

DRAMATURGIAS INQUIETAS: O TEATRO NOS LIVROS E NOS PALCOS



André Dias
Vanessa Cianconi
Wagner Corsino Enedino
(Orgs.)

DRAMATURGIAS INQUIETAS: O TEATRO NOS LIVROS E NOS PALCOS

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

REITOR:

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

VICE-REITOR:

Fabio Barboza Passos

EDITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE- EdUFF

Conselho Editorial:

Luciano Dias Losekan (Diretor)

Carlos Rodrigues Pereira

Denise Tavares da Silva

Johannes Kretschemer

Iris Maria Costa Amancio

Lucia Maria de Assumpção Drummond

Luiz Mors Cabral

Marco Moriconi

Marcos Otávio Bezerra

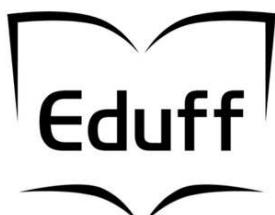
Renato Franco

Roberto da Silva Fragale Filho

Ronaldo Altenburg Odebrecht Curi Gismondi

Ruy Afonso de Santacruz Lima

Vágner Camilo Alves



Este livro é uma co-edição da
Eduff com a Editora Pangeia

Livro contemplado pelo Edital
Coleção Ensaios 2023
POSLIT/UFF – CAPES

DRAMATURGIAS INQUIETAS: O TEATRO NOS LIVROS E NOS PALCOS

Organização:

André Dias

Vanessa Cianconi

Wagner Corsino



CONSELHO EDITORIAL

- Angela Maria Franco Martins Coelho de Paiva Balça
(Universidade de Évora, Portugal)
Anna Faedrich Martins Lopez
(Universidade Federal Fluminense)
Antonio Luciano Tosta
(The University of Kansas, USA)
António Manuel Ferreira
(Universidade de Aveiro, Portugal)
Cristina Maria da Costa Vieira
(Universidade da Beira Interior, Portugal)
Florencia Garramuño
(Universidad de San Andrés, Argentina)
Martins José Chelene Mapera
(UniLicungo - Universidade Licungo, Moçambique)
Pedro Germano Leal
(Brown University, USA)
Rauer Ribeiro Rodrigues
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)
Roberto Acízelo Quelha de Souza
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

CONSELHO CONSULTIVO

- Alvaro Santos Simões Junior, UNESP, Assis
Ana Paula Aparecida Caixeta, UNB
André Dias, UFF, Niterói
Anna Christina Bentes da Silva, IEL, Unicamp
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto, Portugal
Aurora Cardoso de Quadros, Unimontes
Camila Lima Coimbra, UFU
Carina Marques Duarte, CPAN / UFMS
Cilene Margarete Pereira, UNIFAL / MG
Claudia Amoroso Bortolato, Pangeia Editorial
Felipe Gonçalves Figueira, INES - Instituto
Nacional de Educação de Surdos
Germana Maria Araújo Sales, UFPA
Luiz Carlos Santos Simon, UEL
Maria da Glória Bordini, UFRGS
Nima Spigolon, Faculdade de Educação, Unicamp
Pauliane Amaral, PD, Brown University, USA
Regina Zilberman, UFRGS
Regine Limaverde, UFC
Rizio Macedo Rodrigues, Pangeia Editorial
Simone Caputo Gomes, USP
Tânia Regina Oliveira Ramos, UFSC
Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, UFRB
Willia Katia Oliveira, Edições Dionysius

©2024 Pangeia Editorial Ltda
©2024 André Dias

Direitos protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.1998. Autorizada a reprodução, nos termos da Lei; demais usos, consulte a Editora.

Textos revisados segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, exceto nas escolhas autorais.

Revisão:
dos autores

Capa:
Lily Momisso

Diagramação:
Rizera

Curadores / Editores / Produção Editorial:
Equipe Pangeia

Diretor Editorial:
Rauer Ribeiro Rodrigues

1^a. edição: dezembro/2024 - ePub, PDF e livro físico

D763

Dramaturgias inquietas [recurso eletrônico] : o teatro nos livros e nos palcos / André Dias, Vanessa Cianconi, Wagner Corsino organizadores.- Campinas, SP; Rio de Janeiro, RJ: Pangeia Editorial ; Eduff, 2024.
Dados eletrônicos (1 PDF).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-5293-002-6
1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Literatura. I. Dias, André. II. Cianconi, Vanessa. III. Corsino, Wagner. IV. Título.

CDU 82:792

Catalogação na fonte: Bruna Heller (CRB10/2348)

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura 82
2. Teatro 792

www.editorapangeia.com.br

A INQUIETAÇÃO COMO MÓVEL 9

André Dias

Vanessa Cianconi

Wagner Corsino

DRAMATURGIA, TEATRO, POLÍTICAS E DECOLONIDADES

- Formação supressiva no percurso de Antônio Lyra em *O nome do sujeito, da Companhia do Latão*** 14

Alexandre Villibor Flory

Karyna Bühler de Mello

- Moço em estado de sítio: teatro épico sitiado e experimentalismo sob censura*** 33

Elizabeth Sanches Rocha

Gabriella Pereira Rodrigues

- Dramaturgia indígena na virada decolonial: Makunaimã revisitado** 51

Gabriela Lírio

- Yuyachkani e o bicentenário da independência do Peru: invocando os ausentes da história oficial em *Discurso de promoción* (2017)** 72

Carla Dameane

- Mouawad e a formação das linhas do diagrama comunitário** 91

Rodrigo Ielpo

- O drama fechado como uma forma literária de engajamento ideológico dissonante** 108

Paulo Ricardo Berton

DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS

MODOS DE SER E ESTAR NO MUNDO

- Uma carta para Tiago Rodrigues,
By heart** 122
Priscila Matsunaga
- Confluências no presente e
memórias de futuro: formas de
ser no *Voo livre* da Cia. Brasileira** 133
Ricardo Augusto de Lima
Sonia Pascolati
- Companhia os Satyros em
“A arte de encarar o medo”** 147
Anna Paula Soares Lemos
- Um certo Rio de Janeiro em cena:
a tetralogia carioca da Aquela Cia.** 160
Carolina Barcelos
- Maria roupa de palha:*
uma sobrevida cinderelesca em
jornada de heroína na dramaturgia
utópica de Lourdes Ramalho** 178
Valéria Andrade
Leandro de Sousa Almeida
- ### **A LITERATURA E O TEATRO QUE PENSAM A SI COM OS OLHOS NO MUNDO**
- Um livro que fez muitos palcos:
Os 400 anos do “Primeiro Fólio”
(1623-2023) de William Shakespeare** 199
Fernanda Medeiros

| | |
|---|------------|
| A última dança: um ensaio sobre a morte em <i>The intelligent homosexual's guide to Capitalism and Socialism and a Key to the Scriptures</i> de Tony Kushner | 213 |
| Vanessa Cianconi | |
| Melancolia, solidão e morte em <i>A tragédia brasileira e “O homem-mulher”, de Sérgio Sant’anna</i> | 235 |
| Anderson Possani Gongora | |
| Wagner Corsino Enedino | |
| Visões em choque a respeito do teatro brasileiro moderno: Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, espectadores mútuos | 254 |
| Frederico Cabala | |
| O teatro nos livros e a tradução de textos dramáticos <i>for page e for stage: Algumas reflexões e muitas perguntas</i> | 270 |
| Ruth Bohunovsky | |
| Gisele Eberspächer | |
| A Literatura e o Teatro como Avesso do Abismo | 290 |
| André Dias | |
| SOBRE OS AUTORES | 316 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 326 |

A INQUIETAÇÃO COMO MÓVEL

Dramaturgias inquietas: o teatro nos livros e nos palcos é uma obra que nasce marcada pelo signo do desassossego. Esse desassossego diz respeito aos estados de espírito de quem está insatisfeito com o mundo e seus ditames. Aqueles inconformados com a ordem, sempre parcial, das coisas encontrarão abrigo e ânimo nas páginas deste livro. Abrigo, por reconhecerem nos vários escritos aqui reunidos a dissonância necessária para a expressão das dúvidas sobre as supostas certezas do tempo presente, quer sejam elas de natureza política, social ou existencial. Ânimo, em função da possibilidade de instaurar novas significações críticas aos caminhos já percorridos pela dramaturgia e pelo teatro, seja no suporte dos livros ou no âmbito dos palcos. Esta é uma coletânea de ensaios construída por muitas e diferentes mãos, mas que têm em comum o interesse pela dramaturgia e pelo teatro, não como adornos de classe, mas como instrumentos de mediação com mundo e sua diversidade.

Como todo discurso, os aqui reunidos em cada seção do livro também têm uma situação de enunciação que pode e deve ser apresentada ao leitor, para que este compreenda o itinerário formativo que possibilitou o aparecimento da obra que agora lhe chega às mãos. O ano era 2023, o local era o Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF. Ali teve lugar o 37º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ENANPOLL. Ao longo dos três dias de outubro daquele ano reuniram-se os mais variados Grupos de Trabalhos filiados à ANPOLL, entre eles o Grupo de Trabalho Dramaturgia e Teatro, em atividade desde 1998. As origens desse Grupo de Trabalho, no entanto, remontam ao ano de 1990 com a fundação do GT Estudos Shakespearianos, que no biênio 1996 – 1998 encerraria suas atividades para dar

lugar ao novo Grupo de Trabalho denominado Dramaturgia e Teatro. De lá para cá, somadas às atividades dos dois Grupos já se vão trinta e quatro anos ininterruptos de pesquisas em torno da dramaturgia e do teatro. Foi no ENANPOLL de 2023 que o GT Dramaturgia de Teatro, motivado pela pluralidade de discussões efetuadas durante a realização de suas mesas de debates, articulou-se em torno da ideia de criar este volume.

O presente volume foi concebido, com base dos pressupostos críticos e teóricos das cinco linhas de pesquisa que dirigem as atividades dos pesquisadores associados ao GT de Dramaturgia e Teatro. Assim, cada autora e cada autor, de acordo com a vinculação de trabalho no GT, orientou a construção de sua reflexão para algum aspecto ligado a pelo menos uma das seguintes linhas de pesquisa: Teorias do teatro e da performatividade; História, crítica e Cultura; Estudos de intermidialidades; Práticas Educativas e Estudos de mulheres e/ou gênero em teatro. Os resultados da adoção destes procedimentos teóricos e metodológicos podem ser vistos na organização das seções da obra. Além disso, a diversidade do volume é manifestada pela pluralidade de regiões e instituições acadêmicas do país a que se filiam os autores dos capítulos. Colaboraram com o volume pesquisadoras e pesquisadores de mais de uma dezena de instituições de ensino superior do país. Da Região Sul, participam estudiosos da UFPR, UEM, UEL e UFSC. Do Sudeste colaboram pesquisadores da UNESP, UFRJ, UNIGRANRIO, UERJ e UFF. O Centro-Oeste está representado pela UFMS. O Nordeste apresentou a contribuição de docentes da UFBA, UEPB e UFRN. Como se vê a rede de estudiosas e estudiosos que participa do livro cobre quase todas as Regiões do país. Esse fato reforça o caráter plural e diverso dos ensaios que constituem esta obra.

Em busca de construir uma unidade em torno da diversidade de temas e problemas abordados no livro, o trabalho

foi dividido em três seções assim denominadas: *Dramaturgia, Teatro, Política e Decolonidades*; *Dramaturgias contemporâneas: Modos de Ser e Estar no Mundo*; *A Literatura e o Teatro que Pensam a Si com os Olhos no Mundo*. A primeira seção reúne trabalhos cujo acento preferencial recai sobre discussões de natureza política que vão desde as formas e acepções que podem assumir a dramaturgia e o teatro, passando pela alteridade presente nos discursos reivindicatórios dos povos originários do Brasil e do Peru até chegar ao questionamento sobre a situação de imigrantes e refugiados impactados pelos conflitos bélicos. A segunda seção congrega ensaios que procuram pensar o teatro e a dramaturgia contemporânea brasileira e portuguesa frente a questões como as relações entre palco e plateia, o questionamento da heteronormatividade, a reestruturação da produção teatral durante a pandemia da COVID19, as figurações do Rio de Janeiro na dramaturgia de Pedro Kosovski e os desafios enfrentados pelas mulheres redimensionados à luz do arquétipo de Cinderela. A terceira e última seção do livro revisita a dramaturgia de autores como William Shakespeare, Tony Kushner, Oswald de Andrade, Bertolt Brecht e Henrik Ibsen com o fito de refletir sobre a sempre precária condição humana, além de abordar a teatralidade presente na prosa de Sérgio Sant’Anna e os desafios da tradução da dramaturgia para os livros e a tradução diretamente para os palcos.

Esta publicação só foi possível graças ao financiamento recebido através do Edital *Coleção Ensaios 2023* do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade federal Fluminense – UFF. Após passar pelo escrutínio da comissão de seleção do referido edital, agora chegou o momento destes ensaios sobre as inquietações provocadas pela dramaturgia e pelo teatro passarem pelo crivo dos leitores de diferentes instâncias. Aos nossos possíveis leitores, nos dirigimos nos termos da prosa poética do **Livro do desassossego**, de

Fernando Pessoa, na voz de seu heterônimo Bernardo Soares: “Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção – isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos¹”.

Os organizadores.

André Dias

Vanessa Cianconi

Wagner Corsino

¹ PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego.** 3^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p 128.

**DRAMATURGIA,
TEATRO,
POLÍTICAS E
DECOLONIDADES**

FORMAÇÃO SUPRESSIVA NO PERCURSO DE ANTÔNIO LYRA EM *O NOME DO SUJEITO*, DA COMPANHIA DO LATÃO

Alexandre Villibor Flory
Karyna Bühler de Mello

INTRODUÇÃO

Este texto é um recorte de uma pesquisa ampla, na qual buscamos identificar e descrever a presença de constantes estruturais de notável pertinência histórica e estética na dramaturgia brasileira, a partir do exame de algumas peças escritas e encenadas em momentos-chave da história do país. Entre as obras estão **O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade, **Revolução na América do Sul**, de Augusto Boal, **Roda Viva**, de Chico Buarque e **O Nome do Sujeito**, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, da Cia. Do Latão.

De modo resumido, a tese da qual deriva este artigo explora as obras mencionadas, analisando nelas recorrências de imagens que evidenciam aspectos importantes do processo de formação social e estético brasileiro, em perspectiva analítica negativa. Para tanto, utilizamos o conceito de *formação supressiva*, tal como elaborado por Pasta (2011), com a finalidade de compreender como processos de modernização, que dão feição própria à constituição do país, são formalizados e discutidos esteticamente, no campo teatral. Isso evidencia a potência da arte, em geral, e do teatro, em particular, em se constituir como um lugar privilegiado para a criação de conhecimento social e estético, por estruturas de grande alcance que atravessam períodos históricos longos e formativos.

Nessas obras, identificou-se uma dualidade temporal, por meio da qual é possível observar a continuidade obstinada

de um passado arcaico, renitente em seu desvanecimento, em coexistência com mudanças vertiginosas. O conceito de formação supressiva é constituído a partir da relação entre imagens interconectadas como numa espécie de constelação, que incluem questões como o *regime do limite*, o *duplo*, a *má infinitade*, a *volubilidade* e o *ponto de vista da morte*. São imagens que, segundo Pasta (2011), atravessam a narrativa brasileira, dando expressão ao nosso processo de formação marcado pela supressão do sujeito. Destaca-se, em sua análise, justamente por sua qualidade de *modelo*, a obra **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis.

Segundo Pasta, este romance é narrado do ponto de vista da morte, pois o narrador é um defunto autor, enfoque notável por expressar um processo contraditório de concepção do sujeito: ao suprimir-se da vida, Brás Cubas torna-se narrador. Observamos, nessa estrutura, uma coexistência temporal entre vida e morte, passado e presente, pela qual ambas são ao mesmo tempo idênticas e distintas. Há, nas primeiras páginas do romance, uma hesitação do narrador sobre iniciar suas memórias pelo momento do seu nascimento ou de sua morte, o que demonstra consciência sobre a distinção entre um e outra; no entanto, essa diferença é excluída pela própria dinâmica da narrativa, que escolhe a campa como berço do narrador, que ganha existência pela sua morte. Essa dinâmica, fundamental na constituição do ponto de vista pelo qual o romance é narrado, traz à tona uma espécie de eternidade degradada ou *má infinitade*. O paradoxo temporal apresentado nas primeiras páginas por um narrador que se diz oscilante será projetado para todo o romance, em que se sobressai a volubilidade da personagem Brás Cubas. São mutações incessantes (Schwarz, 2000) que, no entanto, não levam a lugar nenhum, como se se estivesse preso em um ritmo da má infinitude, em que tudo muda para permanecer o mesmo – que se constitui, no limite, no regime da formação pela supressão.

Este romance se constrói pela revelação, em sua forma, dos caprichos de um narrador volúvel que, ao assumir o ponto de vista de uma classe específica, enreda o leitor em seu jogo de ambiguidades. Sabemos que um dos pressupostos do romance tradicional do século XIX é um narrador objetivo e neutro, onisciente e onipotente, que mantém a distância estética inalterada entre o mundo vivido e a narrativa. “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelos comentários até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Machado já varia a distância, e seu narrador se insinua no jogo narrativo ora pela sedução, ora pela repulsa, ora pela indiferença. Nesse sentido, em Machado já se verifica uma ruptura com os paradigmas do romance tradicional, este uma expressão de uma ideologia burguesa idealizada. Nesta e em outras obras machadianas a quebra com esse padrão, que passa pela ironia em relação a essas formas supostamente fixas, deixa perceber que, no Brasil escravocrata, mesmo depois da abolição, as relações sociais não respondem a essa idealização burguesa – estamos no campo das relações de favor, do apadrinhamento, da aceitação da supressão da subjetividade individual para conseguir adesão a grupos de interesse necessários à sobrevivência. Assim se entende a volubilidade, a fraqueza de princípios e propósitos, a ausência de caráter que marca tanto a narrativa machadiana como, também, obras como **Macunaíma**, em cujo subtítulo se lê: “o herói sem nenhum caráter”. Ou ainda Abelardo I, de **O rei da vela**, que aceita morrer sem lutar porque sabe que será sucedido por Abelardo II: há quase um gozo pela própria morte derivada de uma formação pela passagem no outro, que é o mesmo, Abelardo. Assim, tanto pela atuação do narrador, como pelo modo como os personagens são construídos e agem, o conceito de formação supressiva se mostra produtivo e

operante, além de didático – e elucidativo para outras obras da literatura brasileira.

Além disso, para Pasta, o movimento descrito projeta-se nos períodos de modernização conservadora, quando o ímpeto de modernização traz em seu bojo todas as perversidades impostas por forças retrógradas, carregando ao mesmo tempo as esperanças da modernidade, com todas as suas promessas, e o arbítrio e a hostilidade próprios de um regime arcaico. Essa compreensão de modernização conservadora como parte do processo de formação fica evidente a partir dos materiais artísticos que, antes mesmo das ciências sociais, por exemplo, já expressavam ritmos fundamentais dessa dinâmica. Nesse sentido, uma das contribuições de nosso artigo é evidenciar que a dramaturgia brasileira também pode ser vista como lugar privilegiado para a compreensão desses processos acima apresentados, com grande acuidade.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O NOME DO SUJEITO

Feita essa rápida digressão para localizar conceitos centrais para a análise que nos propusemos fazer, seguimos para o recorte do presente ensaio, que se limita a fazer considerações sobre a peça **O nome do sujeito**, da Companhia do Latão, com estreia em 1998 e publicada em 2008. Nossa discussão se concentra no desenvolvimento de um personagem: acompanharemos o percurso e os percalços de Antônio, trabalhador livre que vem de Portugal para o Brasil com o objetivo de se tornar um sujeito, por meio de princípios como o trabalho árduo, o mérito, a honestidade, o respeito ao outro, o cumprimento das leis, que se imagina atuando com certa liberdade e autonomia – tal como prometido pela ideologia burguesa. Durante a verdadeira travessia roseana que a peça nos apresenta, no entanto, Antônio vê seu projeto ser negado

ponto por ponto, passa por um processo paulatino de anulação da subjetividade e subsunção a outra ordem de sujeição, até perder mesmo a ciência do abuso a que está submetido, quando, paradoxalmente, enfim ganha um nome – e se torna um sujeito? Essa é uma das questões fundamentais sob as quais se assenta o artigo.

Após a apresentação de dois prólogos, o *Prólogo na rua* e o *Prólogo no teatro*, (cuja função cênica, entre outras, está em subverter e questionar o próprio fazer teatral) surge a primeira cena da peça, em que Antônio conclui uma carta endereçada à sua família em Portugal: “Do Brasil, seu saudoso filho, Antônio”. Nesse momento, ele é surpreendido pela chegada do comerciante Carneiro, português que custeou sua vinda ao Brasil, para quem trabalha por um salário, como homem livre, porém em regime que também se aproxima, de alguma forma, à escravidão:

Entra a iluminação teatral.

CARNEIRO [*Entra.*] Pareces uma assombração.

ANTÔNIO Sr. Carneiro

[...]

ANTÔNIO [justifica-se.] É que hoje completa um ano que cheguei cá no Recife. Já não sou aquele mesmo que era antes e tampouco me tornei o outro que pretendia ser quando cá desembarquei. Compreendes?

CARNEIRO [*Espantado.*] Falas mal de mim nesta carta?

ANTÔNIO É como se alguma coisa me faltasse. Tudo tão cheio de possibilidades, mas perdi até o nome. Cá no Brasil não sou mais do que um “ei português”. Com o senhor aconteceu o mesmo?

CARNEIRO Vou te contar como meu nome se fez. Com dinheiro! Foi assim que escrevi Carneiro na placa aí fora. Agora tu, o que fazes tu para atraíres a afeição da fortuna, para te tornares alguém? Queres um conselho, meu rapaz? Vai te deitar para poderes mais tarde levantar.

ANTÔNIO Pois hoje saí às ruas como o sr. mandou. Tudo tudo assim como. No mesmo calor de novo com o

baú de flandres nas costas – eu não reclamo por o sr. não me emprestar escravos – subi escadarias, visitei a clientela, entreguei a estatueta a velha cega.

[...]

ANTÔNIO E cá entre nós, com a quantia que pagou, ela comprava vinte desses jesusinhos na cidade do Porto. O sr. bem sabe, não é o valor real da mercadoria.

CARNEIRO [Irritado] Fizeste a felicidade de uma cega avarenta. E felicidade custa. Não vais nunca te aclimatar ao Brasil com esse sentimentalismo vago. Assim tu te tornas um nada, uma vala, uma ausência, um buraco vazio sem fundo no meio da noite. Me deves uma travessia marítima de dinheiro, e te atreves a pensar no “real valor das coisas.” Escuta rapaz, tu ainda não existes. És uma aparência, uma triste aparência. E pagar o que me devês é o teu purgatório (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 41-42).¹

Observe-se que o fluxo da cena é interrompido pela atitude de Carneiro. Ao tomar das mãos de Antônio a carta que este escrevia à família e lê-la, sem sua permissão, o comerciante ignora a distância entre as partes que realizariam, a princípio, uma relação contratual de trabalho e explicita as relações vigentes no nosso contexto. Ao se compadecer da velha cega, de quem Carneiro cobrara por uma estatueta um valor exorbitante, Antônio demonstra não entender ainda do funcionamento do sistema capitalista, que não tem por base o real valor das coisas – o tempo socialmente necessário para produzir –, mas sim o lucro máximo em cada relação, o que se estende da exploração do trabalho ao uso e abuso das leis ao defender as classes ricas e dominantes.

Os termos utilizados por Carneiro para se referir a Antônio, em relação à construção de sua identidade, como sujeito burguês e, para isso, monetário (pois só assim se pode aspirar às idealizações prometidas pelo capital) são muito eloquentes, posto que constroem imagens de anulação, esvaziamento, inexistência: *sentimentalismo vago, nada, vala, ausência, buraco vazio*

1 A partir de agora, as citações dessa obra serão seguidas apenas da página a que se refere.

no meio da noite, triste aparência, assombração. A imagem ganharia contornos nítidos apenas pela mediação do dinheiro, modo de se obter um nome e de ser alguém: primeira lição para Antônio, que ainda se fiava às promessas da formação burguesa supostamente humanista. Ele só compreenderá essa lição mais adiante, quando entrar de vez no circuito da formação supressiva. Se Jacobina ainda podia, no conto *O espelho*, de Machado de Assis, ver sua imagem recomposta quando vestia a farda de alferes da guarda nacional, que compunha sua alma exterior, pois não estava ainda dependente de sua força de trabalho como mercadoria, Antônio e Carneiro já não podem deixar de perceber a força metafísica do capital, associada às relações de um sistema escravocrata, uma das formas da mediação entre o arcaico e o moderno.

No excerto citado, podemos perceber certo grau de consciência em Antônio, que se mostra inquieto diante de sua situação efetiva no Brasil. A personagem questiona o seu não lugar, evidenciando a sua crença nas promessas de se tornar um *outro*, conforme estabelecido pela ideologia burguesa. Além disso, acompanhamos na cena citada que Antônio expressa seu descontentamento a Carneiro por este não lhe oferecer escravos para fazer o trabalho pesado de carregar o baú de flandres para ele, evidenciando algo de fundamental importância para a compreensão da formação da identidade cultural brasileira e da sua formação pela supressão. Em outros termos, há um padrão de comportamento estabelecido pela formação histórica brasileira fundado na violência e na anulação do outro, revelado sutilmente nas atitudes de Carneiro e de Antônio. A persistência da escravidão entre nós acabou engendrando relações sociais e pessoais contraditórias: ao mesmo tempo que a autonomia do sujeito é afirmada, sua negação é reposta, mostrando-se incompatível com a dominação direta a que o trabalhador é submetido pelo comerciante.

Pouco depois, ao fazer as contas em um caderno de notas, Antônio sugere que, segundo seus cálculos, suas dívidas com Carneiro acabaram: “somei todos os salários do ano, subtraí o que o sr. me dava para o dia a dia, e a diferença cá está, é o valor exato da dívida. Não é possível que eu ainda lhe deva” (p. 48). No entanto, é surpreendido pela explicação de Carneiro sobre os juros que correm a partir da dívida contraída com ele para viabilizar sua vinda ao Brasil:

CARNEIRO *[Agarra irritado o dedo indicador de Antônio, que apontava a caderneta, e o utiliza como exemplo]* Isso é o tanto que eu paguei ao capitão do navio quando desembarcaste aqui. É o valor exato da dívida que contraíste comigo na ocasião, quando imploraste para vir trabalhar no Brasil. Mas esqueceste isto. *[Segura agora dois dedos de Antônio]*

ANTÔNIO O que é isto?

WAGNER *[De longe]* É Assombroso!

CARNEIRO É o trabalho do meu dinheiro, ou achas que eu te emprestei dinheiro de graça? No primeiro mês, porque no segundo já me devias isto e mais isto. *[Agarra o outro dedo.]*

WAGNER *[De longe]* Como aumenta!

CARNEIRO E no terceiro isto e mais isto e mais isto... *[Agarra a mão toda e depois dá um tapa no chapéu de Antônio]*

WAGNER *[Chama do balcão]* Carneiro...

CARNEIRO Já vai.

WAGNER ...é uma nova forma de ver o mundo (p. 48).

O gesto de fazer contas para saber o real valor da dívida reforça o lugar de Antônio, ao supor que, pelo mérito e trabalho duro, com esforço e competência, conseguirá se erguer, formar-se como sujeito (tanto no plano subjetivo quanto objetivo, de possuir dinheiro). No entanto, ao longo da cena, observamos que seu plano é frustrado por Carneiro, que mostra as garras do que é o capitalismo, a exploração pelo contrato que coloca a lei do lado do comerciante. A cena, localizada no armazém de Carneiro e dividida em dois planos, apresenta sobreposição de ações que tem efeitos didáticos para o público.

Wagner, representante do poderoso Barão, está admirado com a tecnologia do binóculo para ver a Ópera de longe; no entanto, pelo jogo semântico, também comenta a explicação de Carneiro a Antônio sobre os juros de sua dívida – assim como a imagem longínqua cresce pelo binóculo, os juros exorbitantes fazem a dívida crescer a ponto de ser impagável. Embora aparentemente desconexas, a articulação dos sintagmas chama atenção para a falsa pretensão de neutralidade da ciência (da economia, da ótica), que está em outro plano fabular, mas que acaba por justificar o abuso no plano das relações de trabalho.

O público é convidado a perceber a seriedade das relações de exploração expostas em cena: mesmo que não visíveis, para que alguns fossem à ópera com binóculos caríssimos para curtir a arte elevada, outros teriam que trabalhar como escravizados, de sol a sol – mas essa relação fica escondida por uma espécie de justificação metafísica do *status quo*, mais ou menos pela lógica do humanitismo machadiano. Carneiro diz que não mencionou os juros porque “são coisas inalcançáveis para um sujeito simplório como tu” (p. 49), aludindo como justificativa do abuso a complexa ciência econômica. Ele ainda deixa claro que Antônio não tem liberdade nem escolha: “fizeste um acordo e vais cumpri-lo” (p. 49), abuso que já fora anunciado pela canção de abertura da cena, ainda no Prólogo no teatro: “Quem vier a Pernambuco / Traga contas de rezar / Pernambuco é purgatório / Onde as almas vão penar” (p. 40).

SOB A LÓGICA DO FAVOR: A MUDANÇA DE FORTUNA DE ANTÔNIO

A peça não só mostra a falsidade das ideologias como as desmonta na dramaturgia (e na cena, que não é nosso foco aqui). Já nas primeiras cenas será desconstruída a ideia de evolução do personagem Antônio, como vimos. Em seguida, a peça o reposiciona a partir de outra lógica – e que não depende

de uma ação consciente de Antônio, vale mencionar. Vamos a ela: Antônio presencia um atropelamento feito pelo Barão, que leva um mendigo negro à morte. Embora tenha certeza de que era o Barão: “Ele estava debaixo do poste, debaixo da lamparina” (p. 70), Antônio aceita o suborno de Wagner, recusando seus sentidos, como também sua consciência e seus princípios humanistas, em suma, qualquer traço de idealização burguesa. Pouco adiante, ao ser questionado pela identidade do cavaleiro que atropelou o mendigo, responde: “Estava escuro. Não vi nada” (p. 71).

Logo depois de marcar esse lugar de subserviência a Wagner, Antônio canta um duo com a atendente da Casa de Misericórdia que recebera o mendigo ainda agonizante: “Tava tudo encorrentado / Pelos laços do maldito. / E Satanás ensinando / Bebê, matá, dizê dito / Pra nos levá pro inferno / E condená o nosso espírito” (p. 72). A presença de Satanás como responsável pela urdidura desta passagem não deixa dúvidas: uma espécie de pacto fáustico está sacramentado. Este pacto aponta para uma instância religiosa e metafísica como responsável pelos desdobramentos futuros: seria o maldito quem tramou tudo. O diabo é uma alegoria para o quê, de fato, se materializa como a instância que aspira à metafísica nessa situação: o dinheiro, e todas as relações que mobiliza, ainda mais quando de sua apropriação periférica. Antônio aliena mais do que sua força de trabalho; entrega também sua consciência, sua moral, sem nenhum traço de caráter mais marcado, e passa a integrar um grupo coeso em torno do Barão, mantido por relações de favor e apadrinhamento, em que executa tarefas sem o crivo de qualquer julgamento próprio. A consciência quem tem é o Barão; os seus favorecidos suprimem seus pensamentos e alinham suas vontades e interesses aos mandos e desmandos do Barão, que nem mesmo comparece à cena, sendo suas demandas mediadas por seu duplo visível, Wagner.

Aliás, o modo como Antônio muda sua relação de trabalho, por assim dizer, não é abordado na peça: se o registro decisivo fosse o dramático, seria uma passagem necessária, posto que acabamos de acompanhar a negativa de Carneiro em livrá-lo de obrigações contratuais leoninas. De repente, sem que saibamos como, ele já se torna encarregado de Wagner. Como pudemos acompanhar, de *funcionário* de Carneiro, Antônio passa à situação de capacho do ajudante do Barão; no entanto, esse lugar de *prestígio* não é conquistado por meio do trabalho – pela quantidade ou qualidade –, mas pela sua submissão ao Barão, como cúmplice de seus crimes, da morte do mendigo e, mais adiante, por assassinar o trabalhador rural que não aceita vender seu terreno para os empreendimentos modernos do magnata. A passagem é muito didática para a compreensão da dinâmica que acompanhamos:

ANTÔNIO Tudo resolvido, Sr. Wagner.

WAGNER Sente-se, português, e aprecie a ópera.

ANTÔNIO Fiz como o senhor mandou.

WAGNER Ah, o mundo clássico, não é sublime?

ANTÔNIO Tivemos um pequeno problema. Um velho. Não quis deixar o casebre de jeito nenhum.

WAGNER Esses pobres cheios de orgulho. Sempre acham a oferta pequena.

[...]

ANTÔNIO Tive que provocar um pequeno acidente. Deixei cair a lamparina e o mocambo pegou fogo.

WAGNER Faz gosto, português. Aprende depressa. O Barão vai ficar satisfeito.

ANTÔNIO Já estou me aclimatando aos costumes do Brasil (p. 79).

Essa é a demonstração de lealdade necessária para que Antônio ascenda à condição de ajudante do Barão e se adapte à sociabilidade brasileira. Se no início do caminho Antônio se compadeceu da velha que comprara um pequeno Jesus, agora ele mata um velho que se opunha aos interesses do Barão.

Não é de menor importância que essa informação chegue a Wagner quando este assiste a uma ópera, que representa, nessa passagem, uma concepção de arte como elevação espiritual, como a busca da beleza atemporal, do sublime. A notícia que Antônio traz faz ver as contradições entre essa perspectiva e a violência do ímpeto modernizador capitalista, e as justapõe, fazendo com que *mostrar* esse contexto seja tão importante quanto o andamento da fábula, que reflui sobre si mesma, num processo de avanços e paradas que marca o andamento da peça.

A escalada em negativo de Antônio está metaforizada no gesto de negar seus próprios sentidos, trocando-os pelo dinheiro e pelos desvarios do Barão. Como é possível notar, suas conquistas não se materializam como resultado da forma de organização correspondente às ideologias que ele próprio defendia. Enquanto o trabalho livre e honesto o enredou nas tramas do comerciante Carneiro, será pela fraude e pelo conchavo que ele ascenderá socialmente, tornando-se respeitado e conquistando um nome. O que nos leva à constatação: ao se tornar faz-tudo do Barão, sua realização como sujeito de fato não se concretiza, pelo contrário; ele se aniquila em favor do outro, rebaixando-se à sombra dele. De fato, não é nem mesmo o Barão que está no horizonte de Antônio, mas Wagner que, no afã de ter encontrado *o seu Wagner*, para quem ele seria uma espécie de Barão, diz, na sequência da citação feita há pouco:

WAGNER No futuro, velhos teimosos como esse terão vergonha de empunhar a enxada contra aqueles que lideram a marcha do desenvolvimento. “A marcha irrevogável do desenvolvimento.” Sabe que me afeiçoei ao senhor? Será o meu homem de confiança. A partir de hoje quero que tome nota de tudo o que eu digo.

ANTÔNIO É bom que alguém reconheça o nosso real valor (p. 79).

A citação dentro da fala de Wagner é do Barão, que tem em Wagner um seu duplo decaído – posto que o emula sem estar

no seu lugar social. Agora, para ascender, ele eleva Antônio a seu duplo, inclusive exigindo dele que anote o que fala, como faz com o Barão. A função de homem de confiança evidencia o estatuto desta relação, da ordem da intimidade, no campo da desordem (relação de favor, não a de carteira assinada), para falar com o Cândido do ensaio ‘Dialética da malandragem’ (1993). Ao final, Antônio retoma a discussão sobre o valor das coisas, que já fora colocado na discussão entre ele e Carneiro. A diferença, agora, é que Antônio aceita se tornar o duplo de Wagner, considerando-o um homem de valor, por conseguir oscilar entre o campo da ordem e da desordem, sem juízo moral – novamente com Cândido (1993). O valor de Wagner está no Barão, e o de Antônio em Wagner – mas este é suprimido pelo Barão, restando a idealização abstrata de frases de efeito como “a marcha irrevogável do desenvolvimento”, que já parecia suspeito ao Goethe de 1830, pela pátina de ironia com a qual pinta o ímpeto fáustico, e soa farsesco no Brasil do final do século XX, com todas as contradições que a assertiva acorda e ativa. O movimento que a peça finge estabelecer, na verdade, gira em falso: ele permanece imóvel, oscilando de uma situação a outra como em um pêndulo metafórico, em que se ultrapassa e se repõem, sempre às voltas com o mesmo: daí se dizer que se aproxima do fixo, da *má infinitade*, que é tanto da ordem da falsidade burguesa quanto de sua apropriação periférica brasileira.

Como vimos já em suas cenas iniciais, a peça questiona conceitos como os de liberdade e de autonomia e, dessa forma, lança luz ao momento atual, de capitalismo débil, neoliberal, em franca crise. Embora localizada no século XIX, **O nome do sujeito** também discute questões contemporâneas à sua encenação. Desde o princípio a peça se coloca no *limite* entre dois regimes que, embora contraditórios, convivem em uma dinâmica de conciliação. Há um gesto do Latão de parar o

relógio para acertá-lo a partir de uma nova temporalidade. O efeito de interromper a ação é também o de romper com o *tic-tac* do tempo e, ao fazê-lo, observar os mecanismos do seu funcionamento. Por meio da escolha de um momento histórico determinado, o grupo, na esteira de Brecht e Benjamin, traz “questões relativas a toda a história moderna e ao lugar do século XX no percurso social da humanidade” (LÖWY, 2005, p. 35).

Antônio perde a consciência do percurso que o faz emular e imitar Wagner. Sem mais compreender o que diz ou pensa, ele mata pessoas inocentes enquanto aspira à humanidade universal, abstrata, representada pelo capital. A contradição de base não está mais no horizonte; iniciado seu processo de formação supressiva, ganha nome, lugar social, se casa e até manda foto para Portugal, para atestar sua ascensão nesse universo brasileiro de sociabilização. Só tem nome e lugar quando não tem consciência, quando se submete ao processo de ser não-sendo, formar-se pela sua própria anulação, como morte em vida – motivo pelo qual Antônio e Margarida não precisam morrer no plano material – o que, seria, além de tudo, ineficiente para a ordem capitalista.

À GUIA DE CONCLUSÃO: A IRRUPÇÃO DO GESTUS

Por fim, o processo se completa quando Antônio se casa com Margarida, que foi estuprada, engravidou, foi rejeitada pelo Barão, matou o filho ao nascer, e estava perdida também, entre os dejetos do Barão, cogitando o suicídio. Aliás, ela fora estuprada no lugar onde os escravos merdeiros levavam dejetos para despejar no Capibaribe. Diz a atriz que representa Margarida (nesse momento, como narradora de sua própria história): “Fede. / Ele me beija. Ouço o sino e digo: / São horas, devo ir. / Me impede. / “Deixa feder, deixa feder””

(p. 70). O casamento entre Antônio e Margarida representa o ápice desse processo: em cena estão os aniquilados e esvaziados da vez, quase automatizados, vestidos com roupas distintas, com algum dinheiro e posição – sob a proteção do Barão, que é tanto representação do patriarcado escravocrata quanto da modernidade capitalista. A peça se fecha com Antônio e Margarida posando para o daguerreótipista, contratado para lhes fazer um retrato a ser enviado para a família de Antônio em Portugal, dando notícias de que, enfim, este tornou-se brasileiro e que agora tem nome e sobrenome: Antônio Lyra, que tomou emprestado de um cômico mulato – nas palavras dele mesmo.

Nessa cena, admirado com a tecnologia apresentada pelo técnico, Antônio exclama: “É a marcha irrevogável do desenvolvimento”. O dito, marcado textualmente por aspas, evoca o seu caráter de empréstimo indevido de palavras anteriormente usadas por Wagner para se referir ao incêndio provocado por Antônio – reafirmando o lugar das ideias iluministas para a naturalização da violência e da barbárie. O momento da foto é gestual, no sentido de um *gestus* brechtiano:

DAGUERREÓTIPISTA Olhem para esta lente, até que eu diga o contrário. *[Ambos esboçam um sorriso. Ele os corrige com objetividade.]* Sem sorrisos: a alegria é mais difícil de sustentar. Atenção” Detenham-se!

Longo silêncio. Ocorre uma ligeira mas significativa variação na expressão do rosto dos atores, cada vez mais tristes.

DAGUERREÓTIPISTA Feito

ANTÔNIO Que ardor nos olhos! *[Ergue-se.]* Quanto lhe devo? *[A luz cai lentamente]* (p. 83).

Segundo Benjamin (2017, p. 13), o *gestus* se caracteriza pela construção de interrupções do fluxo da ação, em momentos de expressão de contradição social tomada como processo (não como foto), que enseje o refluxo crítico por parte da recepção.

Há que se levar em conta uma apresentação da história, vista pelo ângulo do materialismo dialético, em uma dimensão socialmente apreensível – e não a marca de uma subjetividade. Esses itens estão todos presentes nessa cena, que condensa, dialetiza, recebe o influxo das contradições da história e encena o refluxo – o ardor nos olhos, a impossibilidade de se sustentar a alegria, a sintética e potente rubrica, que anota, quase em surdina: “*ligeira mas significativa variação na expressão do rosto dos atores, cada vez mais tristes*”. A rapidez da cena, sua concentração subjetiva e objetiva, a história na variação da expressão dos atores, faz eco a Benjamin:

Mas a dialética pretendida pelo teatro épico não depende de uma sequência temporal das cenas; ela se manifesta especialmente nos elementos gestuais que estão na base de toda sucessão cronológica. [...] Aquilo que se revela da condição num flash – pela reprodução da mímica humana, de atitudes e de palavras – é o comportamento dialético imanente. A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso (BENJAMIN, 2017, p. 20-1).

A dialética em repouso é aquela marcada pelo eterno ir e vir, sem síntese – o que é próprio das relações que temos acompanhado, tanto sociais como estéticas. Embora o retrato tenha o objetivo de confirmar a posição de Antônio como sujeito aclimatado ao país – e a condição da imagem congelada garanta essa intenção –, o que temos nesta última cena é a encenação do processo, que se destaca com força de iluminação. Daí a potência do ardor nos olhos de Antônio, que implica também o mal-estar do público – que, embora tenha ficado no escuro por causa de um “fio desencapado”, consegue ver com clareza a supressão e o vazio dos sujeitos objetificados:

A trajetória deste trabalhador, de semi-escravo do comerciante a assecla do Barão, por sua vez, serve ao Latão para iluminar, tanto no sentido próprio (da cena), quanto no figurado, uma face até hoje pouco explorada da constituição

da classe trabalhadora brasileira e a necessidade de recorrer às melhores técnicas de iluminação, tanto do nosso passado quanto do nosso presente, se o objetivo for mostrar o mundo como transformável (COSTA, 2008, p. 26).

O que se vê, de fato, é o fim do ciclo: não mais a consciência da busca por uma identidade no campo burguês, mas o lugar numa sociedade marcada por uma modernização conservadora, que alia o moderno com o arcaico, fazendo com que as relações burguesas sejam vistas com desconfiança, porque operam fora do lugar (Schwarz, 2012). Se Antônio alcança nome e posição, não é por se constituir como sujeito burguês, mas por estar sujeito às relações sociais de um Brasil ainda arcaico, atrasado. Está completo o ciclo que, no entanto, não termina, e assim a peça se encerra, como interrupção brusca. Formado pela supressão (processo que atua em vários níveis na peça, até mesmo pela fragmentação do enredo), estamos diante do sujeito, agora com nome, também roubado. Acompanhamos as situações materiais e os interesses em jogo que pavimentam esse caminho, que conferem a chave histórica e sistêmica a essa queda – para cima. Para cima? Em todos os âmbitos da peça, estamos diante de situações tensionadas ao máximo que revelam, pelas contradições que as ideologias burguesas criam ao serem transplantadas para o território nacional, o caráter de falsidade do processo todo – da ideologia burguesa à sua apropriação tropical, como farsa, embora sejam mediações efetivas da vida social brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura I.** Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-64.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (1^a versão). In: BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht.** Tradução de Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 11-22.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. O nome do sujeito. In: CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. **Companhia do Latão 7 peças.** São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 37-88.

COSTA, Iná Camargo. O nome do jogo. In: CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. **Companhia do Latão 7 peças.** São Paulo, SP: CosacNaify, 2008. p.15-29.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto:** uma tragédia – segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin Aviso de incêndio** – uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.

PASTA, José Antônio. **Formação Supressiva.** 2011. 282f. Tese de Livre-docência na Área de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Ed. 34; Duas cidades, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Machado de Assis** - um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Ed. 34; Duas cidades, 2000.

MOÇO EM ESTADO DE SÍTIO: TEATRO ÉPICO SITIADO E EXPERIMENTALISMO SOB CENSURA

Elizabete Sanches Rocha
Gabriella Pereira Rodrigues

Em 1965, Vianinha integrava o Grupo Opinião, formado em 1964, também composto por outros ex-membros do CPC da UNE, como Paulo Pontes, Armando Costa, Ferreira Gullar, Teresa Aragão e João das Neves. Segundo Toledo (2013, p. 11), através do Opinião, Vianna “reorganiza os companheiros de CPC em um tipo de frente de resistência cultural que também pretende ‘corrigir’ as supostas limitações do teatro político anterior”. O **Show Opinião**, estreado em dezembro de 1964, foi um grande sucesso, sendo até hoje rememorado principalmente pela cena em que Bethânia canta **Carcará**, registrada no filme **O Desafio**, também de 1965, dirigido por Paulo César Saraceni e protagonizado por Vianna.

Segundo Maria Silvia Betti (1997, p. 199), a dramaturgia de **Moço em estado de sítio** é datada de 6 de junho de 1965, ano em que, ainda segundo a autora, Vianinha trabalhou intensamente tanto no Opinião, quanto em outras peças teatrais e no filme já citado de Saraceni, no qual Vianna teria feito diversas intervenções que foram acolhidas pelo diretor. Entretanto, apesar da efervescência de trabalhos, **Moço em estado de sítio** só viria a ser encenada em 1981¹.

Esta dramaturgia, que é dividida em três partes, começa com um grupo de teatro apresentando a última cena de uma peça sobre uma greve e um delator de grevistas. Logo em seguida, durante a desmontagem da peça, Suzana e outros

1 Sete anos após a morte de Vianna, o texto foi encenado pela primeira vez, com direção de Aderbal Freire Filho, no Rio de Janeiro, e, em 2021, foi oficialmente publicado pela Editora Temporal.

atores não nominados leem os recados que o público escreveu, opinando sobre o final da peça, se eram a favor ou não que Miro apanhasse por ter delatado os companheiros de greve. O diretor do grupo, Bahia, que interpretava o delator, entra e comunica, indignado, que o grupo levara um calote, e não vai receber pela apresentação.

Lúcio, que também estava em cena como um operário, pede o pagamento e discute com Bahia. Suzana então pondera que Lúcio, apesar de ter se comprometido a elaborar um plano para levantar dinheiro para o grupo, não tem ido às reuniões e que, anteriormente, foi o próprio ator quem havia sugerido, como estratégia, a circulação da peça em diversos bairros suburbanos, ao invés de concentrar em um único local, para que o grupo ganhasse apoio e depois se consolidasse.

Vejamos que **Moço em estado de sítio** começa no espaço público elegendo o teatro como matéria da ficção, com discussões sobre modo de produção de trabalho e escolhas estético-formais. Em cena, trabalhadoras e trabalhadores do teatro divergem quanto a estas questões, se exaltam e debatem sobre os rumos do grupo na tentativa de seguir com a peça sobre delação e levantar dinheiro para efetivar a temporada teatral.

Nas cenas seguintes, é a trajetória de Lúcio que será acompanhada mais de perto com acentuada inconsistência política e profissional do ator e dramaturgo pertencente à classe média e integrante do grupo de teatro político, que, movido pela vontade de fazer o grupo encenar sua obra sobre revolução, cria conflitos, uma vez que Bahia é oposição forte à realização da peça. Bahia argumenta sobre ser fracassada a revolução inscrita na dramaturgia, apesar de estar apresentada como vitoriosa, e, portanto, segundo Bahia, aquele seria um material inútil politicamente.

Ao mesmo tempo em que Lúcio tenta realizar-se no teatro, sem êxito até aquele momento, seu pai o encaminha para um trabalho em um escritório de advocacia. Com a ajuda de seu amigo Jean-Luc, Lúcio consegue outro emprego em um suplemento literário e, para estrear de modo bem sucedido, ironicamente, publica uma crítica de cinema plagiada. No final da peça, Lúcio coordena uma desastrosa intervenção do grupo de teatro em um protesto estudantil, enquanto está sendo pressionado pelo proprietário do suplemento, Galhardo, a aceitar o convite de compor, de maneira anônima, uma revista anti-comunista.

Este texto de Vianinha contém experimentações formais pelo uso elaborado de fragmentações temporais, elipses, recortes e colagens, constituindo, assim, um “mosaico de mudanças bruscas e de cenas objetivas que se assemelham à estética cinematográfica” (VILLARES, 2022), operando pelos saltos entre as situações e construindo imagens sínteses dos diversos conflitos protagonizados por Lúcio. Destaca-se, também, o precedente acúmulo de experiências de Vianinha com o cinema brasileiro² e, principalmente, a influência resultante de seu trabalho no filme **O Desafio**³.

Quanto aos temas, a peça conteria um balanço autocrítico de Vianna sobre sua participação no Teatro de Arena e nos CPCs, além de considerações sobre a atividade dos grupos teatrais e artistas após o golpe empresarial-militar de abril de 1964, assuntos que são revelados através do percurso de Lúcio.

Em **Perspectivas do teatro de 1965**, texto reflexivo também não publicado, Vianna reconhece as dificuldades, do ano que se iniciava, oriundas da perspectiva geral do Brasil em 1965, ao mesmo tempo em que declarava otimismo em decorrência de certa efervescência teatral com as montagens

2 Atuou em **Cinco vezes favela**, filme de 1962, feito através do CPC, com direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues.

3 Cf Villares (2023) e Toledo e Lima (2022).

de autores nacionais e estrangeiros. Entretanto, para Vianna (1983, p. 104), a condição para que o aparente otimismo se consolidasse era a seguinte:

Então o teatro brasileiro em 1965 ou se empenha na sua libertação participando do processo de redemocratização da vida nacional na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro — ou, então — alheio a um dos momentos capitais de nossa história — poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites. [...] O artista de teatro brasileiro é empurrado para os equívocos que comete com condições muito precárias de trabalho.

