribeiro –, à comédia *A farsa da esposa perfeita*, escrita em 1959 por Edy Lima (1924-2021), único texto de autoria de mulher resultante do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1958-1961) – no qual se construiu “uma pedagogia dramaturgica sem precedentes no país” (Ribeiro, 2016) –, caminhar pelas veredas do autodidatismo em dramaturgia foi uma circunstância de longa duração para as mulheres no Brasil (Andrade, 2024b). Assim, entre a geração de Maria Angélica Ribeiro e a das dramaturgas da geração seguinte, como Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Isabel Gondim (1839-1933), aprendia-se dramaturgia assistindo a espetáculos teatrais e lendo textos de teatro, seja traduzindo-os por encomenda de empresários teatrais, seja ensaiando-os para representá-los no palco (Andrade, 2001). Presumo que percursos dramaturgicos autorais como os de Eugênia Câmara (1837-1874) e Guilhermina Rocha (1884-1938), por exemplo, tenham frutificado de suas experiências como tradutoras e atrizes.

O método autodidata utilizado inicialmente por Maria Ribeiro se expandiria já em 1858. Neste ano, ao escrever *O anjo sem asas*, em diálogo declarado com José de Alencar

⁶ Não há registro bibliográfico das traduções feitas pela autora.

(1829-1877) em *As asas de um anjo* (1858) – que incorpora o tema da prostituição à dramaturgia brasileira, inspirado em *La dame aux camélias* (1852) –, Maria Angélica Ribeiro prossegue seu aprendizado, agora pela via do palimpsesto apreendida na obra teatral de Alencar. Em outras palavras, seu processo de apropriação da escrita para o palco incluiria o exercício de recriação paródica, discretamente antropofágica, de obras literárias, sobretudo teatrais, escritas por homens brasileiros e europeus, em que, tomando-os abertamente como interlocutores, revisita várias das principais temáticas relacionadas às grandes mudanças estruturais em curso na sociedade brasileira de seu tempo, como maternidade, casamento, divórcio, emancipação das mulheres e abolicionismo, problematizando-as, às vezes obliquamente, de uma perspectiva emancipatória e feminista (Andrade, 2021).

Depois disso, a produção de Maria Angélica cresce em profusão, e até 1863 compõe um conjunto de aproximadamente 15 textos teatrais.⁷ E em 1865, passados 10 anos desde o resultado da sua primeira incursão na dramaturgia, o Teatro Ginásio Dramático abre suas portas pela segunda vez para a encenação de outro texto seu, o drama *Cancros sociais*. Aclamado pelo público espectador, o drama recebe várias críticas favoráveis em jornais da grande imprensa da cidade como *Diário do Rio de Janeiro* e *Correio Mercantil*, entre elas a do já então prestigiado Machado de Assis:

O nome da Sra. D. Maria Ribeiro, não é desconhecido do público. Representou-se há tempos no Ginásio um drama de sua composição intitulado *Gabriela*, e oferecido à nossa primeira artista dramática. [...]

Há, com efeito, entre *Gabriela* e *Cancros Sociais*, uma notável diferença, um incontestável progresso. A mão incerta no primeiro tentame é agora mais segura, mais conscienciosa; a autora desenha melhor os caracteres, pinta melhor os sentimentos; a ação aqui é mais natural, mais dramática, mais sustentada; as situações mais bem concebidas e os diálogos mais fluentes.

O novo drama é ainda um protesto contra a escravidão.

[...] A ação, como a imaginou a Sra. Dona Maria Ribeiro, tem um ponto de contato com o *Mãe*, drama do Sr. conselheiro José de Alencar: é uma escrava, cujo filho ocupa uma posição social, sem conhecer de quem procede. E se notamos esta analogia, é apenas para mostrar que, na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra por grande parte. A luta que se trava no espírito de S. Salvador, entre o dever do filho e os preconceitos do homem, é estudada com muita observação; a última cena do 2º ato, entre o filho e a mãe, parece-nos a mais bela cena da peça. (Assis, 1955, p. 391).

⁷ V. Bibliografia da autora, incluída ao final desta Apresentação.

Se as palavras de Machado atestam as razões do sucesso e do respeito profissional alcançado por Maria Angélica em sua trajetória, importa reafirmar – neste espaço aberto para a reedição de uma dramaturgia ainda tão inexplorada criticamente, decerto porque muito pouco lida e encenada –, que a contribuição de Maria Angélica Ribeiro à história da dramaturgia brasileira vai muito além de qualquer simples nota, seja da crítica coetânea à sua obra, seja da atual. Deve-se estar ciente e consciente, por exemplo, de que ao longo de 25 anos, desde sua estreia como dramaturga até o final de sua vida, em 1880, Maria Angélica Ribeiro manteve-se ativa como autora de vasta produção dramática.

Além da regularidade e assiduidade com que foram escritos seus mais de 20 textos, os que chegaram até nós são testemunhos eloquentes do propósito autoral deliberado de uma escritora em usar a linguagem formalizada em texto para teatro como estratégia de alargamento do seu mundo e do de suas contemporâneas para fazer publicamente seus protestos e declarar sua reprovação quanto à discriminação e à desigualdade de direitos sociais vivida pelas mulheres brasileiras (Ribeiro, M., 2021, p. 54-55). À exploração sexual de mulheres negras e mestiças pelo homem branco no Brasil escravista, denunciada em *Cancros sociais* (Ribeiro, M., 2021, p. 61-143), a dramaturga propõe outra solução para a questão excêntrica da *mãe-escravizada* tornada posse material do próprio filho: no lugar do suicídio de Joana, proposto por José de Alencar (1829-1877) em *Mãe*, Marta escolhe viver e lutar por sua felicidade e do filho.

E se antes do sucesso alcançado com a encenação de *Cancros sociais*, em 1865, Maria Angélica escreveu copiosamente, após conquistar o público com o destino de Marta posto em cena como afirmação à vida independente de gênero, etnia e lugar social, a dramaturga continua a escrever e começa, inclusive, a encontrar caminhos para publicar seus textos teatrais, ainda que só uma mínima parte tenha sido editado em livro e no palco. Em 1879, o Teatro São Luís abre suas portas para outro drama de sua autoria, *Opinião pública*, entregue ao público leitor no mesmo ano. E, além de *Cancros sociais*, publicado pela primeira vez em 1866, ganham edição também o drama *Gabriela*, em 1868, e as comédias *Um dia na opulência* e *A ressurreição do Primo Basílio*, respectivamente, em 1877 e 1878.

A este laborioso percurso de criação literária ativa, acrescenta-se que, em seu ofício de escrever o Brasil em dramas e comédias, levando-o à cena e às páginas de livros e colocando-se à prova de espectadores e da crítica, Maria Ribeiro encarregou-se da tarefa de desconfinar do domínio masculino a palavra escrita para ser lida, ouvida e, sobretudo,

vista como matéria sonora viva e ação virtual vivida num palco com potência para mudar vidas e ações humanas fora dele. Embora ciente do seu contributo à cultura teatral do seu país, Maria Angélica provavelmente não fazia ideia de estar, àquela altura, em trabalho de gênese de toda uma linhagem de mulheres-dramaturgas que, em nossos dias de séculos XX e XXI, mantêm vivo o ofício de escrever o Brasil em seus textos para a cena (Andrade, 2021).

3.

No ciclo final de sua produção, confirmando o dito popular, Maria Ribeiro superaria seus mestres. Desprendendo-se do padrão fixado por seguidores brasileiros da comédia realista francesa, a dramaturga aposta no riso como saída possível para superar a rigidez e a monotonia do modelo europeu e escreve *Um dia na opulência: comédia original em dois atos*. No texto, mais do que expor a decadência moral da aristocracia, exorcizando em chave cômica o espírito de ostentação que já fazia reféns na sociedade brasileira e, de outro lado, reafirmando argumentos de sua aguçada consciência feminista, Maria Angélica Ribeiro parece sugerir uma inovação formal para aquele gênero teatral: uma forma híbrida, menos maçante que a original importada, a lembrar as comédias de costume de Martins Pena (1815-1848), herdeiro de Molière (1622-1673), talvez fosse mais eficiente aos propósitos moralizantes da ética burguesa difundida pelo teatro realista de raiz francesa (Andrade, 2001, 2014, 2021).

E em setembro de 1878, em meio à polêmica que agitava o meio intelectual do Rio de Janeiro desde o início do ano, quando ali desembarcara com seu erotismo desabusado *O Primo Basílio*, Maria Ribeiro, sob o pseudônimo de “Um calouro”, dá sua versão dos fatos, publicando pela Tipografia Carioca *A ressurreição do Primo Basílio: a propósito cômico em um ato*.⁸ Vários autores, como se sabe, entre eles Machado de Assis, com pseudônimo de Eleazar, argumentaram contra o romance ‘ultrarrealista’ de Eça de Queiroz, embora muitos outros o tenham defendido. A imprensa, como era de se esperar, transforma-se em palco da polêmica e logo surgem também as sátiras, as cartas de leitores, as paródias e as charges.

⁸ Até o momento, foi possível localizar apenas uma versão manuscrita e incompleta dessa comédia, datada de 1879 e com letra do próprio punho da autora. De acordo com a informação constante da folha de rosto desse manuscrito, *A ressurreição do Primo Basílio* foi impressa pela primeira vez em 1878 na Tipografia Carioca e isso permite supor que a autora estivesse preparando uma 2ª edição ou uma nova versão para ser encenada.