O texto, que termina com o autor convocando o público ao teatro, inicia refletindo justamente sobre a relação do teatro com o público e defende um tipo de relação na qual o espetáculo seja capaz de convocar as pessoas à atuação através da estimulação, da surpresa, da revolta e da diversão, em detrimento do simples entretenimento. Se considerarmos a dramaturgia em questão como ato concreto do autor em sua tentativa de colaborar no “empenho de libertação” do país, nela está inscrita a maneira pela qual parte da classe teatral, na realidade, estava sendo empurrada para o trabalho na indústria cultural.

Os envolvidos nesse achamento, em um local desfavorável à libertação, se comportam assumindo diferentes resistências. Isso é exemplificado por meio dos trabalhos que Bahia e Lúcio desempenham para revistas com financiamento estadunidense, ao contrário do que desenvolvem no teatro, mas a fim de conseguirem remuneração que financie as incursões teatrais.

Nota-se, curiosamente, que sobre o aglomerado temático-formal desta dramaturgia as análises identificam nela a expressão da paralisia e melancolia do *mogô*, protagonista, que revelaria também o estado psíquico de toda a geração de artistas afetados pelo golpe. Ao mesmo tempo e em oposição, destaca-se

o desempenho do autor em “atividade intensa e diversificada” (BETTI, 1997, p. 202), no teatro e no cinema, compondo um conjunto de trabalhos multifacetados, no momento seguinte à instauração da ditadura. Constata-se, assim, simultaneamente, um conteúdo repleto de paralisia e sitiamento e um trabalho ativo de produção artística de Vianinha, que se encontra, todavia, interditado, desde a madrugada do 1º de abril, quando fora incendiado, com o prédio da UNE, o projeto de teatro no qual o autor se imbricava substancialmente, junto aos movimentos e organizações politizadas, no CPC.

Com isso, podemos inferir que a atitude de experimentação dramatúrgica do autor inaugura um novo projeto de *epicização* através da exploração das possibilidades e limites da forma dramática, uma vez que, do ponto de vista estético, a peça inaugura enunciados temáticos e formais que serão verticalmente elaborados nas dramaturgias seguintes. No caso de **Moço em estado de sítio**, a presença de uma família de classe média, com seus conflitos geracionais como fomentadores de debates sociais e políticos, não reitera, necessariamente, os aspectos ideológicos burgueses; antes, estabelece uma crítica ao estado de coisas, ou de sítio, em que se encontrava o teatro brasileiro, naquele contexto histórico.

SOBRE A EPICIZAÇÃO

Segundo Carvalho (2017, p. 22), “o drama é apenas um projeto ideológico-formal, dentro de outras formas já convertidas em gênero”. Sendo assim, a ideologia contida na forma dramática, em linhas bastante gerais, é a burguesa, do individualismo empreendedor, e a família é, além de tema, estrutura central dessa forma que enfatiza a vida privada, em detrimento da vida pública.

Nesse sentido, em **Moço em estado de sítio**, conteúdos e recursos formais comuns à forma dramática estão presentes, por exemplo, na utilização do espaço privado da família e na estrutura dialógica das relações intersubjetivas; mas, simultaneamente, a utilização de recursos narrativos, portanto épicos em sentido adjetivo⁴, *epicizam* a peça neste experimentalismo de um teatro épico sitiado, pelo qual os aspectos ideológicos convencionais do drama (enquanto gênero teatral) não estão reiterados. A complexidade destas escolhas dramatúrgicas cria um tensionamento formal importante através da presença de espaços privados e públicos, estabelecendo discussões sobre o mundo do trabalho entre fazedores de teatro político, através da metateatralidade.

Se a tendência da forma dramática é a positivação da individualização autoconsciente para exercício das vontades próprias pela superação das pressões inter e extra-subjetivas, em **Moço em estado de sítio** as vontades de Lúcio geram *conturbações* para suas relações familiares e públicas. Lúcio não se conscientiza nem politicamente, nem sobre seus problemas individuais, ao longo da peça; pelo contrário, as pressões que sofre internamente e pelo trabalho o deixam mais confuso e errante⁵.

Dessa forma, por meio de recursos narrativos, com destaque para a metateatralidade, e de uma estética cinematográfica, os aspectos dramáticos são tensionados. Importante considerar que as contingências do momento histórico, determinadas pela ditadura empresarial-militar, são responsáveis por pressionar o autor a um desvio estético que surge, não obstante, como

4 Segundo Rosenfeld (1985, p. 18) a Dramática (gênero literário) pode conter traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos. Estes três termos, quando designam estilos, ganham sentido adjetivo nos debates teatrais que também utilizam estas noções oriundas da literatura. O traço estilístico épico retoma os recursos narrativos e demonstram que o que é contado é sempre contado do ponto de vista de alguém (narrador/narrador). Isso no teatro se converte em um conjunto de experiências que desnaturalizam a cena e revelam a *teatralidade* da peça.

5 Para usar o termo de Toledo e Lima (2022).

tentativa de reflexão crítica sobre as circunstâncias políticas mais atuais e emergentes, naquele contexto.

Sendo assim, o redirecionamento do autor não pode ser compreendido como uma tendência estética e estilista à qual Vianna buscou se filiar, por oposição ao teatro épico. Ou seja, o recuo do autor, à forma dramática, não foi subjetivo, mas tático e histórico. E apontamos como recuo a elaboração das estruturas típicas do drama, porque os precedentes intelectuais e criativos do autor, desde os debates que **Eles não usam black-tie** suscitou no Teatro de Arena, demonstram, nos anos precedentes a 1965, seu interesse e assimilação do teatro épico europeu, principalmente, mas não exclusivamente, das experiências brechtianas.

Outro exemplo, na dramaturgia da obra em tela, que demonstra o uso esgarçado da forma dramática, é o desejo de Lúcio de ver em cena a própria peça, levando o grupo teatral a uma crise. Também podemos destacar o desventurado desempenho de Lúcio no suplemento literário que publica poemas concretos, linha artística estetizante⁶ e, portanto, em oposição ao trabalho engajado e didático no teatro. Tais exemplos acentuam suas contradições subjetivas e objetivas. Diferente dos protagonistas dramáticos, Lúcio pouco apreende sobre essas incongruências, mas ao leitor e ao espectador é oferecida a oportunidade de aprender sobre elas, ao testemunhar este quadro vivo de contrastes.

Se no gênero dramático a família é um lugar também positivado, porque serve de suporte para a ascensão do indivíduo burguês, em **Moço em estado de sítio**, através da família são revelados os arranjos patriarcais que corrompem as relações, das quais surgem os temas da vida pública, como

⁶ O texto *Literatura e subdesenvolvimento*, de Antonio Cândido, colabora com este debate. Cândido chama atenção para a maneira como os princípios das obras concretistas podem “torná-las muito mais penetrantes do que as formas literárias tradicionais, funcionando elas como instrumentos não-literários, mas por isso mesmo mais penetrantes, junto a públicos massificados”, e, portanto, utilizadas como eficazes disseminadores da ideologia dominante.

o trabalho assalariado, as opressões de gênero, o aborto, entre outros. A ditadura não está em primeiro plano, entretanto é da realidade apresentada que emergem as pressões capazes de interferir na vida das personagens.

Portanto, nesse caso, a realidade histórica não serve de pano de fundo para dilemas existenciais como usualmente acontece no drama. Os recursos narrativos, por sua vez, não são as canções, os coros e as figuras sociais tipificadas, mas o estilo de arranjo dramático, com disposições cinematográficas - de cenas curtas e transições rápidas - que descontinam a organização da ação dramática, evidenciando a teatralidade da dramaturgia.

Outro precedente, que influi nessa experimentação, é o interesse de Vianna na encenação, no Teatro Oficina, de **Pequenos Burgueses**, de Máximo Gorki⁷, estreada em 1963: “Em 1968 ele [Vianna] escreveu: ‘Pequenos burgueses’, de Gorki, é um espetáculo que faz parte da galeria de melhores manifestações artísticas produzidas no país nos últimos tempos” (TOLEDO e LIMA, 2022, p. 9).

No programa da encenação do Oficina, Fernando Peixoto (1989, p. 44) afirma que “as contradições de cada personagem são complexas e intensas, tanto consigo mesmos, como com os demais”. Esta descrição dos pequenos burgueses de Gorki também pode ser utilizada para as personagens de **Moço em estado de Sítio**, a exemplo de Lúcio, personagem que apresenta a cisão entre a vontade de permanecer no teatro e a pretensão de ganhar reconhecimento e dinheiro no suplemento literário. O desajuste entre esses desejos e as condições para a

⁷ **O albergue noturno** e **A mãe**, de Górkí, foram adaptadas e montadas por Piscator e Brecht, respectivamente. Segundo Szondi (2001, p.101), “Piscator indicou no naturalismo uma das raízes do *teatro político*”. Para Mantovani (2022), algumas experiências, incluindo o naturalismo, figuram entre as diversas *modalidades de teatro épico*, sendo Brecht o formulador de um teatro épico específico, o teatro épico dialético. Sendo assim, considera-se o teatro épico um guarda-chuva que abriga diferentes experimentos de sentido anti-burguês, com formas diversificadas e conteúdo social e político advindo do mundo do trabalho e elaborado pela classe trabalhadora.

realização profissional também o levam ao estado de sítio, ou seja, à situação de compressão grave.

No final da peça, Lúcio está desorientado por ter fugido e deixado para trás os colegas de teatro sendo reprimidos pela polícia, no protesto dos estudantes, para cuja participação ele próprio havia incentivado o grupo. Já na segurança da casa de Nívea, Lúcio chama pelo amigo, que cometera suicídio, Jean-Luc (abandonado por Lúcio em troca dos novos contatos sociais favorecidos pelo emprego no suplemento literário). Completando a cena reveladora das contradições em que as personagens se encontram, enquanto Lúcio delira, Nívea atende ao telefonema de Galhardo, pressionando-o a aceitar a proposta de escrever para uma revista anticomunista.

Além da exposição das discrepâncias estético-políticas internas das personagens, outro elemento presente em **Pequenos Burgueses** e que aparece na dramaturgia de Vianna é a elaboração da ação dramática através dos conflitos entre diferentes gerações de uma família⁸. Por meio das relações entre os irmãos Lúcio e Lúcia com seus pais, Cristóvão e Cota, são revelados falseamentos sociais e impossíveis conciliações geracionais entre pontos de vista sobre a ação na realidade. A utilização da típica família de classe média vai reaparecer como estrutura cada vez mais elaborada em dramaturgias seguintes, culminando em **Rasga Coração**, publicada no ano da morte do autor.

Em definitivo, a descrição de Peixoto não serviria às personagens de Vianna escritas durante o período no CPC, pois essas dramaturgias, que debatiam as necessidades e urgências da vida dos trabalhadores pobres, operam com figuras representantes das classes explorada e exploradora, em textos farsescos, autos musicados, entre outras formas da teatralidade épica. A partir de **Moço em estado de sítio**,

⁸ Antes isso já havia aparecido em **Eles não usam black-tie**, de Guarneri, mas aqui se trata de uma família de classe média.

encontramos personagens particularizadas e paradoxais, oriundas mais especificamente das classes médias assalariadas e alguns proprietários.

Sobre isso Borges (2018, p. 373) avalia que:

[...] a análise do comportamento humano, depois daquela experimentada em Chapetuba Futebol Clube e que cedeu lugar a uma dramaturgia de circunstância cepecista, na qual o imediatismo político ofuscou a condição humana dos personagens, retorna agora encontrando um equilíbrio em que a construção realista psicológica plasma-se com elementos do realismo dialético.

Entretanto, acreditamos que o trânsito de Vianna entre a forma dramática e a forma épica - e nisto reside o que chamamos de experimentalismo -, ocorre justamente pela impossibilidade de qualquer equilíbrio entre a construção realista psicológica e os elementos do realismo dialético, e isso se revela na dramaturgia de **Moço em estado de sítio** pela intensificação do desajuste entre forma e conteúdo.

Defendemos esta hipótese em decorrência da constatável trajetória do autor, anterior a 1965, em amplo processo de formação e reflexão sobre dramaturgia a partir das principais discussões sobre o tema levantadas na primeira metade do século XX, como fica demonstrado por Ribeiro (2012) em tese sobre o *Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*⁹. Considerando as exigências históricas e a ebulação da esquerda teatral no Brasil, naquele período, acreditamos que o autor teria conhecimento sobre o debate da antinomia estética entre a forma dramática e o conteúdo épico. Tanto que Vianinha

9 O Seminário de Dramaturgia do Arena, em 1958, funcionou como intenso laboratório experimental de elaboração de peças, a partir de estudo e debate sistemático sobre **A Poética**, de Aristóteles, a dialética hegeliana e o teatro pré e pós burguês. Nessa experiência prático-teórica, os participantes compartilhavam entre si as dramaturgias em desenvolvimento e, durante esse processo de análise e intervenção coletiva, cada um (re)escrevia sua dramaturgia. Nessa ocasião, foram produzidas sete peças, entre elas **Chapetuba Futebol Clube** (1959), de Vianinha, dentro de um “contexto experimental, pedagógico e produtivo”, segundo Ribeiro (2012, p. 101).

escreveu um conjunto experimental de peças de agitprop no CPC que são contribuições de alto grau estético-político, como já mencionamos.

No que diz respeito às experiências prático-teóricas no Teatro de Arena, estas contaram com colaboradores e colaboradoras como Anatol Rosenfeld, que em 1965 publicou **O Teatro Épico**, influenciado pela leitura que havia feito de **Teoria do drama moderno**, de Peter Szondi, publicado em 1956 e sem tradução no Brasil, naquela época. Em comum, estas obras debatem sobre a relação de forma e conteúdo, no teatro do século XX. Portanto, essas evidências sinalizam que Vianna esteve próximo a tais debates e nisso também reside nossa hipótese, segundo a qual o desvio dramatúrgico do autor acontece sem abandonar a atitude experimental, exercitando dramaturgicamente o desajuste entre forma e conteúdo, em resposta às condições históricas impostas a partir de 1964, uma vez que também foi experimental a elaboração das dramaturgias cepecistas, nos anos anteriores¹⁰.

Desse modo, **Moço em estado de sítio** demonstra como o recuo a elementos da forma dramática pode ter servido de estratégia para não abandonar discussões importantes, apesar das interdições da censura, além de se prestar ao diálogo com o público de classe média que ia assistir às peças do Grupo Opinião no galpão do Shopping Center Copacabana, neste retorno de Vianna ao teatro empresarial de bilheteria.

Em resumo, os elementos estéticos de **Moço em estado de sítio**, que validam a hipótese do experimentalismo, estão na disposição cinematográfica dos arranjos dramatúrgicos, segundo o ponto de vista de Toledo e Lima (2022) e Villares

¹⁰ No podcast Sala TUSP, episódio 8: O TEATRO DO CPC DA UNE (2020), Iná Camargo Costa destaca, por exemplo, o valor de a **Mais-valia vai acabar, Seu Edgar** pela sua contribuição teatral para o entendimento da teoria da mais-valia, um feito dramatúrgico, entre outros do CPC, não encontrado em qualquer outra dramaturgia mundial, segundo Costa.

(2023), mas também na metateatralidade desta dramaturgia, utilizada para mostrar as posições sociais de sujeitos no espaço público e como as pressões que sofrem e exercem tecem as contradições na realidade concreta. Se não fosse pelo experimentalismo, a forma dramática tenderia a mostrar como as relações intersubjetivas amparam a realização virtuosa de emancipação consciente do indivíduo central da ação dramática, que, mesmo quando sofre as adversidades oriundas do sistema que o pressiona, alcança êxito guiado pela vontade própria de realizar desejos.

A fim de colapsar a ideologia dos super sujeitos autônomos e realizadores, outro recurso, o da reificação completa da personagem¹¹ parece estar presente na dramaturgia em questão, ou seja: Lúcio, apesar de não ser apresentado, desde o início, como objeto do sistema, passa por processos reificadores - através da mercantilização das suas forças produtivas - ao ponto de perder totalmente a possibilidade de atuação por si próprio, no final da peça. Além disso, os conflitos intersubjetivos da obra não apresentam resoluções idealizadas como a conciliação entre antagonistas.

Outro ponto fundamental para compreensão das análises sócio-históricas de Vianna, que embasam seus temas e escolhas formais, está em como a militância do autor, durante toda a vida, no PCB, um partido stalinizado, afetou sua obra artística. Bustamante e Alfonso (2019, p. 80), ao abordar essa questão, apontam:

O PCB cumpriu um papel determinante ao não organizar a resistência, sendo que um setor expressivo da base das forças armadas, junto a trabalhadores organizados, aguardavam instruções para combater. [...] Como aponta Iná Camargo, a palavra de ordem do PCB de “reculo organizado”, que na prática se traduzia por uma ausência de resistência ao golpe e

11 Sarrazac (2002) oferece, em **O futuro do drama**, no subcapítulo *Zé Ninguém*, uma substancial análise dessas personagens coisificadas, a exemplo de **Woyzeck** de Büchner.

pela perseguição e massacre das principais lideranças ou seu exílio, teve sua expressão no teatro. [...] ‘Opinião’ corresponde à palavra de ordem de ‘recuo organizado’ dada pela direção do PCB aos seus militantes no ‘front cultural’ e não apenas escamoteia essa situação como ainda a apresenta como um ‘avanço’ decorrente de ‘crítica’ aos erros do período anterior.

Nas palavras de Iná Camargo Costa (1996, p. 102):

[...] *Opinião* mais parece obra do período anterior e, nesse aspecto, **Arena conta zumbi** se lhe parece: longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas “análises de conjuntura” elaboradas no calor da hora.

Moço em estado de sítio, que não foi encenada, por sua vez, aparenta oferecer algo diferente, pois do contexto sóciopolítico emerge o disparador do *estado de sítio*. Se **Opinião**, segundo Costa (1996, p. 108), é a intervenção musical dos artistas frente ao abocanhamento da música pela indústria cultural, nas décadas anteriores, em **Moço em estado de sítio**, denuncia que são os artistas de teatro que passam a ser abocanhados. Sobre parte da expressão do que significou desse processo, Toledo e Lima (2022, p. 22), apontam que:

A peça de Vianinha prevê, com a figura de Lúcio, um tipo de padrão [...] revelador do que se tornou a arte engajada após 1964 no Brasil, a qual, apesar da coragem e da tentativa de organizar formas de resistência, mergulhou de cabeça no mundo da mercadoria e muitas vezes fez do protesto um tipo de souvenir de um inconformismo social já derrotado.

Portanto, **Moço em estado de sítio** carrega o exercício crítico do autor, em sua complexidade estética e política, acerca dos rumos que a classe teatral havia tomado e quais os rumos assumidos por uma figura como Lúcio em decorrência de seu

oportunismo. Essa sobrecarga, ademais, não é menor do que aquela constatada em obras anteriores que também buscavam responder às questões levantadas na realidade.

De fato, entendemos que o contexto histórico impôs à produção do trabalho do autor diversos recuos, como a volta ao contato com o público de classe média e ao teatro dependente de bilheteria. Por tudo isso, julgamos que **Moço em estado de sítio** é de um valor estético-político digno de ser sublinhado para a compreensão deste período específico do trabalho de Vianinha.

Vale ressaltar que esta dramaturgia é precursora de um tipo de experimentação do autor com a composição dialética entre personagens dramáticas em embates geracionais explicitados através de uma família tradicional de classe média, o que se torna um recurso, se podemos chamar assim, bastante desenvolvido em outros trabalhos, como em **Rasga Coração** e na **Grande Família**, seriado semanal reformulado por Vianna, em 1971, durante seu trabalho na Tv Globo.

Sendo assim, se, por um lado, a conjuntura que enfrentava na época determinou retrações, por outro lado, é possível mostrar os passos à frente com relação àquilo que Vianna denominava por *carpintaria* do texto teatral através da elaboração dramatúrgica pela experimentação formal e pela dialética de contrastes das personagens que assumem posições distintas, ora de acordo com seus ideais políticos e sociais, ora em desacordo, a depender de fatores particulares, éticos, morais e sociais, e a partir dos acirramentos da luta de classes.

Enquanto os textos teóricos precedentes sobre este último período de trabalho de Vianinha, com destaque para Betti (1997), afirmam, por meio de sua ótica de análise, que o autor estava em ação e, em condições concretas, desenvolvendo várias frentes de trabalho, seja como ator ou dramaturgo, os artigos mais recentes têm defendido que encontramos em **Moço em**

estado de sítio o retrato da paralisação dos artistas daquela época, incluindo Vianna. Toledo e Lima (2022, p. 16), por exemplo, argumentam que “os passos melancólicos de Lúcio são uma dura imagem de derrota e da paralisia social em 1964, mas o ritmo social dessa melancolia também se escuta na marcha acelerada da locomotiva conservadora do Brasil”.

De fato, com o golpe de 1964, o projeto mais substancial de Vianna fora fraturado, interrompido e interditado (sem volta). Entretanto, também é fato que o autor esteve ativamente comprometido com as tentativas de enfrentamento e superação daquela derrota e **Moço em estado de sítio** flagra, no teatro, como essa atividade pôde se expressar a favor disso ou não. Se encenada, a peça, pelos seus temas e formas, poderia ter suscitado avanços no debate público, como ocorreu com o **Show Opinião** e outras peças. A maneira como, recentemente, a dramaturgia de Vianna tem sido tema de inúmeros artigos e pesquisas parece confirmar sua importância e sua atualidade para a compreensão de complexos processos estéticos, dramatúrgicos e políticos, no Brasil.

REFERÊNCIAS

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BORGES, Luiz Paixão Lima. *Moço em estado de sítio*: ruptura e experimentação em tempos de ditadura. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 23, n. 44, p. 365-381, jul. 2018.

BRAVA COMPANHIA. **Brava Conversa com Pedro Mantovani - Diálogo sobre A Padaria, de Bertolt Brecht**. São Paulo: BRAVA COMPANHIA, 2021. 1 vídeo (104 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDZezDgNMQ0&t=633s>. Acesso em: 06 out. 2023.

BUSTAMANTE, Fernando; ALFONSO, Daniel A. Vianinha e sua luta política no campo estético sob a ditadura. **Opiniões**, São Paulo, n. 15, p.74-96, dez. 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 169-196.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático. In: MARTINS, Bene; LIMAH, Fábio; CHARONE, Olinda (org.). **Seminários de dramaturgia amazônica**: memória. Belém: Editora Universitária da Assessoria de Educação a Distância - EditAedi, 2017. p. 18-35.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GORKI, Maksim; PEIXOTO, Fernando; CORREA, José Celso Martinez. **Pequenos burgueses**: peça em quatro atos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

O DESAFIO. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Imago; Mapa Filmes, 1965.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. 2012. 165 f. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2012, p. 101.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALATUSP#8: **O Teatro do CPC da UNE**, com Iná Camargo Costa. Entrevistada: Iná Camargo Costa. Entrevistadores: Maria Tendlau e Xyko Peres. Teatro da Universidade de São Paulo, 14 ago. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5lcQHOK3WMPpStft5Elh7G>. Acesso em: 06 fev. 2023.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo:** minha viagem. Rio de Janeiro. Ed: Nova Fronteira, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Zé Ninguém. In: **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002. p. 121-129.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Impasses de um teatro periférico:** as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1974. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2012.

TOLEDO, Paulo V. Bio; LIMA, Nathália Cioffi de. Sob melancolia histórica: O pós-64 em *Moço em estado de sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-17, set. 2022.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em estado de sítio**. São Paulo: Ed. Temporal, 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Perspectivas do teatro de 1965. In: PEIXOTO, Fernando (org.) **Vianinha: Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANINHA (documentário) de Jorge Achôa e Gilmar Candeias. São Paulo: Candeias, 2020. Disponível em: https://youtu.be/5GVewm_He5k. Acesso em: 06 fev. 2023.

VILLARES, Rafael de Souza. **Entre a instabilidade e a melancolia**: o retrato da militância no pós-1964 em Moço em Estado de Sítio. São Paulo, 19 out. 2021. Disponível em: <<https://temporaleditora.com.br/blog/critica-teatral/entre-a-instabilidade-e-a-melancolia:-o-retrato-da-militancia-no-pos-1964-em-%22moco-em-estado-de-sitio%22>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

DRAMATURGIA INDÍGENA NA VIRADA DECOLONIAL: MAKUNAIMÃ REVISITADO

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Makunaimã. O mito através do tempo (2019) é uma dramaturgia feita a muitas mãos, como o processo de transmissão ancestral dos mitos pela tradição oral. É resultado de encontros com diversos artistas e colaboradores, tendo sido dedicada “aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapichana”(GOLDEMBERG apud TAUREPANG, 2019). Analiso, a partir do conceito virada decolonial¹, como o romance de Mário de Andrade, que completou 95 anos em 2023, é revisitado em um grande diálogo com o autor, na tentativa de dar à voz indígena um outro espaço na literatura nacional. Como afirma a personagem Ariel: “Levaram as histórias. Não devolveram o livro. Roubaram as imagens. Não devolveram as fotos”. Nesta dramaturgia, Mário de Andrade se revela como “o pai dos pajés – nosso Piaimã”, vislumbrando nosso “futuro ancestral” (KRENAK, 2022).

Referência nos estudos sobre a identidade e a cultura brasileiras, a obra **Macunaíma – Um herói sem nenhum caráter**, de Mário de Andrade, uma das mais importantes do modernismo, foi escrita em apenas seis dias, resultado de uma pesquisa aprofundada e minuciosa do escritor ao longo de sua vida, na catalogação e organização de manifestações populares. Em **O Tupi e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaíma**, Gilda de Mello e Souza destaca o processo de escritura da obra “(...) a partir de uma combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição

¹ Adoto, neste artigo, os termos virada colonial ou giro decolonial no sentido proposto por Aníbal Quijano e Rita Segato: “(...) um giro decolonial neste caso, porque, uma vez que entendemos o que está dito ali, já não é possível voltar atrás; uma nova episteme nos capture e reestrutura nosso modo de estar no mundo”. (SEGATO, 2022, p. 210)

oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira” (SOUZA, 1979, p.10). Ao contrário da ideia de que é apenas por meio de bricolagem ou, ainda, da técnica de mosaico que Mário de Andrade se lança à escrita do livro, Souza ressalta a importância dada pelo autor aos processos de criação do cancionário popular, especificamente a variação, encontrada em canções e na música instrumental, e a suíte rapsódica, presente nas danças dramáticas, tais como o Reisado e o Maracatu. Para o autor de **Macunaíma** interessava o modo pelo qual esse processo se constitui, a partir de muitas vozes que vão se acumulando e compondo o hibridismo, característico da rapsódia. A pesquisa sobre o livro, empreendida com rigor na construção de um acervo que reflete a identidade cultural brasileira, tem como origem fontes bastante diversificadas.

(...) traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros, etc. A este material já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da História do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personagens históricas ou eminentes; fatos de língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associação de ideias e de imagens; ou de processos retóricos, como as enumerações exaustivas – que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar “sonoridades curiosas” ou “mesmo cômicas”.(SOUZA, 1979, p.16)

Nota-se, portanto, a riqueza narrativa de **Macunaíma**, cujo núcleo central estruturante – a busca pelo muiraquitã – é atravessado por inúmeros eventos secundários, característica presente em várias manifestações da cultura popular. Souza

parte da hipótese de que Mário de Andrade associa o boi ao herói Macunaíma, uma vez que, por ser parte do repertório musical, de Norte a Sul do país, o Bumba-meu-boi pode ser visto como uma espécie de metáfora da nacionalidade, o que é revelado ao final quando o autor interrompe a narrativa ao “descrever minuciosamente o episódio culminante da dança dramática” (SOUZA, 1979, p.18), objetivando preparar o leitor para o fim do herói, que é morto e ressurge como estrela. Muito provavelmente, Souza deduz a relação entre o eixo central de Macunaíma e sua correlação direta com o Bumba-meu-Boi, a partir da definição que Mário de Andrade faz do Reisado, em seu livro **Danças Dramáticas do Brasil**², no qual analisa a manifestação popular como uma espécie de “significação completa” (ANDRADE, 1959, p.51) em um único episódio. Denominada por ele como “a dança dramática do Bumba-meu-boi”, sua origem não está no Brasil, mas na península ibérica e europeia, “(...) coincidindo com festas mágicas afro-negras” (idem), tornando-se “(...) a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”(idem). A dramatização da resurreição do boi precede a morte do herói. Deste núcleo básico ou “cena nuclear”, surgem temas que o contrapõem, como a reunião de outras danças e dramaturgias.

Talvez da construção rapsódica, por justaposição de romances, canções e cenas à cena nuclear, com que estão construídas algumas das danças dramáticas mais diretamente populares e antigas, tenham elas conservado o processo medieval de montagem. O que há de mais característico nas danças dramáticas como cenário é o uso imemorial do processo de aglomeração de lugares distintos, que o teatro erudito europeu a bem dizer ignora atualmente, mas é empregado no teatro indiano e chinês. (ANDRADE, 1959, p.80)

² O autor nomeia danças dramáticas como sendo não apenas os bailados, mas sobretudo os bailados coletivos que “respeitam o princípio formal da suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”.(ANDRADE, 1959, nota 1, p.69)

O pensamento criativo de uma cena híbrida, multifacetada, cujo uso “imemorial” aproxima temporalidades e espacialidades provenientes de culturas diversas é tema prevalente do imaginário andradino na composição de personagens e narrativas em uma “montagem” cujo traço medieval é inequívoco. Em **Danças dramáticas do Brasil** é notável, por exemplo, a vasta pesquisa das manifestações populares, em um interesse legítimo pelo desafio em desvendar as raízes da cultura brasileira, com a explicitação de variações de aspectos presentes nos Estados, como ocorre com o Congo e Congada³, assim como as influências indígenas em sua apresentação multifacetada, aberta às diferenças entre línguas e costumes de cada etnia. A busca pelo entendimento da realidade do país em um contexto latinoamericano é ancorada no contexto modernista que, a partir de 1924, tenta explorar de modo crítico as influências da cultura europeia.

Em **O turista aprendiz**, Telê Ancona Lopez aborda a “Viagem da descoberta do Brasil”, na qual Mário de Andrade elege o Norte e o Nordeste como regiões importantes da cultura popular que deveriam ser visitadas, de modo a investigá-las em uma perspectiva etnográfica, fugindo de “(...) uma visão elitista de seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do pitoresco” (LOPEZ, 1976, p.16). A formação etnográfica do autor é associada à ideia de ecologia, sobretudo a partir da compreensão e observação das influências do clima na vida do brasileiro. Em sua viagem, em 1927, à Amazônia, à Bolívia e ao Peru, Mário toma notas em um diário, em que descreve o

³ Mário de Andrade analisa, por exemplo, o caso histórico de Palmares, em que ocorre a dança do Quilombo no Estado de Alagoas.

que denominou como “viagens etnográficas”⁴, que depois se transformaria no livro⁵, inicialmente publicado no **Diário Nacional**. No dia 28 de junho de 1927, escreve sobre os índios “Dó-Mi-Sol”, encontrados na subida do Rio Madeira, nomeando-os assim em clara referência a sua pesquisa musical:

Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, famílias, frátrias, etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engracadíssimo, se prestando aos efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... É melhor desistir do vocabulário. (ANDRADE, 1976, p.127)

Souza (1979, p.37) atribui à narrativa andradina um caráter ambíguo na composição de episódios que fogem do núcleo central, “(...) que ora fornecem novos elementos para a compreensão geral do enredo, ora apenas ornamentam a ação principal, ora lhe disputam a primazia”. A capacidade fabuladora de Mário de Andrade, a partir da consulta a seus arquivos, notas e leituras, reflete-se, em sua literatura, em um embaralhamento de relações temporais e espaciais, reunindo elementos de épocas e culturas distintas, como a história da

4 O arquivo completo de Mário de Andrade, incluindo referências sobre a viagem à Amazônia, encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo. Desde 1995, foi tombado pelo IPHAN e tem um valor inestimável, reunindo 17 mil volumes, 673 obras de artes visuais e 30.240 documentos. Este artigo foi escrito a partir de pesquisa à Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), onde encontrei material bibliográfico valioso, como o livreto datilografado *História de um livro*, de autoria de Silviano Santiago, assim como edição antiga de *O Turista Aprendiz* e *A imagem de Mário. Fotobiografia* consultado na biblioteca do filósofo Leandro Konder (1936-2014) anexado recentemente ao acervo da PUC-RJ.

5 Em um dos textos da apresentação de *O Turista Aprendiz*, Telê Ancona Lopez menciona que Mário transformou a obra ao longo dos anos, o que era uma constante na elaboração de seus livros. Assim, uma versão mais definitiva com correções datilografadas aparece em 1943. Segundo Lopez, a segunda parte da obra permaneceu incompleta devido ao falecimento do autor.

Onça Parda (século XVI), o Bumba-meu-Boi e a macumba praticada no Rio de Janeiro. Interessa a fabulação de cenas vistas e traduzidas por sua própria experiência, o que gera, em contraposição, um incômodo que ele nomeava como “processo comparativo”. O mal-estar na viagem é decorrente da consciência do escritor – “a consciência de mim mesmo” - que clamava por uma espécie de esquecimento de referências pessoais em prol da abertura ao Outro.

Compra duma rede de linha, feita no Maranhão. O que me decidiu na compra de tal rede, o que fez com que eu gostasse dela mais que das outras não foi nenhuma qualidade maranhense de fabrico ou maior utilidade do objeto, mas a sua combinação de cores, em azuis baixos e terras, apresentar muita coincidência com certas combinações de cores, sábias e discretas, usadas pela pintura cubista. “Um Braque!”, exclamei, e comprei a rede. Na verdade, eu estou viajando muito em torno de mim mesmo, e aplicando egoisticamente as minhas experiências em vez de me enriquecer de novas. Às vezes me vem mesmo a ideia de que talvez eu seja um “errado”, porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me sinto feliz; feliz mesmo nesta infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não é de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar. (ANDRADE, 2015, p.48)

MAKUNAÍMÃ – A CRÍTICA

(...) duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo.⁶

Uma revisão criteriosa bibliográfica exige um estudo do momento histórico da produção de uma obra artística

⁶ Carta a Raimundo Moraes, publicada pela primeira vez na coluna dominical de crônicas no *Diário Nacional*, de 1929 a 1932.

em diálogo com seu tempo. Por isso, a crítica precisa levar em consideração que determinados conceitos e/ou ideias, em muitos casos, não poderiam ser desenvolvidos, mesmo porque obras como **Macunaíma** representam uma valiosa contribuição aos debates futuros sobre a identidade brasileira, abrindo caminho não apenas à pesquisa artística rigorosa de cunho etnográfico, como igualmente a um processo de criação, em que Mário de Andrade partia do diário e de diversas anotações provenientes da sua experiência como observador e estudioso da cultura nacional. Destaca-se a relevância do diálogo fértil com seus contemporâneos como Oswald de Andrade, Pagu, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, assim como Câmara Cascudo, cuja pesquisa de narrativas brasileiras e sua correlação com estrangeiras é, infelizmente, ainda pouco explorada. Nesse sentido, é evidente que a revisitação da obra exige que compreendamos o momento histórico na qual foi criada, suas influências, bem como sua importância na história da literatura brasileira.

Makunaimã – o mito através do tempo⁷, peça de teatro, é escrita em comemoração aos 90 anos do romance de Mário de Andrade. Para diversas etnias, Makunaimã é a divindade do tempo imemorial indígena, que habita a região Norte, mais precisamente o Monte Roraima. Na apresentação da dramaturgia, Cristino Wapichana afirma que a ideia do livro surge da vontade de “(...) reclamar dentro da própria casa de Mário de Andrade o Macunaíma estereotipado, que mistura histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir do nosso sagrado”. (WAPICHANA apud TAUREPANG, 2019, p.9). Dividida em duas partes – “Visitante” e “Mito”- tem como

⁷ A obra ganhou o Prêmio de Incentivo à Publicação Literária, 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

personagens o próprio escritor que recebe a visita de 11 indígenas e não indígenas em sua casa-museu, entre artistas, professores, antropólogos, curadora, filósofo-poeta, para um diálogo sobre sua obra e a virada decolonial, associada à concepção de transmodernidade (DUSSEL, 2023), em que “a arte pode ser o local por excelência do dialogo fronteiriço e transversal, realizado entre culturas diversas, centrais e periféricas, europeias, asiáticas, africanas, latino-americanas, etc.”(PAIVA, p.61). Questões ligadas à subalternização das culturas tradicionais, indígenas e afrodiáspóricas, bem como o processo de representatividade de artistas, antes inimaginado, com a inserção e escolha de seus nomes em curadorias, mostras e exposições estão ligados à ideia de revisão histórica e de reparação, constituindo uma crítica que atua no sentido de reverter “a subalternização dos saberes e a colonialidade do poder” (MIGNOLO, 2020, p.444)

A dramaturgia de **Makunaimã** intercala dois tempos: o tempo dos mortos, ou melhor “um estado de transição entre morte e vida” (TAUREPANG, 2019, p.17), onde Mário de Andrade se situa; e o tempo dos vivos, onde se encontram as personagens em uma palestra comemorativa dos 90 anos da obra. Mário de Andrade é apresentado inicialmente como alguém que precisa ser reorientado em outro tempo, o qual, histórica e culturalmente, desconhece. Há, no entanto, uma visão ingênuas apresentada inicialmente de que Mário sequer saberia a distinção entre Norte e Nordeste, o que contradiz a experiência etnográfica e a própria estrutura de **O Turista aprendiz**, como citado na introdução deste artigo. De todo modo, ser ‘aprendiz’ de seu tempo não inocentou o escritor do questionamento de sua obra, que data da ocasião de sua publicação. No livrete **História de um livro** (1989), Silviano Santiago analisa a repercussão de **Macunaíma – um herói sem nenhum caráter**, destacando que, à época de seu

lançamento, causa polêmica por não caber em nenhum gênero, como na crítica realizada por João Ribeiro: “Se o Macunaíma fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede do manicômio (RIBEIRO apud SANTIAGO, 1989, p.6). É apenas em 1937 que **Macunaíma** recebe sua classificação como rapsódia. Um segundo aspecto polêmico, destacado por Santiago, e que permanece na crítica contemporânea, na dramaturgia de Makunaimã, é o plágio. Já em nota do **Diário Nacional**, datada de 1928, há a afirmativa de que “(...) Mário “se aproveita” da obra monumental de Koch-Grünberg (completamente desconhecida à época pela elite intelectual pátria), como ainda “de outras lendas brasileiras, fazendo-as passar com o mesmo herói” (DIÁRIO NACIONAL, 1928). Por outro lado, Santiago destaca que o debate sobre o plágio associa-se ao **Manifesto Antropofágico**, editado apenas três meses antes. Tristão de Athayde, entusiasta do livro, faz distinção entre Macunaíma e o Manifesto, classificando o primeiro como “a primeira realização da nova escola indianista” já que o “(...) sr. Oswald de Andrade (...) passeia atualmente o seu indianismo pela beira do Sena, entre os supra-realistas, soprando sarabatanas no Montagnet, bebendo Kachiri no Fouquet’s e dando entrevistas às Nouvelles Littéraires”(ATHAYDE apud SANTIAGO, 1989, p.7). Apenas em 1956, de acordo com Santiago, surge uma crítica de Cavalcanti Proença, **Roteiro de Macunaíma**, que investiga sua composição estilística e de gênero, além de apontar, por meio da análise dos capítulos, os “inúmeros empréstimos tomados por Mário”(SANTIAGO, 1989, p.11). Mas é no final da década de 1960, com o lançamento do filme homônimo com direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade (1969), que a obra se populariza no Brasil. Para Santiago, “o feliz acaso de alguns encontros a partir da década de 60 consagraram definitivamente **Macunaíma** como a melhor prosa de ficção

modernista, encontrando paralelo só no **Grande Sertão: Veredas** de Guimarães Rosa". (idem, p.11)

Por um lado, se a polêmica sobre gênero literário parece hoje ultrapassada, inclusive por uma visão expandida da literatura brasileira e de outras artes que tendem à inespecificidade (GARRAMUÑO, 2014) e à indefinição de fronteiras artísticas, o mesmo não se pode dizer sobre o debate acerca da cópia. Em **Makunaimã. O mito através do tempo**, o que fica patente na crítica indígena é que, por meio do que chamam de ‘plágio’ e da notável capacidade de fabulação do escritor, há a desconfiguração da história brasileira e sua, consequente, “folclorização”, ao adotar uma errônea perspectiva sobre a realidade indígena. Na dramaturgia, o personagem Laerte, o que adota o tom mais combativo, escritor Wapixana de renome, com inúmeros prêmios em seu currículo, afirma a Mário: “Vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo. E também para pagar as que contaram de forma torta sobre o meu povo. Esse tempo acabou. Agora estamos aqui, nós, os artistas indígenas, para contarmos nossas próprias histórias” (TAUREPANG, 2019, p.37). A crítica decolonial da releitura dramatúrgica aponta para o “(...) questionamento dos cânones da historiografia artística eurocêntrica, refletidos também na historiografia brasileira”(PAIVA, 2022, p.36). Não se trata porém de destruição do passado, mas das “(...) imagens estigmatizadas a respeito de grupos minorizados, como o exotismo vinculado aos povos indígenas(...)” (idem, p.38).

Laerte

(...) quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembé, que padeceu antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos. (TAUREPANG, p.41)

(...)

Mário

Você é índio, mas não apenas. É também nordestino. Suas histórias já estavam “misturadas” quando eu as conheci. Assim como eu, que sou preto (...) Mas, olhe para mim. Eu pareço preto? Quão preto? Há como medir o quanto de preto há em mim? Não seria o meu espelhamento disso que incomoda? Não seria meu livro um espelho? (TAUREPANG, pp.42-3)

O espelho de Mário é heterogêneo e confronta “(...) manifestações culturais ligadas à tradição, ao território, às relações com a ecologia, aos fazeres e saberes do cotidiano, em oposição a uma outra muitas vezes desenraizada, pois relacionada a valores exogénos (...)”(TORELLY apud ANDRADE, 2015, p.15). A análise empreendida por Souza (1979) destaca a visão europeizante do autor, sobretudo a herdada de Portugal, compondo um núcleo central que, apesar de abordar manifestações indígenas e africanas, “permanece firmemente europeu”(SOUZA, 1979, p.74). Isso se dá, segundo ela, pela aproximação de **Macunaíma** com o romance arturiano, de narrativa ocidental, em que se tem a busca pelo Graal, o objeto milagroso. Na versão andradina, o Graal é o muiraquitã que, ao contrário de transformar Macunaíma, transformando sua vida, opera um retorno do herói às origens, ainda mais precarizada. A relação entre referências da cultura popular e da herança europeia estabelece na estrutura rapsódica “a adesão a termos inteiramente heterogêneos” (SCHWARZ apud SOUZA, 1979, p.75). É assim que, no início do livro, Macunaíma se transforma, ao se banhar na fonte, em “um príncipe lindo”, em uma alusão aos contos de fada ocidentais e, ao chegar ao final da sua trajetória, com o muiraquitã conquistado, é enganado por Véi e se encanta com uma portuguesa. Ao contrário dos romances de cavalaria, Mário de Andrade constrói, por meio da carnavalização e da paródia, seu herói sem nenhum caráter.

Macunaíma tem medo, engana os outros, é mentiroso e usa de subterfúgios para conseguir o que quer.

(...) o herói brasileiro representa uma personagem bem mais ambígua e contraditória: é um vencido-vencedor, que faz da fraqueza sua força, do medo sua arma, da astúcia seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado; às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio. Neste sentido, seria mais acertado inscrevê-lo na longa linhagem dos perseguidos vitoriosos da ficção de todos os tempos – literária ou cinematográfica ... (SOUZA, 1979, p.89).

Para Jaider Esbell, artista visual e personagem da versão dramatúrgica, Macunaíma é uma história em que “(...) quanto mais se mergulha, mais se descobre ou se perde nessa fantasia real enigmática”(ESBELL, 2019). O artista Makuxi, “sou neto de Makunaimã”⁸ (idem), recupera a tradição oral ao descrever a origem do mito: os indígenas viviam no pé do monte Roraima quando os brancos chegaram em navios dando-lhes o nome de “índio”, até a chegada do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg que, ao escutar o mito de Makunaimã contado por Akuli – o pajé Pemón, resolve anotar tudo e voltar para a Alemanha. É dos escritos de Koch-Grünberg que Mário de Andrade extrai a história da rapsódia. Na dramaturgia, o debate sobre a relevância do registro de narrativas indígenas aparece na voz do personagem Avelino, neto de Akuli, que afirma ter conhecido “o livro do alemão”, em 1980, pelo primo venezuelano, que o encontrou em Caracas. Depois, levaram o livro para a aldeia, já em uma versão em português. Para Avelino, sua publicação “é uma coisa que não tem importância”(p.48); inclusive a versão andradina nunca chegou à aldeia, segundo

8 Ver o belo texto de Jaider Esbell *O meu avô em mim* (2018). Disponível: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avo%CC%82-em-mim/> Acesso em: 13/11/2023. O artista, que recentemente “se encantou”/faleceu, também colaborou com a exposição *Netos de Makunaimá: encontros de arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná.

a personagem “Curadora”, que explica ao personagem Mário de Andrade as diferentes visões de povos indígenas sobre a questão:

São tentativas de acomodar a diversidade, Mário. É o que vemos aqui. Avelino não vê relevância nos livros. Já Laerte tomou isso como missão de vida. E há até indígenas que são contrários à transposição da tradição oral para a escrita. (TAUREPANG, 2019, p.53)

Na performance **Pajé Onça**, na 30^a Bienal de Arte de São Paulo, em 2018, o artista Denilson Baniwa, cuja obra é marcada pela adesão à luta dos povos indígenas em sua interação entre a aldeia e o espaço urbano, questiona a ausência da produção artística indígena nos livros de arte ocidental⁹. O Pajé-Onça caminha pela Bienal, compra um livro de História da Arte e, à frente a um grande painel com o retrato de dois indígenas Selk’nama, questiona:

Isso é arte?

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. (...) Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (BANIWA, 2018a)

A performance de Baniwa coloca em cheque o modo como as instituições, no caso específico o museu, tratam os indígenas

⁹ A valorização de artistas indígenas é muito recente na história da arte. Há apenas dez anos, em 2013, Jaider Esbell reúne em sua casa ateliê uma série de artistas indígenas que, juntos, expõem suas obras. Foi a primeira exposição de artistas indígenas em galeria no Brasil.

e sua arte, descontextualizando-a, reduzindo-a ao olhar branco, colonizador, ocidental. Na Bienal, não havia o convite aos próprios indígenas, por isso Baniwa invade o território sem ser convidado e aponta a violência epistêmica recorrente, fruto do apagamento e da invisibilização dos povos originários. Em um texto intitulado **Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena**, lido na **Casa do Povo**, ainda em 2018, Baniwa diz:

Quem eu sou?
Eu sou o medo dos brancos
Eu sou aquele que senta na mesa dos doutorados
Que desestabiliza e causa constrangimento a todos
Que ri do vocabulário prolixo e do currículo lattes dessa gente branca
Eu sou o novo cabano
Eu sou a resistência através da antropofagia
Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral
Eu sou aquele que empala Mario de Andrade
Eu sou aquele que come o coração de Oswald de Andrade
Eu sou a arte Indígena
Eu sou o Indígena contemporâneo
Muito prazer (Baniwa, 2018b).

Ainda que Baniwa não tenha participado da criação dramatúrgica de **Makunaimã**, seu texto-manifesto é importante porque revelador deste momento de virada decolonial. Ao realizar a antropofagia da antropofagia, o artista, na tentativa de reescrever a própria história, defende um outro lugar para arte indígena. Se os homens brancos « levaram as histórias, não devolveram o livro. Roubaram as imagens, não devolveram as fotos » (TAUREPANG, 2019, p.64), hoje, os indígenas brasileiros « rasgam » o livro da « arte oficial » em um movimento de reescrita da História brasileira que se inicia com a constatação de que « o Brasil não abarca o Brasil - é um naufrágio anunciado » (idem, p.67),

e de que “(...) o erro fatal do Modernismo, nesse sentido, foi avançar na busca de uma identidade brasileira, ao invés de desmascará-la de vez” (idem). Desmascarar carrega o princípio do reconhecimento. Reconhecimento de que o genocídio dos povos nativos permanece, como testemunhado na pandemia com a crise humanitária dos Yanomamis, mortos pela Covid, pela malária, pela pneumonia e pela desnutrição, que dizimou mais de 50% de suas crianças. «O Brasil é o maior campo de extermínio da América Latina » (idem)

Se quisermos continuar a usar a evolução como paradigma, teremos de avaliar também as nossas perdas sociais: processos desaparecidos e línguas mortas são, como as variedades botânicas extintas ou as cadeias evolutivas que abortaram, possibilidades aniquiladas.

Não se pense que há contradição entre essa perspectiva e a de que as culturas são entidades vivas, em fluxo. Quando se fala do valor da biodiversidade, não se está falando de traços e sim de processos. Para mantê-los em andamento, o que se tem de garantir é a sobrevivência das sociedades que o produzem. (CUNHA, 2012, p.138)

O MITO REENCENADO

Atravessado por dois tempos – o tempo imemorial e o tempo histórico – a dramaturgia de **Makunaimã. O mito através dos tempos** apresenta, no segundo ato (“Mito”), versões da cena em que o Piaimã/Piaimã mata Macunaimã/Macunaíma, e o herói, depois, é ressuscitado por seu irmão, Ma’napé/Manaape. Na comparação entre ambas, a primeira de Akuli Taurepang, datada de 1924 e transcrita por Koch-Grünberg; e a segunda, retirada do livro de Mário de Andrade, existem diferenças narrativas e linguísticas. Na primeira versão, Makunaimã e Ma’napé vão até a árvore Zataúra-yeg, que tinha todas as frutas. Fazem um abrigo no alto para atirar sobre os

animais que comiam as frutas. Macunaíma fica embaixo para apanhá-los e Ma'nape atira de cima com sua sarabatana. Na versão andradina, a árvore é encontrada por Macunaíma e o “mano” o segue, depois que o primeiro decide ir atrás de Venceslau Pietro Pietra. A árvore que tem seu nome modificado, ainda que próximo da versão original, chama-se “Dzalaúra-legue”. Mário de Andrade fornece detalhes ausentes da versão do etnógrafo, como os nomes das frutas e seus cheiros.