E já no final de maio, a celeuma invade o espaço cênico, com a encenação de um “a propósito” cômico em 1 ato, assinado pelo prestigiado jornalista Ferreira de Araújo. Pouco menos de um mês depois, no dia 4 de julho, *O Primo Basílio* pisava o palco do Teatro Cassino, dessa vez numa adaptação séria, encomendada por Furtado Coelho ao jovem Antônio Cardoso de Meneses, advogado e músico, filho do então presidente do Conservatório Dramático. Contrariando todas as expectativas – sobretudo a do empresário, a quem pareceu lógico que a adaptação atrairia multidões ao teatro, dada a rapidez com que os volumes se esgotavam nas livrarias –, o espetáculo foi um fracasso estrondoso e saiu de cartaz após a quinta ou sexta representação (Faria, 2001). Condenado pela crítica, sobretudo por certas “deslealdades literárias” cometidas pelo inexperiente Cardoso de Meneses – a mais grave delas introduzida no desfecho, em que Jorge, o marido traído, sentencia, em tom melodramático: “Nem Deus perdoa a mulher adúltera” –, *O Primo Basílio* em versão cênica não agradou ninguém, até porque o adaptador, antecipando-se à ação da censura, suprimiu as passagens mais ‘apimentadas’ do romance, justo as que o grande público, com ansiedades de adolescente, ardia por conferir ‘ao vivo’, sob as luzes da ribalta.

Na esteira dessa decapitação sumária ocorrida no Teatro Cassino, Maria Ribeiro, ao que parece, irritada com o lado mercantil da atitude de Furtado Coelho de encomendar a tal adaptação – e, pior, a um iniciante –, decide ressuscitar o ‘falecido’. Mais do que uma sátira aos “distintos apologistas da literatura realista” (a quem a autora “D. C. e O.”, ou seja, *dedica, consagra e oferece*, seu “a propósito”), *A ressurreição do Primo Basílio* é uma censura mordaz a autores e, em particular a dramaturgos e empresários de teatro que mercadejavam a literatura, dado que a essa altura se podia contar nos dedos os que se dispunham a preservar algum espaço na nossa cena teatral para montagens menos comerciais. É verdade que Furtado Coelho estava entre esses poucos, mas Maria Ribeiro não parecia disposta a temporizar. Sua intenção corrosiva vem à tona mediada pelo recurso ao pseudônimo, cuja adoção ganha singularidade ao servir como estratégia de zombaria à moda dos codinomes lançada pelos autores que alimentavam o debate surgido na imprensa do Rio de Janeiro em torno d’*O Primo Basílio*.

Recriando, em tom jocoso, alguns dos principais personagens do romance a arguta e então já experiente dramaturga põe em cena um Bartolomeu da Silva, despachante abastado estabelecido no Rio de Janeiro, leitor inveterado de Eça de Queiroz. Seu

arrebatamento pelo *Primo Basílio* acaba por lhe perturbar o juízo, levando-o a renomear a si e a todos a seu redor – a esposa, a sobrinha, a governanta da casa, o sócio e até a cachorrinha da casa –, com nomes alusivos ao romance. Termina por anunciar publicamente pela imprensa sua nova identidade civil, “Bartolomeu dos Santos *Basílio*”. Incorporando a nova identidade, o amalucado ‘basilista’⁹ inclui referências específicas a certas passagens do romance e a suas principais personagens, usando várias das suas expressões linguísticas mais marcantes, como “que ferro!”, “piorra”, “que pulhice”, “ora pulhas”, “sebastianices”.

Figura que se sobressai n’*A ressurreição do Primo Basílio* é Dr. Panfírio, médico recém-formado, apaixonado por Querubina dos Anjos, pretendente dos mais ‘cotados’, a quem, no entanto, Bartolomeu da Silva recusa conceder a mão da jovem sobrinha, por temer que as circunstâncias da profissão obriguem-no a sair da capital e deixar sua esposa sozinha, “a suspirar e a cantarolar a *mandolinata*”, exposta a tentações idênticas às que perdera Luísa. Ciente de que o futuro ‘sogro’ só permitirá o casamento de sua amada com “um escritor de romances e dramas ou então com um negociante de Minas”, o médico atira-se sofregamente a escrever um drama e tendo-o pronto, solicita-lhe o apoio no sentido de distribuir as listas de assinaturas, pois só assim teria como custear sua edição. Já então vivamente interessado, o tio de Querubina procura inteirar-se do enredo do drama, não sem antes se certificar da sua filiação realista.

Diante do descontentamento de Bartolomeu com a história da mocinha de família rica, seduzida por um “peralta” pobretão, prostituída e morta, afinal, “vítima de mil sofrimentos do corpo e do espírito”, sem qualquer possibilidade de regeneração, o jovem Panfírio não reluta em reescrevê-la, visando adaptá-la à ótica do entusiasmado ‘basilista’, até porque tudo parecia indicar que ele decidiria patrocinar a edição. Ao ouvir que Panfírio dispunha-se a regenerar a heroína e, ainda, rebatizar o drama – substituindo o batido *Honra e paixão* pelo ‘realíssimo’ *O novo Basílio* –, Bartolomeu, num rasgo ensandecido de entusiasmo, anuncia a decisão de lhe custear uma edição de dez mil exemplares. De resto, resolve conceder-lhe a mão da sobrinha, justificando a decisão: “Estou pelo meu dito: não dou a mão de minha pupila a um médico, mas a um dramaturgo eminente, a um sublimado autor realista!” Fica no ar a suspeita de que as mudanças feitas pelo jovem adaptador no enredo do romance queirosiano – responsáveis

⁹ Palavra usada pela autora em seu manuscrito como uma espécie de título alternativo.

pela alteração do caráter das personagens, como observou a crítica da época – teriam sido ‘sugestões’ do seu ‘patrocinador’.

4.

Reprise da análise interpretativa de *A ressurreição do Primo Basílio* a que procedi em estudo anterior sobre a dramaturgia de Maria Angélica (Andrade, 2014, p. 42-47), a presente leitura não se quer meramente como tal. Reapresentá-la aqui aponta para uma crítica provocativa à falta de interlocução crítica acerca dessa dramaturgia peculiar escrita por uma mulher no final do século XIX, que não perde a oportunidade de levar para a cena teatral da capital do Império do Brasil os bastidores da maquinaria utilizada pelo mercado nos meios teatrais.

Como também pode significar reprisar perguntas recorrentes que tenho me feito como pesquisadora da dramaturgia brasileira de autoria de mulheres nos últimos 30 anos e que, espantosamente, ainda me faço hoje:

[...] por que as dramaturgas encontram-se ainda em situação clandestina (Andrade, 2021), meio perdidas em lugares de sombra, exiladas da história da literatura brasileira? O que acontece com pesquisas que contam histórias como essas, tão necessárias às nossas memórias literária e cultural? O que falta fazer para que as dramaturgias dessas mulheres estejam amplamente acessíveis e protegidas daquilo que as deixa fora da vida e da *cidade editorial*? O que as faz aparecer e desaparecer de tempos em tempos, vindo ao palco e às editoras como se conduzidas pela força das marés? (Andrade, 2024b, [s.p.]).

Um outro sentido para essa deliberada reprise é, portanto, fortalecer meu empenho em tirar das notas de rodapé da história do teatro brasileiro toda uma escrita dramaturgicamente produzida por mulheres e, muito concretamente, suscitar o interesse em desenvolver novos estudos e análises apuradas de seus textos – ao invés de breves apontamentos, por exemplo, em antologias e dicionários de teatro, como no caso bem específico de Maria Ribeiro.

É tarefa justa e necessária que, em boa hora, começa a cumprir-se¹⁰ e a desdobrar-se em iniciativas como a da *Dramaturgia em foco*, voltadas à reedição de textos dramaturgicamente

¹⁰ Refiro o estudo crítico sobre a obra ribeiriana feito por Andrea Sanazzaro Ribeiro em sua tese de doutoramento (Ribeiro, 2021). Mediada por uma perspectiva feminista, a pesquisa de Andrea tem como eixo investigar a natureza transgressora da dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro, sobretudo quanto à concepção de gênero feminino vigente no seu tempo histórico, ampliando o alcance analítico de sua atuação no espaço público do Rio de Janeiro oitocentista e os impactos de sua obra na cena cultural de sua época.

em sua seção Peças de Domínio Público. Tarefa que apraz cumprir, seja pela ética, seja pelo gosto da ação parceira com vistas a promover a circulação da produção estética desta dramaturga e o avanço da crítica e do conhecimento sobre sua obra como parte do teatro que se fez e se faz no Brasil. E não só. É tarefa voltada também a abrir novas veredas para que essa dramaturgia venha a *ser para o que nasceu* para além da literatura: matéria estética viva e movente entre o verbo e a ação nas vozes e nos corpos de atrizes e atores, realizada num espaço-tempo partilhado por um público como possibilidade de recriação da realidade de si e do mundo a partir de processos de autorreconhecimento.¹¹

Portanto, para além do reconhecimento de Maria Angélica Ribeiro como uma das duas dramaturgas *mater* do teatro brasileiro (Andrade, 2024b),¹² importa como ação de pesquisa feminista no campo da dramaturgia e do teatro que seus textos, a par da comédia em que ressuscita sarcasticamente *O Primo Basílio*, estejam ao alcance das mãos e dos olhos de leitoras e leitores, em edições de ampla circulação como a presente e sejam conhecidos e consumidos pela leitura em diferentes modalidades e mídias, seja a individual, a performativa, aquela feita para se tornarem espetáculo, além de outras, combinadas, por exemplo, com tecnologias digitais e gamificação.

Por esse caminho, há de caber a Maria Ribeiro e também a suas herdeiras a chance de serem, tal qual Eça de Queiroz e tantos outros *homens de letras*, revisitadas no palco, seja pela (re)encenação de suas dramaturgias, seja pela criação de dramaturgias que tragam estas dramaturgas de volta à cena, em diálogo, por exemplo, com as novas demandas políticas e culturais que nos movem hoje como mulheres e, em particular, como *mulheres de teatro*. Nessa direção, *Josephina* (2024), escrito pela atriz, dramaturga, encenadora e professora Luciana Lyra, engendra a ressurreição da comédia *O voto feminino* e de sua autora, Josefina Álvares de Azevedo, acima citada.¹³ Nestes inícios de século XXI, *Josephina* põe-nos a repensar, entre outras questões, os entraves e as estratégias para um teatro e

¹¹ Uma iniciativa importante neste sentido registrou-se em 27 de novembro de 2020 com a realização da leitura dramática de *A ressurreição do Primo Basílio* no âmbito da pesquisa de Iniciação Científica fomentada pela FAPESP (Processo nº 2019/16461-3), realizada por Jean Carvalho intitulada “A dramaturgia-reflexo de Maria Angélica Ribeiro: aquela considerada a primeira dramaturga brasileira”. Seu registro em vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50wj-i06AT4>. Acesso em: 27 nov. 2020.

¹² Josefina Álvares de Azevedo, autora da comédia sufragista *O voto feminino* (1890) é a principal personagem coparticipante do processo de gestação-brotação da linhagem de mulheres dramaturgas brasileiras – cf. Andrade (2024b).

¹³ Conferir o recém-publicado volume de abertura da *Coleção Dramaturgias Feministas*, no qual reúnem-se, em edição celebrativa, as duas dramaturgias citadas: *O voto feminino* e *Josephina*.

uma dramaturgia feministas produzidos por e para mulheres no Brasil em suas conexões com a ainda inconclusa emancipação feminina entre nós (Andrade, 2024a).

Compreendo que neste contexto sagração e profanação se equivalem como ações necessárias e conectadas aos modos de comunicar os resultados dessas nossas pesquisas científicas à comunidade em geral. Será, portanto, o caso de se reimaginar novos modos para isso (Vieira, 2021). Que escolhas podem ser inventadas para ampliar o interesse por essas histórias como a de Maria Ribeiro, levando-as em formatos criativos a salas de aula do ensino básico ao superior, bibliotecas e outros espaços públicos como *halls* de teatros, praças e parques por meio de atividades informais? Mais que tudo, importa profaná-las, essas dramaturgas e a herança fértil que nos legaram, lendo e encenando seus textos, brincando/jogando com eles, seja no palco, na rua, na sala de aula, em prédios históricos ou onde mais se queira. A ideia seria mesmo torná-los parte do nosso feijão-com-arroz cultural. Sua recepção para além da academia pode gerar oportunidades para ações de formação pedagógica alternativa para a transformação social.

Referências

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX**. 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2001.

ANDRADE, Valéria (Org.). **Maria Ribeiro, teatro quase completo**. Florianópolis: Mulheres. 2008. Reedição rev. e atualizada. Florianópolis: Mulheres, 2014.

ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. Prefácio. *In*: RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais: drama original em cinco atos**. Brasília: Senado Federal. p. 7-43, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil, v. 6).

ANDRADE, Valéria. Josefina Álvares de Azevedo revisitada em Josephina, de Luciana Lyra (Posfácio). *In*: AZEVEDO, Josefina Álvares de. **Coleção Dramaturgias Feministas vol. 1**. Josefina Álvares de Azevedo; Luciana Lyra. Organizado por Luciana Lyra. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2024a. p. 71-96.

ANDRADE, Valéria. Dramaturgas *mater* do teatro brasileiro: Maria Angélica Ribeiro e Josefina Álvares de Azevedo, um percurso formativo em duas gerações. *In*: DI LEONE, Luciana *et al.* (Org.). **Para uma história feminista da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2024b.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MUZART, Zahidé L. Uma espiada na imprensa das mulheres do século XIX. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3CYaqKS>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RIBEIRO, Andrea Sanazzaro. **Transgressão feminina na esfera teatral oitocentista brasileira: abolicionismo, maternidade e emancipação na dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro**. 2021. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2021.

RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais: drama original em cinco atos**. Apresentação, bibliografia e atualização Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Editoração e Publicações, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil, v. 6).

SABINO, Ignez. D. Maria Ribeiro. In: SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brazil**. Florianópolis: Mulheres, 1996. Edição Fac-simile de 1899. p. 199-205.

VASCONCELOS, Eliane. Joana Paula Manso de Noronha. In: MUZART, Zahidé L. (Org.) **Escritoras brasileiras do século XIX**. Volume 2. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 228-263.

VIEIRA, Fátima. A comunicação de ciência e o modo de pensar utópico: uma visão para 2030. In: FIGUEIREDO, Carla *et al.* (Org.). **II Seminário Internacional EXPRESSA: Re-imaginar a Comunicação Científica em Educação**, Universidade do Porto, Porto. Livro de resumos. Porto: CIEE/Universidade do Porto, 2021.

BIBLIOGRAFIA DE MARIA RIBEIRO

Obras publicadas:

Cancros sociais, drama original em 5 atos. Rio de Janeiro: Laemmert, 1866. (repres. Rio de Janeiro, 1865).

Gabriela, drama em 4 atos. [s.l.], [s.n.], 1868. (repres. Rio de Janeiro, 1863).

Um dia na opulência, comédia original em 2 atos. In: Revista Ensaios literários. Rio de Janeiro: Sociedade Ensaios Literários, 1877.

Ressurreição do Primo Basílio, a propósito cômico em 1 ato. Rio de Janeiro: Tip. Carioca, 1878.

Opinião pública, drama em 5 atos. [s.l.], [s.n.]. 1879. (repres. Rio de Janeiro, 1879).

Cancros Sociais; Um dia na opulência; A ressurreição do Primo Basílio. In: Valéria Andrade (Org.). *Maria Ribeiro: Teatro quase completo*. Florianópolis: Mulheres, 2008. Reedição rev. e atualizada. 2014. p. 55-155.

Cancros sociais: drama original em cinco atos. Apresentação, bibliografia e atualização Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações. (Coleção Escritoras do Brasil, v. 6). 2021.

Cancros sociais: drama em 5 atos. In: *Antologia do Teatro Realista*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes. 2006. p. 275-415.

Obras inéditas:

Guite ou a feiticeira dos desfiladeiros negros, drama em 5 atos. (1855).

A aventureira de Vaucloix, drama em 5 atos. (1856).

Paulina, a estrangeira, drama. (1856).

São Francisco de Paula, drama sacro.

O anjo sem asas, drama. (1858).

D. Sancho em Silves, drama histórico.

Cenas da vida artística, comédia.

A cesta da Tia Pulcheria, comédia.

O poder do ouro, comédia.

Cancros domésticos, comédia.

As luvas de pelica, comédia.

O onfalista, comédia.

As proezas do Firmino, comédia.

Os anjos do sacrifício, drama.

Ouro, ciência, poesia e arte, comédia.

Deus, pátria e honra, drama.

Anjo sem lar, drama.

A ressurreição do Primo Basílio -
A propósito cômico em um ato escrito por um calouro

(original da escritora brasileira D. Maria Ribeiro - letra do próprio punho da autora)

Rio, 23 de outubro de 1879

Aos distintos apologistas da
Literatura realista
D. C. e O.

Um
Calouro

Este manuscrito foi impresso pela primeira vez na
Tipografia Carioca em formato 8º por Dias da Silva Júnior
Rio, setembro de 1878

[Reprodução do formato da folha de rosto do manuscrito]

Personagens:

Bartolomeu da Silva, 40 anos

Pascoal da Costa, 50 anos

Dr. Panfírio, 28 anos

Manoel Inácio, 30 anos

José Pereira, 25 anos

Inocência das Virgens, 25 anos

Querubina dos Anjos, 18 anos

Vitória Colomba, 20 anos

Época:

Atualidade

Ação:

Rio de Janeiro, Junho - 1878

UM BASILISTA¹⁴

ATO ÚNICO

Sala esteirada, forradas as paredes a papel branco com ramagens verde claro; janelas ao F., com cortinados de cretone azul e gaiolas de canários. Escrivanhina ao F. Divã à D., mesa com tinteiro e papéis à E. Cadeiras, uma poltrona à Voltaire. Entradas e saídas aos lados. Os canários devem cantar durante as primeiras cenas.

Cena 1ª

Bartolomeu e Pascoal assentados

BARTOLOMEU: É coisa decidida: há só questão de tempo.

PASCOAL: Nem refletas nos prejuízos que necessariamente hás de sofrer com o abandono em que deixas a casa em semelhante quadra?