Então Manaape acompanhou o mano. Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, cajus cajás cajámangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta. Os dois manos estavam com fome. Fizeram um zaiacuti com folhagem cortada pelas saúvas, esconderijo no galho mais baixo da árvore para flecharem a caça devorando as frutas ... (ANDRADE apud TAUREPANG, 2019, p. 93)

Macunaíma é atingido por uma flecha – na versão do mito para língua alemã, a flecha entra debaixo da unha do herói; na andradina, atinge em cheio seu coração. Venceslau Pietro Pietra, em **Macunaíma**, é o gigante Piaimã, comedor de gente, que “carrega” suas ordens na repetição e no tom cômico, captados posteriormente na adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro Andrade.

- (...) Foi gente. Me mostra quem era. Maanape jogou um macaco morto. Piaimã engoliu o macaco e falou:
- Foi gente. Me mostra quem era. Maanape jogou um macaco morto. Piaimã engoliu-o e continuou: - Foi gente. Me mostra quem era”
(...)
- Sai do caminho, por queira! Jacaré não tem pescoço, formiga não tem caroço! Comigo é só quatro paus na ponta da unha, jogador de caça falsa!
(TAUREPANG apud ANDRADE, p.95)

Apesar da estrutura da cena se manter – encontro com a árvore – morte de Macunaíma/Makunaimã – busca e ressuscitação do herói pelo “mano” – é a riqueza de detalhes presentes nas descrições e na composição das personagens, por meio de ações e expressões de origem popular, provenientes de fontes diversas, que denota a singularidade da obra de Mário de Andrade e reflete a trajetória da pesquisa desenvolvida pelo autor.

Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. (TAUREPANG, 2019, pp.111-12)

O herói que decepava cabeça de saúva – “pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são!” - que nasceu do fundo do mato virgem, preto retinto e filho da noite, que vivia deitado, mas se ‘punha os olhos em dinheiro dandava para ganhar vintém’, o herói de nossa gente nasce do encontro de narrativas e do entrelaçamento do tempo mítico e histórico, no qual Mário de Andrade pertenceu. O reconhecimento de sua obra deve-se, ao que aparece no diálogo final das personagens, quando notam o desaparecimento do autor, que se retira sem despedida.

Curadora

Desolada.
Nem nos despedimos!

Ariel

Ele é parte de nós. Não há despedida ou separação possível.

Iara

Mário estará sempre presente.

Curadora

Como assim?

Ariel

Jamais estariamos aqui se não fosse por ele.

Pedro

Makunaimã provavelmente teria sido esquecido por completo.

Ariel

Talvez até mesmo pelos Taurepang.

Curadora

Mas nem nos despedimos! Será que o ofendemos?

Laerte

Ele é grande demais para se ofender

(...)

Avelino

Esse homem era o pajé de vocês?

Curadora

Acho que sim. O pai dos pajés – nosso Piai'mã.

Luzes se apagam (TAUREPANG, 2019, pp.118-119).

CONCLUSÃO

O reconhecimento de *Macunaíma* para a história e a memória latinoamericana, assim como a contribuição intelectual de Mário de Andrade, presentes no diálogo final da dramaturgia **Makunaimã. O mito através dos tempos**, é reflexo da compreensão de que o que denominamos atualmente como “virada” ou “giro decolonial” somente é possível pela revisão modernista empreendida, por meio do debate sobre identidade e cultura brasileiras. Recuperar quase um século depois, em

uma antropafagia da antropafagia, virando ou girando sobre temas, desta vez pela voz narrativa dos indígenas, é mirar não apenas o futuro ancestral, mas o tempo presente. Artistas indígenas e negros passam a ocupar, há pouco mais de uma década, espaços institucionais e curatoriais, contribuindo para que a arte brasileira de fato possa questionar não apenas nossas origens ancestrais, mas nossa alteridade, nos seus modos de criação, produção e circulação de obras artísticas, de modo mais inclusivo, gregário e igualitário. Na virada decolonial torna-se necessária a partilha de epistemologias antes excluídas de práticas político-pedagógicas e a ocupação de espaços configurando novos modos de transmissão do saber e de existência.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Pedro. **Macunaíma**. O herói sem nenhum caráter. 1969. (filme)

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins Editora, 1959.

_____. **Macunaíma**. O herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF : Iphan, 2015.

_____. **A imagem de Mário.** Fotobiografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/Livroarte Editora, 1998.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil.** História, direitos e cidadania. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

ESBELL, Jaider. **Makunaimã.** O mito através do tempo. 13 de setembro de 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/> Acesso em: 10/11/2023.

_____. **O meu avô em mim.** Disponível: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avo%CC%82-em-mim/> Acesso em: 13/11/2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho.** São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MACUNAÍMA – o livro de Mário de Andrade. In: **Diário Nacional**, 7 de agosto, 1928.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais.** Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira.** Bauru/São Paulo: Mireveja, 2022.

SANTIAGO, Silviano. **História de um livro.(Livreto).**
UFRJ: Papeis Avulsos, 1989.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo:
Livraria Duas Cidades, 1977.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo.**
Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TAUREPANG [et al.] **Makunaimã: o mito através do tempo.** São Paulo: Elefante, 2019.

YUYACHKANI E O BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO PERU: INVOCANDO OS AUSENTES DA HISTÓRIA OFICIAL EM *DISCURSO DE PROMOCIÓN* (2017)

Carla Dameane Pereira de Souza

PRIMEIRAS PALAVRAS

A montagem **Discurso de promoción**, do Grupo Cultural Yuyachkani¹, estreou em 2017 como uma iniciativa independente no contexto das políticas públicas culturais do Peru, prévias à celebração dos duzentos anos de sua independência. A criação coletiva desenvolvida ao longo de um laboratório de quatorze meses de trabalho resultou em “una visión de país que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821”² (YUYACHKANI, 2018a)³. Contundente como um projeto do Yuyachkani, mas que também reuniu artistas multidisciplinares provenientes das artes plásticas, das artes cênicas e da performance para criar uma obra que visibilizasse esta “lista de dívidas”, **Discurso de promoción** é, finalmente, uma obra aberta, diante da qual o espectador participante torna-se

1 Em atividade a partir de 1971 até o presente momento, o Grupo Cultural Yuyachkani, cujo nome no idioma em quíchua significa “estou pensando, estou recordando”, é uma instituição independente, um grupo cultural dedicado às artes da cena. Em Lima, Peru, possuem um centro cultural, a Casa Yuyachkani, localizada na municipalidade de Magdalena del Mar, local onde apresentam seus espetáculos, realizam atividades pedagógicas e acolhem grupos e coletivos artísticos em residências. Cumpriu em 2021 seus cinquenta anos de existência e vida artística. Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas em sua página na internet: <https://yuyachkani.org/> e na rede social *Instagram*, em @yuyachkani.

2 “uma visão de país que coloca em evidência a extensa lista de dívidas pendentes da independência e da liberdade conquistadas em 2021” (Tradução minha).

3 O espetáculo é uma criação coletiva do Grupo Cultural Yuyachkani. Com conceito e direção de Miguel Rubio Zapata. Em cena estão: Jorge Baldeón, Daniel Cano, Augusto Casafranca, Ana Correa, Ricardo Delgado, Raúl Durán, Milagros Felipe Obando, Marco Iriarte, Lucero Medina, Gabriella Paredes, Rebeca Ralli, Alejandro Siles, Silvia Tomotaki e Julián Vargas.

responsável pela montagem, por aquilo que ela constrói como documento cênico que celebra e questiona o bicentenário de independência do Peru, comemorado no ano de 2021.

As reflexões que serão apresentadas neste capítulo partem do texto dramático do espetáculo⁴ e da memória que foi possível construir nas três vezes em que assisti **Discurso de promoción**, somadas a outras atividades pedagógicas realizadas pelo grupo, das quais participei, em especial, o 11º *Laboratorio Abierto Encuentro Pedagógico con Yuyachkani*, realizado de 01 a 08 de agosto de 2019, em Lima.

O ESCORPIÃO QUE FAZ O ESPECTADOR DANÇAR

Assisti **Discurso de promoción** pela primeira vez em 2017, durante uma apresentação de confrontação voltada para estudantes do ensino médio, isto é, para adolescentes e jovens peruanos. Naquela ocasião, o diálogo estabelecido com o que vi, tocou a superfície de sua totalidade enquanto obra teatral, já que muitos dos temas transversais ao bicentenário do Peru são levados à sala de teatro e, para uma espectadora estrangeira, por mais familiaridade que tenha com a história e a cultura locais, demandavam tempo para sua compreensão. A montagem está constituída por símbolos, discursos e paisagem sonora pautadas em referências históricas, nas memórias individuais e coletivas de seus criadores e criadoras ou associadas às presenças e personagens invocados à cena. Além disso, a intertextualidade presente e externa à montagem nos deixa, ao final do espetáculo, com a sensação de que fomos picados pelo “escorpião que faz dançar” (BARBA, 2004, p. 70, tradução nossa).

Eugenio Barba (2004, p. 67), ao refletir sobre a natureza efêmera do teatro, considera o duplo significado que alcança a noção de efemeridade. Segundo o autor, efêmero pode

4 Não publicado. Cedido à autora pelo Grupo para fins de pesquisa.

significar algo que dura pouco ou também algo que muda dia a dia, de modo que em seu primeiro sentido o que é efêmero se relaciona com a morte, enquanto que no segundo, será o que caracteriza o ser-em-vida, aquilo que flui, o que mudou e o que permanece. Tal como é o teatro e a sua tradição, o espetáculo teatral é efêmero e o limite da dimensão que pode alcançar no tempo, como repertório de ações e sentidos, depende do espectador, da memória dos espectadores, para além de qualquer arquivo, já que estes também dependem da relação com o espectador ou leitor, no caso das dramaturgias textuais. A partir desta reflexão, Barba apresenta-nos uma concepção ampla da ideia de espectador, para quem o espetáculo teatral pode dançar:

[...] no solamente en el nivel de la energía, sino también en el nivel semántico. En su sentido que danza, a veces explícito, otras veces oculto y secreto, abierto a la libre asociación de algunos espectadores o unívoco y reconocible para otros.

[...]

Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial precisamente porque no les presenta soluciones, sino nudos. El espectáculo es el inicio de una experiencia más larga. Es la picadura del escorpión que hace bailar.⁵ (BARBA, 2004, p. 69-70)

Picada por este escorpião que faz dançar, como espectadora de **Discurso de promoción**, chamou-me a atenção, sobretudo, a forma como o espetáculo está organizado e como esta organização associa-se a uma proposta de dramaturgia afim ao pensamento de Miguel Rubio Zapata (2018a), que entende a dramaturgia como “la organización de la acción en

⁵ [...] não apenas em nível de energia, mas também em nível semântico. No sentido que dança, às vezes explícito, outras vezes oculto e secreto, aberto à livre associação de alguns espectadores ou unívocos e reconhecíveis para outros. [...] Há espectadores para os quais o teatro é essencial precisamente porque não os apresentam soluções, mas nós. O espetáculo é o início de uma experiência mais duradoura. É a picada do escorpião que faz dançar.” (Tradução minha).

el espacio compartido”⁶, e, no caso do espetáculo em destaque, pressupõe “una experiencia con todos, antes que “una obra para contemplar”.”⁷

A dramaturgia de **Discurso de promoción** começa quando o espectador entra na Casa Yuyachkani, antes mesmo de que adentre à sala de teatro. Isso ocorre porque o espaço da Casa se converte em um espaço escolar (Instituição Educativa 2021), no qual o tema da obra “Bicentenário da independência do Peru” é o índice inaugural de uma celebração que se encontra em curso, a formatura de um grupo de escolares. Ao sermos recebidos, nos deparamos com os tótens (silhuetas de papelão), de personagens históricos relacionados diretamente ao assunto, como Túpac Amaru II⁸, Micaela Bastidas⁹, José de San Martín¹⁰ e Simón Bolívar¹¹.

No segundo espaço da Instituição Educativa 2021 estão os jogos de memória e de azar, no contexto de uma quermesse, quando são distribuídas aos participantes espectadores figurinhas com fotos de personagens históricos também localizados nesse período histórico. As fotos de tais pessoas históricas estão acompanhadas de balões que trazem demandas políticas dos séculos XVIII e XIX, mas atuais à contemporaneidade. São

6 “a organização da ação no espaço compartilhado” (Tradução minha).

7 “uma experiência com todos antes que “uma obra para contemplar””.

8 Tupac Amaru II José Gabriel Condorcanqui Noguera (1738-1781), era descendente dos Incas do *Tawantinsuyo*. Foi um curaca que liderou, no estado de Cusco, Peru, partindo de Tinta, um movimento revolucionário, anticolonial, cujo impacto social interferiu diretamente no processo de independência da América espanhola. Devido à liderança frente as revoltas contra os abusos da coroa hispânica, foi sentenciado, junto a sua família, à tortura e à morte, em público, na Praça de Armas de Cusco, em 18 de maio de 1781.

9 Micaela Bastidas (1744-1781) foi esposa de Tupac Amaru II, tendo com ele liderado as revoltas anticoloniais no Peru, no contexto anterior à independência deste país. Foi sentenciada, à tortura e à morte, em público, em 18 de maio de 1781, na Praça de Armas de Cusco.

10 José Francisco de San Martín y Matorras (1778-1850) era argentino, militar. Liderou um exército que partia da região sul da Américas, em campanha para a obtenção da independência de seu país, bem como do Chile e do Peru.

11 Simón Bolívar (1783-1830), venezuelano, como militar liderou campanhas fundamentais para o processo de independência da Venezuela, da Colômbia, do Equador, da Bolívia e do Peru, junto a San Martín.

reivindicações relacionadas à corrupção, à violência de gênero, à soberania dos povos originários. Bem como, há em algumas destas figurinhas frases que enaltecem o sentimento patriótico e a esperança de um Peru livre dos abusos e do poder colonial.

Finalmente no pátio, terceiro espaço que antecede à sala de teatro, há um palco. Os integrantes do Yuyachkani incorporam as presenças de diretor, professores, estudantes e seus familiares, presentes naquela festa de formatura, organizada pela Instituição Educativa 2021. Se antes, os artistas do grupo conviviam no mesmo espaço com os espectadores participantes, neste momento do espetáculo as ações começam a se desenvolver entre eles e somos convidados a entrar na sala de teatro.

Até este momento, os espectadores participantes do espetáculo encontram-se em uma espécie de relaxamento. Para fazer esta afirmação proponho um diálogo com Walter Benjamin (2017, p. 23), que escreve acerca do público relaxado no teatro épico brechtiano. Para Benjamin, o teatro épico tal como foi conceitualizado e praticado por Bertolt Brecht, demandava um público relaxado que, com desconcentração acompanha o espetáculo, pois, somente assim, se sentirá aberto a tomar posição diante da trama. Nas palavras do filósofo:

[...] Porém, tal posicionamento, imagina Brecht, deve ser refletido, relaxado – resumindo, o de pessoas interessadas. Um objeto duplo está previsto para sua participação. Primeiro, os eventos, que devem ser do tipo que, em momentos decisivos, possam ser examinados pela experiência do público. Segundo, a encenação, cuja montagem artística deve ser arquitetada de maneira transparente. (Esta transparência é diametralmente oposta à “simplicidade”; na realidade pressupõe conhecimento artístico e perspicácia do diretor.) O teatro épico dirige-se aos interessados “que não pensam sem que tenham um motivo”. Brecht não perde de vista as massas, cujo uso condicional do pensamento certamente é abrangido por esta fórmula. No afã de tornar seu público interessado pelo teatro de maneira técnica, mas não pelo caminho da mera cultura (*Bildung*), impõe-se uma vontade política. (BENJAMIN, 2017, p. 23).

Assim, o público relaxado ao qual me refiro, os espectadores participantes de **Discurso de promoción**, encontra-se descontraído na quermesse, convivendo em uma celebração que enaltece a peruanidade, ao mesmo tempo em que a confronta. Este relaxamento parte também das experiências de convivência presentes nas festas cênicas, da região andina, como a de Paucartambo, a qual “posibilita reconocer un vasto entrelazado de teatralidades originarias y contemporáneas”¹² (RUBIO ZAPATA, 2022, p. 27). A montagem é transparente, mas recuperando a perspectiva benjaminiana, não é tão simples. Envolve o espectador como participante de modo a ser quase impossível que a vontade política não seja a ele imposta, tornando-o interessado por tudo aquilo que vê no momento em que assiste e se torna parte da cena.

Na sala de teatro as ações do espetáculo são realizadas de forma coletiva e individualmente. Os artistas exploram o espaço entre os espectadores participantes, sem deixar vazios. As temáticas transversais e ao mesmo tempo inerentes ao bicentenário de independência do Peru vão se revelando como uma épica de descontinuidades. Se por um lado, refiro-me à forma épica brechtiana presente no princípio da montagem de seu teatro e de seus escritos líricos, tão bem analisados por Benjamin (2017, p. 25) e por Georges Didi-Hubermann (2017), por outro lado também considero que, no espetáculo em destaque, isso se dá por meio do tema, ao tratar de forma muito objetiva um fato histórico – a independência do Peru – com a finalidade de destacar suas contradições, o que faz falta, aquilo que não foi dito sobre. E para revelar essas contradições o grupo recorre a um imaginário oficial – auxiliados por documentos e arquivos históricos – em detrimento de outro imaginário – o das ausências.

12 “posibilita reconocer un vasto entrelazado de teatralidades originarias y contemporáneas” (Tradução minha).

Didi-Hubermann (2017, p. 55-59), ao analisar a poética de Brecht, em especial seus escritos produzidos durante o exílio (1933-1948), aponta a existência de uma “heurística brechtiana da exposição histórica”, também presente no teatro épico e que terá repercussões na forma como o espectador será informado, sensibilizando seu posicionado perante à história. Para o teórico,

Se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e “remontam” por sua própria conta o curso da *história* é que elas servem para criar uma *montagem de historicidade imanente*, cujos elementos, extraídos do real, levam, por sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 60).

Considerando a citação acima, pergunta-se: onde se encontra este efeito de conhecimento novo, se não no presente, no qual se encontram o poeta, o dramaturgo, o criador artístico e seu diretor, bem como os potenciais espectadores e leitores dessa obra? No caso das reflexões a respeito de **Discurso de promoción**, este efeito se encontra no presente no qual estão os artistas que a criaram, empenhados em voltar ao passado, aos arquivos documentais da história, a vasculhar os documentos, rasurá-los e reapresentá-los, em descontinuidade. As versões não oficiais sobre a história da independência do Peru partem da relação que os artistas estabelecem com estes arquivos. Partem de seus corpos e gera um pensamento-ação que, nesta temporalidade, traduzem os materiais de outros tempos, manipulando-os para mostrar o que neles está ausente e a potência que emerge dessa ausência.

Nos instantes finais da apresentação, os atores e atrizes realizam uma instalação: “van armando la instalación, colocan sus objetos. Queda en la punta la silueta con la máscara y la bandera como capa. Al terminar, Felipe rodea la instalación con

una cinta amarilla de peligro, da dos vueltas”¹³ (YUYACHKANI, **Discurso de promoción**, 2017b)¹⁴. A instalação consiste em um amontoado harmônico de objetos, figurinos, e tudo o que compôs a cenografia do espetáculo. Os objetos e figurinos são minuciosamente organizados pelos artistas e são cercados por uma fita amarela com a frase “Obras. Peligro. Hombres Trabajando”¹⁵.

Antes de deixar a sala, após terminado o espetáculo, os espectadores participantes colocam-se como visitantes dessa coleção de materiais, índices do passado e do presente que significam possibilidades de recuperar uma e outra vez, as imagens poéticas construídas durante a apresentação. Enquanto recordava esses momentos, ao meu lado estavam alguns estudantes do *Colegio Mayor Secundario Presidente del Perú*, com quem estabeleci um diálogo. Ao longo da conversa, uma das estudantes disse algo como: “o passado de nosso país é um perigo”, afirmação que ficou registrada em minha memória e que me leva à reflexão de que **Discurso de promoción** é uma montagem que nos movimenta no tempo, em suas descontinuidades, alertando-nos quanto ao futuro. Leva-nos a confrontar o passado e o presente sem possibilidades de fuga. Convida-nos a pensar que futuro queremos para nossas repúblicas latino-americanas com o passado e o presente que construímos até aqui. Nesta obra apresentam-se os perigos, as mentiras, as armadilhas dos discursos oficiais da história em relação a personagens e fatos históricos que são registrados na memória coletiva em prejuízo de outros.

13 “vão armando a instalação, colocam seus objetos. Na ponta da silhueta está a máscara e a bandeira como capa. Quando terminam, Felipe envolve a instalação com uma fita amarela de perigo, dá duas voltas”. (Tradução minha).

14 Da dramaturgia textual do espetáculo, gentilmente concedida pelo Grupo Cultural Yuyachkani. Texto inédito, não publicado.

15 “Obras. Perigo. Homens Trabalhando” (Tradução minha).

UMA LISTA DE DÍVIDAS: É PRECISO INVOCAR OS AUSENTES

Assisti **Discurso de promoción** pela segunda vez durante o *XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*, realizado em Lima (Carapongo) e em Ayacucho (Huamanga), de 29 de outubro a 04 de novembro de 2018. **Discurso de promoción** foi a última atividade do evento em Lima e dali os participantes do Encontro Ayacucho partimos rumo à Huamanga. Era o último domingo de outubro de 2018 e junto a outros colegas brasileiros¹⁶ que participavam do encontro, acompanhamos naquele dia o segundo turno das eleições presidenciais do Brasil. Terminado o espetáculo, nos colocamos a dialogar sobre o que havíamos presenciado e as perguntas que emergem daquele 28 de outubro de 2018 foram também motivadoras para a escrita deste capítulo: nós, latino-americanos podemos ser sinceros quanto a celebrar nossos bicentenários de independência? O que de fato devemos celebrar, diante de problemas estruturais que caracterizam a nossa sociedade? Quem são os que podem celebrar, patrioticamente, os projetos de estados nacionais vigentes em nosso continente? Embora sejam questões complexas, foram desencadeadas após assistirmos **Discurso de promoción** e sermos impactados pelos pontos temáticos que a montagem suscita e que não são exclusivos do processo de independência do Peru e de sua história colonial e republicana.

Quando nós, espectadores participantes de **Discurso de promoción** entramos na sala teatral, podemos escolher um lugar, ajudados pelos próprios artistas. Podemos acompanhar o espetáculo de pé, sentados no chão, em carteiras escolares, podemos nos movimentar. Formamos uma escarapela que deixa seu centro vazio para receber as ações cênicas dos artistas.

¹⁶ Refiro-me aos artistas criadores do Grupo Contadores de Mentira, de Suzano, São Paulo; e do Centro Experimental de Teatro e Artes (CETA), da Baixada Fluminense, Rio de Janeiro.

Na parte esquerda da sala de teatro há um palco, enfeitado com os símbolos e as cores da pátria (branco e vermelho), no qual se encontra um apresentador, Daniel Cano. Ele saúda e dá instruções aos que chegamos neste espaço até que estejamos todos prontos para começar a cerimônia de formatura que é também um “acto cultural”¹⁷ que tem como principal motivo o espetáculo como acontecimento, como encontro. Logo, o apresentador se dirige aos espectadores agradecendo-nos por “estar con nosotros aquí y ahora”¹⁸, referenciando o caráter de convivência que o teatro proporciona; ainda assim, adverte que “no habría un ahora sin un antes, y de ese antes quiero hablar”¹⁹ (YUYACHKANI, el Presentador [Daniel Cano] **Discurso de promoción** 2018b).

O “antes”, referência direta ao passado, remete à impossibilidade de se celebrar o bicentenário de independência, sem problematizar os fatos do passado. Refere-se à “lista de dívidas” temporalmente paralela à independência do Peru como tema central da obra, e ao modo como a montagem irá com ele dialogar. O apresentador segue com seu discurso de boas-vindas relatando algo bem interessante. Vejamos:

Hace casi 200 años, mientras sucedían las revueltas por la independencia de nuestro país, el teatro era una... tribuna política en medio de una sociedad en tensión. Imagínense. 1821, a tan solo cuatro días de nuestro querido 28 de julio, el general don José de San Martín se encontraba sentado frente a un escenario como este, siendo un espectador más —como ustedes— de la obra teatral “Los patriotas de Lima en la noche feliz”, obra que respaldaba la causa libertaria. Terminada la obra el general vio como el público enardecido y conmovido aplaudía de pie ante esa obra que dialogaba con su tiempo, con ese “ahora”. Tanto fue así que el último día de ese año, realizó un decreto que redimía por primera vez en América, el trabajo en el teatro. Ya para 1822, el actor tenía una profesión digna y respetable.

17 “ato cultural” (Tradução minha).

18 “estar conosco aqui e agora” (Tradução minha).

19 “não haveria um agora sem um antes e desse antes eu quero falar”. (Tradução minha).

[...]

Que importante fue esto para ese tiempo, ¿no? El teatro siempre ha tenido un correlato con el presente como un espejo de la...

*El brigadier, Teresa, interrumpe y le da un nuevo papel.*²⁰

(YUYACHKANI, el Presentador [Daniel Cano], *Discurso de promoción*, 2018b.)

Na longa citação há pelo menos dois temas latentes que formam parte de uma espécie de prólogo da obra, exposto aos espectadores participantes. De um lado, a historicização do teatro peruano no século XIX, atribuindo-lhe importância por documentar o que acontecia naquele momento. Esta referência alcança um efeito de dupla metateatralidade. Além da menção à obra **Los patriotas de Lima en la noche feliz** (2021), de Manuel Carpio, também remete a um dos heróis da independência do Peru como espectador de teatro – José de San Martín – e as consequências desta experiência para a promulgação de um decreto que garantia a profissionalização dos artistas teatrais do Peru (ISOLA DE LAVALLE, 2012, p. 13-14). De outro lado, o apresentador irá concluir seu prólogo considerando o caráter “realista” do teatro, em ser um “un espejo de la...” Seria espelho da realidade? A palavra realidade não é dita porque o apresentador é interrompido. Entretanto, também não a diz, segundo minha leitura, porque resultaria irônico considerar que **Los patriotas de Lima en la noche feliz** seja uma peça que reflita a realidade daquele contexto

20 Há quase 200 anos, enquanto aconteciam as revoltas pela independência do nosso país, o teatro era uma... tribuna política em meio a uma sociedade em tensão. Imaginem... 1821, a apenas quatro dias do nosso querido 28 de julho, o general dom José de San Martín encontrava-se sentado diante de um cenário como este, sendo um espectador mais – como vocês – da obra teatral “Los patriotas de Lima en la noche feliz”, obra que respaldava a causa libertária. Termina a obra o general viu como o público excitado e comovido aplaudia de pé essa obra que dialogava com o seu tempo, com esse “agora”. Tanto foi assim, que no último dia desse ano, baixou um decreto que regulamentava pela primeira vez na América, o trabalho no teatro. Já para 1822, o ator tinha uma profissão digna e respeitável. [...] Que importante isso foi para aquela época, não é? O teatro sempre teve uma relação com o presente como um espelho da ... O brigadeiro, Teresa, interrompe e o entrega um novo papel.

histórico e social, tal como a tela *La proclamación de la Independencia* (1904), de Juan Lepiani Toledo, que ilustra a celebração, estando ao fundo do palco em que se encontra o apresentador, não a representa (ZAMARIOLA, 2018, p. 8).

Segundo Alberto Isola de Lavalle (2012), a partir dos estudos de Guillermo Ugarte Chamorro, a peça teatral **Los patriotas de Lima en la noche feliz**, estreou no Teatro Coliseu de Lima, em 1º de agosto de 1821 e esta foi a sua única apresentação. A peça, para além de seu valor documental e histórico, por ser a primeira obra teatral do período republicano, faz referência em seu título à “noite feliz”, à noite de 12 de julho de 1821 que “corresponde a la fecha de la entrada a la ciudad del ejército libertador, comandado por el general San Martín”²¹ (ISOLA DE LAVALLE, 2012, p. 10-11). Com dois atos, a dramaturgia não oferece grandes complexidades em sua estrutura e a ênfase dramática está no registro da sociedade crioula limenha em face à memória construída em torno das batalhas pela independência do Peru e da entrada do exército libertador em sua capital. Além disso, também se celebra as vitórias e os símbolos pátios, como a bandeira, informando e incitando, conforme Isola de Lavalle (2012, p. 12) “a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo que aún estaba muy lejano de la capitulación”²².

Aquele “antes”, mencionado pelo apresentador em referência explícita à **Los patriotas de Lima en la noche feliz**, e a este imaginário é, pois, um referente interno ao afã celebratório dos duzentos anos de independência do Peru, de um lugar enunciativo muito marcado, o do crioulo limenho, no momento em que se vivia os acontecimentos da independência ainda não concluídos. Entretanto, dessa forma foram registrados,

21 “corresponde à data da entrada do exército libertador, comandado pelo general San Martín, na cidade.” (Tradução minha).

22 “à união dos patriotas limenhos frente a um inimigo que ainda estava muito longe de ser capturado”. (Tradução minha).

partindo deste imaginário como algo permanente que pode ser recordado há dois séculos de distância, por intermédio da dramaturgia de Manuel Carpio.

De maneira distinta, a meu ver, com **Discurso de promoción** o Grupo Cultural Yuyachkani revela e visibiliza os outros muitos acontecimentos que não estão presentes no imaginário que se difundiu sobre a história da independência do Peru. O espetáculo invoca e nomeia uma diversidade de presenças e personagens: a *Mujer de Negro*, o *Soldado Desconocido*, a *Profesora*, a *Cantante*, o *Brigadier del Colegio*, o *Dictador*, a *Escolar*, o *Fotógrafo*, o *Héroe Nacional*, o *Ukuku*²³, o *Fiscal*, A *viuda con alas*²⁴. Todas estas presenças e personagens têm um momento para se apresentar em cena, invocam os ausentes e os anônimos da história oficial e revelam aos espectadores participantes do espetáculo versões alternativas da peruanidade, diluídas no tempo e na história.

PARA CONCLUIR: A MENSAGEM DO ANJO DESTA HISTÓRIA

Assisti **Discurso de Promoción** pela terceira vez no 11º *Laboratorio Abierto Encuentro Pedagógico con Yuyachkani*. Durante

23 Personagem cômico das festas cênicas andinas. Em **A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani** (2017), explico em nota: “De acordo com César Itier (2007, p. 145-11), o **Ukuku** (“filho do Urso”), também conhecido como “*Pablucha*” ou “*Pablitito*”, é um personagem presente em vários contos orais da Europa Ocidental e da África do Norte. Essas versões foram adaptadas e assimiladas por diferentes povos ameríndios colonizados por espanhóis e portugueses. Em síntese, o **Ukuku** é fruto de uma relação entre uma mulher e um urso. Metade humano metade animal, o *Ukuko* possui poderes, e pode enfrentar seres fantásticos, como almas penadas, ou outros animais selvagens. O **Ukuku** cusquenho possui um ajudante, na figura de um boneco de madeira (*Fullo wawa*). Este boneco adquire vida e é o principal interlocutor do **Ukuku**. Ao ganhar corpo, o **Ukuku** torna-se personagem de várias festas religiosas, sendo a mais importante a peregrinação até o templo do Senhor de *Qoyllorit'i*. Nesta caminhada até o cume da montanha (que representa um Apu, ou seja, uma divindade), os vários **Ukukus** se encarregam de manter a ordem entre os peregrinos e os protege dos Condenados que vagam pelo nevado de Ausangate. Como se fossem policiais, o comportamento dos Ukukos mistura severidade e força, com um espírito pícaro, expresso em uma voz de falsoete” (SOUZA, 2017, p. 263).

24 De acordo com o texto dramático. Durante o espetáculo outras presenças não mencionadas na dramaturgia textual aparecem ou são invocadas.

o laboratório, nós participantes pudemos refletir sobre esta montagem a partir das propostas de trabalho prático que os artistas do grupo nos solicitavam, em cada uma das oficinas por eles conduzidas.

Com uma dramaturgia multidisciplinar, que une a anacronia, a intertemporalidade e a interposição dos arquivos, **Discurso de promoción** se constrói sobre a base da apresentação de sujeitos históricos que fazem parte da história oficial para, em função deles, invocar os ausentes desta mesma história que são levados à cena através de imagens que marcaram acontecimentos que antecederam à independência. São invocados também aqueles que lutaram de forma anônima por ela, sem que fossem nomeados nos livros de história. Invoca-se os espectros do período republicano, marcado por outros eventos bélicos, como foi a Guerra do Pacífico (1879-1883) e o Conflito Armado Interno (1980-2000).

Ainda, outras questões que atravessam o período republicano, posteriores ao Conflito Armado Interno, dos anos 2000 até a sua segunda década, adquirem relevo na obra: trata-se de uma lista de dívidas pendentes do estado nação que inflamam as feridas de uma sociedade traumatizada pelos efeitos da guerra interna. Estas dívidas relacionam-se às demandas de reparação para os que foram afetados pela violência: os familiares de desaparecidos, de sequestrados políticos, as mulheres vítimas das esterilizações forçadas e os soldados desconhecidos, cujas vidas foram atravessadas por este conflito em distintas dimensões.

Discurso de promoción invoca à cena corpos valentes como o de Máxima Acuña de Chaupe²⁵ e sua luta em proteção dos recursos naturais, a água em especial. Sua imagem em cena

25 Máxima Acuña Atalaya de Chaupe (1970) é agricultora e defensora ambiental. Natural de Sorochuco, Cajamarca, no Peru, tornou-se conhecida mundialmente devido a sua persistente luta contra o grandioso projeto de mineração, Conga, da *Newmont Mining Corporation* e da *Companhia de Minas Buenaventura*. Em 2016 recebeu o Prêmio Ambiental Goldman – conhecido como o “Nobel Verde”.

invoca as lutas dos povos originários contra os interesses das grandes empresas exploradoras de tais recursos e em defesa de uma política ambiental sustentável. A partir da exposição de vídeos documentais, e de uma paisagem sonora híbrida, trazem o Rap, os *Waynos* andinos e outros gêneros musicais populares locais e globais. Difundem o quéchua junto à língua espanhola e ao inglês. São visibilizadas as corporalidades da serra, da selva e do litoral peruano. A montagem recupera a ideia de um Peru que se constitui de muitas nações em contato e em conflito. O espetáculo convoca à reflexão sobre a exploração do corpo-território da terra e das mulheres, sobre a desigualdade social como sintoma do neoliberalismo global diante do qual somos sobreviventes e sobre uma catástrofe permanente marcada pela guerra e pela morte.

Especialmente no que tange à problemática do corpo, de sua exposição e ausência, as imagens trazidas à cena pelo Yuyachkani revelam a necessidade de invocar os ausentes, os vencidos da história, os desaparecidos. Aqueles que ocupam, no regime da visibilidade e da existência, uma outra dimensão “o não-lugar do corpo – sem extensão, sem horizontalidade nem verticalidade – introduzindo assim os corpos dos desaparecidos, os acúmulos de corpos desmembrados e acéfalos, as aparições de fossas comuns, a acumulação crescente de NNs” (DIÉGUEZ, 2020, p. 51).

As preocupações de Ileana Diéguez (2020) em relação a esta problemática e que a permitiram elaborar teoricamente reflexões em torno das relações entre corpo, luto e práticas artísticas em cenários atravessados pela violência na América Latina, aproximam-se de algumas das presenças e personagens das quais Yuyachkani se utiliza para elaborar imagens poéticas que inscrevem, a partir da experiência do trauma, da perda e da dor, um corpo sobrevivente no tempo e no espaço. Tal como a imagem do anjo desta história, sua aparição e suas palavras no teatro de Yuyachkani:

[...] Yo soy el Ángel de esta historia. ¡Perdón, Perdón! gritaban los vencidos. Luego, silencio. Aquel que pasa a tropel pisando el cuerpo muerto del vencido no es un ser humano. El cuerpo del vencido tiene las mismas tripas que tú y que yo, merece piedad y enterramiento. Allá va ella ¡No hay tiempo que la detenga, no hay indiferencia que la venza, no hay silencio que no rompa, no hay lugar donde no busque! ¡Ella espera! Pero el dolor no le partió el alma, la ha multiplicado. ¿Buscas un cuerpo amado? ¿A dónde vas hoy con tu cuerpo? ¿Hacia qué pasado? ¿Hacia qué futuro? Sin despegar los labios, sin separar los dientes, ella grita: ¡Que se abran todas las fosas clandestinas! ¡que se levanten todas las piedras, que se busque en todos los parajes abandonados ... ¡Allí están, bultos humanos... esperando ¡Sin nombre! que sus nombres viajen por los arenales, por los cerros y los montes ¡¡que sus nombres nos recuerden quienes fueron ¡cuales fueron sus sueños, sus esperanzas, sus luchas sus ilusiones ¡Que sus nombres nos digan, quienes somos nosotros!²⁶

(YUYACHKANI, Viuda con alas [Rebeca Ralli], **Discurso de promoción**, 2018b.)

Em **Discurso de promoción**, o anjo da história é uma viúva com asas. Diferente dos anjos que, como mensageiros de Deus, trazem boas notícias, este anjo diz não ter “ninguna “buena nueva” para contarnos”²⁷ (Viuda con alas [Rebeca Ralli], **Discurso de promoción**, 2018b). Sua afirmação conclui tudo que o diz anteriormente em relação à performance dos vencedores da história, que pisam nos corpos mortos dos vencidos, e à performance dos sobreviventes das

26 [...] Eu sou o Anjo desta história. Perdão, perdão! Gritavam os vencidos. Depois, silêncio. Aquele que caminha violento pisando no corpo morto do vencido não é um ser humano. O corpo do vencido tem as mesmas tripas que você e que eu, merece piedade e sepultamento. Lá vai ela. Não há tempo que a detenha, não há indiferença que a vença, não há silêncio que não rompa, não há lugar onde não procure! Ela espera! Mas a dor não lhe partiu a alma, a multiplicou. Procura por um corpo amado? Para onde vai hoje com o seu corpo? Para qual passado? Para qual futuro? Sem abrir os lábios, sem separar os dentes, ela grita: que se abram todas as fossas clandestinas! Que se levantem todas as pedras, que os procurem em todos os campos abandonados... Ali estão vultos humanos... esperando. Sem nome! Que seus nomes viajem pelos areais, pelas serras e montes. Que seus nomes nos recordem quem foram. Quais foram seus sonhos, suas esperanças, suas lutas suas ilusões. Que seus nomes digam, quem somos nós! (Tradução minha).

27 “nenhuma boa nova para contar-nos” (Tradução minha).

catástrofes. Sãs viúvas, mães, irmãs, que transitam entre vultos à procura dos corpos, que transitam no tempo, que atravessam as temporalidades. São como o anjo da história, que no pensamento de Walter Benjamin (1987), partindo da tela de Paul Klee *Angelus Novus*, é aquele que com o rosto dirigido para o passado,vê uma catástrofe única, enquanto nós vemos os acontecimentos encadeados.

O anjo que deseja “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1987, p. 226), é impelido pela força destrutiva do progresso, do futuro. Para este anjo, assim como para o anjo de **Discurso de promoción**, não há boas novas. As ruínas do passado, que crescem como uma tempestade de fumaça, para Benjamin (1987, 226) é o progresso. No contexto da montagem em destaque, esta tempestade se constitui nas dívidas contraídas pelo estado nação peruano, para sua composição e manutenção enquanto república independente edificada sobre um escombros de mortos e memórias.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A mis espectadores: notas de 40 años de espectáculos.** Asturias: Oris Teatro, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht.** Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

DIÉGUEZ, Iléana. **Corpos sem luto. Iconografias e teatralidades da dor.** Tradução de Luis Alonso-Aude e Marlucia Mendes da Rocha. Ilhéus/BA: Teatro Popular de Ilhéus, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da história**, 1. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017.

ISOLA DE LAVALLE, Alberto. **El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación**. 2012. 116 p. (Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Artes Cênicas). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012. p. 10-14.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El Gran teatro de Paucartambo**. Lima, Peru: Grupo Cultural Yuyachkani, 2022.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.). **Discurso de promoción**. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima: Yuyachkani, 2018.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

YUYACHKANI, Grupo Cultural. (2018a). **Discurso de promoción**. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima: Yuyachkani, 2018a.

YUYACHKANI, Grupo Cultural. **Discurso de promoción**. Creación Colectiva. Creación Colectiva. Programa de Mano. Inédito (Disponibilizado à autora para fins de pesquisa acadêmica). Lima: Yuyachkani, 2018b.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. *Discurso de promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Vol. 8. N. (15), p. 51-66. Maio de 2018. Disponível em:

< [https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/
view/15609/pdf](https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15609/pdf) >. Acesso em 22 20 de out. 2023.

MOUAWAD E A FORMAÇÃO DAS LINHAS DO DIAGRAMA COMUNITÁRIO

Rodrigo Ielpo

A ESCRITA DRAMÁTICA COMO PARTITURA DA SOLIDARIEDADE

Em uma breve introdução escrita para a apresentação de **Littoral** (2009b), primeira das peças que compõe sua tetralogia **Le sang des promesses**, Wajdi Mouawad situa a dinâmica do encontro na gênese da produção desse texto. E, segundo o autor, os encontros subsequentes suscitados por esse primeiro movimento é que teriam construído a trama dos sentidos encenados por essa obra. Acompanhando Mouawad (2009b, p.10), poderíamos pensar esse processo como o performar “dessa necessidade assustadora de nos extrairmos de nós mesmos, permitindo que o outro irrompa em nossas vidas, arrancando-nos do tédio da existência”.¹² Por essa via, o texto só poderia encontrar sua forma final no corpo a corpo com todos os partícipes do processo de construção do espetáculo, como se pode inferir do tensionamento da passagem acima com o que Mouawad (2009a, p.11) nos diz a respeito do processo de criação de **Incendies**, segunda peça da tetralogia: “ao longo desse período, tive o sentimento de que se tratava antes de tudo de uma trupe de teatro, com seus técnicos e atores que trabalhavam para abrir o caminho à escrita”.³ Ao tratar dessa questão, Mouawad, em entrevista a Sylvain Diaz (2017, p.40),

1 “ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence.”

2 Todas as traduções dos textos em língua estrangeira são de minha autoria.

3 “tout au long de cette période, j'ai eu le sentiment qu'il était question avant tout d'une troupe de théâtre, avec ses techniciens et ses comédiens, qui oeuvraient pour dégager le chemin à l'écriture”.

faz referência ao que seria um método, palavra que o autor utiliza, incitado por Diaz, ainda que com certa ressalva:

Com *Littoral*, me dei conta de que eu era mais feliz quando escrevia ao longo dos ensaios, mais do que já chegar com um texto acabado. Esse método – e talvez a palavra ‘método’ possa ser revista – nada tem de original, apenas é mais adequado para mim.⁴

Para uma maior compreensão desse “método” em seu trabalho, é interessante fazer ressoar junto a essa passagem o que Mouawad (2013, p.28) nos diz sobre as relações entre identidade e lugar: “Nunca haverá na minha vida um lugar que eu possa dizer ‘é a minha casa’; isso nunca acontecerá”.⁵ Problematizando sua inscrição em uma memória marcada pela migração, pelo exílio e pela guerra⁶, Mouawad (2013, p.29) parece fazer do teatro um exercício de constituição desse lugar sem lugar regido pelo signo do encontro:

“(...) Como você pode, a partir de então, sair de uma relação com a solidão, como você pode ser solidário? É maravilhoso sermos vários a se dizer: “Nós viemos deste lugar”, a nos reunirmos em torno de uma certa ideia de identidade, nos conectando a um grupo de seres humanos [...]. Qual seria o grupo ao qual eu poderia pertencer, com o qual eu poderia me identificar?⁷

4 “Avec *Littoral*, je me suis rendu compte que j’étais plus heureux quand j’écrivais au fur et à mesure des répétitions, plutôt que d’arriver avec un texte déjà achevé. Cette méthode – et peut-être que le mot de ‘métode’ est à revoir – n’a rien d’original, sauf qu’elle me correspondait au mieux”.

5 “Il n’y aura jamais dans ma vie de lieu où je pourrai dire ‘c’est chez moi’; ça n’adviendra pas”

6 Em 1978, quando Mouawad tinha dez anos, seus pais deixam o Líbano fugindo da guerra civil e migram para a França. Porém, em 1983, sem o visto para permanecerem, a família se vê obrigada a um segundo deslocamento, dessa vez para o Québec, no Canadá.

7 “comment peux-tu dès lors sortir d’un rapport à la solitude, comment peux-tu être solidaire ?” C’est formidable d’être plusieurs à se dire : “Nous venons de ce lieu-là”, de ce regrouper autour d’une certaine idée de l’identité en se rattachant à un groupe d’humains [...]. Quel était le groupe auquel je pouvais appartenir, celui auquel je pouvais m’identifier ?”

O “método” de escrita por trás de **Littoral** e de **Incendies**, as duas primeiras peças de **Le sang des promesses** a que me proponho investigar neste trabalho, pode ser pensado justamente como um dispositivo de produção dessa solidariedade na base do grupo constituído por e constitutivo do lugar mouawadiano por excelência: o teatro. É nesse espaço que Mouawad (2013, p.43) pode “criar um mundo, uma maneira de ser e de agir, uma maneira de viver junto durante a duração da nossa presença nesse teatro”⁸. E é preciso dizer que as peças em questão, “abordam histórias que encenam histórias de famílias”⁹ (MOUAWAD, 2013, p.32), o que permite a Mouawad criar um claro exercício de exploração desse espaço de um viver junto em que as identidades podem se formar.

Por tudo isso, o autor parece encenar nessas peças as tensões que aparecem nas seguintes perguntas feitas por Jacques Derrida (1996, p.95-96) em **Le monolingisme de l'autre**: “Com quem podemos ainda *identificarmo-nos* para afirmar a própria identidade e contar a própria história? A quem contá-la, em primeiro lugar?”¹⁰ Proponho recolocar as indagações de Derrida em jogo para pensarmos as meneiras como elas são dramatizadas em **Littoral** et **Incendies**. Elas permitirão o desenvolvimento de uma reflexão sobre as formas e condições de irrupção do outro nas duas peças e sua relevância para a constituição de si. É esse processo que procuro chamar aqui de formação das linhas do diagrama comunitário. Para isso, é de grande importância observar o próprio lugar do fazer teatral no trabalho de Mouawad, fazer este que é parte integrante dessa performance de um viver junto que articula a criação de seus textos, porosos ao contato com os atores, à sua especificidade dialógica. Ou seja, escrever para o teatro torna-se uma

8 “créer un monde, une manière d’être et de faire, une manière de vivre ensemble pendant la durée de notre présence dans ce théâtre-là”.

9 “abordent des histoires qui mettent en scène des histoires de familles”.

10 “À qui peut-on encore *s'identifier* pour affirmer sa propre identité et se raconter sa propre histoire ? À qui la raconter, d’abord ?”

metonímia desse viver junto em que a invenção de sentidos e os modos de existência mostram-se indissociáveis.

A CENA DAS COMPARIÇÕES

Como afirma Gaëton Dupois (2021, p.15),

“No teatro de Wajdi Mouawad, apesar das guerras, dos exílios, das palavras interditadas, dos silêncios que corrompem as transmissões familiares e coletivas, sempre surge, cedo ou tarde, o espaço de uma palavra reconfortante, de uma possibilidade de reconstruir a sociedade”.¹¹

Em todos os textos de abertura das publicações em livro das quatro obras que integram **Le sang des promesses**, Mouawad insiste sobre o caráter “comunitário” da fabricação dessas peças. É verdade que em **Littoral**, essa informação demanda certa dedução, porém, em seu pós-fácio para a edição do livro, Charlotte Farctet (2009, p.155) afirma o caráter processual dessa escrita que solicita o outro para sua realização: “Por falta de tempo, Wajdi Mouawad é obrigado a escrever a adaptação à noite e ensaiar de dia. Corrida louca e entusiasmante, ao longo da qual, pela primeira vez, a escrita e a montagem são levadas lado a lado, com uma liberdade inaudita”¹². Em **Incendies**, Mouawad (2009b, p.9) faz questão, logo no segundo parágrafo, de chamar atenção para essa relação: “Assim como em **Littoral**, **Incendies** jamais teria nascido sem a participação dos atores. Nesse sentido, a maneira como a peça foi escrita e montada também constitue uma sequência de **Littoral**, visto que ali também o texto foi escrito ao longo dos ensaios distribuídos num

11 “toujours, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, malgré les guerres, les exils, les paroles empêchées, les silences qui gangrènent les transmissions familiales et collectives, apparaît, tôt ou tard, l'espace d'une parole consolée, d'une possibilité de faire à nouveau société”.

12 “Faute de temps et de moyens, Wajdi Mouawad est obligé d'écrire l'adaptation la nuit et de répéter le jour. Course folie et enthousiasmante, au cours de laquelle, pour la première fois, l'écriture et la mise en scène sont menées de front, avec une liberté inouïe.”

período de dez meses”.¹³ Em **Forêts** (2009c), terceira das peças da tetralogia, pode-se perceber a repetição desse mesmo gesto quando o autor afirma que não teria terminado seu trabalho sem a participação dos atores, concluindo: “Isso foi verdadeiro para *Litoral* e *Incêndios*, e foi particularmente verdadeiro para *Florestas*” (MOUAWAD, 2009c, p.13)¹⁴. Em **Cieles**, última peça da tetralogia, Mouawad (2009d, p.11) volta novamente a indicar esse procedimento, agradecendo os atores, e afirmando que “o texto foi escrito ao longo dos ensaios”.¹⁵

“Permitir que o outro irrompa em nossas vidas”, como diz o autor, é a base desse processo criativo que no limite deve incluir o próprio público, realizando aquilo que para Christian Biet e Christophe Triau é parte integrante de uma experiência teatral recorrente no teatro contemporâneo. Para os críticos, essa experiência seria marcada “por uma relação fundamentalmente caracterizada pela contradição, pela tensão, pela heterogeneidade, pela multiplicidade dos pontos de vista, onde se efetua uma instalação e um pôr em jogo do comum” (BIET & TRIAU, 2008, p.29)¹⁶. Essa passagem marca o que para Biet e Triau seria uma operação estético-política característica da cena teatral ao atrelá-la ao conceito de comparação. Cunhado por Jean-Luc Nancy e Jean-Christophe Bailly (1991), comparação refere-se “ao traço comum de nossas existências: ao que faz com que não sejamos antes de tudo átomos distintos, mas que existamos segundo a relação, o conjunto, a partilha cujas identidades discretas (indivíduos, pessoas) não são senão aspectos, pontuações” (NANCY, 2014, p.11).¹⁷ Ou

13 “Tout comme *Littoral*, *Incendies* n’aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens. En ce sens, la manière dont la pièce fut écrite et mise en scène constitue aussi une suite de *Littoral*, puisque, là aussi, le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur une période de dix mois”.