BARTOLOMEU: Causa-me transtorno, é exato, mas se eu não posso suportar este Rio de Janeiro com os *Cassinos, Mozarts*, homens peixes, anões da Sibéria... Ora [...] ¹⁵, tudo! Não posso continuar nesta pasmaceira, neste ferro do [...] fluminense. Compunge-me a marcha rápida da nossa retrogradação realista neste nosso Cruzeiro do Sul que se entenebrece e – na frase do Padre Agostinho de Macedo: – Seu perene fulgor converte em sombras, – E em seus passos retrógrados caminha para o bárbaro estado, [...]. Nada: preciso sair desta récua de sensorias! Preciso passear, ver, gozar o fruto proibido! Quero experimentar o [...] dessas emoções incógnitas tão decantadas pelo [...] dos escritores portugueses. Esse insigne [...] das coisas reais da humanidade! Esse percurso do realismo!

PASCOAL: (*Estupefato*) Por que ares e ventos anda essa cabeça!

BARTOLOMEU: Quero percorrer estes festejados lugares da lusitana plaga! Irei comer queijadinhas à Cintra e beber vinho em Colares [...] nem me hei de esquecer das rolas de [...] e do poético Penedo da Saudade! Hei de ir ao verão, de casaco branco e chapéu de palha, passar algumas sextas à sombra dos freixos da Penha Verde: talvez que lá encontre

¹⁴ Este título, diferente do que consta da folha de rosto do manuscrito do texto, aparece como alternativa para uma nova edição ou uma nova versão para encenação. [N. O.]

¹⁵ As palavras ilegíveis no manuscrito indicam-se, nesta edição, pelas reticências entre colchetes. [N. O.]

algumas recordações da Tia Jojó!

PASCOAL: (*Maravilhado*) Mas [...] isto é uma imaginação impossível!

BARTOLOMEU: O que queres! O meu entusiasmo não me deixa sossegar! Levo noite e dia embevecido naquele tempo!... Ora, que [...]! O que valem as encomendas de uma viagem e a perda de algumas dezenas de contos de réis, quando daí resulta o nosso sossego, a nossa felicidade! (*Pequenina pausa*) Se eu lá alcançasse alguns pormenores do *Crime do Padre Amaro*...

PASCOAL: (*Mirando-o*) Deu-te então a ferrada para leres romances realistas depois de velho?... Sim senhor! - está bonito! Não há louco sem a sua mania. (*Ergue-se*)

BARTOLOMEU: (*Erguendo-se*) E a tua é a de censurar todos os atos alheios, meu *Sebastião*! (*Aparece José Pereira à D. A.*) Venha, venha, Sr. José Pereira. (*José Pereira entra*)

Cena 2ª

Os mesmos e José Pereira

BARTOLOMEU: Já passa das 8 horas e há [...] trabalho com a entrada do pacote. (*Assenta-se à escrivaninha. Pascoal assenta-se na Voltaire e lê o Diário de Notícias*)

JOSÉ PEREIRA: Va. Sa. não acha acertado que eu vá agora ao Correio buscar a correspondência?...

BARTOLOMEU: Daqui a pouco. (*Distraído*) E... quando está de volta?

JOSÉ PEREIRA: Em uma hora...

BARTOLOMEU: Em uma hora! Você está no mundo da lua?... Então o pacote há de ir e voltar da Europa em uma hora?

JOSÉ PEREIRA: Ah!... Va. Sa. falará do vapor do Norte? Há alguma remessa para os secados do Ceará?

BARTOLOMEU: Qual secados nem secantes! Isso são negócios para o príncipe *Natureza*! O meu entusiasmo é com o *primo Basílio*.

JOSÉ PEREIRA: Com o senhor seu primo?... (*Pascoal ri-se*)

BARTOLOMEU: ... Basílio, sim. Logo trataremos dele. Escreva-me dois anúncios. (*José Pereira assenta-se à mesa e prepara-se para escrever. Ditando:*) “Atenção!!!” – dois pontos de admiração – “Para uma casa de tratamento precisa-se de um cocheiro inteligente e versado no governo de *tipoiás e coupés*; não se olha ao ordenado, só exige-se que ao seu nome de batismo junte o apelido de Pintéus. (*Risadas de Pascoal*) Dirijam-se ao escritório da Gazeta.” Vamos ao outro. (*Ditando:*) “Compra-se em algum dos arrabaldes da Corte uma casa de modesta aparência, mas que tenha proporções para ser transformada em um *paraíso* para aqueles que nela residirem: não se faz questão do preço: no escritório da Gazeta.”

PASCOAL: Está *gira*, está!

BARTOLOMEU: Agora temos caso [...] girar e: duas declarações para todos os jornais.

PASCOAL: Pois realmente levas a efeito essa loucura?! (*Ergue-se*) O que há de pensar o Corpo do Comércio de semelhante extravagância?! Como se há de comentar na Praça esse fato?

BARTOLOMEU: Pensem e comentem como quiserem! Que ferro! Então por que não posso dispor do meu nome como me aprouver? Por alterá-lo não deixo de ser homem de critério e nem me despeço dos foros de comerciante honrado; creia Sr. José...

PASCOAL: Ó cabeça estarrada! – atende a razão.

BARTOLOMEU: (*Impaciente*) Ora... *pulhas*. Não me tomes o tempo com as tuas *sebastianices*! Tenho pressa de mandar despachar as excelentes e modernas fazendas que o Pacote me trouxe ontem.

PASCOAL: Há entre elas boas sedas de peso?

BARTOLOMEU: Majestosas! [...] da cor da moda... azul claro, último chic. Gorgorões, popelinas, [...], gazes, lãs, [...], bordados, [...], capas-dolmans, echarpes, [...] confecções, meias [...] ...

PASCOAL: Só quero algumas peças de seda; cedes-me pelo preço da fatura?... é dinheiro à vista.

BARTOLOMEU: Cedo-tas com uma condição.

PASCOAL: Dize-a.

BARTOLOMEU: Há de anunciá-las à *primo Basílio*.

PASCOAL: (*Rindo-se*) Não seja essa a dúvida: irão à *primo Basílio*; amanhã virei escolher.

BARTOLOMEU: Recomendo-te a cor azul e o xadrez largo – à Basílio: escreva Sr. Pereira.

JOSÉ PEREIRA: Ao Sr. Basílio? (*Risadas do Pascoal*).

BARTOLOMEU: Para os jornais: escreva. (*Ditando:*) “Bartolomeu Joaquim dos Santos, previne a Praça [...] seus amigos, que desta data em diante chamar-se-á – Bartolomeu dos Santos Basílio.”

PASCOAL: (*Para José Pereira*) Está ou não está varrido?

BARTOLOMEU: Vamos ao outro. (*Ditando:*) O abaixo assinado declara a quem interessar que por haver outro de igual nome passa a chamar-se José Pereira Basílio.

JOSÉ PEREIRA: (*Espantado*) Eu, senhor?! (*Gesto afirmativo de Bartolomeu*). O Sr. Santos há de perdoar-me: não mudo o meu nome de família; José Pereira nasci, José Pereira hei de morrer.

BARTOLOMEU: (*Zangado*) Hein?!... Pois você, seu [...], ainda não largou o pelo e já quer se fazer de gente?...!

JOSÉ PEREIRA: Porém, senhor, eu não sou seu parente para usar o mesmo apelido; além de que, não conheço outra pessoa de igual nome.

BARTOLOMEU: E pelo Carnaval, seu lanhudo, não se encontram Josés Pereiras aos cardumes?!

JOSÉ PEREIRA: (*Contrariado*) Mas, senhor meu amo...

BARTOLOMEU: (*Zangado*) Mas, senhor meu caixeiro! Saiba que sigo, no Comércio, a velha escola dos bons negociantes do tempo antigo. Exijo obediência absoluta e cega nos meus empregados. O senhor há de obedecer-me ou sair de minha casa.

PASCOAL: (*Impaciente*) Isto já passa de idiotismo!...

BARTOLOMEU: (*Batendo o pé*) Ó ferro dos meus pecados!... Não me atazanas a paciência!

PASCOAL: (*Zangado*) Se eu fosse o José Pereira...

BARTOLOMEU: Sairia imediatamente para a rua se não quisesse ser Basílio.

JOSÉ PEREIRA: (*Aturdido*) Hom’essa?!...

PASCOAL: (*Rindo-se*) Sim senhor, está bonito!

BARTOLOMEU: Acabemos com esta pulha; em que ficamos, Sr. Pereira?

JOSÉ PEREIRA: [...] Realmente... Eu não sei se...

BARTOLOMEU: (*A meia voz*) Já tem outro arranjo?... (*Gritando*) Então! Não ouve?... Faça o favor de resolver-se: vai ou fica?...

JOSÉ PEREIRA: (*Suspirando*) Fico.

PASCOAL: (*Rindo-se*) A “bem da pátria dos Basílios”!...

BARTOLOMEU: (*Sério*) Como é seu nome de ora em diante?

JOSÉ PEREIRA: (*De mau humor*) José Pereira Basílio.

BARTOLOMEU: Acabe o anúncio e leve-o ao *Jornal do Comércio, Diário Oficial, Gazeta de Notícias, Cruzeiro, Diário do Rio, A República*... Ainda há República?...

JOSÉ PEREIRA: [...] Não sei, não senhor. (*Risadas do Pascoal*)

PASCOAL: (*Desdenhoso*) É mesmo um José Pereira...

BARTOLOMEU: [...] É menos peludo do que eu o supunha; fica à lista da casa durante a minha ausência. Leve os anúncios.

PASCOAL: Sim senhor, está bonito! (*José Pereira sai pela D. A.*)

Cena 3ª

Bartolomeu e Pascoal

PASCOAL: Sim senhor! Está bonito! E com esta vou dizer adeus à comadre. (*Toma o chapéu*) Deus te dê juízo... (*Sai pela E. A.*).

BARTOLOMEU: E pachorra para se sofrer! (*Saindo pela D. B.*) Que ferro!... (*Sai ao tempo que entram pela E. B. Querubina e Vitória*).

Cena 4ª

Querubina e Vitória

VITÓRIA: Passe muitas noites assim e ficará muito bonita com os seus olhos de coelho e o seu nariz de quem toma tabaco! Chorar uma noite inteira! Isso tem lá jeito!

QUERUBINA: O que mais posso eu fazer? Meu tio declarou positivamente que por sua vontade só me casarei com um escritor de romances e dramas, ou então com algum negociante de Minas. Eu sou menor e ele é meu tutor... É pena! Anda tão *dandy*! Ainda ontem vi-o passar com umas ferraduras...

VITÓRIA: (*Surpresa*) Com ferraduras!?!...

QUERUBINA: ... na gravata de cetim preto, no peito e punhos da camisa...

VITÓRIA: Ferraduras!...

QUERUBINA: ... de prata, cravejada de pérolas, é o último *chic*.

VITÓRIA: É esquisito!

QUERUBINA: Deslumbrante! E quando ele está de gravata encarnada, calças de xadrezes largos, casaca azul e flor no peito?...

VITÓRIA: (*Desdenhosa*) Casaca azul e flor no peito... Já não está aqui quem falou!

QUERUBINA: É esplêndido! Tão cheio de dengues... Sempre com as mãos nos bolsos, chapéu ao lado...

VITÓRIA: À Capoeira!...

QUERUBINA: Se não me casar com ele não casarei com mais ninguém: vou para um convento.

VITÓRIA: Que tolice! Deus fará tudo por melhor... (*Olhando para a D. B.*) Lá vem o senhor seu tio... Cante-lhe alguma música italiana... (*Cantando:*) *Di cá, di lá...* (*Saindo pela E. B.*) *Per lá citá...*

Cena 5ª

Querubina e Bartolomeu

BARTOLOMEU: (*Pela D. B. cantando:*) *Di cá, di lá, Per lá citá, Andiamo, a trasnnotari*

QUERUBINA: Bravo! Como vem o meu titio tão contente! (*Beija-lhe a mão*) É verdade que chegou o Pacote? E... (*Acariciando-o*) o corte de vestido que me prometeu?

BARTOLOMEU: (*Batendo-lhe na face*) *Caconca!*... Como canta! Hás de ter um rico vestido de [...] azul claro e um mimoso chapéu de palha de arroz com miosótis azuis, vindo da loja da

M^{me} François... do Porto. Dar-te-ei ainda muitas outras coisas, esplêndidas, importantíssimas, surpreendentes novidades à Basílio.

QUERUBINA: À Basílio!?!...

BARTOLOMEU: Sabes que desgostas-me muito sem o saberes?... Tens um nome implicante para os meus nervos!

QUERUBINA: Pelo que?... Um nome tão bonito! Querubina dos Anjos e Silva...

BARTOLOMEU: Querubina dos Anjos que ferro! E Silva, de mais a mais, apelido de quem usa qualquer *piorra*, qualquer *pão e queijo* de certos lugares! Nada, é preciso te crismares em Basílio.

QUERUBINA: Crismar! Que ideia! E para que, titio? É um nome tão chato... Tão prosaico!... O nome do *tio Basílio* no *Fantasma Branco*...

BARTOLOMEU: Sabes um desejo que nutro a teu respeito? O de comprar-te uma escrava bonita mulatinha da Bahia que saiba cantar *melopéias* bem choradas, como esta por exemplo: (*Recita, com surdina*) *Para o mar a pardinha/ Seus olhos alonga/ No alto coqueiro/ Cantava a araponga*. Hein?... Não gostaria mais de ter uma escravinha de tipo americano dizendo, *iáíázinha, me perdoe ...* Em vez de lidares com essas iscas secas, essas favas torradas que só sabem gaguejar em falsetes as *cartas adoradas*! O que dizes?

QUERUBINA: Como titio quiser: uma escrava é mais distinto aqui no Brasil.

BARTOLOMEU: (*Afagando-a*) E... Chamar-te-ás Basília, sim?

QUERUBINA: Se me der a mulatinha da Bahia que diz muitas Candongas...

BARTOLOMEU: Hoje mesmo vou ao Guimarães da rua do Senado, que é quem descobre [...] [...] insignes.

Cena 6^a

Os mesmos e Inocência das Virgens, pela E. A.

INOCÊNCIA: Estou maravilhada com o que me acaba de dizer o nosso compadre Pascoal! Pois, tu queres viajar?!

BARTOLOMEU: Já foi ele levar-te isso ao ouvido!? Com efeito! Uma mulher não seria mais apressada! Mas, isso não passa, por ora, de um projeto; será um passeio lindíssimo que daremos a Portugal.

INOCÊNCIA: Eu que enjojo tanto no mar.

BARTOLOMEU: Oras, há de te acostumar como as outras mais. Inocência... Inocência! Que feio nome!

INOCÊNCIA: Feio! Achas feio o meu nome?!

BARTOLOMEU: Horribilíssimo! Inocência! Que ferro! É um vitupério, um pleonasma! Uma redundância, um anacronismo, uma falta de unidade do estilo realista, enfim!... Não concordas?

INOCÊNCIA: Eu sei cá dessas coisas?!

QUERUBINA: Titio hoje implica com todos os nomes!

BARTOLOMEU: Queres te crismar?

INOCÊNCIA: Já o fui em pequena.

BARTOLOMEU: Sê-lo-ás segunda vez.

QUERUBINA: Segunda vez é pecado!

INOCÊNCIA: Credo!

BARTOLOMEU: Ora, que pulhice! Pecado é cuspir no adro; não sejam *sebastianas*. Olha, minha mulherzinha; (*Acariciando-a*) crisma-te e dar-te-ei – não só os [...] que precisas para dar à maldita saca-rolhas – como ainda te farei um valioso presente! Lembra-te daquela célebre abotoadura de pérolas que tanto admiramos na vitrina do Jacob?

INOCÊNCIA: (*Deslumbrada*) As pérolas do Jacob! Ah! ... São magníficas!

BARTOLOMEU: Raríssimas! As únicas no Rio de Janeiro! São tuas se mudares de nome.

INOCÊNCIA: (*Ávida*) E... Como me chamarei?

BARTOLOMEU: (*Terno*) Basílio...

QUERUBINA: (*Rindo-se*) Gentes!... Ah!... ah!... ah!...

INOCÊNCIA: Basílio!? Hei de também crismar o gênero?

BARTOLOMEU: Bem vês que foi lapso. Basília, queria dizer Basília. [...] que esta noite mesmo terás as pérolas do Jacob.

INOCÊNCIA: Venham: dou-te por elas a minha Inocência. (*Querubina assenta-se e lê a Gazeta de Notícias*)

BARTOLOMEU: Iremos *lunchar* à Santa Tereza...

INOCÊNCIA: (*Enlevada*) E eu que gosto tanto desses passeios!... Como és bom, meu Bartola.

BARTOLOMEU: (*Contrariado*) Não me chames mais Bartola! (*Com ternura*) Chama-me Bibi...

INOCÊNCIA: Bibi?!...

BARTOLOMEU: E eu te chamarei Lili. Dir-te-ei (*Com ternura*), “Lili não ama Bibi” e tu me responderás (*Adocicando-se*), “Lili adora – é doida – por Bibi”. Hei de dar-te um *coupé* forrado de cetim, assinarei uma frisa no teatro Lírico... (*Baixinho*) Hei de ensinar-te a tomar vinho de Champagne por um novo sistema – à primo Basílio...

INOCÊNCIA: Champagne à primo Basílio!... que sátira!... (*Ladra um cãozinho à E.*).

BARTOLOMEU: Ah!... E a tua cachorrinha? Por que não lhe mudas o nome?

QUERUBINA: Também a cachorrinha?!...

BARTOLOMEU: Chamem-na Zizi e dar-lhe-ei uma coleira e guizo de prata.

INOCÊNCIA: Coleira e guizo! Será Zizi!

BARTOLOMEU: (*Satisfeito*) Muito bem! (*Chamando para E. A.*) Sra. Vitória!... D. Sra. Vitória!...

VITÓRIA: (*Dentro*) Já aí vou, senhor!

BARTOLOMEU: Traga também a Joana...

QUERUBINA: (*A Inocência*) Nunca o vi deste feitio!

Cena 7ª

Os mesmos e Vitória

BARTOLOMEU: E a Joana?

VITÓRIA: Está ferrada no ferro, com os coletes brancos do senhor às voltas.

BARTOLOMEU: Aonde se compram [...] os pastéis e os bolinhos d'ovos?