14 “Cela était vrai pour **Littoral** et **Incendies**, cela le fut particulièrement pour *Forêts*”.

15 “[...]le texte s'est écrit au fur et à mesure des répétitions”.

16 “relation fondamentalement caractérisée par la contradiction, la tension, l’hétérogénéité, la multiplicité des points de vue, où s’effectuent une mise en place et une mise en jeu du commun, et un jeu de l’individuel par rapport à ce commun.”

17 “caractère commun de nos existences : à ce qui fait que nous ne sommes pas d’abord des

seja, a experiência descrita por Biet e Triau diria respeito a um princípio basilar da própria existência humana, pois, nos termos de Bailly e Nancy (1991, p.58), “Nós comparecemos” na medida em que “não há vinda ao mundo que não seja radicalmente comum”.¹⁸ O que está em jogo nessa proposição é o fato de que o comum do homem, aquilo que forma a base de sua comunidade, é a partilha da falta mesma de substância de cada partícipe. Dessa forma, negando toda possibilidade de um fundamento transcendente para o sujeito, é no ato das comparações que os sentidos são criados ao mesmo tempo em que são partilhados pela comunidade dos que comparecem. Assim, através desse tensionamento conceitual, Biet e Triau se propõem a pensar o teatro como laboratório dessa experiência de um viver junto como a produção mesma de sentido pois, “não há sentido de um Só” (BAILLY & NANCY, 1991, p.81).¹⁹

Incendies e **Littoral** parecem justamente problematizar essa questão da produção de sentido como sentido de si, o que, gostaria de insistir, permite pensá-las como uma longa resposta à pergunta de Derrida citada anteriormente: “Com quem podemos ainda *identificarmo-nos* para afirmar a própria identidade e contar a própria história?” Em ambas as peças, a tentativa de responder a essa interrogação passa por uma relação direta com a morte e a herança. No caso de **Incendies**, tal processo se dá através da morte de Nawal, mãe de Jeanne e de Simon, gêmeos que recebem como testamento a missão de entregarem cada qual uma carta a seu pai e a seu irmão, respectivamente - irmão e pai que acabam por se revelar a mesma pessoa. A partir daí, acompanhamos as recusas e tentativas do cumprimento da missão legada por Nawal a seus filhos, essencial à reconfiguração

atomes distincts mais que nous existons selon le rapport, l'ensemble, le partage dont les entités discrètes (individus, personnes) ne sont que des aspects, des ponctuations”.

18 “Nous comparaissons : nous venons ensemble au monde. Non pas qu'il y ait production simultanée de plusieurs entités distinctes (comme on va « ensemble » au cinéma). Mais il n'y a pas de venue au monde qui *commune*.”

19 “il n'y a pas de sens d'un Seul”.

dos sentidos de suas vidas. Na verdade, essa reconfiguração é capital ao próprio sentido da existência de Nawal. Antes do desaparecimento de seu primogênito, ela havia feito a promessa de amá-lo incondicionalmente. Porém, ao descobrir, anos depois, que o homem que viria a estuprá-la mais tarde era a pessoa por quem procurava, Nawal entra em um longo silêncio diante da impossibilidade de cumprir sua promessa. Lega, então, a Jeanne e a Simon, filhos e irmãos ao mesmo tempo de Nihad, a tarefa de romper o silêncio por meio das cartas em que ela relata toda a história. Romper esse silêncio representa, assim, a possibilidade de realizar a impossível promessa, ainda que isso só possa ser feito mediante a sua própria morte, sob a forma da herança.

Quanto a **Littoral**, que começa com o personagem Wilfrid recebendo a notícia da morte do pai, é Mouawad (2009b, p.9) quem melhor sintetiza o enredo da peça: “Um homem procura um lugar onde enterrar os despojos de seu pai; ele retorna ao país de suas origens [do pai] onde fará encontros significativos que lhe permitirão encontrar o próprio fundamento da sua existência e da sua identidade”.²⁰ Ao longo da obra, fica claro que esse “fundamento” joga com o passado não como retorno idealizado, mas como possibilidade de construção de um futuro. Sepultar o corpo do pai em sua terra natal torna-se uma espécie de epopéia através da qual Wilfrid pode fazer os encontros que o permitirão lançar-se num espaço de figuração de seu próprio corpo, seguindo as exortações do diretor de cinema, um dos personagens imaginários que povoam a mente de Wilfrid na peça de Mouawad (2009b, p.16): “Wilfrid, eu não existo, mas será que você sabe com certeza que você existe? Anda, Wilfrid, e pensa naquele que você está em vias de se tornar!”²¹ Por

20 “un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité.”

21 “Wilfrid, je n'existe pas, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? Marche, Wilfrid, et songe à celui que tu es en train de devenir!”

meio da viagem é que Wilfrid constrói os sentidos de sua vida. Parte importante desse processo vem do comentário do médico legista responsável pela autópsia do corpo de seu pai: “é preciso reconhecer o corpo, você é o filho, né? Você parece muito com ele” (MOUAWAD, 2009b, p.23).²² Através dessa operação de reconhecimento e identificação com a materialidade bruta de uma ausência radical – um morto - é que o personagem pode dar início à aventura de si: “Nem sei mais quem eu sou” (MOUAWAD, 2009b, p.29).²³

A partir desse movimento inicial em que a herança aparece como abertura do porvir, alterando os destinos de todos, as linhas dos planos de comparação nos quais os personagens haviam surgido são lançadas a novas articulações. Como diz o tio de Wilfrid, “Ele [seu pai] não conseguiu nem te ensinar o sotaque do país! Você fala como um estrangeiro, com um sotaque estrangeiro com os membros da sua família!” (MOUAWAD, 2009b, p.39).²⁴ Diante dessa exclusão, dar um destino ao outro aparece como a chance de criar uma história para si mediante esse ambíguo processo de identificações imposto pelo legado. Identificações com mortos e vivos reverberando o que no diz Judith Butler (1993, p.105) ao afirmar que as identificações “desestabilizam o ‘eu’; elas são a sedimentação do ‘nós’ na constituição de qualquer ‘eu’; a presença estruturante da alteridade na própria formulação do ‘eu’”.²⁵ A reflexão de Butler nessa passagem de **Bodies that matter** remete às forças que em **Iencendies** e **Littoral** produzem um abalo constante nas linhas de composição da comunidade, levando

22 “il vous faut reconnaître le corps. Vous êtes le fils, n'est-ce pas ? Vous lui ressemblez beaucoup.”

23 “Je ne sais même plus qui je suis.”

24 “Il n'a même pas été foutu de t'apprendre l'accent du pays ! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille!”

25 “identifications [...] unsettle the ‘I’; they are the sedimentation of the ‘we’ in the constitution of any ‘I’; the structuring presence of alterity in the very formulation of the ‘I.’”

os personagens a recompactuações coletivas que poderíamos chamar, com Bailly, de “nostrações”. Para Bailly (2014. P.176),

nós é antes de tudo a multiplicação continua dessas pequenas e [...] efêmeras formações insulares que o encarnam, reforçando a cada vez sua natureza proteiforme – formações que proponho chamar de *nostrações*, insistindo em seu aspecto dinâmico, efêmero, incessantemente renovado [...].²⁶

A *nostração* fala exatamente dessa operação de formação da comunidade em que “Territórios, mentalidades, formas de vida – tudo encontra-se engajado nesses processos de partilha ou esmagamento” (BAILLY, 2014, p.187)²⁷, no qual as singularidades comparecem. Em ambas as peças, acompanhamos os desdobramentos desses campos de força no interior dos quais todos são tão estrangeiros quanto Wilfrid, expostos a novas formas de partilha – novas *nostrações* – diante da irrupção da diferença: “O que você quer, Wilfrid? Desculpe a minha curiosidade, mas nunca vemos estrangeiros por aqui” (MOUAWAD, 2009b, p.67)²⁸, diz o cego Wazâân.

Mas como mostra **Incendies**, essa diferença não está necessariamente dada, tendo, por vezes, que ser conquistada, instaurando-se um processo de ruptura na sobreposição estreita entre as ideias de comunidade e de povo. Este último deve ser compreendido em sua dimensão ao mesmo tempo jurídica e etnológica, nos termos de Gérard Bras (2018). Jurídica na medida em que se encontra “circunscrito pela lei que o delimita” (BRAS, 2018, p.18)²⁹ e etnológica pelo afirmação de “uma identidade coletiva, em razão de uma ‘origem’ comum,

26 “nous, c'est d'abord la multiplication continue de toutes ces petites et [...] éphémères formations insulaires qui l'incarnent, tout en renforçant à chaque fois sa nature protéiforme – formations que je propose d'appeler des *nostrations*, en insistant sur leur aspect dynamique, éphémère, sans fin renouvelé [...].”

27 “Territoires, mentalités, formes de vie – tout est engagé dans ces processus de partage ou d'écrasement.”

28 “Que veux-tu, Wilfrid? Pardonne ma curiosité, mais on ne voit jamais d'étrangers par ici.”

29 “circonscrit par la loi qui le délimite”.

ou das tradições partilhadas em comum” (BRAS, 2018, p.19).³⁰ **Incendies** parece apontar justamente para um viver comum a partir do gesto inicial de ruptura dessa dimensão, descoincidindo a comunidade com a unidade do povo, do seu povo. Trata-se, se continuamos a seguir de perto Bailly (2014, p.191), de forçar “a possibilidade oferecida a todo momento a todo eu de se retirar do plano de consistência da comunidade que o viu nascer”, o que, no caso de Nawal, dá-se pelo aprendizado da escrita a partir da incitação feita por sua avó: “Escuta o que uma velha mulher que vai morrer tem pra te dizer: aprende a ler, aprende a escrever, aprende a contar, aprende a falar. Aprende. É tua única chance de não se parecer conosco” (MOUAWAD, 2013, p.48)³¹. Escrever é a maneira que Nawal encontra de fraturar o fechamento “do plano de consistência” do seu povo, expondo-se “à potência errante [...] dos devires múltiplos que ela [a identidade coletiva do nós] engaja e que se reúnem nela – não porque ela seria uma autoridade que os impede, mas porque ela é justamente o espaço de seu desdobramento.” (BAILLY, 2014, p.194-195)³². Desse modo, o que está em jogo na atitude de Nawal é o colocar em questão dos movimentos de abertura e fechamento, de inclusão e de exclusão naturalizados pela ideia de povo.

Butler (2018, p.12) chama atenção para o que seriam os riscos desses movimentos ao lembrar que “a compreensão da exclusão persistente nos força a retroceder no processo de nomear e renomear, de renovar o que queremos dizer com ‘o povo’ e o que diferentes pessoas querem dizer quando invocam o termo”. Suas delimitações encerrariam, como

30 “une identité collective, en raison d’une « origine » commune, ou des traditions partagées en commun”.

31 “la possibilité offerte à tout moment à tout *je* de se retirer du plan de consistance de la communauté qui l’a vu naître”.

32 “la puissance errante [...] des devenirs multiples qu’elle engage et qui se réunissent en elle – non parce qu’elle serait une autorité qui les entrave mais parce qu’elle est justement l’espace de leur déploiement”.

ela mostra, sua própria condição excludente, definindo com assustadora violência não apenas seus heróis, mas também seus traidores. É o que podemos depreender dessa outra passagem de **Incendies**: “Nós dois viemos da mesma terra, da mesma língua, da mesma história, e cada terra, cada língua, cada história é responsável por seu povo, e cada povo é responsável por seus traidores e seus heróis” (MOUAWAD, 2009a, p.103-104).³³ Diante de um tal comentário, a aposta parece se dar na crença de que a única saída estaria na prática de um viver junto que reabra o fechamento instituído pela coincidência entre povo e comunidade, pois, como dito por Nawal, “Para além do silêncio, tem a felicidade de estar junto. Nada é mais lindo do que estar junto” (MOUAWAD, 2009a, p.129)³⁴. Esse estar junto se vê, contudo, ameaçado pela recorrência da guerra, tanto mais devastadora em seus efeitos quanto mais indefinida em seus princípios de oposição dos povos. É o que vemos na fala do médico que Nawal encontra, em **Incendies**, no orfanato de Kfar Rayat. Ao ser questionado sobre que guerra havia causado o desaparecimento das crianças, ele responde:

Quem sabe? Ninguém entende. Os irmãos atiram nos seus irmãos e os pais nos seus pais. Uma guerra. Mas que guerra? Um dia, 500 mil refugiados chegaram do outro lado da fronteira. Disseram: “Nos expulsaram das nossas terras, deixem a gente viver junto com vocês”. Pessoas daqui disseram sim, pessoas daqui disseram não, pessoas daqui fugiram. Milhões de destinos. E não se sabe mais quem atira em quem e por quê. É a guerra (MOUAWAD, 2009a, p. 60).³⁵

33 “Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros”.

34 “Au-delà du silence, Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble”.

35 “Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? Un jour 500 000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils ont dit : ‘On nous a chassés de nos terres, laissez-nous vivre à vos côtés.’ Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des gens d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre”.

O TEATRO COMO DISPOSITIVO DO VIVER JUNTO

Na fragilidade dessas fronteiras em que irmãos atiram em irmãos, percebemos uma dramatização do problema notado por Kalle, personagem de **Conversa de refugiados**, de Bertolt Brech (2017, P.113), em um de seus diálogos com Zieffel: “A palavra ‘povo’ é uma palavra peculiar, já notou? Vista de fora, adquire uma conotação totalmente diferente daquela que costuma ter internamente”. Kalle se refere à plasticidade da palavra, aludindo aos usos distintos que os poderosos fazem dela. Ao compararem-se com outras nações, os poderosos “pertencem evidentemente ao povo alemão e a nenhum outro”, porém, “quando se trata de exercer seu domínio, você ouvirá a ‘massa’ ou a ‘ralé’, etc. Eles mesmos não se pretendem parte do povo” (BRECHT, 2017, P.113). Porém, essa mobilidade de sentido do povo percebida por Kalle atende menos a uma plasticidade produtiva do que a uma reificação da figura do outro, excluído, capturado pela fixação de sentidos do coletivo a que deve impreterivelmente pertencer: “o *nós* unicamente convergente da massa” (BAILLY, 2014, p.192), como diz Bailly. Há uma passagem exemplar desse processo em **Littoral**. Ao tentar enterrar o paí numa das sepulturas do cemitério de sua aldeia natal, Wilfrid escuta, em companhia de Simone, a quem havia conhecido há pouco, a recusa de Issam, habitante local:

ISSAM. Elas são reservadas para as pessoas da aldeia, não aos estrangeiros !

SIMONE. Ele não é um estrangeiro! Nasceu aqui. Você o conheceu! [...] Você não tem o direito de recusar hospitalidade aos mortos! (MOUAWAD, 2009b, p.,76)³⁶

³⁶ “ISSAM. Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers ! / SIMONE. Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu ! [...] Vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts!”

Mas em **Littoral** - assim como em **Incendies** - esse tipo de cena surge em contraposição ao que parece ser o processo de nostração de fato relevante, pois, “onde os caminhos se encontram, pode haver o outro.” (MOUAWAD, 2009b, p.87). Essa frase, repetida por Simone, marca essa abertura ao outro através dessa “rede feita de gritos, de cantos e de mensagens” (MOUAWAD, 2009b, p.114), que acaba por reunir diferentes personagens em torno desse corpo a ser enterrado. É nesse processo em que cada qual comparece diante do outro que as singularidades podem se redistribuir para além da fixação dos sentidos, possibilitando que Wilfrid coloque sua questão em movimento: “Quero saber o que vim fazer na terra!” (MOUAWAD, 2009b, p.94)³⁷. A pergunta vale menos pela exatidão da resposta e mais como um dispositivo que permite a Mouawad construir sua máquina de encontros, replicando o sentido primeiro de sua própria peça. E esse procedimento parece colocar em jogo a definição que Bailly (2014, p.194) nos dá sobre a consrução relacional dos sentidos de si: “a identidade de um sujeito é móvel, uma contrução, um processo ininterrupto de ligações e de contatos, um devir, uma sucessão de convívios, de nostrações, um processo de individuação inacabado ao qual só a morte põe fim”.³⁸

Ecos dessa afirmação parecem reverberar na teoria dos grafos que a personagem Jeanne, de **Incendies**, ensina na universidade onde atua como professora de matemática. Em linhas gerais, um grafo de visibilidade é formado pela condição de visualização que cada membro de um dado conjunto tem dos demais ali dispostos. A resultante dessas visões estabelecidas é uma figura geométrica que pode sofrer alterações caso um novo participante seja introduzido no conjunto ou o deslocamento de

37 “je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre!”

38 “l’identité d’un sujet est mobile, c’est une construction, c’est un processus ininterrompu de liaisons et de contacts, c’est un devenir, une suite de côtolements, de nostrations, un procès d’individuation inachevé auquel seule la mort met un terme.”

um dos membros altere as condições anteriores de visualização. Usada pela própria personagem como metáfora social, o grafo de visibilidade seria uma espécie de diagrama no interior do qual determinadas linhas de sentido seriam traçadas pelas relações entre seus constituintes. Ou seja, ele funciona na peça como um exercício de reflexão sobre os processos de construção dessas figuras a que chamamos comunidade, na qual o outro é parte integrante do sentido de cada um que dela faz parte:

Vamos pegar um polígono simples com cinco lados chamados A, B, C, D e E. Vamos chamar esse polígono de polígono K. Vamos imaginar agora que esse polígono representa a planta de uma casa onde vive uma família. E que em cada canto dessa casa está postado um dos membros dessa família. Vamos substituir por um instante A, B, C, D, E pela avó, o pai, a mãe, o filho e a filha vivendo juntos no polígono K. Vamos fazer agora a pergunta pra saber quem, do ponto de vista que ocupa, pode ver quem [...]. Agora vamos tirar as paredes da casa e traçar arcos apenas entre os membros que se veem. O desenho ao qual chegamos é chamado de grafo de visibilidade do polígono K (MOUAWAD, 2009a, p. 27-28).³⁹

As linhas resultantes das interações entre as pessoas traçam, assim, o território dos que habitam o interior de um mesmo espaço. Esse, porém, não cessa de se modificar, seja pelo deslocamento dos que aí se situam, seja pela entrada de novos participantes, caso do pai e do irmão desconhecido de Jeanne: “Hoje, aprendi que é possível, do ponto de vista que ocupo, que eu possa ver também meu pai; também aprendi que existe um outro membro desse polígono, um outro irmão.

39 “Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question à savoir qui, du point de vue qu'il occupe, peut voir qui [...]. Maintenant, enlevons les murs de la maison et traçons des arcs uniquement entre les membres qui se voient. Le dessin auquel nous arrivons est appelé graphe de visibilité du polygone K”.

O grafo de visibilidade que sempre tracei está errado. Qual é meu lugar no polígono?” (MOUAWAD, 2009a, p. 31).⁴⁰ Diante da instabilidade dessa figura, Jeanne acaba por declarar a Simon, seu irmão: “Vou desligar e cair de cabeça, longe, bem longe dessa geometria precisa que estruturava minha vida” (MOUAWAD, 2009a, p.74).⁴¹ A fratura do polígono, ainda que mediada pela expectativa da entrada de um número restrito de novos participantes, encena a impossibilidade de uma clara demarcação das fronteiras que situavam o eu em relação ao outro, indicando a ilusão de estabilidade de sua própria posição, uma vez que esta é sempre relacional.

Para Mouawad, traçar esse espaço do “estar junto”, em presença, parece funcionar como um dispositivo de encenação de novas formas de construção da comunidade – suas determinações e impasses – e de problematização do “povo” ao expor o regime generalizado da comparição. Essa parece ser a aposta de **Littoral** e **Incendies**, promovendo os modos particulares de efetivação do espaço teatral proposto pelo dramaturgo, ecoando a fala de Nawal que vibra ao longo de **Incendies** como uma espécie de mantra que faz de sua própria dificuldade o imperativo de sua necessidade: “Agora que a gente está junto, melhorou” (MOUAWAD, 2009a, p.35).⁴²

REFERÊNCIAS

BAILLY, Jean-Christophe. “nous” ne nous entoure pas. **Vacarme**, Paris, volume 69, n°4, p. 172-195, outubro de 2014

40 “Aujourd’hui, j’apprends qu’il est possible que du point de vue que j’occupe, je puisse voir aussi mon père ; j’apprends aussi qu’il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j’ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone?”

41 “Je vais raccrocher et tomber tête première, tomber loin, très loin de cette géométrie précise qui structurait ma vie”.

42 “Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux”.

_____. Retour sur *la Comparution*. In: BERKMAN, Gisèle & COHEN-LEVINAS, Danielle (org.). **Figures du dehors: autour de Jean-Luc Nancy**. Nantes: Nouvelles Cécile Défaut, 2012, p.127-133.

BAILLY, Jean-Christophe & NANCY, Jean-Luc. **La comparution: politique à venir**. Paris : Christian Bourgois, 1991.

BIET, Christian & TRIAU, Christophe. La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance. **Tangence**, Montréal, n° 88, p.29-43, 2008.

BRAS, Gérard. **Les voies du peuple: éléments d'une histoire conceptuelle**. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

BRECHT, Bertolt. **Conversa de refugiados**. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Bodies That Matter: on the discursive limits of “sex”**. Londres: Routledge, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Le monolingisme de l'autre ou la prothèse d'origine**. Paris: Galilée, 1996.

DIAZ, Sylvain. **Avec Wajdi Mouawad: tout est écriture**. Montréal: Leméac & Arles; Actes Sud-Papiers, 2017.

DUPOIS, Gaëtan. Introduction. In: DUPOIS, Gaëtan & LLOZE, Evelyne (org.). **Penser le théâtre contemporain: l'exemple de Wadji Mouawad**. Paris: Éditions l'Entretemps, 2021.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Dans la solitude dans les champs de coton**. Paris: Éditions Minuit, 1986.

FARCET, Charlotte. Postface. In: MOUAWAD, Wadji. **Incendies**. Montréal: Leméac, 2009, p.135-170.

MOUAWAD, Wadji. **Incendies**. Montréal: Leméac, 2009a.

_____. **Littoral**. Montréal: Leméac; Actes Sud-Papiers, 2009b.

_____. **Forêts**. Montréal: Leméac; Actes Sud-Papiers, 2009c.

_____. **Cieux**. Montréal: Leméac; Actes Sud-Papiers, 2009d.

_____. **Qui sommes-nous? Fragments d'identité**. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désavouée**. Paris: Éditions Galilé, 2014.

O DRAMA FECHADO COMO UMA FORMA LITERÁRIA DE ENGAJAMENTO IDEOLÓGICO DISSONANTE

Paulo Ricardo Berton

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo pretende basicamente argumentar que o gênero literário dramático - segundo o pensador teatral húngaro Peter Szondi (1929-1971), uma forma literária calcada em diálogos intersubjetivos no tempo presente - ao contrário de sua tese desenvolvida no já canônico **Teoria do Drama Moderno**, consegue sim expressar novas ideias e conceitos que vão surgindo ao longo do tempo sem ter que necessariamente abrir mão destes três aspectos formais. Szondi sustenta que a irrupção de elementos pertencentes aos outros dois gêneros literários - o lírico, e principalmente, o épico - no Drama, é a forma que este gênero - o único que necessita da cena para se completar - encontrou para sobreviver, ou, nas palavras deste teórico, ‘ser salvo’. Para exemplificar estas tentativas de salvação por parte de diferentes autores dramáticos de um período temporal que se estende dos anos oitenta do século XIX a meados do século XX, Szondi apresenta na obra supracitada diversos autores que além de trazerem elementos discursivos líricos e épicos, rompem com a primazia do diálogo, com as trocas verbais entre duas ou mais personagens e com uma cronologia linear da ação dramática. Sua premissa central, amparada na produção dramática e nos estudos teóricos do autor alemão Bertolt Brecht (1898-1956), é a de que o Drama somente conseguiria dar conta dos novos temas a partir de sua epicização, ou seja, da inclusão de um narrador em terceira pessoa (no lugar dos diálogos), da priorização da relação do sujeito com uma instância de

caráter coletivo (no lugar de uma relação sujeito x sujeito) e da quebra da ilusão de realidade sugerida pela cronologia linear ao romper a ação dramática e explicitar o caráter ficcional da representação teatral (no lugar do eterno presente). Szondi foi decisivo para a construção de um pensamento a partir de então hegemônico que passou a atrelar o Drama de crítica social a uma estrutura formal de natureza épica, tomando Brecht como o modelo a ser seguido. A partir deste paradigma teórico, os textos dramáticos que não enveredaram por este caminho discursivo passaram a ser vistos como menos aptos a exercer uma leitura engajada, ou então, se referindo a um termo clichê mergulhado em redundância - a pertencer à categoria de ‘teatro político’ - uma vez que toda atividade humana de acordo com o pensamento materialista se reveste de um caráter político, seja ele explícito ou implícito. Antes então de proceder para a exemplificação, através de textos dramáticos contemporâneos escritos por autores brasileiros, da nossa argumentação, que é a de que o gênero dramático consegue ser crítico mesmo mantendo a tríade diálogo-intersubjetividade-tempo presente, vejamos o legado de três pensadores teatrais - Szondi, Klotz e Sarrazac - que colaboraram para a sustentação teórico-ideológica deste trabalho.

A CRISE DO DRAMA SEGUNDO PETER SZONDI

Peter Szondi, cuja carreira se desenvolveu no universo acadêmico alemão, o que explica sua proximidade com a teoria do teatro épico, defende que a salvação do gênero dramático só poderia se dar com a intervenção de elementos da literatura épica, uma vez que as novas visões acerca do ser humano e da sociedade não conseguiam ser expressas sem a explosão do que até o terceiro quarto do século XIX se entendia como a forma do Drama: o diálogo no discurso, a intersubjetividade

nas personagens e o presente contínuo no tempo. Novos paradigmas nas ciências humanas e exatas, trazidos por figuras do calibre de Darwin (1809-1882), Nietzsche (1844-1900), Marx (1818-1883), Engels (1820-1895), Freud (1856-1939) e Einstein (1879-1955) clamavam por outras instâncias discursivas, de criação de personagem e temporais as quais o Drama por assim dizer tradicional não comportava. Desta forma, Szondi observa o surgimento de estratégias textuais que tentam abrigar o evolucionismo que rebaixava a condição superior do ser humano, o materialismo histórico que defendia que a história era nada mais do que uma luta de classes sociais, a filosofia nietzscheana que elegia a busca pelo poder como o denominador comum entre as pessoas, o sonho como uma instância da mesma importância que o estado de vigília e por fim, a ideia da relatividade do tempo e do espaço. Inicialmente, Szondi averigua nos autores dramáticos mais destacados da cena européia do final do século XIX - Ibsen (1828-1906), Strindberg (1849-1912), Tchekhov (1860-1904), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946) - como cada um deles insere em sua produção dramática elementos que naquele estágio do Drama, ou seja, a metade do século XIX, já tinham sido excluídos para dar lugar a uma busca cada vez maior da ilusão de realidade, tanto por uma proposta ideológica de seus proponentes quanto por um desejo do público, este cada vez mais representado pela classe burguesa. Assim, o diálogo retrospectivo em Ibsen, o monólogo em Strindberg, o diálogo de surdos em Tchekhov são todos exemplos de subterfúgios que estes poetas dramáticos encontraram para continuar escrevendo textos direcionados à cena, sem que eles abandonassem a categorização de dramáticos. Após examinar muitos outros autores, Szondi chega naquele que será o seu modelo de salvação do Drama. Brecht através da epicização do gênero dramático representa para o teórico húngaro o modelo ideal de sobrevivência do drama.

Curiosamente, os textos dramáticos deste escritor alemão não irão abdicar dos elementos considerados inadequados por Szondi para expressar os novos conceitos de ser humano, no entanto, ao lado dos diálogos, aparecerá com muita frequência a figura do narrador, que para o estilo estético predominante do teatro burguês, o realismo, era considerado um disparate. Da mesma forma, as relações se deslocam de uma esfera psicológica e doméstica para uma instância social, em que as personagens eram identificadas não pela sua posição familiar mas pela sua ocupação profissional e classe social. Por último, a presença do narrador estourava uma cronologia linear que era a convenção mais aceita no texto dramático, para criar outras temporalidades, sejam elas analepses ou prolepses ou as fricções provenientes da relação entre o tempo dramático e o tempo real da representação, entre o universo da personagem e o universo do ator, que no drama épico, muitas vezes se afastam, criando o chamado ‘efeito de distanciamento’.

AS CONTRIBUIÇÕES DE VOLKER KLOTZ E JEAN-PIERRE SARRAZAC

Volker Klotz (1930-2023), um teórico teatral alemão, por sua vez, irá se concentrar não numa possível evolução teleológica de um gênero literário, mas na tentativa de considerar também como Drama textos que se afastam da tríade quase que ontológica definida por Szondi, a partir da presença de elementos líricos, épicos, performativos, musicais, silenciosos ou dançados na sua estrutura formal. Para o primeiro, ele irá cunhar o termo Drama Fechado. Para o segundo, Drama Aberto. Logo, desde que o texto, na esteira da teoria hegeliana da literatura, apresente um conflito a ser resolvido e que este texto tenha sido escrito com o propósito de ter sido encenado numa instância teatral, ou seja, a sua existência literária estaria

sempre incompleta, ele pode ser incluído na categoria de dramático. Esta abrangência permite que textos que não usem diálogos, não partam de uma relação intersubjetiva ou não tenham o seu tempo dramático acontecendo de uma forma linear ainda assim pertençam a este gênero literário específico. Klotz não faz coro a uma possível ‘crise’ do Drama, assim como faz Szondi, uma vez que ele admite que o ponto de partida da argumentação do pensador húngaro não fora uma estrutura constante desde o surgimento deste gênero literário, mas apenas o estado em que ele se encontrava na metade do século XIX. Ao retroceder na história do Drama, podemos verificar inclusive que muitas outras escolas dramáticas se afastaram do polo ideal de um Drama Fechado - polo este que chegou ao ápice com o Drama neoclássico francês - e faziam uso de preceitos do Drama Aberto, como as mudanças bruscas de espaço do drama elizabetano, o uso de apartes nas comédias, a presença de personagens fantásticas como o demônio ou os pecados cristãos nas moralidades medievais até a arbitrariedade na sequência de cenas de um **Woyzeck**, de Büchner e uma noção subjetiva de tempo de um **Príncipe de Homburgo**, de Kleist.

O terceiro teórico do drama que nos interessa é o francês Jean-Pierre Sarrazac (1946). Em vários de seus escritos, ele vai discordar de duas ideias centrais no pensamento de Peter Szondi. O primeiro afastamento teórico vai se dar em relação ao uso do termo ‘crise’ para se referir às transformações formais pelas quais o gênero dramático irá passar na virada do século XIX para o século XX. Para o acadêmico francês, o Drama sempre conteve em sua forma elementos advindos de outros gêneros literários e extraliterários. Por esta razão, se o termo escolhido para designar mudanças estruturais fosse efetivamente ‘crise’, o Drama se encontra em crise desde os seus primórdios, seja na tradição ocidental, que surge a partir

do teatro grego, seja nas diferentes tradições não-ocidentais, como as milenares chinesa e sânscrita, apenas para citar dois exemplos. A passagem da Comédia Antiga para a Comédia Nova, cujos textos que chegaram à contemporaneidade são da autoria de Aristófanes e Menandro, é uma mudança brusca, mas nem por isso implica em uma ‘crise’, mas numa reformulação formal em função de mudanças sociais, políticas e culturais, afetando assim também o gosto do público. O segundo aspecto criticado por Sarrazac na obra de Szondi vem a ser o caráter teleológico da argumentação que considera o drama épico como um estágio definitivo na solução da tal crise do drama. Da mesma forma que rejeita a ideia de que o Drama entra em crise apenas na metade do século XIX, Sarrazac não coaduna com a possibilidade de um determinado sub-gênero dramático como hierarquicamente superior a outros. Por não conceber uma crise no Drama, o teórico francês não tem como concordar com uma salvação do mesmo.

O GÊNERO DRAMÁTICO E O SEU ENGAJAMENTO CRÍTICO

A falácia de que o Drama absoluto, dadas as suas características apresentadas por Peter Szondi em sua obra seminal **Teoria do Drama Moderno**, não alcança o mesmo grau de engajamento crítico do Drama épico se revela no momento em que se analisa textos dramáticos escritos por autores contemporâneos brasileiros, que vem a ser o propósito teórico-ideológico deste artigo. O termo utilizado na frase anterior - Drama absoluto - merece, no entanto, um breve comentário. Peter Szondi faz uso deste termo para se referir a um protótipo formal do gênero dramático, calcado num diálogo intersubjetivo no momento presente. Este modelo teria alcançado sua realização mais plena no Neoclassicismo

francês, principalmente nas tragédias de Jean Racine (1639-1699). Nelas, a ausência de elementos não-dramáticos é quase completa. Não existe um narrador, não existem apartes e inclusive a polêmica regra das três unidades é respeitada. No entanto preferimos não utilizar este termo para nos referirmos ao texto dramático e a este gênero literário como um todo por entendermos que a hibridação é uma das suas características, e esta miscigenação só vem a enriquecer o Drama.

O ENGAJAMENTO DO DRAMA BRASILEIRO FECHADO

A) NECROPOLÍTICA, de Marcos Barbosa

Logo no início de **Necropolítica**, já observamos a presença de um diálogo intersubjetivo no tempo presente:

Talk show.

HOST. Mas se, como já foi dito aqui, a questão não se resume apenas a uma nomenclatura, então qual a importância do nome “necropolítica”? O que há de errado em dizer que uma pessoa é “não-viva”, ou “perenizada” ou “estabilizada”, por exemplo? O que muda, para melhor, se a gente diz que ela é uma “necropolítica”?

DEPUTADO. Não muda nada. (BARBOSA, 2018, p.2)

Através de sete cenas sem uma conexão aparente, com a exceção de uma, o autor, com uma boa dose de sarcasmo, discute as novas terminologias identitárias e o patrulhamento exercido por aqueles que defendem (e exigem) o seu uso. Verificando o extremo dos ativismos que beiram ao fundamentalismo, Barbosa vislumbra um estágio social em que até os mortos passam a receber uma atenção diferenciada e as consequências desta guinada comportamental nas relações humanas. A primeira cena, da qual se extraiu o diálogo acima, apresenta um debate acirrado entre pensamentos opostos em

relação à questão apresentada pela peça, tendo um talk-show televisivo como o espaço dramático escolhido. A última cena, também estruturada a partir de um diálogo intersubjetivo no tempo presente, fecha de forma conclusiva, permeada por silêncios que estruturalmente fazem menção aos excessos de determinadas posturas políticas, um ponto-de-vista autoral abertamente engajado:

Silêncio.

TÉCNICO. O senhor trabalha com o que?

ARQUITETO. Sou arquiteto. Fui. Não sou mais.

TÉCNICO. Mudou de ramo?

ARQUITETO. Não. Parei. Parei por um tempo. Não sei se volto. Estou numa fase da vida, numa condição que. Estou aprendendo a morrer.

TÉCNICO. Se o senhor prefere chamar assim.

ARQUITETO. Prefiro. Claro. É uma questão política, até. Eu não quero, não me sinto obrigado a passar por nenhuma estabilização, perenização, guarda de identidade, nada disso. Eu quero morrer. De fato. Eu quero ser sepultado imediatamente, sem deixar nenhum traço, nenhum simulacro, nada. E não estou dizendo “morrer” como agressão ao seu trabalho nem à sua posição política, nem como piada de mau gosto nem como metáfora nem como panfleto, nada disso. Para mim, a palavra é essa mesmo, não tem outra.

Silêncio. (BARBOSA, 2018, p.26)

B) ESSE É UM PAÍS QUE VAI PRA FRENTÉ, de P.R.Berton

Para tratar das transformações econômicas aceleradas nos anos noventa do século vinte, com o desaparecimento da União Soviética, a queda do muro de Berlim, e com isso, o arrefecimento da Guerra Fria a nível mundial e a adesão ao consenso de Washington pelos governos neoliberais eleitos na América do Sul, Berton conta a trama do fechamento de uma barbearia tradicional, um empreendimento familiar de pequeno porte que não sobrevive à concorrência de um salão de beleza filial de uma multinacional que se instala no outro lado da rua.

Mesclando histórias pessoais de traição, amizade, preconceito e vingança com o contexto econômico local como um reflexo das mudanças estruturais a nível global, o autor também faz uso de diálogos intersubjetivos no tempo presente para exercer a sua crítica ao imperialismo estadunidense, uma constante na relação com os outros países do continente americano. Mesmo contendo em sua estrutura passagens de teor lírico, o que se verifica principalmente nas transições entre os atos, chamadas aqui de ‘intermezzos’ em que cada personagem divaga em forma de solilóquio a respeito da situação em que se encontra na trama, a maior parte do texto se sustenta através daquilo que Szondi considerou incapaz de dar conta de um conteúdo da ordem do dia. Como exemplo, uma passagem em que uma das personagens faz menção ao salão de beleza que irá forçar o fechamento da barbearia enquanto trata das questões de foro mais íntimo com outra personagem, a respeito da paternidade e do seu sucessor no comando do tradicional estabelecimento:

AMIGO (*rindo inconformado*) - Eu fico pasmo pelo que tu fazes por este rapaz e não fazes pelo teu próprio filho.

DONO DA BARBEARIA (*irritado*) - Ah, não. Pelo amor de Deus. Então eu prefiro falar do nosso problema de sempre: a falta de clientela...(*vai em direção à rua e fica olhando para fora por alguns segundos*) a concorrência...

AMIGO (*chateado*) - Tá bom. Desculpa. (*Pausa.*) Levanta essa cabeça, porque hoje pelo jeito somos eu e tu. (BERTON, 2002, p.3)

C) SENTENÇA, de Eduardo Aleixo

Em **Sentença**, o autor dramático pernambucano Eduardo Aleixo aproxima quatro personagens em torno de um suicídio provocado por um estupro. A partir de cenas de diferentes extensões, a trama vai sendo revelada de forma paulatina, usando o mesmo recurso de Sófocles e Ibsen ao trazer o passado à tona, mesmo que através de diálogos intersubjetivos

no tempo presente, o que para Szondi - e para estar de acordo com sua premissa teleológica, somente o norueguês é utilizado como exemplo - é uma das tentativas de ‘salvamento’ deste gênero literário. Aleixo discute a problemática do estupro, passando pelas esferas privada e pública, apresentando os motivos de envolvimento de uma mãe, de uma advogada e de uma autora dramática com o fato ocorrido. O tempo presente é friccionado no momento em que a personagem morta participa da ação dramática deixando em aberto o momento exato do diálogo. No entanto, mesmo morta a personagem faz uso da ferramenta discursiva do diálogo - o que já se observava no texto de Berton - o que para Szondi não tem a mesma eficácia para dar conta dos novos temas que surgem a partir do final do século XIX, ao contrário do gênero épico que para o teórico de origem húngara resolveria o que ele intitula de ‘crise’ do drama. Para arrefecer o tom pesado da trama, o autor inclui cenas mais leves, que mostram o envolvimento das demais personagens com o acontecimento central:

DRAMATURGA – Eu não sei exatamente como escrever a peça.
ADVOGADA – A peça não está escrita?
DRAMATURGA – Não.
ADVOGADA – E a prefeitura vai pagar?
DRAMATURGA – Vai.
ADVOGADA – Para você montar uma peça que ainda não está escrita?
DRAMATURGA – É assim que funciona. (ALEIXO, 2018, p.3)

D) MATEUS, 10, de Alexandre dal Farra

O último texto de um autor brasileiro explora o fanatismo religioso e surgimento das novas religiões pentecostais, que alcançaram um número tão grande de adeptos nos últimos anos que podem inclusive decidir eleições. Dal Farra nos conta

a história de um pastor abnegado em busca da verdade, não hesitando em sacrificar o que for necessário para que esta venha à tona. Com laivos ibsenianos, mais especificamente de **Brand** e **A Pata selvagem**, um autor que inclusive é um dos maiores representantes da ideia defendida neste capítulo do drama fechado como uma forma literária de engajamento dissonante, o autor nos apresenta uma constelação de personagens através de diálogos intersubjetivos no momento presente, mesmo que o tom pareça um tanto quanto estranho, como se as personagens fossem meio robotizadas e não desenvolvessem uma conversação natural:

Na casa do Pastor Otávio. Ele chega de carro, logo depois do culto. Sai do carro com os bolsos cheios de dinheiro, e todo suado, com os olhos esbugalhados, mas estranhamente calmo. Parece ter adquirido certa clareza da situação repentinamente. Espalha o dinheiro em cima da mesa, e passa a organizar as notas.

OLGA (*que se levantou de onde estava, e foi até ele*) - O que é isso, Otávio?

OTÁVIO - Como assim, “o que é isso”? Você não sabe o que é isso?

OLGA - Sim, Otávio. Eu sei o que é isso. Mas...

OTÁVIO (*cortando*) - Eu comprei um carro, Olga. (*Dobra as notas e coloca os bolinhos na mesa. Pega a chave do carro no bolso. Dá a Olga.*) Tó. Pode ficar.

OLGA - Para mim?

OTÁVIO - Pode ser. É um presente. Um carro de presente.

OLGA (*Na janela*) - Que bom! Agora nós temos um carro. É possível nos locomovermos com mais facilidade.

Otávio continua dobrando o dinheiro e colocando em cima da mesa.

OTÁVIO - Sim. Nos locomoveremos. (DAL FARRA, 2012, p. 28)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir destes quatro trechos selecionados a partir de textos escritos por autores dramáticos brasileiros contemporâneos,

verifica-se a premissa deste artigo que afirma ser possível a existência de um texto dramático ideologicamente identificado com um projeto político de transformação social a partir de elementos formais considerados inadequados para tal pelo teórico húngaro Peter Szondi quais sejam: o diálogo no discurso, a intersubjetividade nas personagens e o presente contínuo no tempo. É possível observar que em cada um destes textos, as características por assim dizer tradicionais do gênero literário dramático - nominados pelo teórico alemão Klotz como ‘drama fechado’ - dão conta de temas da ordem do dia, que ultrapassam as esferas privada, doméstica ou psicológica. O patrulhamento ideológico da política identitária, o esfacelamento das pequenas empresas familiares face ao advento da economia neoliberal, a violência cometida contra a mulher e o crescimento das religiões neo-pentecostais ilustram de forma inequívoca a atual conjuntura brasileira e sem que estes autores precisem abandonar o diálogo, a intersubjetividade e o tempo presente. Poderíamos ter escolhido textos que enveredassem pelo drama aberto, que ainda assim é considerado pertencente ao gênero literário dramático, mas a escolha se justifica exatamente pela ausência de elementos formais épicos, a fim de corroborar o argumento central deste artigo. Os quatro exemplos, da mesma forma, desautorizam a visão teleológica presente em Szondi de que estes elementos épicos seriam a salvação do gênero literário dramático, uma vez que se encontram cronologicamente depois da produção dramática de Brecht, o que já se observa no próprio desenvolvimento do drama de língua alemã, com autores como Dürrenmatt, Frisch e Müller questionando o primado do elemento épico como fator sine qua non do engajamento político do gênero literário que abordamos neste artigo. Por fim, reafirmamos a máxima do teórico francês Jean-Pierre Sarrazac quando ele defende que a crise do drama não está situada num momento histórico específico, mas que ela

acompanha este gênero literário desde o seu primórdio, uma vez que o Drama sempre se mostrou, desde os gregos, como um gênero poroso, em conteúdo e forma, refletindo e refratando ao mesmo tempo as questões de foro mais íntimo do ser humano, mas também as que o inserem no contexto de uma coletividade e expressando-as num formato híbrido, que admite elementos não-dramáticos para a manifestação e comunicação de suas ideias.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Eduardo. (2018). **Sentença**. Manuscrito não-publicado.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 1990.

BARBOSA, Marcos. **Necropolítica**. São Paulo: CCSP, 2018.

BERTON, Paulo Ricardo. (2002). **Este é um País que vai pra frente**. Manuscrito não-publicado.

DAL FARRA, Alexandre. (2012) **Mateus, 10**. Manuscrito não-publicado.

KLOTZ, Volker. **Geschlossene und Offene Form im Drama**. Munique: Hanser, 1960.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

**DRAMATURGIAS
CONTEMPORÂNEAS
MODOS DE SER E ESTAR
NO MUNDO**

UMA CARTA PARA TIAGO RODRIGUES, BY HEART¹

Priscila Saemi Matsunaga

Estimado Tiago Rodrigues,

Não nos conhecemos, infelizmente, e ainda assim lhe escrevo. Se nos conhecêssemos, talvez, essa carta não fosse necessária. Ou não. Impossível saber. Mas quase nos conhecemos ou, melhor dizendo, quase nos encontramos. Não tive coragem para subir no palco. As cadeiras foram logo ocupadas...lembra do dia 12 de março de 2020? No dia seguinte eu voltaria para casa, com medo, após o cancelamento das apresentações da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, quando teve início a quarentena - melhor seria dizer, quando teve início dias infinitos, de isolamento e confinamento. Naquele dia, 12 de março de 2020, no Teatro FAAP, você levou ao palco uma sessão de **By heart**. Lembra daquela noite? O teatro estava cheio. Poltronas marrons, acho. Quando lembro da noite, o marrom e o vermelho chegam à minha memória, não sei os motivos. No palco dez cadeiras. Foi dito que o espetáculo começaria apenas com as dez cadeiras ocupadas pelo público. Lembro de gente correndo apressada e duas, ou três cadeiras que ficaram um tempo maior esperando por alguém. Não fui. Hesitei. Que pena!

No dia 03 de novembro de 2023, reli **By heart**, e à noite sonhei com a tasca de sua avó Cândida. Era um lugar pequeno, com duas mesas e uma grande geladeira em madeira, antiga. No alto ficavam os enchidos. No texto, você diz que “Cândida

¹ Dedico esse texto à memória de todos e todas que não sobreviveram à pandemia de COVID-19: “El que va se lleva su memoria, su modo de ser río, de ser aire, de ser adiós y nunca”. Rosario Castellanos.

cozinhava bacalhau frito e cabrito no forno”², mas na tasca da minha Cândida tinham muitas panelas borbulhando em um fogão à lenha. Misturei tasca e cozinha mineira! Fui até a cozinha atrás do cheiro da comida. Acordei. Sorri.

Reli **By heart** para escrever um ensaio crítico. Como é possível perceber isso não foi possível – e se você, ou alguém, estiver lendo essa carta, deixo claro que os organizadores do livro foram generosos e acharam que a publicação teria alguma função. A forma da crítica é incompatível com o que tenho para falar sobre a sua peça. Queria escrever uma análise, porém me faltam recursos. Talvez isso seja um testemunho.

Ao final da peça sai apressada da sala, constrangida, por ter me emocionado. Conheço alguns truques que diretores e atores lançam mão para ganhar o público e, desse ângulo, a peça parecia um *stand up* intelectual ao citar George Steiner, Shakespeare, Pasternak, para narrar uma história pessoal com jeitinho cômico.

Na peça você conta que sua avó Cândida, ao perder progressivamente a visão, lhe pediu um livro que pudesse decorar. Quando a visitam, ela declama, de cor, o soneto de Shakespeare. E o motor da peça é aprender o soneto 30 de Shakespeare que naquela noite foi dito algumas vezes, costurado pelas lembranças de suas próprias leituras, tudo emoldurado pelo tema da peça: a memória funciona como um elemento de resistência em períodos de opressão, guerras e destruição.

Como você menciona uma entrevista de George Steiner dada a Wim Kayzer no programa intitulado “O belo e a consolação”, uma das primeiras coisas que fiz depois do dia 12 de março de 2020 (ou talvez tenha feito naquela noite mesmo, não lembro) foi procurar a gravação no arquivo infinito da internet. O programa começa com imagens de um parque de diversões próximo a casa de Steiner. O narrador logo avisa

² RODRIGUES, Tiago. *By Heart e outras peças*. São Paulo: Editora 34, 2021, p.80.

“É domingo à tarde. Ele odeia feiras. Assume-se como um colecionador de pintores”³. Durante a narração, ruídos da feira se sobrepõem a última obra de Franz Schubert. “Ele nunca virá aqui”, diz o narrador “Estas imagens não o cativam, apesar de serem bonitas”. A pergunta que norteia o programa, segundo o apresentador é: “como é possível que simples feirantes toquem à noite, no piano, maravilhosamente bem Beethoven para na manhã seguinte irem trabalhar normalmente num ambiente onde se matam pessoas com toda a ligeireza?” Durante a narração, vemos um outdoor do filme “O exterminador do futuro” e logo em seguida a legenda “O código de Pasternak”.

Vemos George Steiner em seu escritório, procurando um livro. Trata-se de “O sol também se levanta”, de Hemingway. Tomo a liberdade de reproduzir o trecho na íntegra:

O ônibus subia sempre. A região era nua e as rochas se erguiam saindo da argila. Não havia ervas dos lados da estrada. Voltando-nos, podíamos ver o vasto campo, lá embaixo. Muito ao longe, as plantações formavam quadrados verdes e pardacentos, nas encostas. Montanhas escuras fechavam o horizonte. Tinham formas estranhas. À medida que subíamos, o horizonte mudava e, ao sul, enquanto o ônibus subia lentamente a estrada, víamos outras montanhas aparecendo. Então a estrada passou a crista, tornou-se plana e entrou numa floresta. Era uma floresta de sobreiros, o sol penetrava através das folhas, formando manchas, e o gado pastava entre as árvores. Atravessamos a floresta, a estrada saiu novamente, contornou uma elevação de terreno, e vimos à nossa frente uma planície verde, ondulante, fechada por montanhas escuras, que não pareciam com as outras, pardacentas e calcinadas de sol, que havíamos deixado para trás. Eram montanhas cobertas de matas e delas desciam nuvens. A planície verdejante alongava-se, cortada de cercas, e a brancura da estrada aparecia através dos troncos de uma dupla fila de árvores que cruzavam o planalto em direção

³ O BELO E A CONSOLAÇÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oear9SEXQKQ>. Acesso em 10 de novembro de 2023. Todas as citações referem-se a esse episódio.

ao norte. Chegando à borda da crista, avistamos os telhados vermelhos e as casas brancas de Burguete, alinhadas na planície, e, ao longe, sobre o flanco da primeira montanha escura, apareceu o telhado cinzento, metálico, do mosteiro de Roncevaux. — Ali é Roncevaux — disse eu. — Onde? — Lá, onde começam as montanhas. — Deve fazer muito frio ali — disse Bill. — É alto — disse eu. — Deve ficar a mil e duzentos metros. — Deve fazer um frio terrível por lá. (HEMINGWAY, 2015, local. 1917)

Continua Steiner “Roncevaux é um lugar onde, na canção medieval de Rolando, Rolando e os seus amigos, traídos por um deles, são mortos na emboscada dos Sarracenos. A genialidade de Hemingway está no fato de não chegar a dizer isso. Só a palavra Roncevaux nos diz que os dois amigos se traíram”.

O que você acha dessa afirmação de Steiner? Como crítico literário e ávido leitor, que conhece a canção medieval de Rolando, isso se aplica, pensei. Mas será que os leitores de Hemingway saberiam disso? Ou teriam que procurar no vasto campo de referências e citações, nesse arquivo sem fim de um mundo sendo-escrito, a memória de Roncevaux? Na publicação da peça, o posfácio de Leonardo Gandolfi, enfatiza que o seu teatro é um trabalho “a partir de um arquivo em constante consulta” e talvez seja disso que se trata: dizer menos deixa uma porta aberta para a consulta⁴.

Steiner faz uma pausa, olha para a câmera, depois volta-se ao apresentador (que não aparece na cena) e diz: “A questão é que os meus alunos de Oxford, de Cambridge, os de Genebra e os de Harvard, já não sabem o que significa “Roncevaux”. A próxima edição terá que trazer uma nota de rodapé, que liquida tudo. Enquanto no tempo de Hemingway, com o seu vasto público - este era um romance popular - partiam do princípio de que o nome “Roncevaux” era tudo que você precisava. Dentro de pouco tempo, o nome “Elsinore” precisará de uma

⁴ RODRIGUES, Tiago. *By Heart e outras peças*. São Paulo: Editora 34, 2021, p.200.

nota de rodapé. Não saberão nada, nem o que é “La Mancha”. Isso é assustador.”

Há um corte para uma nova imagem do parque de diversões, com o narrador em *off*: “Na feira não será fácil encontrá-lo. Esqueçam essas imagens. Talvez seja enganador começar com Hemingway. Steiner no papel do pessimista cultural, com medo de que o livro, a memória coletiva, morra. Hoje íamos falar sobre o belo e a consolação.”

Após esse desvio na própria narrativa do programa, Steiner é convidado a falar sobre medo, memória e amor a partir de **Errata**, uma autobiografia intelectual que o crítico estava preparando ao receber o convite para entrevista. Uma autobiografia que se insinua como uma espécie de consolo que se faz depois de uma vida inteira “a escrever demasiados livros, a fazer palestras, a conversar, a ler demais.”

O apresentador pergunta sobre o livro e um certo império da memória: “Faz por recordar-se delas, ou elas aparecem sem fazer nada por isso?” A questão é: as memórias consolam?

Steiner responde: “os psicólogos dizem que nós os enganamos a nós próprios no que diz respeito às memórias voluntárias e involuntárias. Mesmo assim, ao escrever uma autobiografia ou ensaio, sobre os primeiros anos da nossa vida, recordamos de forma consciente. Tive a sorte de ter, toda a minha vida, uma memória fotográfica. No liceu francês isso era treinado, tal como se treinam os músculos. Decorar, decorar, decorar. A isso devo tudo”.

Claro, pensei, aí está o seu *By heart: learning by heart, by heart, by heart*. No texto da peça você diz: Seria uma grande coincidência se Steiner soubesse que, em português, decorar é sinônimo de aprender de cor. E desde que eu comecei a trabalhar como ator, sempre preferi usar o termo ‘aprender de cor’” (RODRIGUES, 2021, p.89). E fiquei imaginando que o procedimento que vemos em cena, com você batendo os pés

e ritmando a aprendizagem do soneto 30 de Shakespeare, como um mestre de cerimônias, faria parte de uma técnica pessoal de memorização. Os atores não amam todos os textos para aprendê-los de coração, não é? Para os estudos literários, e teatrais, a memória é tema de muito interesse, e de pavor, como o próprio Steiner diz, afinal um dos temores de quem dedica a vida à literatura é perder a capacidade de lembrar, e parte da teoria e crítica têm se debruçado nas relações entre testemunho, memória e verdade. Penso que as críticas feitas às apresentações da peça tratam disso: buscaram os equívocos de **By heart** na distância entre a proposta, que parece indicar o risco e o improviso, afinal estão no palco dez pessoas que não se conhecem, e os mecanismos necessários para se decorar o texto, como a repetição, os jogos gestuais e pequenas “explicações” literárias com uma certa previsibilidade pedagógica. A crítica também não ficou indiferente ao repertório literário. Segundo Laís Machado, em uma das apresentações, uma mulher perguntou: “Você lembra de alguma escritora? A sua avó leu mulheres?” Acho que a curiosidade incomodada do público vinha das escolhas dos escritores, todos homens: Shakespeare, Pasternak, Bradbury, Mandelstam, Brodsky. Mas não seria uma escolha de seu modelo, Steiner?

Se “o nosso coração organiza o que lembramos”, como diz Laís Machado⁵, ou na formulação de Brodsky citado por Gandolfi, “o homem é aquilo que ele lê”⁶, para concluir que “somos sempre modificados pelo que amamos”, a lembrança é atravessada pelas nossas experiências e repertório. O assunto, me parece, tem mais força quando atrelado a um momento histórico específico, como o passado escravagista e colonial brasileiro, o regime ditatorial engendrado pelo golpe civil-

5 MACHADO, Laís. Entre o concerto e o desconcerto. Disponível em <https://mitsp.org/2020/entre-o-concerto-e-o-desconcerto-por-laís-machado/>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

6 RODRIGUES, Tiago. *By Heart e outras peças*. São Paulo: Editora 34, 2021, p.215.

militar de 1964 ou algo que marcou a história mundial, como o nazismo. E a pandemia.

Mas é do ponto de vista “universal” que Steiner conta que Boris Pasternak em 1937, no Congresso de Escritores soviéticos, recusando a conveniência stalinista, ao se pronunciar cita o soneto de Shakespeare. Diz Steiner “Quando Pasternak se levanta e sobe ao palco, ele diz um número. Um número. E duas mil pessoas levantam-se. Era o número de um certo soneto de Shakespeare. Um soneto que ele traduzira para o russo. E que os russos ainda hoje dizem ser, a par de Púchkin, um dos maiores textos da língua russa. Mas é Shakespeare. É uma tradução”.

Para Steiner, ao escolher o soneto, Pasternak “dizia” que não se pode destruir Shakespeare, nem a língua russa, pois não se pode alterar o fato de que todos sabiam a poesia “de cor”. É desse gesto que ao final do espetáculo as dez pessoas conseguiram declamar o soneto de Shakespeare, e de sua técnica, Tiago, com a ajuda das “hóstias shakespeareanas”. Ainda que a crítica de Laís Machado, assim como a espectadora-atriz desconfiada, não saiba que o repertório de escritores é de Steiner (com exceções, claro) e não totalmente seu, algo é verdadeiro pois as pessoas se empenham em decorar e cumprir a tarefa, e há vulnerabilidade nisso. Estão ali pela primeira vez e precisam encontrar uma forma para, em aproximadamente duas horas, tornar a poesia de Shakespeare próxima ao coração, decorando.

Queria que soubesse que o que falou ao meu coração naquele breve momento não foram as várias citações de escritores, as idas e vindas do soneto, mas a leitura das cartas escritas a George Steiner. São nelas que algo da poesia de Shakespeare ressoou – a cena como algo impossível de se representar - e nelas que Cândida ganhou forma. Assim como ganhou no meu sonho. Não. Mentira. Ela não ganhou forma em meu sonho. Não sonhei com a sua avó. Sonhei com um cheiro, com cores, com um lugar, um abrigo. Como o teatro.

Ir ao teatro. Esperar que as luzes da plateia diminuam e o silêncio ocupe a sala. O terceiro sinal indicando que a peça vai começar. A excitação à espera dos atores. Entre uma fala e outra ouvindo cochichos, espirros, risadas ou, ainda, acompanhando com olhares alguém que se levanta e abandona a sala antes do desfecho que, nos dias de hoje com raríssimas exceções, é acompanhado de aplausos: “o público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro” (WILLIAMS, 2010, p. 231). Intuo que a reação legítima da espectadora-atriz, pois o risco do questionamento era condição para a execução da peça, foi ao mesmo tempo impregnada de um modo de reagir regular.

Talvez você tenha assistido a palestra, na mesma MITSP, de Olivier Neveux no dia 09 de março de 2020. Se não assistiu a palestra⁷, provavelmente conhece o livro *Contra o teatro político*. Segundo Neveux, o livro gerou debate pelo título provocador e irônico e foi escrito em meio a raiva e recusa diante de uma percepção de esvaziamento dos sentidos “políticos” nas produções francesas e europeias. Nos 20 anos que acompanha o teatro francês, muito do cenário daquilo que se legitima como teatro político foi alterado. Nas duas décadas houve um aumento significativo de peças que se assumem políticas e até mesmo uma chancela institucionalizada que “obriga” artistas e coletivos a estarem ligados de algum modo à política. Para o autor “o teatro atual na França preenche a destruição dos serviços públicos” e muitas vezes a “política” desenvolvida pelos artistas, disse Olivier, substitui o papel do Estado. Para mim, a relação teatro e política não é isenta de tensões e, no entanto, a naturalidade assumida nos dias de hoje parece

⁷ As expressões em aspas referem-se a citações diretas da palestra que permaneceu online por um período e não continuam disponíveis. Informo que algo de arbitrário pode ter sido anotado ou, ainda, frases podem ter sido retiradas da palestra e constam no texto sem aspas, porém.

apagar trajetórias específicas do teatro anarquista, militante, de esquerda, de libertação, radical, e suas histórias, quando tudo pode ser combinado pelo termo “teatro político”. Para Olivier, o que está em jogo no teatro político é o que interessa. Como representar a massa, a multidão; como representar a revolução, a ideologia, questiona-se o crítico? De experiências históricas, o próprio teatro lançou essas questões à arte. Tendo o universo teatral francês e um inventário de peças, Neveux propõe que a política, e, portanto, o teatro político, não se concentra em temas ou na atualidade do próprio tema; não se refere a um saber iluminado ou iluminista a ser disponibilizado a um público ignorante e ainda não é um princípio de realidade documental inundando o ilusionismo do palco. O teatro político, ao que parece, está em uma zona de difícil definição e se refere mais a uma tentativa de organizar relações.

Diria que no Brasil, e principalmente entre 2016 e 2018, chegando, portanto, a 2020, e 2023, o público se acostumou a reagir àquilo que, à primeira vista, aparece como “universal”, eurocêntrico e patriarcal, e, portanto, um tipo de discurso organizou nossas relações. Queria ter tempo, ou lugar, para pensar melhor a relação universal e local. Acho que não se trata disso. Talvez, e nas condições atuais, o político seja possível quando o *singular* rompe as barreiras do *regular*: a regularidade da vida como espetáculo, do pseudo-uso da vida, como disse Debord. É necessária uma arte que afirme um mundo sensível e que mesmo rodeado de clichês, pois se eles existem há alguma verdade, diga algo ao coração. A sua peça me disse algo, não sei bem o quê... ficou como um sonho. Li em uma tese de doutorado que “Na psicanálise, o sonho é a borda da noite. Ali onde não há representação, no nível do inconsciente, o sonho desenha uma cena, forma imagens” (SERENO, 2023, p.34). O sonho é uma formação do inconsciente que pode encobrir uma lembrança recalculada (Freud) ou reencenar e reescrever uma

história (Lacan). Posso estar enganada, mas acho que você é mais Lacan que Freud.

Naquela noite você reencenou uma história. A história que ocorreu no dia 25 de abril (quando em 1974 um singular rompeu o regular) e também um outro 25 de abril, quando Cândida completou 94 anos.

Resolvi fazer-lhe uma surpresa. Lembrei-me da história de Nadiéjda Mandeslstam. Resolvi reunir dez pessoas para a visitarem. Para que ela nos ensinasse um soneto. Organizei tudo em segredo. O meu pai jornalista e outros familiares. Pessoas da aldeia. Dez pessoas. Quando chegamos ao lar, disseram-me que estava no quarto. Entramos. Rodeamos a cama. Cândida olhou-nos. Os sonetos estavam sobre a mesinha da cabeceira. Uma luz muito velha entrava pela janela. Cândida ainda não estava cega. Podia ver-nos. Mas não nos reconheceu. Cândida não sabia quem eram as dez pessoas à sua frente. Não me reconheceu quando falei com ela. Perguntei-lhe. E os sonetos? Ainda te lembras de algum? E como a velha senhora de Ray Bradbury, a senhora da casa assaltada pelos bombeiros incendiários, Cândida tinha “os olhos vazios no vácuo, em frente à parede. A língua agitava-se-lhe na boca. E os olhos pareciam tentar lembrar-se de qualquer coisa. Depois lembrou-se. Os seus lábios moveram-se de novo e disse... (RODRIGUES, 2021, pp. 91-92)

Você, então, abriu os braços e como um maestro regeu o coro:

Quando em meu mudo e doce pensamento
chamo à lembrança as coisas que passaram
choro o que em vão busquei e me sustento
gastando o tempo em penas que ficaram.
E afogo os olhos (pouco afins ao pranto)
por amigos que a morte em treva esconde
e choro a dor de amar cerrada há tanto
e a visão que se foi e não responde.
E então me enlutam lutos já passados,
me falam desventura e desventura,

lamentos tristemente lamentados.
Pago o que já paguei e com usura.
Mas basta em ti pensar, amigo e assim
têm cura as perdas
e as tristezas
fim.
(RODRIGUES, 2021, pp.91-92)

Essa noite continua em cena.
Com afeto,
Priscila

REFERÊNCIAS

HEMINGWAY, Ernst. **O sol também se levanta** (recurso digital). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MACHADO, Laís. **Entre o concerto e o desconcerto**. Disponível em <https://mitsp.org/2020/entre-o-concerto-e-o-desconcerto-por-lais-machado/>. Acesso em 10 de novembro de 2023

RODRIGUES, Tiago. **By heart e outras peças**. São Paulo: Editora 34, 2021.

SERENO, Marina Gorayeb. **Um livro aberto é também a noite**: o que passa pela imagem em Marguerite Duras (2023). Orientadora: Profa Dra. Flavia Trocoli. 2023. 116 fls. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

CONFLUÊNCIAS NO PRESENTE E MEMÓRIAS DE FUTURO: FORMAS DE SER NO VOO LIVRE DA CIA. BRASILEIRA

Ricardo Augusto de Lima
Sonia Pascolati

“NINA [...] Do que eu estava falando?... Falava sobre o teatro. Agora não sou mais assim... Sou uma atriz de verdade, represento com satisfação, com entusiasmo, uma embriaguez me domina no palco e eu me sinto linda.”

(TCHEKHOV, 2004, p. 107)

Estávamos lá, nós dois, novamente, lado a lado, esperando, entre comentários e risadas, o início do espetáculo. Ela está ao meu lado direito. Ele está ao meu lado esquerdo. Ao lado de nós, outra amiga do GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll. Nossa coordenadora atual, eleita no evento do Enanpoll que tivemos nos últimos dias, em Niterói, também está presente, assim como duas ou três atrizes globais que chamarão atenção depois do fim do espetáculo para *selfies* e lembranças que, pela expressão de uma delas, prefere-se esquecer. Chove no Rio de Janeiro, assim como chove nas nossas cidades de origem. Hoje é sábado e chove, e isso só é importante porque a água, aqui, terá papel crucial: fluida, ela contorna, nunca uma margem é à direita e a outra à esquerda, como os lados da poltrona e do corpo.

O teatro está cheio, não há coxias, só o palco, tablado quadrado, cercado por cadeiras, oito ou nove, como uma mesa de jantar. Há três pratos com talheres, cada um acompanhado por um copo americano, mas sem conteúdo algum em todos. O terceiro sinal anuncia, tradicionalmente, o início do espetáculo, os agradecimentos, oferecimentos e, só então, o elenco é anunciado. Não são apenas artistas, estão ali outras

profissionais: são parte das confluências, palavra que vai aparecer pela primeira vez na boca do ator Yumo Apurinã: dois rios se unindo para ser um terceiro, rios se unindo para ser mar, mares se unindo para serem oceano. Unidos, somos o quê? Que força temos?

Durante quatro semanas (de 22 de setembro a 14 de outubro de 2023), a Companhia Brasileira ocupou uma arena no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro, promovendo encontros e experiências artísticas que perpassam três movimentos: *Arte*, *Tempo* e *Futuros* (na quarta semana, *Arte* foi repetido, fechando o ciclo), pensados e criados a partir de pesquisas de Marcio Abreu, que também assina a direção, Nadja Naira, Cássia Damasceno e José Maria. A cada movimento, diferentes linguagens cênicas e personalidades se cruzavam com um elenco permanente (Renata Sorrah, Cássia Damasceno, Danilo Grangheia e Felipe Storino), pessoas artistas encontrando outras artistas e não artistas, saberes e experiências diferentes, mas comungando de iguais anseios, subjugados pelo mesmo e universal Tempo. Logo, estão todos no mesmo voo ou, antes, precisam estar juntos para voar.

À linguagem do teatro incorporam-se outras: memórias, dança, *performance*, música, áudios, fotografias, vídeos, diálogos, leituras, depoimentos, experimentos que são parte de um projeto de criação literalmente além da cena teatral — o projeto inclui uma outra peça de teatro e um filme, previstos, respectivamente, para 2024 e 2025. Não há, portanto, uma cena específica, tampouco uma fábula que se desenrola a partir de uma ação; são pequenas cenas, monólogos, reflexões, conversas públicas, cartas abertas, *performances* de dança, leituras e escutas movimentados a partir de um ponto comum: a dramaturgia de Anton Tchekhov, em especial **A gaivota**.

Para este ensaio, focaremos o terceiro movimento, *Futuros*, apresentado entre os dias 6, 7 e 8 de outubro de 2023. Além

do elenco fixo, esse movimento contou com a participação de Yumo Apurinã, Jessyca Meyreles, Rafael Bacelar, Bianca Manicongo, todos artistas, e de duas pessoas não artistas: a mestra e doutoranda em Ciências Médicas Luiza Mugnol Ugarte e seu companheiro, o escritor Sidarta Tollendal Ribeiro. Como traz o release da Companhia, o projeto visa evidenciar o valor da mobilização coletiva a fim de ventilar as estruturas de produção artística, concebendo em um mesmo plano a simultaneidade dos processos criativos, misturando textos, ensaios e ações de compartilhamento com o público. Nota-se que os aspectos aproximados aqui parecem descrever uma cena performática. Mesmo a forma como a Companhia referencia os espetáculos corrobora para essa leitura: *acontecimentos teatrais*. Os três movimentos, embora autônomos, interseccionam as três ideias a partir da esfera da arte, desde sempre ligada à noção de tempo e possibilidades de futuros. São, sabemos, essas as molas propulsoras dos pensares e dizeres humanos, e mais: do seu agir, do performar, tanto a vida como a arte.

A gaivota, texto de 1896, explora particularmente três temas que tangem essas intersecções das quais os movimentos de *Voo livre* parecem tratar: da criação à apresentação do texto costurado, seu encontro com o público, essencial no processo de feitura da obra, eles perpassam o ato de criar (e a sempre iminente sombra do fracasso), a construção de uma identidade e as complexidades das relações humanas mesmo nos temas que, universais, parecíamos entendedores. Nesse sistema de criação, o Eu, o Outro e a Arte se tornam parte do mesmo processo, daí a forte presença do discurso autoficcional, seja evocado por memórias, seja por uma autofabulação na qual se entrelaçam passado, presente e futuro na construção de identidades dissidentes, não brancas, não masculinas, não cisgêneras. Não se busca, como seria de praxe em uma representação teatral, a máscara, mas justamente um discurso crítico sobre máscaras às quais tais identidades foram e são submetidas.

Em **Memórias da plantação**, Grada Kilomba (2019, p. 27) comenta o simbolismo que envolve a máscara na sua memória, máscara não ritual, nem teatral, mas aquela de metal, “instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos”.

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 28).

Há duas metáforas potentes aqui: a máscara, claro, mas também a boca, “metáfora da posse” não apenas do alimento que, embora pertencente “moralmente” à/ao colonizada/o”, é negado, mas posse também da enunciação, do discurso. Assim, inverte-se a narrativa: a fruta, eventualmente comida, é roubo, pois ela pertence ao colonizador. “No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial”, escreve Kilomba (2019, p. 29). Ampliando o discurso da pensadora, o sujeito não branco torna-se “aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado”: enquanto aquele se transforma em inimigo, este “torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano”.

Esse fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (*self*). Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”,

acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo (KILOMBA, 2019, p. 31).

O processo de construção da identidade, que atravessa e nos chega por meio do Outro, nesse contexto é invertido. O sujeito não branco não é apenas a/o Outra/o, mas é Outridade, isto é, “a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do *sujeito branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o *sujeito branco* não quer se parecer.” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Nenhum homem branco cisgênero sobe ao tablado. Eles falam, mas de fora.

Falaram já, tanto... Definiram mulheres, negras/os, homossexuais, transexuais, indígenas e quaisquer pessoas que fogem da (hetero)normatividade. Somos, assim, construções do homem branco heterossexual e cisgênero, tristemente configuradas/os à sua imagem e semelhança. É o que chamamos de racismo e/ou machismo estrutural. O homem branco cisgênero cria, então, expectativas sobre essas/es corpos/os, dos quais espera servidão, submissão, objetificação sexual, fantasias de “aspectos negados do eu branco reprojetados em nós”, escreve Grada Kilomba (2019, p. 34), e continua:

Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial. Essa deveria ser nossa preocupação. [...] Sempre colocado como “Outra/o”, nunca como “Eu”.

Ao evocar intertextualmente **A gaivota**, *Voo livre* (e a relação semântica-nominal também é evidente) explora esse cruzamento entre criação e identidade, ambas exigindo formas novas. Isso aparece em dois personagens da peça de Tchekhov: Trigorin,

escritor experiente e de sucesso, mas preso a uma rotina criativa, e Konstantin/Treploff, jovem escritor e protagonista do drama, representante de uma nova geração de artistas que busca uma voz original, uma forma nova. Mas buscariam formas novas ou ausência de formas? Treploff diz no quarto ato: “Cada vez mais me convenço de que a questão não consiste em formas novas e formas velhas, mas sim em que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui livremente da sua alma.” (TCHEKHOV, 2004, p. 102). Essa busca, esse fracasso artístico somado ao fracasso amoroso de seu último encontro com Nina, levam o protagonista a se matar instantes antes de a cortina se fechar. Hamlet deslocado e igualmente melancólico, Konstantin Gavrilovich escolheu não ser. A cena em que ele e Nina se encontram depois de dois anos é a primeira de *Voo livre*, compartilhada entre Yumo Apurinã e Bianca Manicongo, e já corrobora para a tensão existente no diálogo intertextual entre tradição e ruptura: ele, ator indígena, ela, atriz travesti, ambos “a própria literatura”.

A presença dessas/es corps/os no palco lembram o que sujeitos brancos querem esquecer, e por isso se converte em presença-testemunho, símbolo, livre e autônomo, como o dia a dia do processo de ensaio e cada acontecimento, novas/os artistas e novo público, novas palavras. Nesse sistema de criação, o Eu, o Outro e a Arte se tornam parte de um mesmo processo, daí sendo necessário o encontro, o *acontecimento*, ou seja, momento “em que todos estão envolvidos — ainda que a níveis e com função diferentes—, em que ‘produção’ e ‘recepção’ ocorrem no mesmo espaço e em simultâneo” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 25). Posto assim, o intertexto com **A gaivota** parece tentar responder à questão/tensão entre forma e conteúdo no fim do século XIX, entendida aqui como uma das responsáveis pela chamada “crise do drama” (SZONDI, 2001) da qual Tchekhov seria dramaturgia exemplar. A dramaturgia realista, mesmo

com a tendência simbolista, é incapaz de “redefinir a relação entre actores e espectadores, deixar de se legitimar através da representação de um ‘outro mundo’, de ser concebido como representação de um mundo fictício” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 30) que tem o espectador como agente passivo na criação da obra. Além disso, ao interpor construção de formas artísticas e de identidade, Tchekhov evidenciava a fragmentação do sujeito cartesiano a níveis caóticos, fragmentação essa que já estava sendo proclamada por outras vozes em outras áreas, como Freud na Psicanálise, Marx na Filosofia econômica e política e Saussure na Linguística, ao indicar a separação entre significante e significado, uma vez que, a um único significante, podemos atribuir diversos significados.

Essas vozes parecem responder a um apelo que, além de social e político, é estético. Em nenhum momento essa esfera ou nível do discurso se rebaixa a outro, panfletário ou didático. Nesse ponto, o intertexto com Tchekhov tem tons de resposta, mesmo que involuntária: se o dramaturgo russo representou, nos dizeres de Peter Szondi (2011), um exemplo de inversão na dualidade originária entre forma e conteúdo, em *Voo livre*, os próprios conceitos de “forma” e “conteúdo” ganham novas leituras, reestruturando uma mimesis teatral ligada à tradição aristotélica e coroada pela “dialética fechada em si mesma” do drama absoluto. Ser dramático, nesse sentido, era “desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior [, pois] O drama não conhece nada fora de si.” (SZONDI, 2011, p. 25). As confluências das quais falamos inicialmente e que são retomadas em *Voo livre* evidenciam o contrário e contraditório dessa dinâmica nos tempos atuais, tempos nos quais o exterior não só interfere na construção do interior como poda e desmata subjetividades impedidas de interagirem socialmente e desfrutarem da vida, seja lá o que isso signifique, de forma plena. A retomada do texto de Tchekhov na montagem contemporânea evidencia

que as transformações às quais aspiravam os dramaturgos do fim do século XIX não eram simplesmente da ordem da superação do antigo pelo novo, mas, sim, de uma reviravolta na estética teatral que deve começar “a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma — a refletir-se — e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido.” (PASTA JR., 2011, p. 12). O intertexto e sua retomada nessas condições, entre essas/es corpas/os, exige outros discursos: o embate entre exterior e interior é radicalizado, tocando o desmatamento da Amazônia e o avanço da extrema direita e do fascismo nos últimos anos no Brasil e em outros países. Que formas são essas nas quais a vida, hoje, se derrama?

Entretanto, o jogo da inversão intertextualmente construído é também, como todo jogo, irônico: se a dramaturgia de Tchekhov apresenta homens que “vivem sob o signo da renúncia”, “a renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade no verdadeiro encontro” (SZONDI, 2011, p. 40), quem agora, hoje, renuncia a esses direitos: as/os corpas/os que falam, homem indígena, mulher preta, travesti e *drag queen*? Ou o homem branco cis-heteronormativo de que o drama queria dar conta, que os dramaturgos da virada do século XX para o XXI queriam representar, mas com que formas tratar esses conteúdos, essas mudanças de paradigmas que afeta(ra)m tanto a construção de nossas subjetividades? Szondi (2011, p. 40) lembra que os personagens de Tchekhov são “seres solitários, que sonham com o futuro, bêbados de recordação”, como os daqui: nisso não nos diferenciamos, somos os/as mesmos/as hoje e sempre: eus num presente impossível, “esmagado[s] entre o passado e o futuro; é um entretempo” (SZONDI, 2011, p. 40). Deserto onde antes era jardim, família onde agora só resta a prole. A retomada do texto reforça esse vazio

aberto diante de novas concepções do tempo que afetaram a representação teatral a partir de 1880. A forma encontrada por Tchekhov foi negar a ação e o diálogo e dar vazão a conversas que se aproximavam de monólogos “travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo.” (SZONDI, 2011, p. 43). O drama está justamente em vermos nesses personagens um isolamento causado pelo diálogo mesmo, que não cumpre mais seu papel nas relações intersubjetivas. Assim também são construídos esses movimentos de *Voo livre*: a forma é essa, sem contornos, “monólogos isolados, inseridos numa obra dialética, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno do dramático e se torna lírica.” (SZONDI, 2011, p. 43). Na contemporaneidade, esse recurso operativo tem sido nominado rapsódia, conceito do qual *Voo livre* também pode ser entendido como exemplo.

Dante de cenas assim, Sarrazac (2017, p. 241) se perguntará: “Que limites existem para a heterogeneidade do texto teatral contemporâneo?”. Para o pensador, as transformações iniciadas em 1880 parecem ter anestesiado as regras e as unidades aristotélicas. A partir do fim da peça bem-feita e da quarta parede e da emergência do caráter performático da palavra, a cena será entendida como “cena a ser feita”:

A cena, a partir de então, é para ser *desfeita*. A peça, para ser *desconstruída*. Tudo se passa como se, a cada nova peça, o dramaturgo devesse reinventar a forma dramática em favor dessa única tentativa. Tentar isolar e definir essa força, essa energia, essa pulsão que está na origem, após mais de um século, da *reinvenção permanente* do drama [...] (SARRAZAC, 2017, p. 243).

Pensando a partir da separação que se operou entre teatro e literatura dramática, Sarrazac (2017, p. 244) busca entender, em **Poética do drama moderno**, esse “teatro não dramático, fruto de hibridizações normalmente felizes entre o mimo, a

dança, a música e textos não dramáticos”. Ora, certos textos, como os ditos por Sidarta Ribeiro e Luiza Mugnol Ugarte, sequer seriam classificados, fora do contexto do espetáculo, como literários. Repito: que forma é essa? É teatro mesmo? Ou algo novo, encontro único, acontecimento inédito? Para Sarrazac (2017, p. 247),

[...] o que desaparece com o advento do novo paradigma é, ao mesmo tempo, a concepção do drama como totalidade orgânica e a antiga boa medida do drama segundo Aristóteles e Hegel. A forma dramática escapa a toda a medida e, particularmente, a essa posição mediana entre a forma épica e a forma lírica que lhe havia atribuído **A Poética** de Aristóteles – “o belo animal” – e a **Estética** de Hegel.

Extensa e condensada, a forma dramática mantém o paradoxo de ser entre a forma épica e a lírica, mas agora enquanto fragmento; um fragmento que transborde, aberto a um “mundo multiforme, no qual a investigação do contexto social e político [...] pode costear a representação dos enfrentamentos inter-humanos assim como o mergulho íntimo, no psiquismo dos seres.” (SARRAZAC, 2017, p. 255).

Nesse novo contexto, em que a forma dramática escapa da dialéctica hegeliana e encontra lugar na tensão entre os três gêneros, o modo performático encontra caminho livre para exibir o que os estudos das performatividades evidenciam: a potência do olhar do Outro na construção de si, exigindo que performemos andares, sexualidades, formas de vestir, posições do corpo ao sentar-se, roupas que usamos etc. Nos momentos em que a performatividade é empregada (como nos monólogos de Jessyca Meyreles e de Rafael Bacelar), nota-se a busca por uma singularidade, um momento que não fosse repetível, não fosse textual, fazendo-os valer da dança e do aparente *non-sense*, respectivamente, para essa construção. Em sentidos próximos no que diz respeito a identidades, e em concordância com os

dizeres de Grada Kilomba sobre a construção simbólica de pseudo-identidades, Ludmila Castanheira e Lua Lamberti Abreu, mulheres lésbica e travesti, respectivamente, afirmam esse lugar a que corporas/os dissidentes são designados socialmente: são inimigos, suma *outridade*, vilões.

No imaginário social, a vilania é delineada como o lugar da abjeção: seja por bombardeio de referências midiáticas, currículos escolares e ocultos, pedagogias coercitivas dentro e fora de escolas, dogmas religiosos, moral e bons costumes coloniais. O corpo gordo, o corpo racializado, de gênero não conforme, de sexualidade dúbia ou não heterocentrada é sempre ridículo, desprezível, o que deve ser exterminado para que o final feliz aconteça. A fórmula de casal, de amor e de finais felizes só pode existir a partir do apagamento e, muitas vezes, do assassinato das dissidências. A norma casa-se “para sempre” com a norma e produzirá sempre descendências normais (CASTANHEIRA; ABREU, 2021, p. 62).

A arte precisa se construir como resistência contra tais visões, lutar a fim de desconstruir imaginários sociais calcados em ideologias heterocisnormativas. Afetos, escrevem Lua Lamberti e Ludmila Castanheira, são políticos. Corpos, alguém já disse, são políticos. Ser fora da norma, assumindo outras formas de ser, é ser afetos, é ser políticos, estar em ação.

É combater o trauma coletivo ao qual são expostas pessoas não brancas, não cisgêneras, não binárias. Na construção de si de cada indivíduo. Linguagem, criação e identidade, tudo converge em aparente ação única: compreender-se no mundo. O que é existir? O que é *ser*? Mergulhados em linguagem, somos signos. “Será que estamos começando a significar?”, Clov pergunta em **Fim de partida**. Como lembra Grada Kilomba (2019, p. 13),

[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder

e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana.

Nesse sentido, o texto de Tchekhov é evocado enquanto poesia, e encontra seu sentido atualizado em *Voo livre*, mantendo o tom poético, mas cerceando a discussão e pincelando-a com as tintas da contemporaneidade. Melhor exemplo, e com essa imagem finalizamos, talvez seja o fato de Bianca Manicongo representar, em determinados momentos, Nina. Renata Sorrah, ali presente, recorda quando ela mesma foi Nina na montagem de 1974 de **A gaivota**, dirigida por Jorge Lavelli, com Cecil Thiré, Sergio Britto e Tereza Rachel no elenco. Nina, agora, tem essa nova corpa, essa nova forma de ser chamada Bianca Manicongo, artista que eu já conhecia como Bixarte, vencedora do Slam Resistência em São Paulo, em 2021. Em seu segundo momento no tablado, Bianca utiliza trechos do poema vencedor no seu monólogo. O vídeo está disponível na internet, em endereço que segue nas referências bibliográficas. Recomendamos que vejam, porque é sempre bonito ver a literatura se mexer.

No poema, intertexto melódico com “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, a voz lírica diz: “Juro que em cada esquina/
Tenho medo de entrar/ Pois na última que entrei/ Eles
tentaram me matar [...] É por isso que eu falo/ Só enxergo a
maldade/ Nasça com seu corpo cis/ E conheça a liberdade”
(MANICONGO, 2021). Citamos devido a esse sentido historicamente atribuído à peça **A gaivota**: a liberdade. Hoje entendemos que não se trata de liberdade criativa tão somente, mas liberdade para ser, para expressar-se não só enquanto artista, antes: como sujeito, palavra machista por natureza, já que recusa o feminino. Se para as personagens de Tchekhov as camadas simbólicas da vida entravam em contradição com

os desejos e vontades de cada sujeito, possibilitando que a gaivota seja entendida como símbolo de busca por liberdade, agora o impedimento a determinadas vidas e identidades se dá efetivamente no apagamento dos povos indígenas e pessoas não cisgêneros e não binárias, além de tensões discursivas, com violências que afetam direta e fisicamente essas/es corpas/os. A gaivota continua, mesmo mudada tanto a sociedade, símbolo dessa liberdade fresca, desse voo livre em busca de uma vida com significado, com desejo. Uma vida que seja um acontecimento. Agora silencia, e ouve o que Bianca diz:

Mainha, eu te prometo que eu vou ser muito feliz
O meu nome é Bixarte
Eu não sou prostituta, eu sou poeta e atriz
E mais: vocês não vão encontrar o meu corpo preso numa
viatura
Se vocês me queriam fazendo programa
Prazer, eu sou a própria literatura! (MANICONGO, 2021)

REFERÊNCIAS

CASTANHEIRA, Ludmila; ABREU, Lua Lamberti. Coisas Quebradas: afetividades desviantes. In: BATISTA, Fabiano Eloy Atílio Batista (org.). **Educação sexual, sexualidade e gênero e diversidade sexual**: trilhando caminhos para uma educação emancipadora. Ponta Grossa/PR: Atena, 2021. p. 61-66. *E-book*. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/coisas-quebradas-afetividades-desviantes>. Acesso em: 3 nov. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Tradução Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. *E-book*.

MANICONGO, Bianca (Bixarte). **Maldita Geni**. Videomaker Carol Vidal. 2021. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poesia/maldita-geni/>. Acesso em: 30 out. 2023.

PASTA Jr., José Antônio. Apresentação. In: SZONI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. 2^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011..

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton. **A gaivota**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMPANHIA OS SATYROS EM “A ARTE DE ENCARAR O MEDO”

Anna Paula Soares Lemos

Somos nossa memória. Somos esse quimérico museu de formas inconstantes. Essa pilha de espelhos rotos.
(Cambridge - Jorge Luis Borges)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta análise é parte do projeto JCNE Faperj “Sala de ensaio: A produção teatral brasileira em tempos de isolamento social” que, via a proposta de um laboratório de estudo, tem o objetivo de mapear a dramaturgia, analisar o processo de encenação e dialogar com grupos que utilizaram variadas tecnologias em rede no biênio 2020 e 2021, em suas apresentações de teatro online. Em pesquisa preliminar -- via artigos encontrados quando utilizada a expressão chave “teatro e pandemia” e a expressão “teatro com apresentações online”, e via diálogo no GT Teatro e Dramaturgia da ANPOLL do qual faço parte e que originou a ideia da pesquisa – pôde-se mapear grupos pelo Brasil que utilizaram mídias digitais como elemento da apresentação de suas performances.

O objetivo geral é analisar/perceber, entender e dar a ver a web como palco da mais presencial das artes: o teatro, que amplia, por seus exercícios de presentificação/ personificação do corpo, a interação e compartilhamento dos sentidos em rede. Em canais de livre acesso e de múltiplas formas de interação e compartilhamento como as Redes Sociais, o Youtube, o Instagram, o WhatsApp e outros semelhantes, o teatro foi capaz, durante a pandemia de Covid-19, de dar a ver múltiplas performances que aconteciam em “tele presença”, em “áudio presença”, em variados efeitos de presença e de

recepção dando, muitas vezes, uma roupagem contemporânea aos efeitos teatrais clássicos.

Mapeando a permanência dos efeitos teatrais clássicos nas montagens contemporâneas, trato neste artigo de analisar a experimentação virtual “A arte de encarar o medo” (2020) da Companhia Os Satyros de São Paulo. Iniciar esta pesquisa-mapeamento com a Companhia Os Satyros nos deu logo consciênciade que as pesquisas do teatro incorporando tecnologias e novos palcos não chegou com a Pandemia de Covid 19. Que a pandemia tenha talvez popularizado a possibilidade de assistir teatro em plataformas digitais, isso sim pode ser uma hipótese. E também pensar que, para alguns grupos, a relação teatro-tecnologia vem se desenvolvendo há muito tempo e, ao falarmos da companhia de São Paulo, a pesquisa vem desde 2009. E para outros, a relação foi entendida como “Teatro Emergencial Online”.

É importante entender que alguns grupos, a exemplo de Os Satyros, já exercitavam performances e dramaturgias em diálogo com a tecnologia, e outros não. Também é importante saber, para deixar mais claros os caminhos metodológicos percorridos até aqui, que as análises tiveram diferenças no sentido da recepção: alguns espetáculos foram assistidos por mim ao vivo, a exemplo do projeto “Dramaturgias: 5 passagens para agora” do Grupo Galpão de Belo Horizonte, e outros, a exemplo de “Os Satyros”, foram assistidos depois, como documento de memória, veiculado pelo Youtube.

É preciso perceber, no entanto, via a emergência do teatro em atuar, mesmo distante, e, mais especificamente nas performances de Os Satyros e suas pesquisas com tecnologia, que há o reconhecimento de que o virtual, obviamente, não substitui o presencial. Que há perdas na relação com o público de maneira virtual, mesmo que ao vivo, e que há um esforço de trazer elementos constantes de presença durante toda a

performance. Em algumas entrevistas durante a pandemia, Ivam Cabral disse o seguinte sobre o processo de criação do grupo:

Primeiro, há a parte roteirizada, desempenhada por nós, os intérpretes, de acordo com nossos papéis. E geralmente é aí que nossas reuniões terminam. Porém, isso não é suficiente no mundo digital, porque não temos encontros espontâneos ou instalações para compartilhamento de notícias, como vestiários de teatro e cafés no local de trabalho, após o evento.

Essa fala mostra que é preciso perceber que há perdas nas relações virtuais em geral. As reuniões virtuais não permitem os encontros espontâneos em espaços de compartilhamentos de notícias e ideias como, no teatro, nas salas de ensaio, no camarim, à mesa da cozinha com café, nos corredores onde ideias espontaneamente são compartilhadas e performances geniais são rascunhadas em meio uma gargalhada e outra. Por isso, então, é preciso ter em mente o sentido e a importância da presença, mesmo quando não podemos por emergência de saúde pública ou pela velocidade das demandas contemporâneas, nos encontrar e compartilhar desses espaços de encontros espontâneos.

SOBRE A PESQUISA DO GRUPO E A ARTE DE ENCARAR O MEDO

Os Satyros têm uma relação direta com os conceitos do teatro expandido e com a antropologia Ciborgue. Em 2020-2021, a Companhia desenvolve a linguagem do teatro digital tornando-se referência no período pandêmico de Covid 19. A companhia desenvolveu 15 espetáculos de teatro digital, 2 festivais de dramaturgia, 15 espetáculos de teatro digital, 1 festival de cinema e 1 versão digital do Festival Satyrianas.

A reflexão de Donna Haraway e Hari Kunzru pautou os espetáculos “Hipóteses para o amor e a verdade” (2009), “Cabaret Stravaganza” (2011) e, mais diretamente, porque encontra-se no título do próprio projeto, “E se fez a humanidade ciborgue em 7 dias” (2014).

Para Haraway e Kunzru,

Os ciborgues vivem de um lado e do outro da fronteira que separa (ainda) a máquina do organismo. Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, “artificiais”. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos. De acordo com a taxonomia proposta por Gray, Mentor e Figueroa-Sarriera (1995, p. 3), as tecnologias ciborguianas podem ser: 1. restauradoras: permitem restaurar funções e substituir órgãos e membros perdidos; 2. normalizadoras: retornam as criaturas a uma indiferente normalidade; 3. reconfiguradoras: criam criaturas pós-humanas que são iguais aos seres humanos e, ao mesmo tempo, diferentes deles; 4. melhoradoras: criam criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano. (HARAWAY, D. KUNZRU, H.TADEU, T, 2009: p. 12)

Em “A arte de encarar o medo”, não é que haja exatamente personagens ciborgues, mas a relação com as máquinas como janelas para os gritos de socorro e a dependência delas para que a memória não se perca em meio ao isolamento faz com que cada humano vire uma peça da máquina e não se reconheça e/ou viva fora dela. Nesta medida, os idealizadores Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vazquez abordaram distopicamente as consequências da pandemia inaugurando o Espaço Satyros Digital.

Sobre a narrativa, os dramaturgos criaram um mundo em que a pandemia já estava durando 5555 dias. 5555 dias depois do primeiro dia de isolamento, os sobreviventes ainda estão lá sem previsão de volta. E neste tempo, lá no futuro, já

não existem mais emissoras de TV, estações de rádio e todos se comunicam pela internet porque misteriosamente eles ainda têm energia elétrica e a única coisa que não acaba é a internet. As pessoas então se comunicam o tempo todo pela internet e falam dos seus medos, das suas angústias, das lembranças, dos cheiros, da vida do lado de fora da tela.

As nossas vidas, parece que ficaram do lado de fora das portas de entrada das nossas casas esperando que a gente pudesse vesti-las uma vez mais. Mas foram ficando, ficando e de tanto ficar apodreceram, desapareceram. Alguém me escuta? Mas eu ainda me lembro, ah se me lembro, e de todos os meus medos, o de esquecer é o mais medroso. Por isso insisto e lembro todo dia. A lembrança salva a gente também porque, como vocês, como todos vocês tinham, eu também tinha uma vida. Será que vocês me entendem? Alguém me escuta? Eu me lembro dos cheiros, das fumaças em noites de inverno. Eu me lembro dos burburinhos em frente ao espaço dos Satyros. Da fila da bilheteria, da fila que saía pelas calçadas. Eu me lembro da luz fraca do camarim, do espelho roto do camarim, dos espelhos todos rotos dos camarins, dos cheiros dos figurinos, dos cheiros dos personagens. A luz do palco diminuindo, diminuindo, os silêncios, o último respiro e a entrada no palco mais uma vez e sempre até aquele dia em que tudo se fechou. As cidades vazias, as pessoas amedrontadas. Alguém me escuta?

Assim, o presente deixa de ser a todo instante, enquanto o passado, nunca deixa de ser. Veja no texto que 5555 dias depois, o presente vai fluindo e compondo memórias e medos de esquecer como era a vida antes do isolamento social. Tal artifício remete a uma percepção de memória e esquecimento ao diapasão de Paul Ricoeur quando diz que memória e esquecimento são níveis intermediários entre a experiência temporal humana e a operação narrativa. O que ainda me remete a uma espécie de escultura do tempo em que o escultor-narrador lembra-esquece, escreve-apaga, conta-silencia a história para alguém que ele não sabe se a escuta.

ALGUÉM ME ESCUTA? O PARADOXO BENJAMINIANO

Alguém me escuta? Há um paradoxo benjaminiano identificável nesta pergunta: no mesmo tempo em que o isolamento interrompe a escuta plena e pode matar o narrador, a tecnologia emancipa não só o espectador, mas emancipa também a arte teatral que, nesta relação do palco em rede, pode ser visto ao mesmo tempo e ao vivo, em lugares diferentes. “Com a reprodução técnica, a obra de arte se emancipa [...] de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994: p. 171) e ao mesmo tempo no contemporâneo “desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes [...] porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1994: p. 205) Ninguém mais esquece de si mesmo e então não grava em si mesmo o que é ouvido. “Ninguém mais cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1994: p.206). Ninguém se escuta. Alguém me escuta? E isso gera o medo: medo do esquecimento, medo do silenciamento, medo do apagamento, medo da morte.

O ARTIFÍCIO DA QUEBRA DA QUARTA PAREDE E O ESPECTADOR EMANCIPADO

A expansão da cena em meios considerados palcos em potencial não é nova. Peter Brook entendeu já em 1968 quando publicou *The empty space* que o vazio pleno é um espaço para o jogo da cena, para a experiência constante do teatro. O espaço vazio é, então, teatro em potencial e os elementos cenográficos são a relação ator, palco, espectador. Nesta medida, percebe-se que as performances com novas técnicas foram experimentadas desde sempre nas artes cênicas, e que as novas geometrias de

olhar provocadas por novas cenas relacionadas as tecnologias da internet, aos vídeos, às presenças dos atores em variadas telas já são experimentadas há algumas décadas. Assim, as artes cênicas sempre responderam eficazmente, de variadas maneiras a embates políticos e sociais tanto do presente quanto do passado. Ao diapasão deste sentido amplo da cena, pela “desfroteirização” que ultrapassa a “adaptação”, observamos a linguagem teatral, no campo das humanidades digitais, em diálogo com outras artes e em múltiplas plataformas, mas sem deixar de perceber que cada aparente nova roupagem tem fonte no teatro clássico.

O efeito de presença, o campo dos dispositivos, as corporeidades em cena, o acontecimento polifônico que a cena proporciona, o mapa de afetos e de cognições possíveis, dá a ver o quanto o teatro absorve a sua contemporaneidade, mas sem esquecer o seu passado. Se mapearmos os efeitos/esforços de presença utilizados pelos Satyros no espetáculo em questão, percebemos que eles contam com um espectador que já está emancipado e que é capaz de responder em tempo real na rede, analogamente com o que faz a plateia de teatro presencial. Sempre entendendo essa relação no âmbito do efeito/esforço de presença.

Neste sentido, o prólogo da peça mostra os atores ensinando aos espectadores como participar ativamente da plataforma Zoom. Ivam Cabral disse o seguinte sobre a plataforma Zoom, que foi a plataforma tomada de empréstimo para ser palco desta performance: “É uma plataforma eminentemente corporativa, mas que a gente aprendeu a usar para emprestar ao teatro”. Eles fizeram reuniões iniciais para entender como a plataforma funcionava e, em esforço de *presencialidade*, investiu os 21 primeiros minutos do espetáculo para fazer uma espécie de vídeo instrucional, de letramento digital para a plateia, para que ela também aprendesse a se comunicar na plataforma e

interagir com eles durante o espetáculo: “A gente gostaria que vocês escrevessem aí do que vocês têm medo, e também escrevessem relatos de perdas, de pessoas que vocês conhecem e que morreram durante a pandemia”. Os textos escritos pela plateia viravam textos dramatúrgicos via os atores e tal elemento de presencialidade era potente no momento do espetáculo. Mesmo assistido em forma de documento, via youtube, era possível perceber a potência deste sentido de presença. E era possível perceber em ato o espectador emancipado de Rancière:

... precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. (RANCIÈRE, 2014: p.9)

Neste sentido, durante o espetáculo, algumas vezes os atores saíam dos personagens e procuravam o apoio dos espectadores, como uma quebra de quarta parede clássica. Isso se dava tanto em processos de troca de figurinos diante da câmera quanto em repetições de “alguém me escuta?” que parecia acionar uma espécie de *mise en abime*: alguém que escuta do outro lado da cena e alguém que escuta em casa a relação pela internet feita do outro lado da cena e assim ao infinito, como em um abismo sem volta.

“Somos essa pilha de espelhos rotos”, intertextualiza com Jorge Luis Borges, logo no início da peça, a atriz. Ao ouvir este fragmento, lembrei de como, ao estudar o cineasta Federico Fellini em tese de doutorado, articulei a metáfora do espelho com a etimologia da palavra espetáculo e a reflexão do teórico italiano Giorgio Agamben. É que nos termos de Giorgio Agamben, quando se pensa na metáfora do espelho pelo termo *species* que significa “aparência”, “aspecto”, “visão” e que deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”; remete-

se também a *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *speciosus*, belo, que se oferece a vista, *spectaculum*, espetáculo. Um espetáculo que tem a mesma origem do que, na terminologia do comércio, “passará a significar ‘mercadorias’ e, mais tarde, dinheiro (*espèces*)” (AGAMBEN, 2004: p. 46).

No entanto, o que diz a atriz citando Borges é que somos uma pilha de espelhos quebrados, portanto com a imagem disforme, a recepção em fragmentos, o olhar restrito à tela do computador, em um momento de medo, feiura e esforço de presença do corpo e da memória em tempos emergenciais.

É aliás à memória - em rupturas e permanências - que o fragmento completo de Borges que inicia a peça, e que eu trago propositalmente como epígrafe deste artigo, remete. “Somos nossa memória. Somos esse quimérico museu de formas inconstantes.”, começa o fragmento que dá início ao experimento dos Satyros. Aqui, para além do que percebo sobre o espelho, há uma relação com a memória do teatro e com os artifícios da cena que, ainda que com nova roupagem, traz de volta o teatro clássico.