VITÓRIA: Na Confeitaria da casa; na [...], que o senhor mesmo diz ser a melhor do Rio de Janeiro.

BARTOLOMEU: (*Desdenhoso*) Já foi, já foi. Agora a que manda à moda da época é a do Baltresqui, a única que confecciona ao sistema do primo Basílio.

VITÓRIA: Não conheço a nenhum deles.

BARTOLOMEU: E como vai o nosso copeiro?

VITÓRIA: Assim!... Leva todo o dia a cantar as tais modas da terra... Tão desafinadinho - benza-o Deus!

BARTOLOMEU: Hei de ensinar-lhe o fadinho do Vimioso pelo sistema Basílio... Vamos ao caso para que a chamei. Quando Vmcê. determinar o jantar, recomende ao cozinheiro que prepare todos os molhos e guisados à moda do primo Basílio... Sopas, saladas, assados, legumes, ovos, etc. etc. à Basílio!

INOCÊNCIA: Ovos à Basílio!...

QUERUBINA: (*Rindo-se*) Que coisa engraçada!

VITÓRIA: Ora esta!... E o cozinheiro saberá cozinhar por este sistema?

BARTOLOMEU: Pois que duvida! É um rapaz inteligente: é pena não se chamar Basílio.

VITÓRIA: (*Intencional*) E logo primo - que faz lembrar os *pombos* em casa!

QUERUBINA: É uma questão nova?

BARTOLOMEU: [...] [...]

VITÓRIA: (*Assustada*) Bexiga?!...

INOCÊNCIA: Falta d'água e de dinheiro?

QUERUBINA: Conferências nos teatros?

BARTOLOMEU: Diga-me cá, Sra. Vitória, está contente com o seu sobrenome?

VITÓRIA: Sim, senhor, é um nome de encher as bochechas de qualquer uma casa - Colomba Augusta!

BARTOLOMEU: Colomba Augusta! Que corriqueira para a governante de uma casa como esta! Mude para outro mais eufonético e distinto: Basília, por exemplo.

INOCÊNCIA: [...] Também ela?

VITÓRIA: Ôi!... D'onde saiu semelhante ideia, senhor?...

BARTOLOMEU: Do primo Basílio! Se o conhecessem!... trigueiro, bigodinho retorcido, chapéu ao lado, flor na casaca, gravata encarnada, meias estreladas. Olhe, Sra. Vitória, chame-se Basília e terá para a romaria de Nossa Senhora da Penha, uma *toilet de foulard* cor de castanho como usava a prima Lulú do primo Babá... [...] *foulard* cor de castanho à Lulú-Babá - quer?

VITÓRIA: Pois não hei de querer! Venha o *foulard* lulú e serei Basília!

BARTOLOMEU: Estas mulheres, estas mulheres!... Pelos primos Basílios são elas capazes de todos os sacrifícios! Ah!... Tentação do fruto proibido!... (*Palmas à D. A.*) Retirem-se: um escritório comercial não é *club* de Basílios de ambos os sexos. (*As três saem pela E. B.*) Entre quem está!

Cena 8ª

Bartolomeu e Manoel Inácio pela D. A.

BARTOLOMEU: É o senhor?... Há muitos dias que o espero: Vmcê esquece-se sempre do que promete. (*assenta-se*).

MANOEL INÁCIO: Não é esquecimento, Sr. Santos, é total impossibilidade. Tanta monta que só vim aqui para pedir-lhe mais algum tempo de espera...

BARTOLOMEU: (*Descontente*) Ainda esperar! Até quando quer o Sr. que eu espere...

MANOEL INÁCIO: (*Tristemente*) Se Va. Sa. soubesse das minhas críticas circunstâncias...

BARTOLOMEU: Nem quero saber! (*Ergue-se zangado*) Que ferro! Já parece pulha! (*Passeia zangado*).

MANOEL INÁCIO: Ah!... Deus o livre da pobreza!

BARTOLOMEU: (*Secamente*) Amém! – e dos importunos!

MANOEL INÁCIO: (*Triste*) E como ao pobre chega tudo a um tempo, nasceu-me agora uma menina...

BARTOLOMEU: (*Parando*) Ah!... a sua senhora teve o seu bom sucesso?...

MANOEL INÁCIO: O dela, sim, Sr. Santos.

BARTOLOMEU: (*Com interesse*) E já está batizada? (*Gesto negativo*) Ah! é mau!... (*Indica-lhe uma cadeira e assentam-se*) Uma criança deve batizar-se logo depois de nascida.

MANOEL INÁCIO: Além dos recursos, falta-me o padrinho. Quem quer ser compadre de um pai pobre como eu?

BARTOLOMEU: É ferro, é ferro! Mas... serei eu o padrinho...

MANOEL INÁCIO: Va. Sa.?!...

BARTOLOMEU: Pois que duvida?... Pagarei ao padre, darei o enxoval, mandarei a tipoia para o batizado e terão uma ceia no Hotel Central.

MANOEL INÁCIO: (*Impressionado*) [...].

BARTOLOMEU: Agora conheço que o Sr. Manoel Inácio é um bom pai de família e se não é mais pontual no cumprimento dos seus deveres é por dificuldades *reais*; e contra o realismo não há argumento nem lógica possível! Eu cá opto pelo realismo: e o senhor?... (*Manoel Inácio faz um gesto de estranheza*) Já escolheu o nome para a batizanda?

MANOEL INÁCIO: Ainda não, se Va. Sa. tem algum de vossa predileção...

BARTOLOMEU: Tenho, tenho; Basília. O imortal Rossini e o grande Dr. Macedo, da *Moreninha* usavam desse nome nos seus monumentos gloriosos!

MANOEL INÁCIO: Eu sei: o D. Basílio do *Barbeiro de Sevilha* e tio Basílio no *Fantasma Branco*.

BARTOLOMEU: Agora não é do tio, é do primo Basílio que trata. Isto de primo Basílio já vem de longe! O senhor verá que os Basílios hão de progredir na nossa sociedade. Hão de

[...] brado d'armas, e fazerem coisas do planeta Mercúrio!

MANOEL INÁCIO: Nesse caso, minha filha será Basílio...

BARTOLOMEU: (*Emendando-o*) Basília. O senhor frequenta o teatro Cassino?

MANOEL INÁCIO: Eu, senhor?... Se o dinheiro mal chega para não morrermos à fome, como há de chegar para comprar camarotes, luvas, fazer a barba, pagar passagens de *bonds*...

BARTOLOMEU: Tens razão: a pobreza é um ferro! Porém (*Com paciência*) à tática, tudo se consegue. Era com esse [...] que o primo Basílio chamava as rolas ao ninho do seu paraíso. Desejo que leve sua família àquele lindo teatrinho. Hei de oferecer-lhe um camarote, mandar-lhe-ei num cestinho algumas provisões, como sejam pastéis de fígado gordo, iscas de fiambre entre miolo de pão, sorvetes em flanela, frutas, *champagne frappé*...

MANOEL INÁCIO: Oh!... Será um festim!...

BARTOLOMEU: Uma merenda... Um bacanal! Verão representar o meu primo Basílio!

MANOEL INÁCIO: Não sabia que Va. Sa. tinha um primo ator!

BARTOLOMEU: (*Entusiasmado*) Que linguagem! Que doutrinas! Que realismo! Há quem morda no calcanhar do primo Basílio; acham-no cínico, imoral, livre na ideia e licencioso na forma... Ditos de oficiais do mesmo ofício! [...] zoilos rugidores dos bons Felintos!... Compreende-me o Sr. Manoel Inácio?

MANOEL INÁCIO: (*Duvidoso*) Perfeitamente!... E demais, quem não gostar dele não o vá ver representar.

BARTOLOMEU: Pois que duvida!... (*Tira um papel da escrivaninha e dá-lho*) Faça presente [...] papelotes à pequenina Basília.

MANOEL INÁCIO: O crédito de minha dívida!...

BARTOLOMEU: Pague-o a pequena Bibizinha.

MANOEL INÁCIO: (*Beijando-lhe a mão*) Ó Sr. Compadre!

BARTOLOMEU: ... Basílio – de amanhã em diante. (*Dá-lhe duas notas do banco*) Aceite estes 20 [...] para cofiar os seus bigodes, e dê estes outros 50 [...] à comadre para pagar a tipoia e comprar um par de luvas claras de *peau de suède*, e de oito botões.

MANOEL INÁCIO: (*Comovido*) Realmente!... tantos favores, Sr. Compadre!... Há de me dar permissão para que também lh'os venha agradecer a minha Margarida.

BARTOLOMEU: (*Desgostoso*) Margarida! O nome da *Dama das Camélias!*... Por que não...

MANOEL INÁCIO: Basta de incomodá-lo e tomar-lhe o tempo, Sr. Compadre; se me der licença que a traga...

BARTOLOMEU: Pois não... Com muito gosto. Lembranças à Comadre e à afilhada!... (*Sai Manoel Inácio*) Ah!... Se eu pudesse transformar o universo inteiro em Basílios de ambos os sexos!... (*Batem palmas à D. A.*) Que ferro! Queira entrar quem é! (*Aparece o Dr. Panfírio*) Ainda?...