Ao perceber isso, vem à memória aquela noção de tempo presente que está em Bergson, um tempo presente que se estende para o passado e para o futuro:

O que é para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro (BERGSON, 2010, p. 161).

A angústia do esquecimento nos personagens só se desfaz com a esperança do carnaval online. Com fantasias de carnaval, cantando juntos, a esperança se recompõe e a *mise en scène* imprime a vida. Assim, a lógica da inversão carnavalesca vem à cena: o aprisionado por um tempo se sente livre, a sensação de morte vira alegria de vida para, logo em seguida, em cena, os personagens retirarem a maquiagem, os adereços e se mostrarem atores – também em isolamento, sem saber quando tudo terminará – iniciando o epílogo da peça: uma conversa com os espectadores, emancipados e também isolados, em plataforma Zoom.

Na montagem, há a retomada dos artifícios de cena clássicos em espetáculo contemporâneo a cada instante. Como não ver Brecht em os Sáturos?

O TEATRO ÉPICO BRECHTIANO COMO CONCLUSÃO E O PALCO COMO REFERÊNCIA

Em *Um estudo sobre Brecht*, Benjamin diz que para entender o que estava acontecendo com o teatro em sua época, era preciso tomar como ponto de partida o palco e não o drama. Talvez tenha sido esse movimento que propôs até aqui para estabelecer uma breve análise do experimento de Os Satyros: um diálogo entre o palco e o drama, tendo como ponto de partida o palco. Para Benjamin, o *teatro épico* parte da tentativa de alterar fundamentalmente as relações palco e público, texto e representação, diretor e atores. Para o palco, o público não está mais hipnotizado; para o texto, a interpretação não é mais virtuosística; para a representação, o texto não é mais fundamento e sim roteiro de trabalho (BENJAMIN, 1994: p. 79). Benjamin continua dizendo que o teatro épico é gestual e que uma das principais funções do texto neste caso é interromper a ação. Assim é um teatro que não reproduz condições, mas

as descobre pela interrupção dos acontecimentos (BENJAMIN, 1994: p. 81) Cada uma dessas características são identificáveis no experimento de Os Satyros como já vimos aqui.

Mas ao falar do teatro épico em Brecht, Augusto Boal em “O teatro do Oprimido” lembra que é preciso entender, antes de tudo, o que é, afinal de contas, o conceito de épico, e cita Erwin Piscator como um contemporâneo de Brecht que chama de épico um espetáculo teatral que pela primeira vez se articula com “o cinema, os slides, os gráficos e uma infinidade de mecanismos que podiam ajudar a explicar a realidade verdadeira na qual a peça se baseava” (BOAL, 2019:101). A inclusão de qualquer elemento extra-teatral era chamada por Piscator de “forma épica”. Para Brecht também é isso e ainda mais porque não é uma categoria baseada em Hegel, mais algo novo e inclui o fato de os personagens serem objetos de forças sociais, seguindo uma concepção marxista (BOAL, 2019: 102).

Assim, ao assistir-participar de *A arte de encarar o medo*, o espectador (emancipado) perceberá cada uma dessas características que para um público menos intelectuado dos aspectos históricos e teóricos do teatro, pode parecer uma novidade derivada da experiência com as novas mídias contemporâneas, e muitas vezes é lida assim, mas que, vista em *close-reading* estabelece ponte direta com o teatro clássico. A companhia Os Satyros é um exemplo dentre as companhias de teatro que tiveram que se apresentar online durante a pandemia de Covid 19 e que perceberam que quando o público não está fisicamente no mesmo espaço, algo deve ser feito para construir um sentido de presença e possibilitar encontros.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Posfácio de Julian Boal. São Paulo: editora 34, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin – 7^a ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin – 7^a ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O narrador.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin – 7^a ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht.** Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas.** São Paulo: Editora Globo, 1999.

BERGSON, H. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Trad. Paulo Neves. 4^º Ed. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

BROOK, Peter. **The Empty Space.** Nick Hern Books, 2019.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir.** Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HARAWAY, D. KUNZRU, H.TADEU, T. (org. e trad.). **Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano** / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. – (Mimo)

LEMOS, Anna Paula Soares. **Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão.** Tese de doutorado. Departamento de Letras/ UFRJ, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** 6^aed. São Paulo: Editora 34, 2009.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed – São Paulo: Martins Fontes. 1990.

UM CERTO RIO DE JANEIRO EM CENA: A TETRALOGIA CARIOCA DA AQUELA CIA.

Carolina Montebelo Barcelos

INTRODUÇÃO

A história do teatro ocidental é atravessada pela representação da cidade; o teatro encena a e na cidade. Na Antiguidade grega o espaço da polis servia de cenário tanto para tragediógrafos quanto para comediógrafos. Assim, a abertura de **Édipo Rei**, de Sófocles, acontece em frente ao palácio do rei; em **Lisístrata**, de Aristófanes, as mulheres se reúnem em frente à acrópole para combinar a greve de sexo que, segundo a protagonista, poria fim a guerras. Destarte, como assinala Stanton Garner Jr. a respeito do teatro, “from the Athenian civic and religious festivals through the public and private theaters of the early modern period, its history parallels the progression(s) of western urbanism”¹ (GARNER JR., 2002, p. 95).

Como Garner Jr. nos mostra, “theatre has constituted an overt reading of the urban text”², e cita o exemplo dos cortejos teatrais do século XV “which literally traversed the medieval city in a meaning-charged cognitive mapping”³ (GARNER JR., 2002, p. 95). Com o desenvolvimento das cidades e principalmente a partir do século XX, o teórico acredita que o teatro seja “the most urban of cultural forms”⁴ (GARNER JR., 2002, 96). À guisa de exemplo, podemos citar peças de

1 “dos festivais atenienses civis e religiosos aos teatros públicos e privados do período moderno, sua história é paralela à progressão (ões) do urbanismo ocidental”. Tradução nossa.

2 “o teatro constitui uma clara leitura do texto urbano”. Tradução nossa.

3 “que literalmente atravessavam a cidade medieval em um mapeamento cognitivo carregado de significado Tradução nossa.

4 “a mais urbana das formas culturais”. Tradução nossa.

dramaturgos de gêneros variados que leram a cidade moderna: as ruas escuras de Londres onde Eliza Doolittle vende flores em **Pigmaleão** (1913), de George Bernard Shaw; a Berlim da Alemanha pós-guerra de **Tambores na noite** (1918) e a Chicago de **Na selva das cidades** (1923), ambas de Bertolt Brecht; a Nova Orleans de **Um bonde chamado desejo** (1947), de Tennessee Williams; o Central Park de Nova Iorque em **A história do zoológico** (1958), de Edward Albee; o Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues em **A falecida** (1953), **Os sete gatinhos** (1958), e **Bonitinha, mas ordinária** (1962).

Na contemporaneidade as artes cênicas continuam a construir uma leitura da cidade. Como assinala Renato Cordeiro Gomes,

[...] a cidade é [...] a simbiose entre cidade e cultura, cada vez mais flagrante nos estudos culturais, que vêm o espaço da cidade como o texto cultural mais significativo para os artistas e produtores de cultura hoje, e apontam para as inúmeras possibilidades do imenso laboratório em que se tornou o espaço da cidade entendida como esfera pública e como arena cultural (GOMES, 2009, p. 20).

Considerando que uma das maneiras de analisar o significado do urbano é através do texto dramático e da cena, este estudo tem por objetivo examinar como a cidade do Rio de Janeiro é representada pela Aquela Cia. na tetralogia carioca, composta por **Cara de Cavalo** (2012), **Caranguejo Overdrive** (2015), **Guanabara Canibal** (2017) e **Terra Desce** (2023), escrita por Pedro Kosovski e dirigida por Marco André Nunes.

Para fins de aporte teórico são cotejados com os textos das peças e com as encenações estudos sobre a representação das cidades levados a cabo por Renato Cordeiro Gomes, sobre a intertextualidade, por Antoine Compagnon, e, nas considerações finais, o conceito de um novo teatro do real por

Patrice Pavis. Considera-se, na conclusão, como as peças são uma metáfora da violência que outrora marcou a fundação e colonização do Rio de Janeiro e continua se perpetuando nessa cidade, o que, por conseguinte, serve também como metáfora do Brasil, ou uma ideia de nação como espetro, segundo Cordeiro Gomes.

SOBRE A AQUELA CIA.

No final da década de 1980 e a década de 1990 a cena teatral do Rio de Janeiro viveu momentos profícuos, quando surgiram diversos grupos e companhias voltados à experimentação estética. Embora tenham passado por processos diversos, a maioria se pauta no trabalho colaborativo, concebendo o ator como elemento fundamental da criação cênica.

A criação dessas companhias teatrais no último vintêncio do século XX propiciou o surgimento de outros grupos, caso da Aquela Cia., criada em 2005 pelo ator e dramaturgo Pedro Kosovski e pelo diretor Marco André Nunes. É curioso notar que, ao contrário das companhias em que o núcleo é formado por atores, como a Cia. dos atores, Atores de Laura, Os desequilibrados, Armazém Cia. de teatro, dentre outras, a Aquela Cia. é formada por um dramaturgo e um diretor. No entanto, embora Pedro Kosovski seja o dramaturgo da companhia, o texto é polifônico, uma vez que ele “[...] é feito na sala de ensaio, no calor do momento” (KOSOVSKI, 2019, p. 231), contando com o trabalho dos atores, o que o dramaturgo considera como “*dramatorgia*” (KOSOVSKI, 2019, p. 231).

Os primeiros trabalhos da Aquela Cia. foram realizados a partir de cânones literários europeus. Assim, encenou o **Projeto K**, em 2005, inspirado na vida e obra de Franz Kafka, e, logo em seguida, o **Projeto: Subwerther**, baseado em **Os sofrimentos do jovem Werther**, de Goethe, e dos fragmentos desse romance presentes no livro de Roland Barthes, **Fragmentos de um discurso amoroso**. Em 2006, Kosovski interrompe sua carreira de ator para se tornar o dramaturgo da companhia, para a qual escreveu **Lobo n. 1 – a estepe**, baseado no romance de Herman Hesse e, em seguida, escreveu **Do artista quando jovem**, inspirado no universo literário de James Joyce.

Após pausa por alguns anos, em 2011, o dramaturgo e o diretor decidiram pesquisar e experimentar a relação entre teatro e música e, assim, Kosovski escreveu **Outside, um musical noir**, elaborado a partir do encarte do álbum homônimo de David Bowie, e, em seguida, **Edypop**, inspirado no mito de Édipo e em John Lennon.

O universo da música e de personalidades persiste no trabalho da companhia, além de realizar interfaces com outras linguagens artísticas, como a arte digital e a performance, mas a partir de 2012 as personalidades e os temas abordados são aqueles do Brasil; mais especificamente do Rio de Janeiro, o que, segundo Kosovski, fez a companhia dar “[...] um passo no sentido de politização, foi uma chegada a questões do Brasil, e radicalização do trabalho” (KOSOVSKI, 2019, p. 219). Assim, o trabalho da companhia pauta-se na pesquisa de “narratividades possíveis a partir da memória coletiva do espaço urbano” (KOSOVSKI, 2019, p. 216).

Escrita em 2012, **Cara de Cavalo** trata do criminoso Manoel Moreira, de alcunha Cara de Cavalo, que deu título à peça, executado pela Scuderie Le cocq quando foragido na cidade de Cabo Frio, e do artista Helio Oiticica, que lhe rendeu

uma homenagem com o **Bólido caixa 18**. Três anos depois a companhia encenou **Caranguejo Overdrive**, ambientado em um mangue carioca aterrado no final do século XIX, onde atualmente se situa a Praça Onze. **Guanabara Canibal**, de 2017, aborda os primeiros contatos dos colonizadores com os tupinambás. E, depois da realização de outras peças, em 2023 a companhia retoma algumas questões levantadas a partir da pesquisa de **Guanabara canibal** e encena **Terra desce**, escrita com base no primeiro registro de mestiçagem no Brasil, ou seja, o relacionamento do português João Lopes com uma indígena Maracajá no século XVI. Trata-se, nesta tetralogia, da representação da violência de momentos diversos da história do Rio de Janeiro.

O RIO DE JANEIRO EM CARA DE CAVALO

Cara de Cavalo foi escrita tendo como base arquivos de jornais sobre o criminoso Manoel Moreira, assassinado pela Scuderie Le Cocq, organização extraoficial criada por policiais em 1965 com o objetivo de vingar a morte do detetive Milton Le Cocq. Assim, Cara de Cavalo foi considerado pela imprensa como “inimigo número 1 da Guanabara”, frase inclusive utilizada na peça (KOSOVSKI, 2015, p. 42).

O assassinato de Cara de Cavalo e a foto que estampou jornais com o corpo do criminoso perfurado por balas inspiraram o artista plástico Hélio Oiticica na criação da obra **Bólido caixa 18**, ainda em 1965. Três anos depois Oiticica prestaria outra homenagem com a bandeira-poema “Seja marginal, seja herói”, que acabou marcando o início do movimento da cultural marginal e que permeia toda a peça. As referências a Oiticica são explícitas: na primeira rubrica que abre a peça, lê-se:

Em cena, três canteiros preenchidos com materiais orgânicos diferentes (terra, brita, areia) que remetem aos Penetráveis de Hélio Oiticica.

O público entra e vê projetado o *bólido* Homenagem a Cara de Cavalo, de Hélio Oiticica (KOSOVSKI, 2015, p. 37, p. 21).

Ou ainda:

A relação entre Cara de Cavalo e Hélio Oiticica é interessante para se pensar o problema atual da violência. Nesse caso, ninguém é refém da violência. Quando ele cria a obra em homenagem ao Cara de Cavalo, ou quando ele cunha a famosa frase “Seja marginal, seja herói”, há uma tomada de posição. Ele poderia se render ao “bandido bom é bandido morto”, mas não. “Seja marginal, seja herói é um momento ético” (KOSOVSKI, 2015, p. 60).

Uma outra referência que atravessa a peça é a do universo rodrigueano. Nesse sentido, há citação direta no nome do repórter policial que cobre o caso do assassinato do inspetor Galo, Amado Ribeiro, este também repórter de **O Beijo no Asfalto**, que trabalhava no jornal **A Última Hora**. Essa citação ainda é explicitada quando o delegado Cunha, também personagem da peça rodrigueana, pergunta ao repórter “Diz: qual foi a última bomba que você cobriu? O beijo no asfalto? Faz tempo!” (KOSOVSKI, 2015, p. 40). Tanto em **O Beijo no Asfalto** quanto em **Cara de Cavalo**, Cunha é o delegado corrupto que, junto com o jornalista sensacionalista Amado Ribeiro, conduz de maneira ilegal o caso de Arandir na primeira e de Cara de Cavalo na segunda.

Como assevera Antoine Compagnon:

“a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância” (COMPAGNON, 1996, p. 58-59).

Assim, há citações do universo rodrigueano que permeiam o texto e exigem do leitor fazer a relação com as peças de Nelson.

Um exemplo disso seria a própria estrutura da peça, explicada em sua abertura, com “três planos narrativos” (KOSOVSKI, 2015, p. 21). Enquanto em **Vestido de Noiva** os três planos da narrativa sobre Alaíde, o da realidade, da alucinação e da memória se alternam, mas se misturam, o mesmo ocorre em **Cara de Cavalo**. Aqui, os três planos são a trajetória do personagem, os bastidores de uma entrevista ocorrendo no momento presente, e, o outro, tal entrevista finalizada e editada em vídeo. Um olhar mais atento pode ver nas cenas da trajetória de Cara de Cavalo a realidade; nas cenas da entrevista, certa alucinação; e naquelas onde a entrevista aparece em sua versão editada, a memória.

Outro exemplo da citação ao universo rodrigueano seria a linguagem utilizada pelo personagem Amado Ribeiro que remete à linguagem coloquial carioca dos personagens rodrigueanos das crônicas urbanas de **A vida como ela é** e de **Pouco amor não é amor** e das tragédias cariocas. Destarte, ouvimos do repórter policial coloquialismos como “Não tem mais corococó” (KOSOVSKI, 2015, p. 35) e “Nunes, é tocante pra burro” (KOSOVSKI, 2015, p. 36). O dramaturgo usa na peça uma expressão que dá essa conotação coloquial, mas que também é um outro exercício intertextual, novamente uma referência Oiticica: “Qual é o parangolé?” (KOSOVSKI, 2015, p. 37, p. 52).

Além do universo carioca de Helio Oiticica e de Nelson Rodrigues⁵, há também na peça referências diretas à cidade do Rio de Janeiro, ou melhor, a um certo imaginário do Rio

5 Oiticica era carioca. Nelson, apesar de ter nascido em Recife e vindo morar no Rio de Janeiro em 1916, aos quatro anos de idade, disse certa vez: “Eu tenho realmente essa fidelidade apaixonada ao lugar onde vivo, à paisagem na qual estou inserido. Eu me sinto profundamente carioca. Eu sou essencialmente carioca”.

de Janeiro. Exemplo disso é a presença do jogo do bicho – também citado nas tragédias cariocas rodrigueanas – que teve origem na cidade do Rio de Janeiro e se tornou símbolo de contravenção da cidade. Nesse sentido, a dramaturgia também está em consonância com o que Renato Cordeiro Gomes explicou como “Nesses estudos culturais, é fecundo levar em conta os imaginários urbanos coletivos que, junto às ficções, desempenham relevante papel na formação das identidades” (GOMES, 2009, p. 23).

O RIO DE JANEIRO EM CARANGUEJO OVERDRIVE

As fontes de inspiração para a construção dramatúrgica e cênica de **Caranguejo overdrive** foram o romance de Josué de Castro⁶ **Homens e caranguejos**, além de um dos seus principais livros, **Geografia da fome**, e o movimento manguebeat, idealizado por Chico Science. O manguebeat⁷ não só exerce importância na escrita dramatúrgica de Kosovski no que se refere as suas temáticas, como, inclusive, ganha extrema relevância na peça, dado que a hibridização da cena com a música, com músicos no palco tocando instrumentos e interagindo com os atores, é característica do trabalho da Aquela Cia. de Teatro, além da fisicalidade, bastante explorada na encenação, principalmente pelo personagem Cosme, que se transforma em um caranguejo.

Em linhas gerais, **Caranguejo overdrive** – *overdrive de distorção de som, ultrapassagem de automóvel, uso excessivo*

6 Castro, que não era geógrafo de formação – sua graduação foi em medicina –, mas que se tornou um dos grandes pensadores da geografia no Brasil, rompeu com convicções de sua época de que a fome e a miséria eram resultado da escassez de alimentos e do excesso de contingente populacional, assinalando que o problema era a má distribuição de riquezas e a consequente a desigualdade social.

7 Tal movimento de contracultura, cujo símbolo é um caranguejo, surgiu na década de 1990 e Recife. Com uma música que mistura ritmos tais como o maracatu, rock, hip hop, funk e música eletrônica, suas letras fazem críticas ao abandono social e econômico do mangue e a desigualdade em Recife.

de algo - aborda um homem, ex-catador de caranguejos no mangue carioca, que serviu como soldado do Exército brasileiro na Guerra do Paraguai. Assim, Cosme narra, em um longo monólogo, como foi servir na guerra e suas circunstâncias:

[...] eu fui sequestrado pelo Exército Brasileiro, eu e tantos outros, índios, negros escravizados, pobres e crianças, os excluídos da pátria, voluntariamente forçados a lutar por interesses que não eram os nossos, ideias que jamais chegamos a debater ou pensar, éramos homens atacados por todo tipo de mazelas como cólera, disenteria, hepatite, não formávamos um exército, éramos um aglomerado de homens mal-organizados, sujos, indisciplinados e sem nenhum patriotismo, formávamos uma coluna de mais de 27 mil analfabetos e desnutridos. [...] éramos os escravos da pátria (KOSOVSKI, 2018, p. 33)

No entanto, Cosme teve que deixar de servir na Guerra do Paraguai após um colapso psiquiátrico. Ele encontra-se, portanto, no Rio de Janeiro, mas não reconhece mais sua cidade devido às obras de saneamento do que viria a ser o Canal do Mangue. Como Cosme afirma:

Me desovaram no Rio de Janeiro, mas a cidade em que nasci era outra; resolvi ir atrás do mangue e dos caranguejos, mas a Cidade Nova (como a chamavam agora) era um corpo doente, um formigueiro de operários zanzando de um lado para o outro, tudo disperso pelos ares de fumaça (KOSOVSKI, 2018, p. 36-37).

No Canal do Mangue Cosme conhece uma mulher chamada de Puta Paraguaia. É essa mulher que vai explicar a ele, de forma crítica, as obras de revitalização que integrariam a região do mangue, que, para ela, eram uma farsa e um projeto autoritário. Vale levar em consideração que a peça foi concebida e escrita quando as remoções, por meio de forças policiais, de comunidades, caso da Vila Autódromo, no Rio de

Janeiro, por conta de obras para as Olimpíadas de 2016, e de comunidades indígenas, como a Aldeia Maracanã, também na cidade do Rio de Janeiro, para obras da Copa do Mundo de 2014, reverberavam na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil.

A escrita de **Caranguejo overdrive** procura fazer analogias de um Rio de Janeiro e um Brasil de outrora com acontecimentos recentes, sempre marcados por violência, especialmente contra os mais pobres. Nesse sentido, a rubrica inicial que dá início à peça diz que: “Escrito para os 450 anos do Rio de Janeiro, em meio à disputa de territórios da cidade para a realização das Olimpíadas de 2016 [...]” (KOSOVSKI, 2018, p. 21).

É por meio da personagem Puta Paraguaia, mulher raptada por um militar brasileiro que matou toda a sua família e acabou indo morar no mangue, em um longo monólogo que se quer explicitamente anacrônico, com vistas a falar de um Rio de outrora e de hoje, que lemos/ouvimos sobre a história política do Brasil dos séculos XX e XI, em uma explicação para Cosme as mudanças no mangue em uma metáfora às mudanças no Brasil. Quando encenada em 2015, as referências eram, por exemplo, às remoções, aos governos de Vargas, Juscelino, Fernando Collor de Mello, Fernando Henrique Cardoso e Lula. No ano seguinte, já passou a contemplar os movimentos pró-impeachment, e, posteriormente, a realização do impeachment de Dilma Rousseff. No final do ano de 2019, após a peça ter sido censurada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e encenada no Espaço Cultural Sergio Porto, também nessa cidade, já incluía criticamente a eleição de Bolsonaro e o monólogo era encerrado com a pergunta “Quem mandou matar Marielle Franco?”.

Caranguejo overdrive faz uma crítica contundente à violência política e social que marca a história do Brasil, mais particularmente, no caso da peça, do país dos séculos XX e

XXI. Cosme é o retrato da população pobre brasileira, um homem pobre e doente que era catador de caranguejos, animal que se alimenta de restos de outros caranguejos e de matéria morta, e acaba por se tornar um deles. Ao se lembrar de sua morte, Cosme diz que “[...] depois de anos de escravidão e um esforço sobre-humano para acumular forças para matar o meu senhor, a desnutrição de toda uma vida levou meu plano ao fracasso, conforme me forçavam a cavar e cavar mais buracos pela cidade [...]” (KOSOVSKI, 2018, p. 47). Após adquirir uma paralisia quando foi acometido de beribéri, Cosme morre “[...] cavando em meio à obra que jamais foi concluída” (KOSOVSKI, 2018, p. 48). Como um indigente, seu corpo foi jogado no Canal do Mangue e de catador de caranguejos se tornou caça.

O RIO DE JANEIRO EM GUANABARA CANIBAL

Guanabara Canibal foi escrita a partir do encontro do indígena com o colonizador baseando-se em estudos da Batalha de Uçumirim e de relatos dos cronistas franceses Jean de Léry, André Thevet. A pesquisa também foi realizada com textos de Eduardo Viveiros de Castro, Darcy Ribeiro, Padre José de Anchieta, Hans Staden e Oswald de Andrade. A peça abre com um toca-discos e um locutor avisando que é “o repórter da história” (KOSOVSKI, 2017, p. 23) e dando a palavra a Tomé de Souza. Em seguida, surge uma mulher para a execução de um disco. Chamada de Guanabara, ela fala de sua indigestão. Assim, começa a revelar-se uma intertextualidade da peça com o tema da antropofagia. Vale ressaltar, no entanto, que a antropofagia em **Guanabara canibal** se afasta de certas leituras, como a de Zé Celso e o Teatro Oficina da carnavalescação; o intuito é de denunciar a violência da fundação do Rio de Janeiro com a resistência dos tupinambás ao massacre sofrido.

Por meio da fragmentação da narrativa e progressão de eventos fraturada, diferentes tempos são superpostos na peça, pois apesar de haver cenas datadas no século XVI, conforme a primeira longa rubrica que abre a peça, “O ano poderia ser 1565, 1965, 2015 ou 2055” (KOSOVSKI, 2017, p. 21). Assim, no decorrer da peça, vemos diálogos como, a partir da rubrica “primeira visão da Guanabara” (KOSOVSKI, 2017, p. 26):

Uma voz: Eu te darei armas: machados, canhões, fuzis e metralhadoras, armas de destruição em massa. Você morde?

Outra voz: Eu mordo.

Uma voz: Se você morde, eu vou te dar dentes, brancos e fortes. E depois que eles caírem, eu te darei dentadura. Ou melhor, planos odontológicos que você pagará mensalmente em módicas cotas em troca de perfeitas réplicas de implantes dentários. Você paga?

Outra voz: Eu pago.

Uma voz: Eu vou te dar dívidas então. Dívidas que galoparão ao ritmo de juros extorsivos e, volatilizadas pelo colapso do sistema financeiro, cobrarão seus vencimentos diretamente na sua carne e na carne de todas as suas gerações futuras. (KOSOVSKI, 2017, p. 27-28).

Com isso, podemos perceber que o teatro contemporâneo pode falar do presente, mas também do passado para falar do presente, ou seja, interpreta tempos de outrora para falar também de questões atuais. Isso também fica explícito quando, por exemplo, um personagem diz “As tropas já estão nas ruas!”, e o outro, chamado de Tradutor, responde: “Para pacificar?! Exterminar?! Converter?! Domesticar?! Vocês e essa paranoica salvação do mundo! Vocês não cessam de vitimar o mundo com suas chacinas diárias [...]” (KOSOVSKI, 2017, p. 46). Assim, a peça fala das tropas dos colonizadores para exterminar os tupinambás, mas também das tropas militares – Forças Armadas, Polícia Rodoviária Federal e Força Nacional – que começaram a ocupar a cidade do Rio de Janeiro em 2017 –

concomitantemente à escrita e encenação de **Guanabara canibal** – que não conseguiram conter a violência na cidade, pelo contrário, perpetraram violência que, como sempre, foi dirigida a negros, pobres e favelados.

É possível identificar o elemento de protesto em **Guanabara canibal** quando ela aponta para a história do Rio de Janeiro ser marcada pela violência, pois vemos desde a violência contra os povos indígenas na colonização do país até os dias de hoje quando populações negras e pobres sendo alvejadas pela polícia militar, aldeias indígenas sendo removidas, como foi o caso do projeto do governo do estado do Rio de Janeiro, em 2013, em relação à Aldeia Maracanã, que seria removida para dar lugar a construções no entorno do Estádio do Maracanã para a Copa do Mundo de 2014.

O RIO DE JANEIRO EM TERRA DESCE

Em **Terra desce** vemos uma atriz, chamada de Desconhecida, um ator, o Desconhecido, que ensaiam a mesma peça há 45 anos, assim como a IA, ou Inteligência Ancestral que, como nos informa a rubrica, é “como um espírito da terra que os acompanha desde tempos imemoriais” (KOSOVSKI, 2023, p. 1). Trata-se, assim, do teatro dentro do teatro, em que a peça apresentada para a plateia é também a peça que os atores ensaiam. Aqui, a Aquela Cia. retoma alguns temas de **Guanabara canibal**, principalmente o encontro do colonizador com o indígena. Dessa vez, é o português João Lopes, enviado de Salvador para a feitoria do Rio de Janeiro, atual Ilha do governador. Lá, se une a uma indígena maracajá e, em 1514, o casal tem um filho que chamam de Joãozinho Karióca.

A violência desse encontro do colonizador com os nativos atravessa toda a peça e é abordada pelos três personagens. Por

exemplo, o Desconhecido diz: “Em maio de 1511 chegam ao seu destino, Rio de Janeiro. Durante três semanas 5.009 toras de pau brasil são extraídas e embarcadas, abrindo uma clareira de cerca de 130 mil metros quadrados na mata nativa, provocando a primeira grande devastação ambiental de que se tem notícia, na região (KOSOVSKI, 2023, p. 4). E ainda: “Nas atas da expedição, além do pau brasil, constam embarcados: papagaios, saguis, gatos selvagens e trinta e seis indígenas a serem comercializados - 26 mulheres e dez homens. As mulheres são usadas como objetos sexuais (KOSOVSKI, 2023, p. 4). Também a personagem Desconhecida diz: “Nosso passado colonial desde o princípio é violência, injustiça” (p. 19)

Ao se aproximar do final da peça, a Inteligência Ancestral cita dois dos principais instrumentos de violência contra os indígenas, a destruição e usurpação de seus territórios e a tentativa de apagamento de suas identidades:

Tempo esgotado. Uma observação: o Brasil foi construído via roubo de terras e esses roubos descarados só foram possíveis através da mestiçagem. Havia dois intuios: 1. Roubar terras. 2. Fazer com que futuras gerações não compreendessem a identidade, justamente para não buscarem os seus direitos (KOSOVSKI, 2023, p. 31).

Essa tentativa de apagamento da identidade indígena por meio da mestiçagem já havia sido denunciada anteriormente, quando a personagem Desconhecida ensaia o papel de Joãzinho e exclama: “Você me diz que sou primeiro registro de uma união entre um europeu e uma indígena. Me responda então: em meu nome quantos serão esquecidos e rasurados sem nenhum registro? Dessa fábula do meu corpo mestiço, desta utopia, quantos corpos serão extintos? (KOSOVSKI, 2023, p. 13). Assim, na defesa do seu povo, a Inteligência Ancestral encerra a

peça exclamando: “Na minha versão da fábula Joãozinho pode até se dizer mestiço: mas uma vez originário sempre originário. Suas raízes jamais serão apagadas” (KOSOVSKI, 2023, p. 34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tetralogia carioca da Aquela Cia. busca em registros históricos representar o Rio de Janeiro de outrora para também abordar o Rio de Janeiro atual. Há, desse modo, um desejo de se falar do real sem que as montagens se enquadrem em um teatro realista. Patrice Pavis explica que o teatro do real tem tido um interesse renovado no mundo inteiro nos últimos anos e comenta que o retorno do real tem se dado sem, contudo, “returning to any total representation, as Hegel, Marx and Lukács once demanded”⁸ (PAVIS, 2016). Ao contrário do efeito do real, presente no teatro realista do século XIX e obtido a partir do enredo do texto teatral, para o teórico, o que caracteriza esses teatros do real é “a habilidade de construir e explicar o real na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte” (PAVIS, 2016, [s.p.]) e acrescenta: “This means that the other side of the theatre is not illusion, fiction or theatricality, but social life, politics, class struggle, economic survival and everyday life”⁹ (PAVIS, 2016 [s.p.]).

A bricolagem – no sentido dado por Compagnon em “*Bricoleur*”, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha” (COMPAGNON, 1996, p. 39) – pode ser percebida na tetralogia carioca da Aquela Cia.: em **Cara de cavalo**, os universos de Nelson Rodrigues e de Hélio Oiticica; em **Caranguejo Overdrive** os livros de Josué de Castro e o movimento manguebeat; em **Guanabara**

8 “retornar a qualquer representação total, conforme Hegel, Marx e Lukács já reivindicaram”. Tradução nossa.

9 “Isso significa que o outro lado do teatro não é ilusão, ficção ou teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana”. Tradução nossa.

canibal e **Terra desce** os cronistas do período colonial e os escritos de Darcy Ribeiro e de Eduardo Viveiro de Castro. Essas aproximações que Kosovski opera estão em consonância com o que Renato Cordeiro Gomes observa: “O livro de registro da cidade é um labirinto: um texto que remete a outro, que por sua vez conduz a um terceiro, e assim sucessivamente” (GOMES, 2008, p. 24).

As peças também fazem um recorte temporal para falar de um Rio de Janeiro de outrora, o Rio de Janeiro colonial, em **Guanabara canibal** e **Terra desce**, o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, em **Caranguejo Overdrive**, e o então estado da Guanabara de 1965, em **Cara de cavalo**. Não obstante as peças se passarem em tais épocas, elas são entrecortadas pelo momento atual. Assim, o Rio de outrora é implicitamente comparado a um Rio atual, o Rio da espetacularização do crime e da violência policial, da atuação de grupos paramilitares, da fome e miséria e das remoções de comunidades indígenas. Nesse sentido, como assevera Renato Cordeiro Gomes,

a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade – o que se tece com o tema da nostalgia de uma cidade mítica perdida e a impossibilidade de resgate, na cidade atual, desses tempos mais amenos [...], a contracultura e suas relações com o universo urbano (GOMES, 2000, [s.p.]).

Mas não só a cidade do Rio de Janeiro está em pauta nas peças. Há também referências a acontecimentos históricos do Brasil, como o golpe e a ditadura militar e a violência de Estado. Conforme assinala Renato Cordeiro Gomes sobre a cultura brasileira contemporânea, “[...] a nação, para o bem ou para o mal, é um espetro que nos assombra” (GOMES, 2014, p. 53). Desse modo, a tetralogia carioca é uma metáfora

da representação da nação – por meio da representação de um certo Rio de Janeiro -, sempre presente na história das artes e da literatura brasileira e que é retomada na contemporaneidade como esse espetro.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GARNER Jr., Stanton B. Urban landscapes, theatrical encounters: staging the city. In: FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (ed.). **Land/Scape/Theater.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. p. 94 – 118.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. **Semear**, n. 4, 2000. GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19 – 30, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. Heranças, espetros, resíduos: imaginar a nação em tempos heterogêneos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil.** Rio de Janeiro: Revan, 2014.

KOSOVSKI, Pedro. **Cara de Cavalo.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

KOSOVSKI, Pedro. **Caranguejo overdrive.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

KOSOVSKI, Pedro. **Guanabara canibal.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

KOSOVSKI, Pedro. **Terra desce**. 2023. Não publicado.

KOSOVSKI, Pedro. [sem título]. In: DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, Fernando de; ABREU, Kil (orgs.). **Maratona de dramaturgia**. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

NUNES, Marco André (dir.). **Cara de cavalo**. Peça teatral. Espaço SESC, 2012. Rio de Janeiro: Criação: Aquela Cia. de Teatro. DVD (acervo da autora).

NUNES, Marco André (dir.). **Caranguejo overdrive**. Peça teatral. Espaço SESC, 2015. Espaço Cultural Sergio Porto, 2019. Rio de Janeiro: Criação: Aquela Cia. de Teatro.

NUNES, Marco André (dir.). **Guanabara canibal**. Peça teatral. Centro Cultural banco do Brasil, 2017. Rio de Janeiro: Criação: Aquela Cia. de Teatro. DVD (acervo da autora).

NUNES, Marco André (dir.). **Terra desce**. Peça teatral. Oi Futuro, 2023. Rio de Janeiro: Criação: Aquela Cia. de Teatro.

PAVIS, Patrice. Theatre of the real. In: **The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre**. New York: Routledge, 2016. Kindle edition.

MARIA ROUPA DE PALHA: UMA SOBREVIDA CINDERELESCA EM JORNADA DE HEROÍNA NA DRAMATURGIA UTÓPICA DE LOURDES RAMALHO

Valéria Andrade
Leandro de Sousa Almeida

SOBREVIDA CINDERELESCA ALÉM DA MEIA- NOITE

Maria Roupas de Palha¹ é um empreendimento de ressignificação estética do arquétipo de Cinderela que integra um repertório de textos teatrais em que Lourdes Ramalho revisita personagens mitológicos, das fábulas, do folclore e da literatura popular em verso e de contos de fadas, além de provérbios e danças dramáticas. Sua crítica social se funde à brincadeira e ao humor, na recorrência a temas e personagens que povoam o imaginário popular. Em seu ofício de dramaturga, a autora transmuta narrativas tradicionais à luz das dinâmicas socioculturais do seu tempo, em diálogo com a crítica social emergente nos seus dias de mulher dramaturga e nordestina do século XX. Seus textos visceralmente comprometidos com a infância e suas peripécias inserem-se em sua obra desde o início de sua escrita dramatúrgica, quando ainda criança tinha como diversão favorita *brincar de teatro*. Esta produção da dramaturga destinada a crianças e jovens intensifica-se por volta dos anos 2000.

Sabe-se que no conto de fadas tradicional, Cinderela representa a clássica donzela que espera ser resgatada pelo

¹ Maria Roupas de Palha integra o corpus da pesquisa de Leandro de Sousa Almeida, intitulada *Lourdes Ramalho e o Método LerAtos na Formação de Professoras Leiautoras Utópicas em bibliotecas de Portugal e do Brasil* desenvolvida no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB), sob a orientação da professora Doutora Valéria Andrade.

príncipe-herói através do casamento, estando ela em um contexto de opressão no âmbito familiar. Num percurso diferente, Maria Roupa de Palha toma coragem de sair da opressão vivida no cenário distópico no qual estivera sujeita a viver, a fim de cumprir sua missão de embarcar numa viagem utópica com o intuito de levar as joias reais para a coroação do Príncipe do Reino de Ti-Rim-Tim-Tim, sem as quais ele não se tornaria rei e, consequentemente, não teria uma rainha, pois sua ascensão ao trono depende do seu casamento com Maria. Assim sendo, o cumprimento desta jornada de heroína (MURDOCK, 2022) lhe confere mais do que o título de esposa – que fora o ápice da narrativa de Cinderela –, mas também de rainha e heroína do referido reino.

De origem atemporal surgida em diferentes civilizações, a trajetória de Cinderela traduz uma espécie de arquétipo fundamental sobre o anseio natural da psiquê humana em ser reconhecida e se elevar para uma condição de superioridade, isto é, da donzela humilhada para a princesa exaltada, o que também aludimos como passagem das cinzas do borralho para o raio de sol dourado. Para Carl Gustav Jung (2000), o conto de fadas liberta os arquétipos que habitam no inconsciente coletivo e, quando lemos um conto de fadas, seguimos o velho preceito do “conhece-te a ti mesmo”. Reforça o autor que voltar-se para dentro e explorar o mundo interior a ponto de alcançar o autoconhecimento é a maior tarefa do ser humano. Podemos assim sugerir que no nosso inconsciente temos a ambição utópica pela glória do raio de sol dourado e repudiamos as cinzas do borralho do cenário distópico.

Entre tantas versões existentes dessa história, desde 860 a. C., o mito da Cinderela viaja por tempos e culturas, podendo-se afirmar a existência de Cinderelas chinesas, napolitanas, sérvias, entre outras ao redor do mundo. Eloá Heise (2007), retoma a tese de Johann Goethe de que algumas obras alcançam a esfera

transcultural a ponto de se consagrarem como *Weltliteratur*, isto é, literatura universal. Como fruto de suas pesquisas acerca da psicanálise dos contos de fadas, Bruno Bettelheim (2020) afirma que há três principais versões que se afixaram ao imaginário de leitoras(es), contadoras(es) e adaptadoras(es) de histórias. A primeira, de Giambastista Basile, datada de 1634, integra a coleção **Il Pentamerone**, cuja protagonista chama-se Zezolla. A segunda versão, empreendida por Charles Perrault, data de 1697, sendo a de interesse desse estudo; e a terceira, de Wilhelm Karl Grimm e Jacob Ludwig Carl Grimm, os Irmãos Grimm, data de 1812. Diante da infinidade de versões, buscamos evidenciar o enredo narrativo do conto de fadas mítico intitulado *Cinderela ou o sapatinho de cristal*, que integra a coletânea **Contos de Perrault** (1999), 8º volume da coleção *Grandes Obras da Cultura Universal (Clássicos de Sempre)*, com tradução de Regina Regis Junqueira e com ilustrações de Gustave Doré, de 1881.

Por sua vez, *Maria Roupa de Palha* trata-se de uma narrativa na forma de texto dramatúrgico de autoria da brasileira Lourdes Ramalho (1920-2019) destinado à leitura/cena do teatro para crianças. Foi publicado na coletânea **Maria Roupa de Palha e outros textos para crianças** (RAMALHO, 2008), organizada por Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio, atendendo ao desejo de fazer chegar seus textos a professoras(es) e alunas(os) da educação básica. Distinguindo-se de outros textos da autora, este texto, assim como outros que integram o volume, a exemplo de *Novas aventuras de João Grilo e Corrupio e Tangará*, fundem verso e prosa no texto de teatro.

Sendo um empreendimento sociocultural de adaptação do mito de Cinderela integrado a contos de fadas populares, a história heroica de *Maria Roupa de Palha* alude a um novo e ressignificado perfil de uma personagem protagonista feminina à luz de mudanças socioculturais transcorridas ao longo dos

últimos séculos. Por esta razão, compreendemos que a jornada da heroína ramalhiana vai além da meia-noite, ou seja, rompe o mito arquetípico e promove novos modos de representar as mulheres em obras literárias. O empoderamento feminino, à luz do conceito de Joice Berth (2019), torna-se a tônica da obra, cuja protagonista, além de representar mulheres empoderadas, pode também inspirar mulheres enfraquecidas pelos valores masculinos em desarranjo equitativo a buscarem forças, mesmo quando estão inseridas num contexto distópico de repressão e degradação dos valores femininos.

O processo de (re)figuração de personagens, cerne da teoria da sobrevida segundo a qual a personagem de ficção manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica (Reis, 2017), também pode iluminar nosso entendimento sobre como Lourdes Ramalho possivelmente ressignifica a jornada da donzela perraultiana numa jornada de heroína mediante procedimentos da estética da utopia. Maria Roupa de Palha, dessa perspectiva, é uma sobrevida das narrativas cindereletras que orbitam o imaginário universal e popular, uma entidade refigurada e não menos em movimento, em *devir* (DELEUZE; GUATTARI, 2012). À luz das ideias de Emanuelle Coccia (2020), diremos que Maria do Lagamar, nome verdadeiro da nossa heroína, “é a metamorfose de todas aquelas que viveram antes dela. Uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente” (COCCIA, 2020, p. 15). Um contínuo finito e infindo prolongado nos vínculos de semelhanças e contradições com as outras figuras cindereletras, modificada e já original, surgida da sombra do palimpsesto, mas agora com luz própria. Metamorfose que estabelece o diálogo intercultural, que reinicia o tempo, a ordem, a forma e se deixa ser fissurada, inacabada e aberta, ou seja, o novo desmistificado.

Feminino e masculino surgem aqui, tal como nos textos para adultos da dramaturga, distanciados do padrão patriarcal

de sociedade, apontando para tensões entre estas construções e outras mais afinadas com uma compreensão feminista do mundo. A imagem da mulher dedicada aos afazeres domésticos e recompensada com o casamento ganha outras nuances neste texto. Do sucesso nas viagens de Maria do Lagamar depende o Príncipe do Reino Tim-Rim-Tim-Tim para se tornar rei; só ela poderia coroá-lo (ANDRADE, 2011). Esse paradigma de uma relação equitativa de gêneros no tocante aos pares amorosos dialoga com a máxima de bell hooks (2021), quando considera que é preciso “repactuar o amor”, a fim de que este seja mais do que um sentimento e se torne uma ação capaz de transformar as relações interpessoais e, através da construção de uma ética amorosa, sejam capazes de edificar uma sociedade verdadeiramente igualitária, fundamentada na justiça e no compromisso com o bem-estar coletivo.

As experiências de leitura criativa da adaptação do mito arquetípico de Cinderela adaptado em *Maria Roupa de Palha* nos lembram que, mesmo em idade adulta, acreditamos que a criança que existe em cada um de nós necessita ser alimentada de fantasias. Clives Staples Lewis nos lembra que os contos de fadas não foram especialmente feitos para crianças, tampouco eram exclusivamente apreciados por elas. Eles tenderam para o quarto das crianças quando ficaram fora de moda nos círculos literários, assim como móveis antiquados foram para o quarto das crianças nas casas vitorianas. C. S. Lewis conta que aos dez anos lia histórias de fadas em segredo e teria ficado envergonhado se fosse pego fazendo isso. No entanto, aos cinquenta anos lia abertamente. Quando se tornou homem, portanto, deixou de lado as coisas infantis, incluindo o medo da infantilidade e o desejo de ser muito adulto (LEWIS, 2018). Nos contos de fadas, tudo deve ser fantástico e misterioso. O mundo natural deve cruzar o mundo sobrenatural, nos fazendo saber que os dragões e monstros que lemos no reino encantado

da imaginação também podem ser enfrentados no mundo real. Se as heroínas e os heróis utópicos são capazes de vencê-los, também poderemos. Percebemos, “a partir dos contos de fadas que ser um ser humano neste nosso mundo significa ter que aceitar desafios difíceis, mas também encontrar aventuras maravilhosas” (BETHELHEIM, 2020, p. 220).

No texto ou no palco, Lourdes Ramalho nos prepara como amazonas e cavaleiros para enfrentar batalhas épicas contra as forças cerceadoras da liberdade, da justiça social, da equidade de gênero e de outros direitos fundamentais. Seus contos de fadas, escritos na forma dramática, reúnem aspectos de culturas ancestrais, os quais personaliza crítica e criativamente para os novos modos de ser e viver na contemporaneidade, por meio de uma visão plural e inclinada para o ativismo político, social e cultural em dias de degradação e retrocesso na garantia dos direitos humanos. Por isso mesmo, em seu projeto dramatúrgico infantil, a autora empenhou-se em retomar a discussão sobre os direitos das mulheres, notadamente por intermédio da criação de obras teatrais em que as personagens femininas protagonizam e/ou conduzem o enredo dramático, movidas pelo desejo de superação de estigmas impetrados pela sociedade e, sobretudo, de causar mudança em sua realidade.

DAS CINZAS DO BORRALHO PARA O RAIO DE SOL DOURADO

Em sua jornada de fuga do cenário distópico da Terra do Confim, demarcado pelo dizer do Príncipe-Papagaio na Cena 1 – “Vejo a maldade crescente / florescer junto de mim” (RAMALHO, 2008, p. 70), isto é, um cenário apocalíptico onde se vê que a maldade está a crescer cada vez mais –, Maria do Lagamar inicia sua viagem em direção ao Reino encantado, onde poderá viver e apreciar seus direitos fundamentais livremente.

No entanto, para ser bem-sucedida, Maria é informada pelo Príncipe que sua viagem deveria começar por procurar a Casa do Vento, embora sem lhe dar quaisquer informações sobre sua localização. Neste momento, portanto, a futura viajante está desorientada e comprehende que precisa de ajuda.

Este não é um desafio incomum na trajetória de heroínas míticas. Como observa a mitóloga feminista Maureen Murdock (2022), na maioria das jornadas o caminho da heroína não é fácil, pois ela não dispõe de sinalizações ou guias bem definidos. Não há mapas, cartas náuticas ou a idade cronológica certa para a viagem começar. Não há uma linha reta a ser seguida. Tomamos nota que Maria não tem uma orientação concreta sobre todo o caminho até Ti-Rim-Tim-Tim, estando a depender daquilo que os seres naturais encontrados no caminho lhe ofertarão a cada estágio, sujeita a surpresas agradáveis – a exemplo do desenvolvimento de experiências e habilidades – e desagradáveis – como o enfrentamento ao medo. Mesmo sem saber a direção para onde está indo, a heroína repudia o “machismo”, designado por Murdock como o estereótipo de mulheres autossuficientes que não aceitam ajuda de ninguém, tampouco de outras mulheres, pois acham que podem resolver suas vidas sozinhas.

Mulheres que assumem o ideal e as atitudes do machismo revelam que escolheram consciente ou inconscientemente incorporar o arquétipo do guerreiro masculino, razão porque seguem nesse caminho sozinhas, enganadas com a ilusão de empoderamento e de aclamação social de um mundo regido pela valorização do masculino e sujeição do feminino, motivo pelo qual Murdock sugere que poderiam, por outro lado, internalizar as habilidades aprendidas na jornada do herói e incorporá-las à sabedoria de sua natureza feminina. Por isso mesmo, à luz da trajetória de Maria, entendemos que um sinal de coragem é quando reconhecemos que precisamos de ajuda. Vivemos em

uma sociedade marcada pelo autocentrismo, em que as pessoas mentem para si mesmas quando querem aparentar ser fortes e independentes, quando na verdade em seu interior estão se sentindo sozinhas e dando gritos surdos de socorro.

Assim sendo, a jornada heroica de Maria vislumbra uma mulher como protagonista de uma história que vai além de si mesma, pois não se trata apenas de uma moça em busca de seu príncipe amado, mas, sobretudo, de um reino que, por muito tempo, esteve desgovernado em decorrência da ausência de seu regente que esteve amaldiçoado na forma de papagaio em uma terra distante por obra de uma fada má. Fica explícito que, para além de uma conquista de um sonho utópico realizado com premiação para quem enfrentou desafios imensos e concluiu a sua jornada a fim de encontrar o seu amado, a coroação e o casamento de Maria com o Príncipe correspondem a uma restauração na ordem e, consequentemente, na vida cotidiana de todos os seres do reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim. Essa façanha pautada em um bem maior para o Reino, bem como pela motivação de um sonho realizado por meio da força do coletivo e não por obra de motivações individuais egoístas, se configura como *Utopia Concreta* (BLOCH, 2005), ou seja, um sonho exequível de ser realizado mediante agenciamentos da coletividade.