Cena 9ª

Bartolomeu e Panfírio

BARTOLOMEU: (*Friamente*) Se volta à questão de ontem... Hoje penso do mesmo modo... Amanhã e sempre! Minha pupila e sobrinha não se casa com um moço que embora seja um excelente caráter, não está em condições de a felicitar.

PANFÍRIO: Oh!... Afirmo-lhe que...

BARTOLOMEU: ... a fará feliz, que trabalhará para ela, há de amá-la eternamente. Li todas essas asseverações da frase; mas há uma condição importante para um casal que se ama: não se devem separar por mais de algumas horas; ao contrário, temos casamento no ar!

PANFÍRIO: Mas, eu não tenciono separar-me de minha Mulher!

BARTOLOMEU: O senhor é um médico formado há pouco; não tem clínica nem nomeada, e, numa capital aonde os médicos calouros em disponibilidade curam menos doentes do que dos assuntos da rua do Ouvidor. Sem clientes e sem dinheiro, que remédio terá senão separar-se de sua mulher para acudir a algum Convite [...] O caso prolonga-se, não pode abandonar o doente nem dispensar o proveito de honrarias... Imagina-se a que ferro fica exposta a esposa a suspirar e a cantarolar a *mandolinata* e, portanto... *Andiamo a transnottari*... Então chegam os aborrecimentos, as tristezas... As distrações ou passeatas ao campo... Isto de uns no *Alentejo* e outros na *Patriarcal*... Temos conversado! Não lhe dou a mão de minha sobrinha Basília.

PANFÍRIO: (*Surpreso*) Basília?!

BARTOLOMEU: Desde há uma hora, pouco mais ou menos. Portanto, já o senhor sabe que...

PANFÍRIO: Não voltei à questão, conforme o senhor disse há pouco; deixo ao tempo o encargo de advogar os interesses do meu coração; o meu fim, tornando a importuná-lo é o de pedir-lhe um favor importante para mim, para o senhor insignificantíssimo! Talvez saiba que eu escrevo para o teatro; sou dramaturgo...

BARTOLOMEU: (*Com indiferença*) Fico ciente: e o resto?

PANFÍRIO: Venho solicitar a sua valiosa coadjuvação na distribuição das listas que tenciono espalhar para imprimir o meu trabalho por meio de assinaturas.

BARTOLOMEU: A qual escola pertence a sua composição?

PANFÍRIO: À realista! Nós, os modernos literatos só escrevemos para a moderna escola: somos realistas.

BARTOLOMEU: Então, com certeza o seu drama é bom! – é realista, está dito tudo!

PANFÍRIO: (*Modesto*) Pelo menos assim o diz a nossa *Maçonaria*!

BARTOLOMEU: (*Sério*) O senhor é maçom?...

PANFÍRIO: Em letras. Pertencço a uma loja literária muito especial, que foi criada ultimamente com o título de “Iniciadores do realismo” por alguns dos ex-membros de um outro *Club* que existiu, há alguns anos, com a denominação de “Confraria do elogio mútuo” – Va. Sa. recorda-se?...

BARTOLOMEU: Se me recordo... Era uma autocracia secreta mui zelosa dos privilégios e dos interesses dos adeptos da sua *monita*. Já poucos existem dessa Irmandade. Mas, vamos ao seu drama: (*Assenta-se e indica cadeira a Panfírio*) conte-me o seu entrecho.

PANFÍRIO: O entrecho é simples; é uma tese que não sendo nova, é ainda muito aceita, defendida nas faculdades das inteligências e muito proclamada pelo otimismo realista. (*Bartolomeu torna-se muito atento*) É uma menina da alta roda que se apaixona por um *guidans* de baixa esfera, e o pai, como é de presumir, opõe-se ao casamento. A consequência foi...

BARTOLOMEU: (*Malicioso*) Compreendo: a rapariga fez-se *voluntária*?...

PANFÍRIO: (*Sorrindo-se*) E teve logo grande [...] de sucesso! – fugiu com o namorado.

BARTOLOMEU: Um!... O episódio não é lá muito moralizador! Fugir? Isso é moralmente romanesco! Tudo menos a fuga!

PANFÍRIO: Queira ir ouvindo. O sedutor, não querendo onerar de despesas e já enfastiado e saciado da conquista, mandou-a para a casa paterna e safou-se para outro país.

BARTOLOMEU: Peralta!... E o pai?...

PANFÍRIO: Expeliu-a de casa e amaldiçoou-a.

BARTOLOMEU: Isso de maldição é pulha!

PANFÍRIO: Pulha, não senhor, é a moralidade do drama: a falta punida pela própria falta; não acha?

BARTOLOMEU: [...] [...]... eu sei!... E depois?

PANFÍRIO: Há episódios importantíssimos!... De um efeito maravilhoso! A pobre moça percorre toda a escada da degradação social. A cada degrau o remorso a faz parar, mas o castigo que sempre acompanha as culpas a impele para diante. Ela galga outro degrau... Outro... Outro...

BARTOLOMEU: (*Intencional*) Até que chega ao patamar?...

PANFÍRIO: (*Sorrindo*) Entrou no prostíbulo, passou a...

BARTOLOMEU: (*Vivamente*) Deixe-a ficar na sala; já sabemos que tornou-se uma mulher perdida; não é preciso ir além. E a conclusão do episódio?... O último ato.

PANFÍRIO: Passa-se numa das enfermarias da Santa Casa de Misericórdia.

BARTOLOMEU: E quando se restabelece, casa-se?

PANFÍRIO: Não, senhor: morre miserável, vítima de mil sofrimentos do corpo e do espírito.

BARTOLOMEU: Antes fosse de um ataque cerebral.

PANFÍRIO: Morreu como havia vivido: abandonada pelos homens e acolhida pela clemência de Deus.

BARTOLOMEU: (*Admirado*) Oh!... Porém não se regenera?!

PANFÍRIO: Não senhor, eu entendo que a regeneração da mulher culpada, não passa de um idiotismo dos hiperbólicos romancistas. A *perdida* pode apresentar-se ante o Cristo absolvida pelo arrependimento, mas não lavar-se do lodo de que a sociedade salpicou-lhe a face. Nem Deus perdoa a mulher perdida!

BARTOLOMEU: (*Impaciente*) Ora pulhas! Que parvoíce! Em que tempos foi o senhor [...] esse [...] literário? (*Ergue-se*) Não posso coadjuvá-lo conforme deseja: a sua produção é muito imoral!

PANFÍRIO: Imoral!?!... E esses tantos outros...

BARTOLOMEU: Nesses as protagonistas se regeneram – os pais, os maridos dizem que *sim senhor, está bonito!*... – esquecem e perdoam.

PANFÍRIO: (*Intencional*) E onde se purificam elas das máculas da prostituição?

BARTOLOMEU: Nas águas das ideias realistas dos seus autores! No seu drama, meu caro senhor, não há só imoralidade e inverossimilhança; há também tacanhez e pobreza de pensamento. Que lembrança foi a sua de atirar a pobre piorrinha aos braços de um pobretão que não podia sequer dar-lhe um *coupé* e um chapéu com miosótis azuis! Alugasse-lhe ao menos uma sala em uma casa particular e não deixasse morrer no [...] de um hospital!... Não se deve apresentar o vício sob tão reles e burguesas aparências! Isso aperta, punge o coração! Quem leva sua família ao teatro é para diverti-la e não mostrar-lhe tais horrores.

PANFÍRIO: Mas senhor, manda a moralidade...

BARTOLOMEU: Ora!... A moralidade!... A moralidade não passa de uma pulha pregada pelos senhores literatos do antigo rojão!

PANFÍRIO: (*Secamente*) Desculpe-me: não estamos de acordo. Queria então que apresentasse as mais repugnantes pústulas entre ouros e brocados? Pretende que se ilumine os antros do vício com a luz que só deve irradiar em torno da virtude?... Aconselha-me em sua consciência que eu escreva um drama nestas condições?

BARTOLOMEU: Pois que duvida!?!... Faça um trabalho esplêndido, iluminado por todos os fogos da imaginação e todo o espírito da verdade e do realismo!... Muitas sedas, muitas joias, muitas luzes!... Componha um episódio assim sobre qualquer caso da época reinante e conte comigo naquilo que precisar. Estude, indague, reflita e procure os bons autores

modernos: é assim que procede quem quer obter sucesso nas letras.

[]¹⁶

[ve]jamos as suas alterações. Assentem-se senhoras. (*Assentam-se todos*) Atenção!

PANFÍRIO: Vou colocar os protagonistas em boas posições sociais e regenerar a heroína.

BARTOLOMEU: (*Aprobativo*) Muito bem!

PANFÍRIO: Vou apresentá-la arrependida e torná-la limpa de toda a mácula física e moral – lançando-a pura e digna à sociedade [...] e exigente.

BARTOLOMEU: (*Com interesse*) Vai então mexer em toda a *fábrica*?...

PANFÍRIO: Não é necessário; basta arrumar-lhe no fim alguns tropos e figuras de retórica, preparar um [...] final que fale às [...] de todas as ideias, adornando tudo com bonitas tiradas poéticas, frases sentimentais que comovam e exaltem as sensibilidades!...

BARTOLOMEU: (*Satisfeito*) Isso! Por aí... Por aí! E o último ato?... O último ato, especialmente, é o que deve haver mais cuidado.

PANFÍRIO: O último ato fá-lo-ei passar num opulento *buduás* com todos os acessórios próprios para deslumbrar a vista, os sentidos e a imaginação.