Mesmo tendo vivido o abandono do pai Amadeu e a opressão na casa da Patroa, cenário distópico de uma vida apocalíptica, Maria não se tornou uma Amazona Blindada. Diante desse ensejo na relação entre pai e filha, Murdock (2022) ainda destaca que a atenção insatisfatória de seu pai no nível pessoal ou de um mentor no nível sociofamiliar e cultural faz com que a heroína se torne uma *Amazona Blindada*. Este conceito foi cunhado por Linda Schierse Leonard, em **The Wounded Woman** (LEONARD, 1982), justamente para designar que ao reagir contra o pai negligente, isto é, “como o pai não lhes

deu aquilo que precisavam, elas consideraram que elas mesmas devem fazer isso [...] A armadura as protege positivamente na medida em que as ajuda a se desenvolver" (LEONARD, 1982 *apud* MURDOCK, 2022, p. 58-59). Maria, desse modo, teria que considerar que sua melhor chance de desenvolvimento não estava pautada naquilo que Amadeu ou Patroa poderiam oferecer, por isso lhe ocorreu que deveria protagonizar sua evolução. A heroína teria todos os motivos para vestir essa armadura simbólica, contudo vemos com reservas uma alegoria de Maria como uma Amazona Blindada, pois Murdock nos adverte de que esta guerreira tem um ego ferido, dado que seu *eu interior* está em guerra, sendo propício a projetar julgamentos aos homens, bem como embarcar numa corrida por superação e competitividade com eles, em virtude de sua experiência traumática com a figura do pai. Não sendo este o caso de Maria, acreditamos que a heroína ramalhiana terá curado as feridas do seu trauma quando encontrou no Príncipe um exemplo de *Homem com Coração* (MURDOCK, 2022), honrado e digno do seu amor, pois, como vemos ao final da sua jornada na Cena 15, ao encontrar o Príncipe, ela mesmo declara: "Tudo muda de figura, / tudo muda de feição! / Afinal, estou segura, / com a paz no coração!" (RAMALHO, 2008, p. 90).

É tão verdade que Maria não se tornou uma pessoa frustrada frente à figura masculina que, diante do fato de que o Papagaio precisava e esperava, há um bom tempo, ser desencantado para poder fugir de volta para o seu reino, diferentemente do que se percebe em *Cinderela*, visto que a donzela precisa dos encantos mágicos da Madrinha para poder ir ao sonhado baile. A obra ramalhiana dá a sua protagonista o poder, por meio da expressão dos afetos e carinhos para com o confidente, de quebrar maldições que têm como base a maldade. Assim, vemos que Maria desencanta o papagaio ao retirar um alfinete mágico de sua cabeça enquanto lhe fazia

cafuné. A narrativa dramática, portanto, dá à protagonista o poder de destruir maldições e encantos malignos que, em *Cinderela*, ou em outros contos de fadas, se realiza por obra de seres mágicos ou protagonistas masculinos, pois, de fato, protagonistas, principalmente femininos, esperam por alguém que o faça. À guisa de exemplo, *Branca de Neve* espera pelo beijo de amor verdadeiro do Príncipe para quebrar a maldição do sono impetrada pela Rainha Má através da maçã envenenada. Por seu turno, em *A Bela Adormecida*, observa-se que a princesa Aurora também aguarda pelo protagonista masculino a fim de se libertar da maldição do sono. Lourdes Ramalho usa a estratégia do sono não como maldição investida contra a mulher para que fique em estado de espera por um homem que quebre o feitiço, mas tendo como alvo o ser-masculino como caminho em direção à sua quebra pela mulher. O Príncipe transformado em papagaio dorme e é uma ação da heroína, retirando um alfinete de sua cabeça, que quebra a maldição que o vitimara.

Após o *blackout* indicado pela didascália do texto ramalhiano – “(Um bleque. Ao voltar à luz, Maria está só, aflita)” (RAMALHO, 2008, p. 81) –, o Papagaio então desencantado e livre, magicamente desaparece no escuro, tendo apenas a sua voz reverberando ao longe, do seu Reino, e perto, ao lado de Maria, a quem entrega uma missão: levar as joias reais para sua coroação e casamento com Maria no Reino de Ti-Rim-Tim-Tim. A tristeza de Maria diante do sumiço do Papagaio foi suprimida para que um novo sentimento ocupasse o seu coração, a esperança, dado ter sido incumbida de sair em jornada cujos objetivos desafiariam sua coragem.

Assim sendo, o Príncipe-Papagaio repousa sua confiança na futura noiva para que possa ser coroado com as joias deixadas. Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio (2008) frisaram categoricamente que “do sucesso nas viagens de Maria depende o príncipe para tornar-se rei; só ela poderia coroá-

lo” (ANDRADE; LÚCIO, 2008, p. 20-21), estando o Reino de Ti-Rim-Tim-Tim a depender dessa coroação para se retomar sua governança. Ainda é preciso aludir às ideias de Murdock (2022) para conceber a proposição de que, mais do que levar joias reais para coroar o novo governante do reino, Maria está se desvincilhando do mito da inferioridade feminina, buscando o seu *eu interior* subjetivo e o seu *lugar* de liberdade para além do cenário distópico representado pela casa da Patroa.

Murdock explica esse sentimento de inferioridade construído culturalmente no imaginário das mulheres argumentando que, como a sociedade rebaixa as qualidades femininas, é improvável que a mulher se valorize como mulher, dado que ela é vista e se vê como carente e age a partir do mito da inferioridade. Nessa direção, percebemos que Maria ousa sair desse lugar estabelecido pela sociedade para as mulheres, razão porque “a heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma” (MURDOCK, 2022, p. 67), dado que “agora, é hora de olhar para si mesma. A tarefa é pegar a espada da verdade *dela*, encontrar o som da voz *dela* e escolher o caminho do destino *dela*. É assim que ela encontrará o tesouro de sua busca” (MURDOCK, 2022, p. 67, grifos no original).

Destacamos a ideia de que o Reino de Tim-Rim-Tim-Tim precisa(ria) ser harmonicamente regido por meio da igualdade de poderes de liderança distribuídos entre a potencial Rainha Maria e o Rei encantado, então outorgados como regentes, porquanto este seria o modelo utópico de governo, em que a igualdade de gênero funciona como organização estrutural de compartilhamento igualitário dos papéis de governantes na ordem política e social. Essa postulação é necessária para não cairmos na armadilha interpretativa de que o Príncipe está usando Maria para tornar-se legitimamente o governante exclusivo de seu Reino. Não por acaso ele mesmo revela: “só

a noiva do príncipe / o poderá coroar!” (RAMALHO, 2008, p. 82). Nessa direção, pensando numa governança harmoniosa que quebra o paradigma distópico do mito da inferioridade do ser feminino, é possível dizer que “nenhum dos dois está subordinado ao outro: completando-se um ao outro, seu poder é duplicado” (MURDOCK, 2022, p. 196).

Desse modo, uma hipótese a ser levantada seria a de que o único modo de se constituir líderes políticos para o Reino seria por meio de uma “noiva”, a qual, tendo sido escolhida a partir dos seus méritos, tem o poder de coroar e legitimar o poder de compartilhar o governo do Reino. Assim, a própria protagonista é movida não só pelo desejo de exercer a “atitude solidária” (ANDRADE; LÚCIO, 2008) para com o desolado Papagaio que precisa voltar ao seu Reino, ser coroado rei e casar-se, senão, como se presume, pela necessidade de testificar seu anelo de se tornar uma heroína. De fato, ela era uma heroína e, tendo desfeito a magia da Fada Má, precisaria, em seguida, salvar a ordem no Reino Encantado de Ti-Rim-Tim-Tim, sendo estes os eventos que a constituiriam como heroína, qual seja o tesouro maior de sua busca.

DOZE ESTÁGIOS DA HEROÍNA OU UMA UTOPIA CONCRETA

Adaptado da sistematização dos estágios do *Herói* (CAMPBELL, 2003) e da *Heroína* (MURDOCK, 2022), o organograma a seguir apresenta uma síntese personalizada dos *Doze Estágios* da jornada de heroína utópica de Maria do Lagamar. Como nos ensina Murdock, as mulheres têm suas próprias histórias, com desafios individuais, batalhas específicas e estágios que compõem uma jornada que é só sua, razão pela qual não se pretendeu fazer coincidir o texto ramalhiano com as etapas descritas por Murdock ou Campbell. Baseada no

mito arquetípico de Cinderela, a jornada mítica de Maria do Lagamar tem seus próprios estágios.

Elencados a partir da trama dramatúrgica tecida por Lourdes Ramalho, os estágios da jornada heroica de Maria ilustram o percurso heróico das cinzas do borralho para o raio de sol dourado. De maneira enumerada, os estágios são os seguintes:

(1) Maria é deixada na **CASA DA PATROA**:

Estágio do cenário distópico em que Maria é abandonada pelo seu pai, Amadeu, na casa da Patroa, ficando à mercê dos cuidados da mulher. Subserviente a ela, Maria é obrigada a usar um vestido feito de palha para trabalhar e viver humilhada.

(2) Maria conhece **O PAPAGAIO LOURO MÁGICO**:

Estágio em que Maria encontra-se com o Papagaio e desenvolve uma amizade amorosa por seu único confidente e/ou auxiliar mágico. Este ser animal ajuda Maria em seus afazeres, a fim de amenizar seu sofrimento decorrente do trabalho incessante atribuído pela Patroa.

(3) Maria recebe **A MISSÃO** de levar as joias do Reino:

Estágio em que Maria recebe o chamado para fugir do cenário apocalíptico da casa da Patroa, dado ser convidada pelo Príncipe a realizar a viagem e levar consigo as joias reais para sua coroação e festa de casamento. Neste estágio, Maria vislumbra a esperança de triunfo e toma a decisão de enfrentar o desafio de embarcar em uma jornada de heroína em direção ao reino utópico de Ti-Rim-Tim-Tim.

(4) Maria procura **A CASA DO VENTO**:

Estágio em que Maria passa sete meses caminhando sozinha e sem direção em busca de orientação para encontrar a Casa do Vento, onde poderá encontrar pistas sobre o caminho que leva ao Reino.

(5) Maria se encontra com **AS NUVENS** que a levam ao mar:

Estágio em que Maria recebe ajuda das Nuvens, que são os primeiros seres mágicos que lhe ensinam a lição sobre o poder da *unidade*.

(6) Maria se encontra com **OS PEIXES** no mar:

Estágio em que Maria é agraciada com presentes recebidos pelos peixes a fim de torná-la ornada de belos acessórios que elevem seu poder de *autoestima*.

(7) Maria encontra **O VENTO REDEMOINHO** à beira-mar:

Estágio em que Maria estava a aguardar sozinha que algo acontecesse próximo ao mar onde foi deixada, tendo que exercitar o poder da *paciência*.

(8) Maria recebe a ajuda do vento para chegar ao **MUNDO DA LUA**:

Estágio em que Maria se encontra com o Vento, ser mágico que reconhece a distância que ela ainda teria que andar e se prontifica a ajudá-la a ir na direção certa, ensinando sobre o poder da *empatia*.

(9) No mundo da lua, Maria encontra **OS ASTEROIDES**:

Estágio em que Maria encontra os Asteroides, seres mágicos que a agasalham com uma capa dourada,

calor e seu movimento giratório no espaço a fim de que quando viesse a estar na presença da Lua, não sentisse frio, ensinando sobre o poder da *prevenção*.

(10) Maria é mandada pela lua até **O SOL:**

Estágio em que Maria se encontra com a Lua, ser mágico que se surpreende com a fidelidade de Maria frente à sua missão, lembrando-a de que é digna do poder da *honra*.

(11) Maria é ajudada pelo sol a chegar em **TI-RIM-TIM-TIM:**

Estágio em que Maria se encontra com o Sol, ser mágico que a motiva a viajar sem medo nos seus compridos raios de fogo, ensinando sobre o poder da *confiança*.

(12) No reino, Maria coroa **O PRÍNCIPE** e casase com ele:

Estágio de realização da utopia concreta, em que Maria cumpre sua missão, alcançando o tesouro de sua busca, formado pelo encontro com o seu eu feminino heroico, o seu lugar de liberdade, o casamento com o Príncipe e a restauração da ordem social e política do reino utópico de Ti-Rim-Tim-Tim.

Maria recebeu sete lições poderosas dos seres mágicos durante a viagem – (1) *unidade*, (2) *autoestima*, (3) *paciência*, (4) *empatia*, (5) *prevenção*, (6) *honra* e (7) *confiança*. A partir delas, podemos imaginar que, saída da Terra do Confim – lugar distópico cuja organização é marcada por um histórico de humilhação, privação, agressividade, machismo(a), egoísmo, preconceito, abandono, exploração do trabalho e outras mazelas – rumo a um local harmonioso como o Reino do

Ti-Rim-Tim-Tim, a heroína precisaria ter passado por cada estágio, sentindo na pele os desafios para tornar-se pronta a viver neste outro reino, habitado por seres que, semelhante aos que encontrou ao longo da jornada, exercem naturalmente as sete lições que aprendeu. Sobre o grande momento de sua chegada, a narrativa dramática destaca na Cena 15:

Príncipe Maria! Afinal chegaste
 no raio de sol dourado!
 Cumprindo tua palavra,
 o juramento prestado!
 Teremos coroação
 – e a festa de noivado!

Maria Tudo muda de figura,
 tudo muda de feição!
 Afinal, estou segura,
 com a paz no coração!
 Mas me diga – quem são eles?

Príncipe Meus amigos, meus irmãos!
(RAMALHO, 2008, p. 90).

Das cinzas do borralho para o raio de sol doutorado representa, portanto, o percurso em que ao longo de uma jornada épica de heroína, Maria adquiriu experiências transformadoras de autoconhecimento para a sua vida por meio da atitude solidária que prestara ao Príncipe amado, bem como dos seres naturais mágicos encontrados no caminho. Essa disposição por parte de Maria do Lagamar e do Príncipe para se ajudarem ilustra a ideia de Murdock (2022) de que “só quando é liberada ou se liberta da crença de sua realização estar nas mãos de um amante é que a mulher poderá encontrar um parceiro em posição de igualdade e desfrutar o verdadeiro amor” (MURDOCK, 2022, p. 81), descrito por ela como *Homem com Coração*. Esse homem, é claro, pode ser um outro *eu interior* na/da mulher, ou alguém, de fato, com quem ela pode se relacionar.

Consideramos que a jornada de *Maria Roupa de Palha*, constituída à luz de um projeto de construção de um Reino Utópico na dramaturgia de Lourdes Ramalho, aponta para o que compreendemos como Utopia Realizável², conceito contraposto à concepção do senso comum sobre fantasias irrealizáveis e que, portanto, dialoga com o de Utopia Concreta, de Block. A Utopia Realizável nos leva não somente a acreditar e nos deter ao campo das ideias, mas viver e testemunhar experiências utópicas que poderão se tornar histórias inspiradoras para outras pessoas. Como observamos na jornada traçada, os vínculos de semelhanças e diferenças que condicionam o contraste entre a donzela Cinderela e a heroína Maria reafirmam a restauração dos papéis de protagonistas do gênero feminino em textos dramatúrgicos de Lourdes Ramalho, autora engajada na transformação social pelo encontro de pessoas com os personagens de seus textos e espetáculos.

Lourdes Ramalho denuncia sem fazer concessão o lugar das mulheres na sociedade patriarcal. Em sua dramaturgia para crianças, a autora desenvolveu estratégias múltiplas na reinvenção de mitos e lendas populares agregando-lhes questões relacionadas às ordens sociais e políticas decorrentes da igualdade identitária de gênero na perspectiva da utopia. Aprende-se ainda com Murdock (2022) que quanto mais apreciamos a arte feminina, a poesia e os textos e espetáculos teatrais e de dança escritos, encenados e coreografados por mulheres, além de ambientes de trabalho projetados por elas, mais valorizamos suas vozes, porquanto cada uma que rompe o mito da inferioridade feminina torna-se um exemplo para outras. Nos seus termos, “embora eu saiba que temos um longo caminho a percorrer para alcançar a igualdade de gênero e de raça, as jovens que hoje crescem em famílias das quais os valores

2 Expressão incorporada a partir dos diálogos entre Valéria Andrade e Fátima Vieira, supervisora de seu estágio pós-doutoral em *Estudos Avançados sobre a Utopia*, na Universidade do Porto.

femininos são respeitados terão um foco em relações familiares e sociais mais saudáveis amanhã” (MURDOCK, 2022, p. 65). Antes que uma possível revolução aconteça, é preciso projetá-la, seja ela por meio de procedimentos estéticos e ficcionais, seja pelos modos de pensar científicos. Por este motivo, podemos conceber a arte literária como vanguarda das mais significativas transformações sociais, ao criar mundos alternativos quando o real muitas vezes retrocede ou estaciona. Enfim, não se pode esperar que a realidade mude antes da decisão de imaginá-la de outra maneira e, de fato, transformá-la com nossas ações, de que depende a construção de um mundo habitado por *Mulheres e Homens com Coração*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A feira; O trovador encantado.** Organização de Ria Lemaire. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 29-51.

ANDRADE, Valéria; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Teatro para crianças: um reino encantado na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria Roupa de Palha e outros textos para crianças.** Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio (Orgs.). Campina Grande: Bagagem, vol. 1, 2008, p. 7-24.

BERTH, Joice. **Empoderamento.** São Paulo, Pólen, 2019.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Tradução de Arlene Caetano. 40^a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança.** Contraponto, 2005.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfozes.** Desenhos Luiz Zerbini, tradução Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2, Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2012.

HEISE, Eloá. Weltliteratur, um conceito transcultural. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, p. 35-57, 2007. p. 51. Disponível em: <https://abrir.link/4Iqt2>. Acessado em 16/08/2022.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor:** novas perspectivas. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos.** 18^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 20-103.

LEONARD, Linda Schierse. **The Wounded Woman:** Healing the Father-Daughter Relationship. Athens: Swallow Press, 1982.

LEWIS, Clives Staples. **Sobre histórias.** Tradução Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína:** a busca da mulher para se reconectar com o feminino. Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria Roupa de Palha e outros textos para crianças**. Vol. 1. Organização e introdução Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008.

REIS, Carlos. 2017. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, Jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161>. Disponível em: <https://bit.ly/3BNYSIW>. Acessado em 19/05/2023.

**A LITERATURA E
O TEATRO QUE
PENSAM A SI COM
OS OLHOS NO
MUNDO**

UM LIVRO QUE FEZ MUITOS PALCOS: OS 400 ANOS DO “PRIMEIRO FÓLIO” (1623-2023) DE WILLIAM SHAKESPEARE

Fernanda Medeiros

“The transcendent ‘Shakespeare’ is not independent from, but stands firmly on, the bedrock of London’s commercial scene.”

Chris Laoutaris

Um mundo sem **Macbeth** teria suas discussões sobre tirania empobrecidas e sua compreensão do inconsciente freudiano prejudicada. Um mundo sem **A tempestade** não teria arquétipos tão sugestivos como Próspero, Caliban e Ariel para se pensar o imperialismo e o colonialismo. Um mundo sem as peças romanas – **Julio César; Antônio e Cleópatra, e Coriolano** –, e sem muitas das comédias – **Os dois cavalheiros de Verona; A megera domada; Como quiserem; Noite de Reis** –, não conheceria o larguíssimo escopo de Shakespeare, suas várias experiências de linguagem, suas múltiplas explorações dos gêneros dramáticos. Não teria sido difícil existir esse mundo, pois essas peças, e uma dezena de outras, só chegaram a nós por causa de um livro, publicado em 1623, sete anos após a morte de Shakespeare, cujo título é **Master W. Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies**, mas que é conhecido por **First Folio** – em português: **Primeiro fólio** –, e que completa, neste ano de 2023, seu quadricentésimo aniversário¹.

No que segue, comentarei esse livro, considerando seu formato, sua história de publicação, seus paratextos, sua única

¹ As peças que tiveram sua primeira publicação apenas no *Primeiro fólio*, além dessas citadas, são: *Henrique VI Parte 1; Henrique VI Parte 2; Henrique VI Parte 3; A comédia dos erros; Rei João; Medida por medida; Bom é o que acaba bem; Timão de Atenas; Conto do inverno; Cimbeline; Henrique VIII.*

imagem – um retrato de Shakespeare –, seu conteúdo e a organização dada a ele, seus desdobramentos e sua importância.

Os formatos de livro mais comuns no século XVII eram o fólio, o in-quarto e in-octavo². Esses termos designam o número de dobraduras que a folha de impressão recebe, resultando em um dado número de páginas. O fólio correspondia à folha de impressão dobrada uma vez, gerando 4 páginas; o in-quarto, à folha dobrada duas vezes, gerando 8 páginas; e o in-octavo tinha três dobraduras, das quais saíam dezesseis páginas por caderno ou conjunto. Aos poucos, os livros passaram a ser identificados por suas medidas, mas originalmente não era assim, inclusive porque os cortes das folhas de papel eram irregulares. Além das diferenças materiais, havia também uma identidade simbólica que cada formato evocava. O fólio (aproximadamente 33 cm x 20 cm) era um livro grande, reservado a obras de religião, filosofia, história e, em menor escala, literatura. O formato in-quarto media aproximadamente 18 cm x 23 cm, era mais barato, e abarcava diferentes assuntos, tornando-se o formato mais comum. O in-octavo correspondia a livros um pouco menores e era muito associado à poesia, sobretudo à poesia clássica. Era, literalmente, um livro de bolso.

Ben Jonson (1572-1637), amigo e rival de Shakespeare, grande dramaturgo e homem de letras, publicou, em 1616, vários itens de sua obra – peças, poemas, mascaradas³ – em um livro em formato fólio ao qual deu o título de **The Workes of Benjamin Jonson**. O **Primeiro fólio** de Shakespeare não é, então, o “primeiro” absoluto, mas não deixa de ter algo pioneiro: é o primeiro livro nesse formato a incluir *apenas* peças teatrais, o que confere ao gênero uma dignificação que não era absolutamente trivial.

2 Sobre livros e encadernação, recomendo um vídeo muito instrutivo: <https://www.youtube.com/watch?v=miGMfayudbw>

3 Tradução do inglês “masques”, tipo de apresentação teatral amadora, em geral em casas da nobreza, típica do séculos XVI e XVII na Inglaterra, em que atores mascarados dançavam e performavam.

Antes dessa publicação póstuma, no entanto, Shakespeare já era um grande vendedor de in-quartos: tanto sua obra não dramática quanto dezoito peças teatrais já vinham sendo editadas desde a década de 1590. Os longos poemas narrativos **Vênus e Adonis** e **O estupro de Lucrécia** saíram em 1593, e tiveram doze e seis edições, respectivamente, até 1623, tendo tido também versões in-octavo. Em 1609, a coleção de sonetos foi lançada. Quanto às peças, é digno de nota que as mais procuradas eram as peças históricas, como vemos no número de edições de **Henrique IV Parte 1** (sete edições entre 1598 e 1622); **Ricardo III** (seis edições entre 1597 e 1622) e **Ricardo II** (cinco edições entre 1597 e 1615). Esse sucesso justifica que um grupo de homens experientes no ramo editorial tenha se associado em uma empreitada custosa e potencialmente arriscada.

Publicar um livro a partir do século XVI, na Inglaterra, envolvia alguns agentes: os impressores (*printers*), que eram os donos das gráficas; os editores (*publishers*), que adquiriam e detinham os direitos comerciais da obra e contratavam os impressores; e os livreiros (*booksellers*), muitos dos quais eram os próprios editores, e que comercializavam os livros em bancas, a maior parte das quais ficava no pátio da Catedral de Saint Paul. Uma vez vendida para um editor, a obra pertencia exclusivamente a este, perdendo o autor o poder de decisão sobre ela. Para iniciar o processo de publicação, a obra precisava ser aprovada pelo Bispo de Londres ou pelo Arcebispo de Canterbury, mediante o pagamento de uma taxa. Em seguida, era necessário obter uma licença, pela qual também se pagava, junto à Stationers' Company – espécie de sindicato de profissionais do livro, fundada em 1557 –, para então a obra ser registrada no Stationers' Register, catálogo no qual se cadastravam todas as publicações.

No caso do **Primeiro fólio**, formou-se o “First Folio Syndicate” (Rasmussen, 2016, p. 19), com a participação de

cinco empresários. Isaac Jaggard e Edward Blount responderam pelos impressores; William Jaggard, Edward Blount, John Smethwick e William Aspley foram os editores. Blount e os Jaggards, pai e filho, já haviam sido responsáveis por 25% dos fólios literários produzidos em Londres entre 1600 e 1623, e William Jaggard era um homem de negócios muito bem sucedido, possuindo a concessão exclusiva para publicação dos panfletos dos Dez Mandamentos, cuja venda era obrigatória em todas as paróquias, bem como para a confecção dos cartazes de divulgação das peças teatrais em Londres. Blount, por sua vez, era um nome associado a edições de alto padrão literário, por exemplo os **Ensaios**, de Montaigne, traduzidos para o inglês por John Florio, em 1603, e o **Don Quixote**, na tradução de Thomas Shelton (a primeira parte em 1612, e a segunda em 1620). Smethwick e Aspley eram detentores dos direitos de publicação de algumas peças de Shakespeare já publicadas, como **Romeu e Julieta**, **Hamlet** e **Trabalhos de amor perdidos** (Cf. Rasmussen, 2016, p. 26).

Em relação a essa empreitada conjunta, embora conheçam-se detalhes inusitados tais como a ordem em que as páginas do **Fólio** foram impressas, ainda restam muitas dúvidas. Não se sabe, por exemplo, de quem foi a iniciativa da publicação pois, afinal, “a experiência dos editores na produção de fólios de prosa e poesia não dava garantia de sucesso à publicação inédita de um fólio de peças”⁴ (Rasmussen, 2016, p. 26). Quem teria assumido esse risco? Para o importante estudioso David Scott Kastan, os atores John Heminges e Henry Condell foram os principais responsáveis; para outro grande shakespeariano, Gary Taylor, William Jaggard teria tido a iniciativa (Cf. Rasmussen, 2016, p. 23). Outra especulação que se faz é se essa publicação seria do interesse do próprio Shakespeare e se ele teria se dedicado a ela se estivesse vivo. Alimentando essa curiosidade

⁴ “the publishers’ experience in producing folios of poetry and prose by no means guaranteed the success of an unprecedented folio of plays.”

está o dinheiro que Shakespeare deixou de última hora, em seu testamento, para seus três “*fellowes*”, os atores Richard Burbage, e os próprios Heminges e Condell, legando “28 *shillings* e 8 *dime* a cada um para comprarem anéis”⁵ (Cf. Collins, 2009, p. 14). Especula-se se essa herança visaria a encorajá-los em algum projeto editorial futuro. Quanto ao formato, também se questiona quem decidiu pelo fólio: a escolha se deveu a uma vontade de dignificação da obra ou a uma questão pragmática, já que seria mais fácil incluir 36 peças em um livro de maior tamanho? Também não se sabe qual a tiragem e os custos da primeira impressão; segundo Eric Rasmussen (2016, p. 18), a estimativa é de 750 cópias, pressupondo um investimento de 250 libras – valor considerado astronômico em um contexto em que a renda anual de um sapateiro correspondia a quatro libras; e a de um ourives somava cinco libras. Em relação às vendas, se foram bem sucedidas ou não, e se o projeto deu lucro, novamente só há especulações, a mais plausível sendo a de que o **Primeiro fólio** foi muito bem recebido, já que sua segunda edição saiu em 1632. Em comparação, o **Workes**, de Ben Jonson, demorou 24 anos para ter sua segunda tiragem.

Finalmente, quanto aos leitores e compradores, quem foram? Essa pergunta nos confronta com a dificuldade de estimar o letramento da sociedade inglesa de então, pois o escopo de graus de alfabetização era vasto, abarcando diferentes habilidades: desde o saber ler e escrever até o saber assinar o nome, com variações entre os dois extremos dependendo de profissão, região e gênero. No começo do século XVII, em Londres, apenas 22% dos homens sabiam assinar o nome; mas 70% dos comerciantes, no mesmo período, sabiam ler e escrever. Em outras áreas da Inglaterra esse número era menor, e entre as mulheres, estima-se que 90% não chegavam sequer a assinar o nome. Nesse sentido, é uma demonstração de tino

5 “26s.8d. a piece to buy them rings”.

comercial que na dedicatória aos leitores que integra o material prefatório do livro (“*To The Great Variety of Readers*”), estes sejam definidos como “Do mais capaz, àquele que só sabe soletrar: Eis onde vocês se encontram”⁶. O preço do **Fólio**, por sua vez, limitava seu acesso a aristocratas e clérigos, embora pessoas de classe média e pessoas ligadas ao teatro também constem entre os primeiros proprietários. Se, no lançamento, uma cópia em brochura custava 15 *shillings* (120 libras nos dias de hoje) e uma cópia com capa dura entre 16 *shillings* e 1 libra (até 160 libras nos dias de hoje) – alguns meses de salário de um trabalhador qualificado –, ao longo do século XVII, o preço foi ficando mais acessível, para ter uma drástica elevação ao fim do século XVIII, quando Shakespeare já se tornara oficialmente “o poeta nacional” (Cf. Mayer, 2016, p. 105-106). De todo modo, como observa J.C. Mayer, os leitores do **Primeiro fólio** não eram necessariamente apenas os compradores, pois havia os que liam por empréstimo (os “*borrowers*”), o que expande as possibilidades de recepção.

Entre muitas especulações e algumas certezas, o próprio **Fólio**, em sua materialidade e escolhas editoriais que são também mercadológicas, já nos informa muito. Conforme mencionado, publicar peças em formato fólio certamente contribui para que sejam consideradas tema sério e digno de um autor que merece a posteridade. Somado a isso, o material prefatório – textos de apresentação, índice de peças e lista de atores da Companhia –, também é grande evidência do caráter laudatório do livro, que busca enaltecer Shakespeare como grande poeta, destacado de seus contemporâneos: “O material preliminar nos dá, pela primeira vez, a ideia de Shakespeare como um gênio transcendente” (Laoutaris, 2016, p. 49)⁷.

6 “From the most able, to him that can but spell: There you are number'd”.

7 “The preliminaries give us, for the first time, the idea of Shakespeare as a transcendent genius”.

Os textos de apresentação consistem de quatro blocos: uma dedicatória ao leitor, atribuída a Ben Jonson (“*To the Reader*”); as duas cartas dedicatórias dos organizadores Heminges e Condell, uma aos patronos, os irmãos Conde de Pembroke e Conde de Montgomery, e a outra aos Leitores, “*To the Great Variety of Readers*”; e 4 poemas elegíacos – de Ben Jonson, Hugh Holland, Leonard Diggs e “I. M.”, geralmente interpretado como sendo James Mabbe –, todos autores pertencendo a uma elite intelectual e cosmopolita, com educação universitária (Cf. Laoutaris, 2016, p. 55). Nesse denso material textual, Shakespeare migra de “*Sweet Swan of Avon*” (“Doce cisne de Avon”) para “*Starre of Poets*” (“Estrela dos Poetas”), nas palavras de Ben Jonson. O livro é aclamado por sua perenidade e sua capacidade de conferir eternidade a Shakespeare, superando a matéria dura dos monumentos públicos, como lemos no poema de Digges: “Este livro, / Quando o bronze e o mármore perderem o brilho, fará que você pareça / Jovem a todas as épocas”⁸. Finalmente, é no poema de Ben Jonson, coroando todo esse processo de canonização, que encontramos o sempre lembrado mote “Ele não pertence a uma época, mas a todo o sempre”.⁹

O índice de peças é outro item a nos chamar atenção. O “*Catalogue*” apresenta três categorias: “*Comedies, Histories and Tragedies*”. Comédias e tragédias eram os gêneros conhecidos, que atestavam a herança clássica do teatro da Primeira Modernidade e inseriam Shakespeare em uma tradição que remontava a Grécia e Roma antigas. O fato de haver uma categoria específica, “*Histories*”, “peças históricas”, para as peças sobre a história inglesa, sobretudo a história medieval, além de trazer uma singularidade e um caráter inovador à produção de Shakespeare, conferia-lhe o posto de historiógrafo da nação, “ao lado de outros autores aclamados cujas obras

8 “This Booke, / When Brasse and Marble fade, shall make thee looke / Fresh to all Ages”.

9 “He was not of an age, but for all time”.

foram publicadas em fólio, como Raphael Holinshed e John Foxe” (Laoutaris, 2016, p. 56)¹⁰. Acredita-se que a criação da categoria “*Histories*”, atribuída a Heminges e Condell, tenha sido uma jogada comercial, mais uma vez visando a elevar o estatuto de um mero dramaturgo ao de um intelectual sério.

Um outro elemento prefatório é a lista de atores da Companhia, que vem em uma página encabeçada pelo título “*The Workes of William Shakespeare, Containing all his Comedies, Histories and Tragedies, truly set forth according to their first originall*”, seguido de “*The Names of the Principall Actors in all these plays*”. Laoutaris comenta que o uso desse cabeçalho, em que figuram a palavra “*workes*”, “obras”, e a expressão “*first originall*” para se referir à procedência das peças, são elementos a operar também na construção do prestígio da coletânea. “Obra” não é um termo associado a peças de teatro, mas a textos filosóficos e religiosos; e a menção a “*first originall*” sugere um estado de pureza desse material, como se tivesse sido transmitido diretamente das mãos de Shakespear para os leitores. Quanto à lista de atores em si, que é o conteúdo propriamente dito da página, e que tem como primeiro nome o de William Shakespeare, a suposição de Laoutaris (2016, p. 49) é a de que a escolha por apresentar os membros da Companhia incluindo atores vivos e mortos dá ao conjunto um ar de perenidade, indo além da mera funcionalidade informativa sobre qual elenco havia participado de qual montagem, como acontecera no *Fólio* de Ben Jonson.

O retrato de Shakespeare, gravado por Martin Droeshout, é outro elemento muito importante do *Primeiro fólio*. Se seus colegas de Companhia, que conviveram de perto com ele por tantos anos, atestavam a precisão do retrato, podemos considerá-lo confiável em sua representação do dramaturgo. Um outro ponto importante é que tornou-se aceita a ideia de que o retrato emanava um “ar protestante” (“*a protestant feel*”), já

10 “standing alongside other lauded authors whose works appeared in folio, such as Raphael Holinshed and John Foxe”.

que o olhar está encarando o leitor e não mirando em direção a Deus (Cf. Laoutaris, 2016, p. 52).

Nos séculos que se seguiram, as edições das obras completas de Shakespeare multiplicaram-se, ganhando acréscimos, modulações, transformações. No Século XVII, houve quatro novas edições¹¹; no Século XVIII, dez novas edições¹²; no Século XIX, seis novas edições¹³, o que continuou a acontecer nos séculos XX e XXI. No curso dessas diversas edições,

11 1632: *Second Folio*; 1663: *Third Folio*; 1664: Revisão do *Third Folio* com adição de sete novas peças (*Pericles; The London Prodigal; Thomas Lord Cromwell; Sir John Oldcastle; The Puritan; A Yorkshire Tragedy; Locrine*); 1685: *Fourth Folio* (semelhante à versão corrigida da edição de 1664).

12 1709: seis volumes. Editor: Nicholas Rowe. Reimpressão da edição de 1664 com o material de Q2 de *Hamlet* (edição amalgamada). Introdução de listas de personagens, divisão de atos e cenas. Descrita como a primeira edição ilustrada, com uma imagem para cada peça. 1710: reimpressão da edição de 1709, incluindo poesia não-dramática.

1714: nove volumes, com poemas.

1723-25: seis volumes. Editor: Alexander Pope. Baseada em Rowe, mas subtraíndo as sete peças acrescentadas em 1664 e os poemas.

1733: sete volumes. Editor: Lewis Theobald. Crítica a algumas alterações de Pope.

1765: oito volumes. Editor: Samuel Johnson (Dr. Johnson). Contendo apenas as 36 peças originais.

Primeira edição “variorum”, apresentando as leituras de diferentes fontes.

1767-8: dez volumes. Editor: Edward Capell. A primeira a trabalhar diretamente com textos do *Fólio* e de in-quartos originais.

1773: dez volumes. Editor: George Steevens. Revisou a edição de Dr. Johnson.

1780: Editor: Edmond Malone. Adição de um “suplemento”, incluindo os dois poemas narrativos, Sonetos, *The Passionate Pilgrim*, *The Lover's Complaint* e as sete peças incluídas em 1664.

1790: dez volumes. Editor: Edmond Malone. Mantém apenas *Pericles*, dentre as sete peças adicionadas.

13 1803: 21 volumes. Primeira edição “variorum”. Editor: Isaac Reed. Baseada na edição de Johnson-Steevens. Contém apenas peças.

1813: Reimpressão da edição de 1803. Conhecida como “Second Variorum”.

1818: seis volumes. “Family Shakespeare”. Editor: Thomas Bowdler. Os conteúdos são aqueles do *Primeiro fólio*, omitindo as palavras e expressões que não são consideradas próprias para uma leitura em família.

1821: 21 volumes. “Third Variorum”. Editor: James Boswell. Baseada em Malone, inclui poemas e peças.

1860s: Macmillan publica duas diferentes edições em paralelo, editadas por W.G. Clark e W.A. Wright. A primeira é conhecida como Cambridge Shakespeare (nove volumes - 1863-6). A outra é conhecida como Globe Shakespeare (1864). Os conteúdos acompanham a edição de Malone, com a inclusão do poema “The Phoenix and the Turtle”.

1877: Editor: F.J. Furnivall. A ordem das obras é reorganizada, e duas peças são incluídas: *The Two Noble Kinsmen* (primeira publicação em 1634) e *Edward III* (primeira publicação em 1596, anon.)

algumas modificações merecem destaque, como por exemplo a edição de 1709, de Nicholas Rowe, que acrescentou as listas de personagens e as divisões entre atos e cenas às peças. Também é notória a edição de 1818, de Thomas Bowdler, que recebeu a alcunha de “*Family Shakespeare*”, após censura de elementos considerados impróprios pelo organizador. O neologismo “*to bowdlerize*” foi criado para designar essa “limpeza purificadora” de textos, sendo um verbo de uso relativamente comum na língua inglesa hoje. Ao longo dessa história de publicações, Shakespeare foi migrando da condição de dramaturgo para a condição de autor literário, certamente uma promoção simbólica e cultural, sendo hoje um nome que ocupa diversos nichos do mercado e circula muito bem entre a academia e a cultura pop, vivendo, inclusive, dessa marca (*brand*) de abrangência tão vasta¹⁴.

Como se vê, são diversos os ingredientes que constituíram o *Primeiro fólio* como livro-monumento, sem o qual nem o mundo nem Shakespeare seriam os mesmos, se é que “Shakespeare”, tal qual o imaginamos, teria existido. Assim sendo, gostaria de finalizar este texto considerando a proximidade entre teatro e livro, oralidade e escrita, em um caso que parece tão único.

Por mais que se acredite que um texto teatral só encontre sua plena realização no palco, que se pense que sem a encenação um texto teatral é tão “silencioso” quanto uma partitura musical, parece-me que em Shakespeare isso se relativiza; ou melhor, não existem textos silenciosos para a cultura teatral do Renascimento ou para um poeta como Shakespeare. A existência das peças no papel é plenamente justificável tamanho o investimento verbal e poético de que são dotadas e tamanha a teatralidade que ali está inscrita, bem como em toda a cultura renascentista. A relação da oralidade

14 Sobre a ideia de Shakespeare como uma marca (*brand*), ver a dissertação de mestrado de Heloisa Dias Queiroz, ‘What’s in a Name?’ *Shakespeare as a Brand* (UERJ, PPGLetras, 2021, mimeo).

com o livro, em se tratando do início da modernidade, tem um aspecto de continuidade muito grande: palcos, salas de aula, palanques políticos, púlpitos, consciências individuais – todos esses são lugares da palavra retórica, da performance, da busca pelo domínio da expressividade verbal eficiente e efetiva. O saber livreresco é posto a serviço de uma produção oral de alto nível, que será testada quer em debates universitários, quer em espetáculos teatrais, sermões, discursos, pensamentos.

Nos teatros ingleses, que se tornaram verdadeiros centros comerciais, essa continuidade entre oralidade e escrita ganha uma dimensão bem concreta, como analisa a historiadora Tiffany Stern. Vendia-se de tudo, antes, durante e depois dos espetáculos – comida, bebida, tabaco e... livros:

[...] a companhia de Shakespeare deve ter feito todo o possível para explorar as possibilidades comerciais oferecidas pelos vendedores ambulantes. Podem mesmo ter se envolvido em uma das principais atividades comerciais do teatro: a venda de livros. Porque o teatro, lugar em que amantes de história, ficção e literatura se reuniam, era naturalmente um local para a venda de literatura impressa – no mínimo porque os espectadores, que frequentemente chegavam bem antes da hora para guardar bons lugares (não havia lugares marcados nos teatros da Primeira Modernidade), queriam uma distração que os ajudasse a passar o tempo. (Stern, 2017, p. 113)¹⁵

Stern acrescenta, a título de especulação, que mesmo que a venda de livros no teatro fosse uma possível fonte de distração para os espectadores, ela ainda valeria a pena; e mesmo parecendo surpreendente que as companhias autorizassem a

15 [...] Shakespeare's company are likely to have done what they could to exploit the selling possibilities offered by hawkers. They may even have been involved in one of theatre's other major trades: bookselling. For the theatre, a place in which lovers of history, fiction and literature were gathered together, was naturally a location for selling printed literature – not least because spectators, who often arrived well before performance to secure themselves reasonable seats (there being no fixed seating in the early modern playhouse), tended to want lasting distractions with which to pass the time.

publicação de seus textos, faziam-no porque poderiam obter lucros que compensariam o possível roubo de peças por concorrentes.

Ainda uma camada dessa proximidade entre livros e palcos diz respeito ao próprio modo de composição de textos teatrais por Shakespeare, todos eles oriundos de leituras. O Shakespeare autor é o Shakespeare adaptador. Suas tragédias e comédias advêm da Bíblia, da obra de Sêneca (4 AC - 65 DC), de Plauto (254-184 BC) e Terêncio (195-159 BC), de Plutarco (46 DC-120 DC) e Tito Lívio (59 AC – 17 DC), de Ovídio (43 AC – 17 DC), do teatro medieval inglês (moralidades e interlúdios), das narrativas italianas, das festas populares, entre outras fontes. Suas peças históricas bebem principalmente das crônicas de Raphael Holinshed (1529-1580) e Edward Hall (1498-1547). Seu conterrâneo Geoffrey Chaucer (1343?- 1400) está em muitas referências, Nicolau Maquiavel (1469-1527) está em toda parte, Michel de Montaigne (1533-1592) aqui e acolá. O teatro de Shakespeare vem dos livros e das suas leituras, moduladas por sua escuta agudíssima das falas do seu tempo: das ruas, tabernas, da corte, dos outros dramaturgos.

Para finalizar este breve texto, gostaria de acrescentar que comemorar os 400 anos do **Primeiro fólio** não deixa de reproduzir um movimento dialético inscrito em toda a obra de Shakespeare, movimento que aponta na direção do debate e do perspectivismo, da importância das perguntas, mais do que das respostas. Comemorar o **Fólio** torna obrigatório encarar as contradições que nos traduzem, e que sempre estiveram gravadas na história de um livro que se construiu como monumento sem nunca ocultar seu caráter de produto – “O que quer que façam, comprem”¹⁶, exortavam Heminges e Condell em sua Carta aos leitores. Comemorar o **Fólio** significa celebrar muito do que a cultura ocidental elegeu como seus mitos e arquétipos, como

16 “But whatever you do, Buy.”

aquilo que a faz pensar e dar sentido a tantas experiências, e, concomitantemente, admitir que nesses 400 anos o mundo não cessou de se tornar um lugar mais estranho e mais paradoxal. Para tomar apenas um exemplo: em 2020, a Christie's, de Nova Iorque, leiloou um exemplar de um **Fólio** de 1623 por 10 milhões de dólares, valor recorde para uma obra literária e uma soma jamais alcançável para nós, pobres mortais que trabalhamos com cultura e educação no século XXI. Como dizia o Velho Bill, o “admirável mundo novo” será “admirável” e “novo” apenas para alguns.

REFERÊNCIAS:

COLLINS, Paul. **The Book of William. How Shakespeare's First Folio Conquered the World.** London and NY: Bloomsbury, 2009.

HIGGINS, B.D.R. Printing the First Folio. In: SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 30-47.

LAOUTARIS, Chris. The Prefatorial Material. In: SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 48-67.

LYONS, Tara. Shakespeare in Print Before 1623. In: SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 1-17.

MAYER, Jean-Christophe. Early Buyers and Readers. In: SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 103-119.

RASMUSSEN, Eric. Publishing the First Folio. In: SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 18-29.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. Editores gerais: Stanley Wells e Gary Taylor. Oxford, Oxford University Press, 1991[1988].

SMITH, Emma. **The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

STERN, Tiffany. "Fill Thy Purse With Money": Financing Performance In Shakespearean England. In: PINHO, Davi e MEDEIROS, Fernanda, orgs. **Literaturas de língua inglesa**: leituras interdisciplinares. Vol.II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 106-122.

Sites consultados:

<https://www.folger.edu/explore/shakespeare-in-print/first-folio/>

https://firstfolios.com/Documents/Detail/british-library-c_39_k_15/5429?item=5439

https://en.wikipedia.org/wiki/First_Folio

<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-works/shakespeares-first-folio/>

A ÚLTIMA DANÇA: UM ENSAIO SOBRE A MORTE EM *THE INTELLIGENT HOMOSEXUAL'S GUIDE TO CAPITALISM AND SOCIALISM AND A KEY TO THE SCRIPTURES* DE TONY KUSHNER

Vanessa Cianconi

"The fog was where I wanted to be. Halfway down the path you can't see this house. You'd never know it was here. Or any of the other places down the avenue. I couldn't see but a few feet ahead. I didn't meet a soul. Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted—to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. Out beyond the harbor, where the road runs along the beach, I even lost the feeling of being on land. The fog and the sea seemed part of each other. It was like walking on the bottom of the sea. As if I had drowned long ago. As if I was the ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea. It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost."

— Eugene O'Neill, **Long Day's Journey into Night**

Uma possível “teoria” sobre o teatro de Tony Kushner está apoiada, de alguma forma, na aporia da morte. O fim, muito além do político – ou da voz política – se faz visível em suas peças mais proeminentes. O significado deste fim (o fim da vida, da política, do amor, e até da verborragia que é, em última instância, atrelada à sua dramaturgia) tenta se fazer claro através de seus personagens fantasmagóricos. A ambivalência da vida, em seu caminhar, se mostra consistente com a ideia da possibilidade da assombração. O que existe após a morte? Kushner nunca conseguiu responder a esta questão (ou sequer tentou), mas trouxe para o palco como em **Angels in America**, uma plethora de personagens não-corpóreos (e alguns outros bem reais da história) que narram os momentos mais temidos por nós. A história da incompreensão sobre quem é esse outro familiar, a história de um país assombrado por fantasmas reais

que ao gritarem cada vez mais alto assustam o que ainda resta daquela terra devastada é muito do que Kushner vem tentando com afincô trazer à baila.

Allan Kellehear, em **A Social History of Dying** (2007), comenta como a morte se tornou um assunto bastante vergonhoso - rotulado negativamente. Para ele, o desafio social e moral para quem está envolvido nessas batalhas modernas sobre a identidade no final da vida é o problema de programar a morte. Se somos conscientes de sermos seres finitos, quando devemos morrer? É ético terminarmos com a nossa própria vida? É possível antecipar a morte? Ou até mesmo planejar a própria morte? Este trabalho pretende passear pela dança da morte, ou pela última dança, de uma família que assombrada pelo passado discute a possibilidade de terminar com o que ainda resta de vida (em todo o seu sentido, inclusive o político) em seu patriarca. A morte – agora muito distante de suas origens do outro mundo - tornou-se um conjunto de provações e testes deste mundo. A morte continua sua reversão do outro mundo à medida que a secularização obscurece nossa visão de lá ou permite apenas as descrições mais vagas desses lugares. Cada vez mais, a lenta deterioração do envelhecimento e o lento escurecimento da consciência (aqui assombrado pelo Alzheimer) que experimentamos à medida que envelhecemos trazem uma nova e urgente questão sobre morte em vida.

Sigmund Freud escreveu largamente sobre morte, luto e tristeza. No prefácio na última tradução de **Das Unheimliche**, ensaio de 1919, Gilson Iannini e Pedro Tavares escrevem sobre a intraduzibilidade da palavra alemã. Para os tradutores “infamiliar” é a palavra em português que mais expressa o que está em jogo no conceito desenvolvido pelo psicanalista. O “infamiliar” mostra que a fronteira entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O conceito

tradutório agencia, talvez, um outro conceito: a transposição da passagem da vida para a morte - a possibilidade de transpor a fronteira entre os dois mundos, o dos mortos e o dos vivos. As inquietações da morte e sobre a morte se integram à ideia de o familiar, algo que também abriga seu sentido antitético. Para os tradutores, “o *unheimliche* é uma negação que se sobrepõe ao *heimiliche* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador” (FREUD, 2021, p. 11). O neologismo, em português, não traduz exatamente a palavra do alemão, mas abriga o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. Alguma coisa que nos é estranha e nos causa angústia. A morte nos causa angústia. Sobre a relação com a morte, ou com a vontade de morrer (ao tirar a sua própria vida), ou de matar, Freud em “Tempos de guerra e de morte” (1915), escrevendo no pós-guerra, lembra que em algum momento o ser-humano não conseguia mais manter a morte longe de si, pois esta já estava perto demais dele. O homem inventa o espírito junto à alma do ente querido, nunca ao inimigo, mas a sua culpa transforma esse espírito em um ente maligno que precisa ser temido. Para Freud, “as modificações (físicas) da morte sugeriram a ele a divisão do indivíduo em um corpo e em uma – originalmente várias – alma; dessa forma, seu curso mental corria em paralelo ao processo de decomposição iniciado pela morte.” (FREUD, 2021, p. 13) Mas é somente em “Luto e melancolia”, ensaio de 1917, em que ele vê o sujeito em um estado semelhante ao da morte, juntamente com o objeto perdido. Freud relaciona a melancolia à perda do objeto de amor e a ambivalência das relações amorosas.

A ambivalência da vida e da morte são constantes no teatro de Tony Kushner. Figuras fantasmagóricas e intrusos imaginários (figuras que performam como fantasmas ou

como objetos de memória, que assombram os espaços físicos da cena, mas não são fantasmas *per se*) somam à tristeza da solidão da morte, do espaço vazio, espectral. Em **Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering** (1997), Marita Sturken nos lembra que a memória forma a estrutura da vida humana, afetando tudo, desde a “capacidade” de realizar tarefas simples e cotidianas até o reconhecimento de si mesmo. A “memória”, segundo a pesquisadora, estabelece a “continuidade da vida”; ela dá sentido ao presente, pois cada momento é constituído pelo passado. Como o meio pelo qual nos lembramos de quem somos, a “memória” proporciona o próprio núcleo da identidade. Dos tempos mais remotos de que se há registros representamos histórias uns para os outros e estão nessas histórias o poder de relembrar o passado. Do que é “infamiliar” à melancolia, o tempo da morte se faz presente na memória dos personagens do dramaturgo estadunidense. Aqui, a vida, a política e a morte se misturam em uma última solitária dança.