BARTOLOMEU: Sim senhor! Está muito bonito! Nesse andar obtém o senhor o primeiro e o maior impossível drama da quadra! (*Às duas senhoras*) Vejam o que perdiam as letras nacionais se eu não o empurrasse para fora da estrada rotineira aonde estava encharcado! É preciso luxo! Muito luxo nas coisas da vida! O senhor não sabe que as aparências valem tudo no mundo real? Espelhos, decorações, quadros, bronzes, cristais, porcelanas, sanefas, alcatifas, dourados... *coupés*... barulhos, alegrias, bacanais, festas campestres...

BARTOLOMEU: (*Entusiasmado*) Muito bem!... Muito bem! Faça como diz que eu pago toda a impressão do drama!

INOCÊNCIA: Desculpem-me o meter a minha mão em seara alheia: por que não os casa no último ato?... Bem vê que... Acabando em casamento...

¹⁶ Neste ponto há um salto na numeração dos fólhos do manuscrito, de 30 para a 38. [N. O.]

Cena¹⁷

Os mesmos e Vitória pela E.

BARTOLOMEU: Sim, case-os, case-os no fim da peça; acabe o episódio em casório... É preciso atender à moralidade.

PANFÍRIO: Lembrou bem, minha [...]! casá-los-ei, é coisa que pouco custa.

BARTOLOMEU: E qual o título do drama?

PANFÍRIO: “Honra e Paixão”.

BARTOLOMEU: Sim, senhor! Está bonito! Mas... Há coisa mais nova e original.

QUERUBINA: (*Intencional olhando para Panfírio*) Titio tem muito bom gosto para nomes...

PANFÍRIO: Nesse caso, será o senhor seu tio quem crisme o meu trabalho.

BARTOLOMEU: Com muito gosto. (*Pensa*) Pois será...

VITÓRIA: (*À meia voz*) Lá vem um...

BARTOLOMEU: *O Novo Basílio!*

PANFÍRIO: *Eureka!* O senhor adivinhou-me a aspiração desse título – que eu não ousava mencionar!

BARTOLOMEU: De quantos exemplares pretende fazer a edição?

PANFÍRIO: Dois mil...

BARTOLOMEU: Dois mil! Que ninharia para um *Novo Basílio!* Nada! Pelo menos dez mil exemplares da primeira tiragem! Esgotada essa, tira-se outros tantos...

VITÓRIA: Jesus, Santo nome de Jesus!... Dez milheiros de Basílios!!!

INOCÊNCIA: E aonde se há de acomodar tantos Basílios?!...

BARTOLOMEU: Não lhes faltará aonde! A nossa sociedade é imensa! E as inteligências e o bom gosto literário aí estão para proteger o *Novo Basílio*.

BARTOLOMEU: Prepare-se para fabricar novos episódios domésticos e conte que os *primos Basílios* não os deixarão ficar mal! O senhor há de ser no drama realista o que é o Eça no romance realíssimo! O seu nome há de ilustrar o século XIX nas páginas imortais

¹⁷ Esta e a última cenas não estão numeradas no manuscrito. [N. O.]

do realismo brasileiro. De um polo a outro hemisfério, há de ressoar a fama do Criador dos futuros Basílios americanos!

PANFÍRIO: Oh!... Quanta benignidade!... Quantos favores!

BARTOLOMEU: (*Entusiasmado*) Parabéns! Parabéns, maravilhoso escritor. Avante, nobre arauto da propagação do *racionalismo* brasileiro! Caminha, valente conquistador do progresso póstumo! Não pares, nem descanses não no marco miliar da regeneração das gentes! Ergue, autor, ergue a basílica grimpa que tem de perpetuar a vitória...

VITÓRIA: (*Acudindo*) Senhor?...

BARTOLOMEU: (*Zangado pela interrupção*) Quem chama aqui o ferro do seu bedelho?!... (*A Panfírio*) Sim! É com semelhantes jatos que o gênio da moral pública há de avançar gigantescamente para o seu brilhante retrocesso!

PANFÍRIO: Obrigado! O senhor acaba de mostrar-me as portas do Bazar aonde devem se acolher os mercadores do templo das letras! Procurarei nunca me desviar dessa trilha - sempre que precisar escrever para obter dinheiro e grande sucesso!

BARTOLOMEU: Faça isso e deixe correr o barco. Não encare as coisas da vida pelas lentes da rotina carunchosa! Não é com a maturidade - embora sensata e respeitável, mas, rabugenta e sensaboria - que os teatros e a bolsa dos empresários dos autores se enchem! A miséria em cena é uma coisa hedionda! A mediocridade... *púh!* nem pensas em tal! Venham, venham os prestígios das altas posições! O brilho dos diamantes, o valor das rendas, o *ruge ruge* das caudas de veludo, as essências aristocráticas, o aveludado das alcatifas, os esplendores dos camarins! Oh!... Vivam os Basílios!

PANFÍRIO: E as Basílias!

BARTOLOMEU: (*Entusiasmado*) Dr.! A Posteridade é sua! E também a minha sobrinha Basília!

PANFÍRIO: Oh! Felicidade!!

INOCÊNCIA: (*Admirada*) Pois, mudaste assim de repente de resolução?...

BARTOLOMEU: Estou pelo meu dito: não dou a mão de minha pupila a um médico, mas a um dramaturgo eminente - a um escritor sublimado autor realista!

QUERUBINA: (*Abraçando-o*) Oh! Meu bom titio!... Isso é sério?!...

BARTOLOMEU: Muito sério: com estas coisas não se brinca. (*Aparece José Pereira à D. A.*)
Oh! Chega a propósito senhor...

Cena

Os mesmos e Pascoal pela D. A.

BARTOLOMEU: Ande, ande compadre Basílio!... Vamos tomar um copo de *champagne frappé* em honra dos nubentes Basílios! (*Chamando para a E.*) Ó Juliana!... Ó Pintéus!...
Tragam uma garrafa de *champagne frappé*. À saúde dos noivos!

PASCOAL: Dos noivos? Quem são os noivos?

BARTOLOMEU: (*Apresentando*) O casal Basílio.

PASCOAL: (*Estupefato*) O casal Basílio!! (*Rindo-se*) Ah!... ah!... ah!... ah!... ah!... ah!... Sim senhor! Está bonito! (*A Inocência*) Como se fez este casamento?

INOCÊNCIA: Foi dito e feito... (*Entra um criado trazendo copos e garrafa de champagne; põe a bandeja sobre a mesa e sai*)

PANFÍRIO: (*Cumprimentando*) Ao sistema do primo Basílio!

JOSÉ PEREIRA: (*Abrindo a garrafa com estrondo da rolha*) Urra! Viva o Sr. Bartolomeu dos Santos Basílio! (*Risadas de Pascoal*).

TODOS MENOS BARTOLOMEU E PASCOAL: Hip!... hip!... Urra!... hip!... hip!... Urra!...

BARTOLOMEU: Um brinde ao excelso autor do *Novo Basílio*.

TODOS: Bá... bá... bá... - Basílio!

PASCOAL: ([...] *a ação à palavra*) Cá... cá... cá... caçoleta na cachola do supremo chefe da colônia basílica!

BARTOLOMEU: (*Com força*) E morram os ferros contrários aos apologistas da literatura realista!

Cai logo o pano*

* Podendo [...] o contrarregra [...] para [...] do pano abaixo, a frase que vai aqui escrita no verso desta nota, fora do mesmo pano. [N.A.]

Fim da Comédia.

O pano pode ser erguido outra vez para a autora agradecer a atrizes e atores o grande sucesso do *Novo Basílio*.

* * * * *

Submetido em: 20 maio 2024

Aprovado em: 28 set. 2024

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica (incluindo diagramação): Fulvio Torres Flores*

Revisão e adequação às normas: Fulvio Torres Flores*

Leitura final e aprovação da revisão: Os (As) Autores(as)*

Imagem da Capa, autoria e fonte:

Título: Excerto do quadro *Louise Michel em Satory*, em que ela é representada discursando a apoiadores ou participantes da Comuna de Paris, em 1871. Pintura de Jules Girardet (1871). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_Michel_a_Satory.jpg.

Acesso em: 10 jan. 2024.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

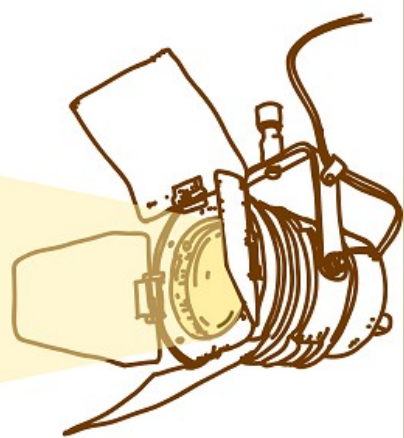
Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 165

*Corrige-se, a partir deste número, a descrição de cada uma dessas três atividades do processo editorial, assim como a informação sobre a revisão e a adequação às normas, que sempre foi feita pelo editor-chefe, ficando os(as) autores(as) responsáveis pela leitura final e aprovação da revisão. Essas correções aplicam-se a todos os números anteriores para a justeza da informação sobre o processo editorial da revista.

Dramaturgia em foco



Publicação semestral do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades - CNPq-Univasf