GEORGE BERNARD SHAW E SEU GUIA DA MULHER INTELIGENTE

Comissionado pelo Teatro Guthrie **The Intelligent Homossexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures** teve sua estreia mundial durante a Celebração Kushner (*Kushner Celebration*) do Teatro Guthrie. No *website* do Guthrie era possível encontrar várias atividades comemorativas como “Plan Your Kushner Getway” e uma “Loja Kushner” (“buy an origami wallet!”). Em outras palavras, o capitalismo estava vivo no Guthrie Theater, e Kushner estava no mercado. De alguma forma, a peça, que tão fortemente critica as reificações do capitalismo, perdeu ressonância quando realizada em meio a esta bonança teatral

burguesa. A peça que inicia sua crítica lançando mão de um caso amoroso conduzido através de telefones celulares, Kushner traça a alienação custeada por nossa sociedade tecnologicamente mediada e movida pelo mercado à medida que ela dissolve a malha social: amigo, membro da família e cidadão são todos abandonados, ao mesmo tempo que abandonam, na paisagem pós-sindical dos Estados Unidos. O roteiro de Kushner coloca em primeiro plano o deslocamento e o desespero do indivíduo à deriva no mundo capitalista “globalizado” do século XXI.

George Bernard Shaw publicou o **The Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism & Fascism** em 1928. O livro se baseia em anos de política e panfletagem. Para Shaw, a desigualdade econômica é como o pecado original; ela envenena e distorce todos os aspectos da vida. O direito, a medicina, a educação, a igreja, o parlamento – todas as instituições são corrompidas na raiz por interesses pecuniários. A propriedade privada é uma forma de ladroagem – ladroagem com violência. Pois uma economia capitalista nunca pode funcionar perfeitamente. Em seu guia, Shaw, um socialista confesso, mas avesso às ideias de Marx, ria dos socialistas que viam a história como um melodrama na qual o heroísmo do proletariado é colocado contra a vilania do capitalismo. Para o dramaturgo inglês:

We have to confess it: Capitalist mankind in the lump is detestable. Class hatred is not a mere matter of envy on the part of the poor and contempt and dread on the part of the rich. Both rich and poor are really hateful in themselves. For my part I hate the poor and look forward eagerly to their extermination. I pity the rich a little, but am equally bent on their extermination... I should despair if I did not know that they will all die presently, and there is no need on earth why they should be replaced by people like themselves. (SHAW, 1928, p. 493-494)¹

¹ Temos que confessar isso: A humanidade capitalista em sua totalidade é detestável. O ódio de classe não é uma mera questão de inveja por parte dos pobres e de desprezo e pavor

No entanto, ele via o capitalismo como a origem de todo mal, a mola mestra da desonestade e da exploração. **Science and Health with Key to the Scriptures** (1875), escrito por Mary Baker Eddy, considerado o texto central da religião da ciência cristã. Inspirada por estudos da *Bíblia* realizados em 1867, o livro apresenta uma visão totalmente metafísica do cristianismo, segundo a qual o pecado, a doença e a morte não são de deus e, portanto, não são reais. Além disso, ela sugere que, ao se esforçar para obter uma compreensão espiritual do mundo como a perfeita criação de deus, essas “falsas crenças” são eliminadas de sua experiência. O livro de Eddy é um debate sobre questões religiosas de relevância ainda discutidas na atualidade. Empty e Clio conversam vagamente sobre o livro de Eddy. Clio e Empty conversam sobre dialética, sistemas, morte e espíritos. Clio acredita que o livro de Eddy traz questões prementes sobre a morte ou se há vida após a morte: um guia sobre o incognoscível. Kushner apresenta esse incognoscível como uma forma de dialética negativa mesmo servindo à reconciliação. A possibilidade da existência do espírito, as contradições de uma dialética antagônica, mas emancipatória, assim como a morte, na concepção de Clio. A morte liberatória viria a partir de uma mudança, da paralisia para a ação.

EMPTY – I'm staying. He needs us, Clio. The citizen in the Horace poem, dreaming he's alone, in the audience; he's removed himself from the stage, from the action, from the actors – from us. That's your brother, my father, he's removed himself from active involvement in the world. We all know it's catastrophic, disengagement, separating thought from action but – We've let him go. I can make him choose not to die by wanting him to live. And I do, I want him to live. Sorry if that's no un *dialectical* enough for you but.

por parte dos ricos. Tanto os ricos quanto os pobres são realmente odiosos em si mesmos. De minha parte, odeio os pobres e espero ansiosamente por seu extermínio. Tenho um pouco de pena dos ricos, mas estou igualmente empenhado em seu extermínio... Eu me desesperaria se não soubesse que todos eles morrerão em breve e que não há necessidade alguma de serem substituídos por pessoas como eles.

CLIO – Right before I came here last summer, a neighbour lady in Paterson, I told her my brother had cut his wrists, and she gave me a book Mary Baker Eddy. *Science and Health With Key to the Scriptures* (...) I don't subscribe to systems anymore. But her book's beautiful, a guide to the unknowable, the relationship of the intangible to the material. I find she's particularly good on the subject of death. I want him to live, too. I just... Death's in this house, Empty; it's here. I've seen it, close up, but I don't know what death is. So I don't know what Gus hopes to find by doing this, I know he's made his mind up to pursue it, and I don't think I can alter that. She writes that death is the idea of death. If you look at it that way, it's an expression of the uneasy way spirit inhabits matter, and – EMPTY – Of course you can't alter – You and him, you're transfixed by death maybe, maybe it's some sort of ooky-spooky European political death dementia we bought with us when we came over in 1892. I'm glad you're going, Zeeko. Unintentionally, you're probably reinforcing his depression. The two of you, you're like the before picture in an ad for Prozac. I don't have time to think about death. I have to think about how I can prevent death. (...)

CLIO – Whether Spirits exist, something escapes from matter when it dies. I've witnessed that. It is tragic, but life's tragic, baby. Don't you know that? And if we're lucky, death's also emancipation, a kind of – (...)

MAEVE – I don't think she meant death is good or anything, just like it's like, regarded in a certain light, um... Ecstasy. (...) Ecstasy, it means out of... well, stasis. A... A shift, a change. So what did you mean when you –

EMPTY – Death's some sort of liberation? (KUSHNER, 2009, p. 172, 173)²

² EMPTY - Eu vou ficar. Ele precisa de nós, Clio. O cidadão no poema de Horácio, sonhando que está sozinho, na plateia; ele se retirou do palco, da ação, dos atores - de nós. Esse é o seu irmão, meu pai, ele se afastou do envolvimento ativo no mundo. Todos nós sabemos que isso é catastrófico, o desligamento, a separação do pensamento da ação, mas - Nós o deixamos ir. Eu posso fazer com que ele escolha não morrer querendo que ele viva. E eu quero, eu quero que ele viva. Desculpe se isso não é suficientemente *não* dialético para você, mas.

CLIO - Pouco antes de vir para cá no verão passado, uma vizinha de Paterson contou-lhe que meu irmão havia cortado os pulsos e ela me deu um livro de Mary Baker Eddy. *Science and Health With Key to the Scriptures* (...) Eu não concordo mais com sistemas. Mas o livro dela é lindo, um guia para o incognoscível, a relação do intangível com o material. Acho que ela é particularmente boa no assunto da morte. Eu também quero que ele viva. Eu só... A morte está nesta casa, Empty; ela está aqui. Eu a vi, de perto, mas não sei o que

O livro de Eddy, segundo Kushner, foi a inspiração para a sua peça. Mas há algo além do livro de Eddy subjacente à peça de Kushner, pois foi George Bernard Shaw que via a política como uma forma de ocupar um vazio, que trazia para o palco debates necessários sobre o modo de vida capitalista e acima de tudo, via a política como uma forma de ativismo com um objetivo muito bem delineado. O capitalismo, na mão desses dois dramaturgos, mesmo que separados por um período de quase 100 anos, não perde a essência do mal inerente a ele. O título da peça, acredito eu, é um amalgama, a partir de um pensamento dialético, desses dois livros do século da Revolução Industrial. Observando ilusões (ou espíritos), removidos do mundo, a nossa escuridão acaba procurando a luz no olhar de um outro além de nós. O sonho do suicídio nada mais é do que o sonho do fim, talvez o sonho com o fim do capitalismo. O teatro como arte cumpre novamente a sua função de mimetizar a negatividade do mundo reificado.

FANTASMAGORIA COMO MEMÓRIA

O interesse de Walter Benjamin pela fantasmagoria como mercadoria remonta ao seu *Arcades Project*. Para Benjamin, o

é a morte. Portanto, não sei o que Gus espera encontrar ao fazer isso, mas sei que ele já decidiu que vai fazer, e acho que não posso mudar isso. Ela escreve que a morte é a ideia da morte. Se você olhar dessa forma, é uma expressão da maneira incômoda com que o espírito habita a matéria, e -

EMPTY - É claro que você não pode alterar - Você e ele, vocês estão fascinados pela morte, talvez seja algum tipo de demência de morte política europeia assustadora que compramos conosco quando viemos para cá em 1892. Fico feliz que você esteja indo, Zeeko. Sem querer, você provavelmente está reforçando a depressão dele. Vocês dois são como a foto de antes de um anúncio de Prozac. Não tenho tempo para pensar na morte. Tenho de pensar em como posso evitar a morte. (...)

CLIO - Se os Espíritos existem, algo escapa da matéria quando morre. Eu testemunhei isso. É trágico, mas a vida é trágica, querida. Você não sabe disso? E se tivermos sorte, a morte também é emancipação, uma espécie de - (...)

MAEVE - Não acho que ela quis dizer que a morte é boa ou algo assim, apenas que ela é vista sob uma certa luz, hum... Extase. (...) Extase significa sair da... bem, da estase. Uma... Uma mudança, uma alteração. Então, o que você quis dizer quando -

EMPTY - A morte é algum tipo de liberação?

tema da obra, os arcades de Paris, eram relíquias de uma ordem social passada, onde o consumismo reinava. Charlie Lawrence Jones, em seu artigo “Sobre Walter Benjamin, e o “Projeto Arcades” (2017), nos lembra que:

Através de sua pesquisa, Benjamin começou a ver os arcades como representativos de um momento crucial na história social: o ponto em que a sociedade se concentrou no consumo sobre a produção. Comprar o mais recente produto de moda era apenas um ópio, ele pensou, entorpecendo os sentidos para a verdadeira natureza do mundo. Ao trazer luz a isto, ele esperava acordar as pessoas do consumismo do século XIX e trazer algum tipo de utopia socialista.

O significado de fantasmagoria figura como irreal, quimera, utopia, fabulação. A ideia de fantasmagoria de Benjamin, de acordo com Margareth Cohn em seu ensaio “Walter Benjamin’s Phantasmagoria” (1989), dificilmente ilumina em sentido literal ou figurativo, mas o que este fantasma traz como memória, ou a fantasmagoria da memória cultural, é a incorporação deste monstro como um ser cultural. A alegoria da palavra fantasmagoria, lembra Cohn, significa “falar o outro” dentro da ágora (o mercado, assim como o espaço público). Benjamin também nos lembra, em suas “Teses sobre a história”, que “não há nenhum documento da civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2007, p. 256), ou seja, é o trabalho deste fantasma arrastar esta memória cultural fantasmagórica, que de alguma forma é transmitida de uma pessoa para outra, como uma lembrança da inconciliabilidade do presente. A possibilidade de redenção, ou da conciliação, que não existe mais, aparece como um *Doppelganger* demoníaco, “a fantasmagoria permanece firmemente enraizada no reino assombrado do intercâmbio comercial” (COHN, 1989, p. 96). A fantasmagoria expressa bem a compreensão marxista de Benjamin sobre o poder

estranhamente sobrenatural evidenciado pela realidade material de um mundo comoditizado, ou seja, o monstro de uma sociedade de consumidores que está pronta para emergir. Além disso, a ideia de “falar o outro” ajuda a solidificar o conceito do outro como algo que assusta, que aterroriza, que ameaça. Jeffrey Cohen, em sua sétima tese da cultura do monstro, afirma que o corpo monstro é um corpo cultural, que incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia; infelizmente, segundo o professor, os monstros escapam. Porque o monstro é um ser histórico, ele escapa de barreiras, fronteiras, tempo, mas também é uma narrativa dupla, uma que descreve como o monstro veio a ser e outra, seu testemunho, detalhando que uso cultural o monstro serve. A incapacidade real de definir ou de apontar o monstro ou mesmo o abjeto, lançando mão das palavras de Kristeva, parece ser muito exaustiva. O monstro ou este outro cultural é visivelmente colocado em palavras no teatro de Tony Kushner.

O aparecimento de fantasmas no palco, simultaneamente, aponta para um passado ambivalentemente concebido como falho e nostálgico, e para o futuro. A aparição de um ser sobrenatural, frequentemente, forma um elo concreto entre estes passados e futuros. E, para ele, diferente do que Hamlet havia dito, o resto não é silêncio, os mortos voltam para reivindicar, através das palavras, o presente e o futuro. Mas como se ouve um silêncio? Harold Bloom volta a considerar o fantasma mais famoso do teatro, o fantasma do pai de Hamlet:

Escuto um silêncio primordial, assim como vozes que descem de uma esfera dentro e fora da rocha do eu. Quando Hamlet conclui murmurando: “O resto é silêncio”, ele pretende tanto uma aceitação do esquecimento quanto um anseio pelo que os hermetistas chamam de Pleroma ou Plenitude. (...) Como se ouve um silêncio? (BLOOM, 2019, p. 72)

Derrida (2006) argumentou que todos os textos são, de fato, assombrados por outros textos. Marvin Carlson, em **The**

Haunted Stage (2003), nos lembra que o texto teatral se relaciona ainda mais com outros textos, literários ou não. A assombração aparece fazendo barulho, perturbando o silêncio de Bloom, não se ouve o silêncio, se ouve o barulho do passado disfarçado de silêncio.

O GUIA HOMOSSEXUAL PARA O CAPITALISMO E SOCIALISMO

The Homossexual's Guide centra-se na família ítalo-americana Marcantonio. O patriarca Gus, residente na Clinton Street, em Carol Gardens no Brooklyn, é primo distante do congressista radical da vida real Vito Marcantonio e herdeiro de um passado anarco-comunista de sua família. Temendo o início de um Alzheimer, ele pede o apoio de sua família para tentar se matar novamente após uma falha tentativa de suicídio. Sua irmã Bennie, seu filho Pill com o marido Paul, sua filha Empty com sua namorada grávida Maeve e seu ex-marido Adam, seu filho Vic com sua esposa Sooze, lutam, ponderam e respondem não apenas ao pedido de Gus de terminar com a sua própria vida, mas às suas próprias existências problemáticas e estranhamente solitárias em meio a esta grande família contemporânea. A perda da memória aparece no palco na primeira cena da peça:

PILL – Hey look at that, Alzheimer's cleared right up.
V – You don't have Alzheimer's.
PILL – Did you think you were losing your memory last year?
When you...
(...)
GUS – The Committees of Correspondence! Right, that, I
– [...] Because, because she's there, and you, and you're cueing me, it comes back, with you kids. But over and over, it's just... not there. Blank spaces, not like forgetfulness, but. Like *trying to remember* has become this dangerous thing, it... pulls *me* into the

blank space, *I'm... I'm become irretrievable. I go away*. [...] He had Alzheimer's. It's in the Family DNA. In his last Years, and he lived *forever* – he was lost in this terrifying fog, a curse to his family, a dead thing in diapers, wandering. We all said that'll never be me. *I meant it.*³ (KUSHNER, 2009, pp. 10-14).

A vida pessoal, como Kushner demonstra em toda a sua obra, nunca vem sem o político: a política de Gus pertence a uma história que gradativamente desapareceu de ativismo comunista e organização sindical (sindicalismo - atividade que para o filho de Gus Vic causou a atual ruína econômica da nação). Não é apenas que esta história política está desaparecendo e fracassando – como um Alzheimer social coletivo - mas a própria capacidade do ser humano de se conectar como um organismo político e social está desaparecendo. Gus se recusa a mostrar os documentos sindicais ao filho, que é historiador. Ou professor de história, como ele mesmo fala. O apagamento da história para Gus (e para a sociedade estadunidense em geral) se faz claro na peça. A diminuição da importância da história e do sindicalismo se movimentam em direção à uma amnésia que é bastante real das humanidades nos EUA. Traição e alienação definem esta família e a sociedade que a forma. Os filhos de Reagan, “egoístas e gananciosos, sem amor e cegos” que povoaram **Angels in America** são agora os filhos de um tempo ainda mais alienado e alienante: a idade dos iPhones e do neoliberalismo exacerbado.

3 PILL - Olha só, o Alzheimer já está resolvido.

V - Você não tem Alzheimer.

PILL - Você achou que estava perdendo a memória no ano passado? Quando você...
(...)

GUS - Os Comitês de Correspondência! Certo, isso, eu - [...]

Porque, como ela está lá, e você, e você está me dando dicas, isso volta, com vocês, crianças. Mas, de novo e de novo, simplesmente... não está lá. Espaços em branco, não como esquecimento, mas. Como se tentar lembrar tivesse se tornado uma coisa perigosa, isso... me puxa para o espaço em branco, eu... Eu me torno irrecuperável. Eu vou embora. [...] Ele tinha Alzheimer. Está no DNA da família. Em seus últimos anos, e ele viveu *para sempre* - ele estava perdido nessa névoa aterrorizante, uma maldição para sua família, uma coisa morta em fraldas, vagando. Todos nós dissemos que esse nunca seria eu. Eu estava falando sério.

Kushner retorna (assim como seus fantasmas) à liquidez de Bauman, aos relacionamentos fugazes sem solidez, sem amor. Pill trai Paul com um garoto de programa mais novo, Eli, enquanto este, aparentemente o corpo reificado, ama e então é deixado por Pill. Vic dorme com a amante lésbica da irmã Empty, Maeve, engravidando-a com uma criança que Empty não quer. Adam compra a casa da família para trazer de volta sua amante de algum tempo, sempre ex, Empty. Não apenas estas relações pessoais refletem a incapacidade de formar conexões humanas duradouras no mundo sociopolítico atual, mas a família, ela mesma, perdeu sua conexão com o passado, com sua linhagem. A amnésia pessoal se torna coletiva à medida que Gus incinera os arquivos da família. Tia e sobrinha são deixadas contemplando sua perda de história familiar em uma sala emoldurada pela linha fraturada do horizonte da cada vez mais deshistórica cidade de Nova York, onde os lucros do rápido desenvolvimento destruíram o conceito de lar... um lugar para se pertencer ao longo do tempo.

A destruição do lar ou do conciliáculo (das bruxas e dos comunistas, nesse caso), se faz claro nas palavras de Paul quando esse reforça o fato de Gus fazer parte do partido comunista. Os comunistas historicamente sendo vistos como as bruxas da história estadunidense. Nas palavras de Paul:

PAUL – [...] you know I love you all, but, but this ... conference or, or gathering of the coven, it legitimizes whatever there is in him of genuine serious suicidal ideation, it wouldn't be a, a good idea probably for most families, but also the man. Is. A. Communist. Party. Member. Cadres. Party discipline, what do I know? [...]⁴ (KUSHNER, 2009, p. 38)

4 PAUL - [...] vocês sabem que eu amo todos vocês, mas, mas essa... conferência ou reunião do clã, isso legitima o que quer que haja nele de ideação suicida séria e genuína, não seria uma boa ideia provavelmente para a maioria das famílias, mas também para o homem. É. O. Quadro de funcionários. Membro. Partido. Comunista. Disciplina do partido, o que eu sei? [...]

O isolamento abjeto de personagens desprovidos de matrizes temporais, espaciais ou relacionais, meio nus, deixados à deriva em uma terra de desconexão e abandono, que não conseguem encontrar o familiar, somente o *unheimlich*, carregado de todo o seu caráter angustiante e assustador, a fim de lhes dizerem quem eles são ou o lugar onde eles realmente pertencem se delineia por toda a peça. A visão reificada e objetificada da mercadoria, voltando a Benjamin, e a seu conceito sobre a história, se mantém no fato da vida, e aqui também da morte, se transformar em mercadoria. O homem alienado de si mesmo de Marx é representável no caminho para a morte de Gus.

ELI – You read Marx in... [...]

PILL – By making it, by working. His labor, his productive life goes into making objects; his labor remains in the objects in the form of value; it becomes objectified, outside of him. His life is objectified, outside of him. [...]

PILL – Since man is estranged from his own labor, estranged from himself, he expresses this, as everything human is expressed, according to Marx, in relationships, his self-alienation is expressed as alienation from other men. [...]

The damage of hustling, that you're commodifying your deepest self, your capacity for giving and receiving love, romantic love, that you're turning that, that capacity within into a thing for sale, you become remote from your own –

ELI – No I mean what I mean is that it's interesting that if you turn tricks you're selling the alienated self. Right? Not like an iPhone your labor life is trapped in, like I get that, that that's bad, like I built this building I can't afford an apartment in, right, but know what I mean? It's not the building or the iPhone, it's you, that's the thing they buy, you don't make this thing, you make yourself into a thing, so – [...] You buy the alienated worker, the alienation, right, you want to fuck the alienation or get fucked by it, the whole process of... what did you call it? Commodity?

PILL – Fetishism.

ELI – Cool. Like if it's an affliction, a sickness, that process, you want to buy the process, not a boy, but a thing like a

boy, in whom, in whom – it's transparent. The affliction.⁵
(KUSHNER, 2009, p. 61-63)

O final da peça traz Snelle dando instruções de suicídio a Gus, que era o colega de sindicato de seu falecido marido. Cantando a canção sindical, sozinha, enquanto deixa Gus para morrer, Snelle ilustra o tremendo custo da perda do coletivo: o fim do indivíduo como um ser político, social e, portanto, humano.

Mas Gus não está sozinho na morte: o ex-amante de Pill, Eli aparece, pronto para fazer qualquer coisa por 300 dólares. O jogo começa com a sensualidade estéril de uma conversa de celular entre amantes e termina com a profunda solidão de uma morte auto-infligida com uma estranha; o patriarca paga o preço de mercado pelo cuidado e contato humano. A perda da conectividade que é lamentada no trabalho foi então replicada na relação entre a performance e o público. A consciência dos personagens agora precisa emergir na performance com Kushner marcando a sua, e a do espectador, cumplicidade

5 ELI - Você leu Marx em... [...]

PILL - Ao fabricá-lo, ao trabalhar. Seu trabalho, sua vida produtiva vai para a fabricação de objetos; seu trabalho permanece nos objetos na forma de valor; torna-se objetivado, fora dele. Sua vida é objetivada, fora dele. [...]

PILL - Uma vez que o homem está alienado de seu próprio trabalho, alienado de si mesmo, ele expressa isso, como tudo o que é humano é expresso, de acordo com Marx, em relacionamentos, sua autoalienação é expressa como alienação de outros homens. [...]

O dano do comércio é que você está mercantilizando o seu eu mais profundo, sua capacidade de dar e receber amor, amor romântico, que você está transformando essa capacidade interior em uma coisa à venda, você se torna distante de si mesmo.

ELI - Não, o que eu quero dizer é que é interessante que, se você transformar as artimanhas, estará vendendo o eu alienado. Certo? Não como um iPhone no qual sua vida profissional está presa, como se eu entendesse que isso é ruim, como se eu tivesse construído esse prédio no qual não posso comprar um apartamento, certo, mas entende o que quero dizer? Não é o prédio ou o iPhone, é você, essa é a coisa que eles compram, você não faz essa coisa, você se transforma em uma coisa, então - [...] Você compra o trabalhador alienado, a alienação, certo, você quer foder a alienação ou ser fodido por ela, todo o processo de... como você chamou? Mercadaria?

PILL - Fetichismo.

ELI - Legal. Como se fosse uma aflição, uma doença, esse processo, você quer comprar o processo, não um garoto, mas uma coisa como um garoto, em quem, em quem - é transparente. A aflição.

com a mercantilização da arte e do eu; então, não apenas os Marcantonios pagam pelo custo humano e social desta era de hiper-capitalismo, mas também todos nós.

V – So we, we vote? Ok, so, so, Gus? I assume you're a yes vote.

GUS – I am a yes vote.

V – Ok, then it's like, four against to one in favor, so...?

CLIO – It's consensus, not majority rule.

V – I don't...

CLIO – We cast ourselves as a Community in search of common ground. It seems foolish, but it works: you impose an artificial order on an oceanic situation so it doesn't drown you. We must all agree, or each must feel he or she can live with what the others want. [...]

EMPTY – If all four of us want you to, to not kill yourself. To face - ... whatever this is, if it's, even if it's Alzheimer's – it's not, I think it's...⁶ (KUSHNER, 2009, p. 22 - 23)

Aqui talvez seja necessário retornar a Freud e a concepção de sentimento oceânico. Para o psicanalista, a sensação de “eternidade” seria um fato puramente subjetivo. Apenas com base nesse sentimento oceânico alguém poderia chamar-se religioso, mesmo recusando toda fé e toda ilusão, assim como Eddy escreve. A estranha possibilidade, indicada pelo sentimento oceânico, de haver uma participação ou mesmo dissolução total entre nós e o mundo, em seus elementos e objetos, acentua *in extremis* o posicionamento contrário à oposição entre indivíduo e sociedade, aquele que decorre rigorosamente da ideia de

6 V - Então, nós votamos? Ok, então, Gus? Presumo que você seja a favor.

GUS - Eu sou a favor.

V - Ok, então são quatro contra para um a favor, então...?

CLIO - É consenso, não regra da maioria.

V - Eu não...

CLIO - Nós nos apresentamos como uma comunidade em busca de pontos em comum. Parece bobagem, mas funciona: você impõe uma ordem artificial em uma situação oceânica para que ela não te afogue. Todos nós devemos concordar, ou cada um deve sentir que pode viver com o que os outros querem. [...]

VAZIO - Se todos nós quisermos que você, não se mate. Para enfrentar - ... o que quer que seja, se for, mesmo que seja Alzheimer - não é, eu acho que é...

descentralamento do sujeito. O sujeito está de saída *fora de si*, se constitui no campo do outro. Nessa linha de pensamento, é importante lembrar que o sujeito do inconsciente não se localiza no indivíduo, mas, sim, entre nós, no mundo habitado pela cultura, pela história. Para Pill, a história é pesada. Você como sujeito precisa pertencer à uma classe, à uma identidade, à um grupo, logo, você precisa ser.

PILL – History is (heavy). I was raised to believe you must belong, to a, class, to a party, to a cell or a cade or, or an identity, and affinity group, and if you find yourself a stranger within it, if it's hard, if the affinity's almost impossible to, to discern anymore, to sustain – you make it possible, you find a way. To belong. Because if you have no community you mean nothing, you achieve nothing, you are nothing. He believes that. My father. It's paramount. For my sister too. Somehow, for me, belonging to anything that deeply hasn't been possible. Betrayal's always been my only safety, my only... breathable air.⁷ (KUSHNER, 2009, p. 133)

Os fantasmas de Marvin Carlson assombram a história dos EUA e provavelmente é nessa peça de Kushner que a memória cultural adentra a casa mal-assombrada.

A QUEDA DA CASA DOS MARCANTONIOS

Pode-se dizer que de alguma forma os fantasmas da literatura estadunidense assombram **The Homossexual's Guide**. Arrisco até dizer que é uma peça sobre o apagamento da memória desse país. Assim como em “A queda da casa de

⁷ PILL – A História é (pesada). Fui criado para acreditar que você deve pertencer a uma classe, a um partido, a uma célula ou a um grupo de afinidade, e se você se sentir um estranho dentro dele, se for difícil, se a afinidade for quase impossível de, de discernir, de sustentar - você torna isso possível, você encontra uma maneira. Para pertencer. Porque se você não tem uma comunidade, você não significa nada, você não alcança nada, você não é nada. Ele acredita nisso. Meu pai. É fundamental. Para minha irmã também. De alguma forma, para mim, pertencer a algo tão profundo não tem sido possível. A traição sempre foi minha única segurança, meu único... ar respirável.

Usher”, de Edgar Allan Poe, a casa dos Marcantonios acaba em ruínas. Uma ruína metafórica, mas, mesmo assim, uma ruína. Gus ainda está vivo, deixado para morrer, mas à medida que o círculo de sua vida se contrai, o espectador entende que a escolha pela morte é semelhante à de “Bartleby, o escrevente” (1853), de Herman Melville. Em seu ensaio “Bartleby, ou da contingência” (1993), Giorgio Agamben escreve que todo o ato de criação é um ato de inteligência e vice-versa. O intelecto em potência é a tabuleta sobre a qual nada está escrito. O escriba que não escreve é a potência perfeita, que apenas um nada o separa agora do ato de criação. Bartleby, como o escriba que parou de escrever, “é a figura extrema do nada do qual procede toda criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação desse nada como pura, absoluta potência. O escrevente tornou-se a tabuleta de escrever, não é, a partir de agora, nada mais do que sua folha em branco.” (AGAMBEN, 2015, p. 26) A vida é uma folha em branco sobre a qual escrevemos a nossa história e guardamos as nossas memórias. No entanto, para o patriarca da família, não há mais o que escrever, não há mais memórias.

EMPTY – You want to kill yourself and sell the house.

GUS – Sorta. Yeah. Other way around.

PILL – Or: How about you sell, and then, instead of killing yourself, you could, you know, move?

GUS – Yeah. I don't want to. [...]

EMPTY – You want to die instead.

GUS – **I choose not to. That's a choice also. Refusal.**⁸
(KUSHNER, 2009, p. 35-36)

Eu escolho não fazer. Gus, no ato de escolher não viver, nega a potência de rememorar, de lembrar. Em contrapartida,

⁸ EMPTY - Você quer se matar e vender a casa.

GUS - Mais ou menos. Sim. O contrário.

PILL - Ou: Que tal você vender e, então, em vez de se matar, você poderia, sabe, se mudar?

GUS - Sim. Eu não quero. [...]

EMPTY - Em vez disso, você quer morrer.

GUS - Eu escolho não morrer. Isso também é uma escolha. Recusa.

também está na arte de datilografar ou ficcionalizar, como era capaz de fazê-lo o amigo do patriarca, que se constrói o mundo, que se cria memórias. No entanto, Gus continua, apesar de estar no trabalho de suas mãos a construção do mundo, também está nela a capacidade de desfazer o mundo. A dialética de Adorno permeia toda a peça como um fio que costura pontas soltas, mas que também tem a habilidade de descosturá-las.

GUS – [...] That's what it was, the kid was right. But so was I: My friend the printer, they left him alone that night, and somehow he managed to pull out the breathing tube. He asphyxiated. The works of your hand makes the world. And while you still have the use of them, they can unmake the goddamn world, just as well.⁹ (KUSHNER, 2009, p. 26)

A casa ao ruir cessa de lembrar (e aí começa um processo de ‘desescritura’), pois seria ela que, ao avançar do Alzheimer do patriarca, lembraria para ele ou no lugar dele. Assim como na **Casa das sete torres** (1851) de Nathaniel Hawthorne, a casa dos Marcantonios também tem memória.

ADAM – Gus isn't going to kill himself because he has to sell the house! Nobody does that! And he's *wrong* about the market, it's only going up, but that aside the sale of the house has *nothing* to do with –

EMPTY – They died here, They died here, *Adam*. All of them, Nicolao, bisnonna Maria, my grandpa Matt, Nonna Rosa. Of course he can't envision life without it. If he feels he's weakening, losing his memory, he has a practically an eidetic memory, he had that, instant recall of the name of every worker he ever met, and in his day – strikes, union drives – he met thousands, their kids, spouses. I bet, I bet the house – If his memory's really going, **I bet this place, um, remembers for him?** And if he sells that, to get money for us... Of course he won't be some crazy forlorn old man in

9 GUS - [...] Era isso mesmo, o garoto estava certo. Mas eu também estava: Meu amigo, o impressor, foi deixado sozinho naquela noite e, de alguma forma, ele conseguiu puxar o tubo de respiração. Ele se asfixiou. O trabalho de suas mãos faz o mundo. E enquanto você ainda pode usá-las, elas também podem desfazer o maldito mundo.

a meaningless memoryless room somewhere.¹⁰ (KUSHNER, 2009, p. 56)

É somente no ato 3 que V se refere à casa, pela primeira vez, como a Casa de Usher: “so many candidates for concern in the House of Usher”¹¹. (Kushner, 2009, p. 173) Fica claro ali que a casa estava prestes a ruir e que todos lá dentro iriam desabar junto. As ruínas da memória sempre me lembram as ruínas de Walter Benjamin em suas “Teses sobre a história”. O anjo de Paul Klee, com a sua boca aberta e seus olhos esbugalhados, “enxerga uma única catástrofe” e remete o observador incondicionalmente para um futuro “amontoado de escombros” e incapaz de reconstruir o que foi destruído. As memórias se vão junto com a casa da família.

Ao apagar das luzes, Gus cita parte do **Manifesto Comunista** de Karl Mark, em italiano, sua língua materna, e brinca com a questão do espectro, da figura fantasmagórica no palco. Ao assombrar o palco da vida, memórias de um passado acabado ressurgem de forma dura, mas estão nelas a verdadeira alma, daquela que assombra, a terra devastada que são os Estados Unidos da América.

ELI - “Uno spettro s’aggira-” (he pronounces the “gg” as a hard “g”.)

GUS - (correcting his pronunciation:) “s’aggira.” Means “haunting.” (*from memory:*) “Uno spettro s’aggira per l’Europa

10 ADAM - O Gus não vai se matar porque tem que vender a casa! Ninguém faz isso! E ele está errado sobre o mercado, só está subindo, mas, além disso, a venda da casa não tem *nada* a ver com -

VAZIO - Eles morreram aqui, Eles morreram aqui, Adam. Todos eles, Nicolao, bisnonna Maria, meu avô Matt, Nonna Rosa. É claro que ele não consegue imaginar a vida sem ela. Se ele sente que está enfraquecendo, perdendo a memória, ele tem uma memória praticamente eidética, ele tinha isso, lembrava-se instantaneamente do nome de cada trabalhador que conheceu, e em sua época - greves, movimentos sindicais - ele conheceu milhares, seus filhos, cônjuges. Aposto que a casa - se a memória dele estiver realmente funcionando, aposto que esse lugar, hum, lembra para ele? E se ele vende a casa, para conseguir dinheiro para nós... É claro que ele não será um velho louco e desamparado em um quarto sem memória em algum lugar.

11 tantos candidatos para preocupação na Casa de Usher.

– lo spettro del comunismo.” “Spettro,” that’s... a specter, a ghost. (*A smile:*) At the very beginning, they were thinking about... “A specter is haunting Europe – the specter of communism.” “The story of all societies that have existed is the story of class struggles.”¹² (KUSHNER, 2009, p. 236)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Bartebly, ou da contigência.** BH: Autêntica, 2015

BENJAMIN, Walter. **Illuminations.** NY: Schocken Books, 2007

BLOOM, Harold. **Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism.** NY: Knopf, 2019

CARLSON, Marvin. **The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine.** Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

COHN, Margareth. “Walter Benjamin’s Phantasmagoria”. **New German Critique**, No. 48 (Autumn, 1989), pp. 87-107

COHEN, Jeffrey, Eds. **Monster Theory: Reading Culture.** Minnesota: University of Minnesota Press, 1996

EDDY, Mary Baker. **Science and Health with Key to the Scriptures** (1875). Online: Fulltextarchive.com. Acesso: setembro/2023

12 ELI - “Uno spettro s’aggira-” (ele pronuncia o “gg” como um “g” duro). GUS - (corrigindo sua pronúncia:) “s’aggira”. Significa “assombração”. (de memória:) “Uno spettro s’aggira per l’Europa - lo spettro del comunismo.” “Spettro”, isso é... um espectro, um fantasma. (Um sorriso:) Logo no início, eles estavam pensando em... “Um espectro está assombrando a Europa - o espectro do comunismo.” “A história de todas as sociedades que já existiram é a história das lutas de classe.”

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimlich]**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. BH: Autêntica, 2021

_____. **Tempos de guerra e de morte**. Trad. Petê Rissatti. RJ: Nova Fronteira, 2021

_____. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. SP: Cosac Naify, 2013

JONES, Charlie Lawrence. “On Walter Benjamin, and the “Arcades Project”. Online: <<https://citymonitor.ai/environment/walter-benjamin-and-arcades-project-3545>> Acesso: Outubro/2023

KELLEHEAR, Allan. **A Social History of Dying**. UK: Cambridge University Press, 2007

KUSHNER, Tony. **The Homosexual’s Guide to Capitalism and Socialism with Key to the Scriptures**. Mimeo, 2009.

ROKEM, Freddie. **Philosophers and Thespians: Thinking Performance (Cultural Memory in the Present)**. Redwood City: Stanford University Press, 2009

SHAW, George Bernard. **The Intelligent Woman’s Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism & Fascism**. GB: Penguin Books, 1982

STURKEN, Marita. **Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering**. Berkley: University of California Press, 1997

MELANCOLIA, SOLIDÃO E MORTE EM “A TRAGÉDIA BRASILEIRA” E “O HOMEM-MULHER”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Anderson Possani Gongora
Wagner Corsino Enedino

INTRODUÇÃO

O escritor Sérgio Sant’Anna nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 30 de outubro de 1941. Foi uma das inúmeras vítimas da pandemia causada pela Covid-19, falecendo em 10 de maio de 2020, aos 78 anos, na mesma cidade onde nasceu e viveu por muito tempo. A cidade do Rio de Janeiro e suas mediações, por conseguinte, serviram como espaços ou cenários para as suas narrativas. Escreveu e publicou mais de 20 livros, tendo iniciado sua carreira, enquanto autor de textos literários, no final da década de 60, com a obra intitulada **O sobrevivente**, um livro de contos.

Desde então, sua escrita passou a ser marcada por uma forte tendência à experimentação estética em que a língua portuguesa brasileira e o trabalho de expressão da linguagem foram indissociáveis na busca por representar ficcionalmente as mais variadas situações, acontecimentos, ideias e sentimentos ligados à vida político-social brasileira, aos problemas humanitários universais, e, especialmente, aos conflitos existenciais dos seres humanos em sua constante busca pelo equilíbrio físico e psicológico. Considerado um contista sem precedentes, obteve alguns relevantes prêmios, tais como: Prêmio Jabuti, Prêmio Portugal Telecom, Prêmio Clarice Lispector, entre outros. Sua obra foi traduzida para o alemão, italiano, francês, tcheco, espanhol e hebraico, além de ser adaptada para o cinema e teatro.

A complexidade que envolve a tentativa de compreensão da condição humana e da representação da convivência entre os sujeitos pela Literatura, bem como a criação das mais variadas personagens e seus perfis psicológicos, são fatores que estão em consonância com a ideia de experimentação estética quando também abordam aspectos da realidade social levando em consideração ainda outras manifestações artístico-culturais, mas especialmente aquelas voltadas às vertentes teatrais e às artes plásticas. Partindo, assim, da etimologia da palavra “estética” (do grego *aisthesis*), pretendemos, com este capítulo, analisar os mecanismos de produção das narrativas em estudo e dos espetáculos ditos “imaginários”, bem como o que eles podem suscitar na mente do leitor, numa atividade de recepção literária em que sejam possíveis, pela leitura, trocas de sentidos, de emoções e reflexões, aproximando-o ainda mais da realidade vivida ou fazendo que ele se afaste temporariamente dela, como de forma catártica (do grego *kátharsis*), de maneira a dialogar com sua própria condição humana, que, por si só, já é complexa.

LITERATURA E TEATRO: EM CENA, TEXTOS HÍBRIDOS COMO CONDIÇÃO DE ESCRITA

Considerado por muitos leitores e estudiosos o mestre da narrativa curta, Sérgio Sant’Anna procurou inovar sua prosa, segundo o que nos parece, levando em consideração dois aspectos muito pertinentes na composição de suas narrativas: o conteúdo e a forma. Em seus escritos, assim como em muitos textos de outros autores brasileiros contemporâneos, há uma forte tendência à valorização do caráter estético de representação, numa tentativa de, para além do despertar da fruição estética do texto, ampliar o conhecimento da realidade histórica por meio da ficção literária.

Para o crítico e teórico Karl Erik Schølhammer (2000), por exemplo, a prosa literária brasileira das últimas décadas surge à procura de uma expressão mais adequada à complexidade da experiência advinda da transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país. Com efeito, a literatura contemporânea se destaca porque “[...] desenha uma nova imagem da realidade urbana: da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural (tentando superar as limitações de um realismo) ou materialista e documental” (SCHØLHAMMER, 2000, p. 242). Consequentemente, a observação e a análise das complexas condições das relações sociais impostas pelo mundo contemporâneo levam os escritores em geral a novas possibilidades de escrita criativa; e isso faz que os leitores de suas obras compreendam melhor o emaranhado dessas relações, a fim não somente de exercitarem literariamente a recriação da realidade, mas ainda, (re)avaliarem sobre os percalços de suas vidas, sobre a ambiguidade da natureza do homem e sua conflituosa humanidade, bem como as consequências de seus atos em âmbitos individuais e/ou coletivos.

Seguindo esse raciocínio, Ronaldo Lima Lins, em seu livro **Violência e Literatura** (1990), comenta sobre o surgimento de um novo perfil de homem: o homem violento. Segundo o autor, pode-se afirmar, sem exagero, que o *novo homem* - possivelmente o que ansiava por liberdade, por felicidade, por democracia, entendendo aqui esses termos em seus sentidos mais abrangentes possíveis - cedeu lugar, então, ao homem violento: “[...] um tipo que ‘luta contra todos os habitantes da cidade’ e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo” (LINS, 1990, p. 51). Na perspectiva do teórico, “[...] a humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano” (LINS, 1990, p. 51).

Partindo desse contexto, para além das limitações de um realismo considerado brutal e da composição de narrativas exclusivamente curtas ou fragmentadas, como possivelmente acontece com outros escritores brasileiros contemporâneos, Sérgio Sant’Anna compõe também algumas narrativas longas de caráter híbrido. Entre elas, publicou em 1987 o livro **A tragédia brasileira: romance-teatro**. Tendo por base essa obra e o conto “O homem-mulher” (2014), publicado em duas partes em livro homônimo (uma que abre o livro e outra que o fecha), composto ainda por outras dezessete narrativas, o autor nos permite um estudo da temática da violência em consonância com outras artes, especialmente a arte dramática, ou seja, permite-nos avaliar que podem ser consideradas, de antemão, como suportes para o indizível em tempos de opressão.

O subtítulo “romance-teatro” de **A tragédia brasileira** (1987), somado ao fato de Adamastor Magalhães, de “O homem-mulher” (2014), ser denominado também um “ator-personagem”, excede estes escritos, portanto, para discussões sobre a hibridez dos textos santanianos. Partindo do princípio da possibilidade de (re)criação da realidade material e social pela literatura, pensamos também na (res)significação de alguns elementos que compõem uma narrativa qualquer, tais como o narrador, o tempo, o espaço e, consequentemente, os objetos que o constituem (sejam materiais ou imaginários, de caráter simbólico ou espiritual), as personagens, seus envolvimentos dialógicos, bem como os acontecimentos que as permeiam, levando em consideração aspectos de teatralidade ou dramatúrgicos presentes nesses textos.

Na abordagem do fator composicional feita aos textos analisados, levando em consideração a perspectiva do texto híbrido, são ainda considerados alguns aspectos mais convencionalmente conhecidos, como, por exemplo, a

predominância habitual da indicação dos nomes das personagens para uma determinada sequência de falas, das didascálias (rubricas) e demais orientações cênicas que podem compor o texto escrito, até os mais complexos, como a possibilidade de o texto (*telling*) ser encenado (*showing*), transposto ou não para o palco. Esse viés de compreensão textual elucida, portanto, que a cultura humana pode ser comparada a um grande “quebra-cabeça” ou a um mosaico composto por diversas tonalidades de cores, em que há aproximações ou distanciamentos, apropriações e reapropriações dos conteúdos das mais variadas áreas do conhecimento e de representação artística, e que o texto ficcional, às vezes, constitui-se de jogos narrativos que se estabelecem, consciente ou inconscientemente, entre o leitor e o narrador, e que este pode se constituir como “eu” soberano mediante aquele, considerado simplesmente como o “outro”. Dessa maneira, o narrador se estabelece na obra quase como se fosse mais uma personagem comum, ou até mesmo um narrador-personagem, mas não de menor relevância em sua representação “espetacular” ou “espetaculosa”.

Na contemporaneidade, a vasta manifestação de gêneros literários híbridos, fragmentados e com proximidades midiáticas, confirma, assim, o que podemos denominar, pelo menos para o âmbito deste capítulo, um novo ciclo literário na Literatura Brasileira a partir da segunda metade do Século XX. Na tentativa de definir o que seria, de fato, contemporâneo, na obra **Ficção brasileira contemporânea** (2009), ao estudar esse *novo ciclo literário*, Schöllhammer esclarece que:

[...] o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (SCHÖLLHAMMER, 2009, p. 9).

Essa ideia que evoca determinada “desconexão” com o presente, pode acontecer, entretanto, com certa constância, e, com isso, nada impede que, a qualquer momento, ela possa ser “corrigida” pela representação e recriação da atualidade, especialmente quando há “[...] uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Assim, para ele, ao seguir esse raciocínio, ser contemporâneo “é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Na era do que podemos denominar “cultura-espetáculo” - evidenciada já há algumas décadas pelo filósofo e diretor de cinema Guy Debord (1931-1994) em **A sociedade do espetáculo** (1997) - e da exacerbação da violência em suas múltiplas vertentes, faz-se necessário mediar, orientar e convencer o leitor de que é possível sim percorrer caminhos diversos aos do extremismo, do brutalismo, do documental ou maniqueísmo interpretativo, e que nisso está a razão do empenho e da criatividade literária de Sant’Anna. Ainda que para isso lance mão das temáticas convencionais do mundo contemporâneo, ou seja, daquelas que permeiam a vida do homem citadino, e do próprio “espetáculo” enquanto fator onisciente, apropriado por ele em suas narrativas para dar conta desse mundo complexo e contraditório, não caiu, definitivamente, no paradigma de escritor brutalista ou no mero continuísmo dessa vertente expressiva.

Ligado ao conceito de “literariedade” (termo proveniente do formalismo russo *literaturnost*), que diz respeito a algumas propriedades organizacionais da linguagem quanto à caracterização dos textos literários, encontramos, ainda, em suas obras, características que remetem diretamente ao conceito

de teatralidade. Este, por sua vez, “[...] permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico” (JOLLY; PLANA, 2012, p. 178). Nesse sentido, os textos santanianos podem ser lidos também a partir de um “desejo de teatro por se realizar”, visto que, para os autores citados, o que estimula a realização dos aspectos teatrais num texto e não em outro é, provavelmente, “[...] uma linguagem, uma voz da escritura, suscitando a fala e o gesto” (JOLLY; PLANA, 2012, p. 178).

Em **O teatro épico**, Anatol Rosenfeld (2011, p. 16) também adverte que “[...] a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Nesses termos, além das narrativas que compõem o *corpus* desta análise, outras obras de Sérgio Sant’Anna são híbridas por possuírem, em suas formas de representação e escolhas temáticas, um inquestionável e “[...] forte caráter dramático” (ROSENFELD, 2011, p. 18). Somado a esse “forte caráter dramático”, destacamos que existe em seus textos o que Peter Szondi (2011, p. 24) denomina “mundo inter-humano”, a partir do qual o diálogo se estabelece como forma de expressão linguística primordial. Com isso, salientamos que a força dramática de suas narrativas advém, não por acaso, da intensa teatralidade presente também na vida social, despertando a necessidade de seu desvendamento de forma contextualizada.

TRILHAS E RUMOS NA RIBALTA CONTEMPORÂNEA: OS IMPACTOS DA VIOLÊNCIA NO CORPO E NA ALMA

Dentre os vários assuntos que perpassam a escrita de Sérgio Sant’Anna, destacam-se o amor, a vida e a morte.

Ligados a estes, aparecem também o luto, a melancolia e a solidão. Frente à complexidade de muitas situações mórbidas e suas possibilidades de representação artística, o autor parece ter cumprido, pelo menos em partes, o que ponderou Jaime Ginzburg sobre a necessidade de questionarmos “[...] como estabelecer critérios de valor estético e de definição do belo em tempos sombrios, no século XX” (GINZBURG, 2012, p. 460).

Somado aos princípios de vida e de morte já mencionados, aparece, ainda, em sua obra, a polêmica que envolve o suicídio, também denominado por alguns estudiosos de “morte voluntária”, uma vez que, para algumas personagens, ele desponta como única possibilidade para a antecipação do fim, ou seja, como última ação resultante de suas vidas fatídicas, desistindo, assim, da busca por razões ou sentidos maiores para a sua existência. À vista disso, no prefácio do livro **O deus selvagem: um estudo do suicídio**, Alfred Alvarez assevera que “[...] nenhuma teoria será capaz de desvendar um ato tão ambíguo e de razões tão complexas quanto o suicídio” (ALVAREZ, 1999, p. 12). Na mesma obra, o autor ainda pondera que “[...] o sofrimento de um herói trágico distanciado e enobrecido pelo drama poético, fica literalmente a um mundo de distância do suicídio fora do palco, que raramente é trágico, nunca é grandioso e na maior parte das vezes é sórdido, deprimente, confuso” (ALVAREZ, 1999, p. 159).

Nesse sentido, os absurdos que permeiam as vidas de Roberto e de Fred Wilson ou Adamastor Magalhães, bem como das demais personagens dos textos analisados, estão pautados na própria condição humana, e que, segundo Abert Camus, em seu ensaio **O mito de Sísifo** (2022), publicado originalmente em 1942, assim como “[...] não pode haver absurdo fora de um espírito humano. Por isso o absurdo acaba, como todas as coisas, com a morte” (CAMUS, 2022, p.45).

O romance-teatro **A tragédia brasileira** (2005), publicado originalmente no ano de 1987, apresenta os

temas amor e morte como coadjuvantes. Ali, a história do atropelamento e morte de uma menina chamada Jacira, a “Virgem”, contracena com Roberto, o seu amante, também descrito como poeta “mórbido e romântico”. Ao longo do texto, os leitores são levados propositadamente a construírem uma espécie de ceremonial de mortos, que se torna, na verdade, um verdadeiro espetáculo, considerado *imaginário* pela persistência e grandiosidade das imagens que evocam em suas mentes. Por meio de diversos símbolos teatrais e representações alegóricas de lugares, pessoas e objetos, as cenas vão sendo dirigidas por uma personagem também relevante, o Autor-Diretor, um coveiro. Entre os múltiplos planos narrativos existentes no texto, seus leitores conseguem ainda desvendar a atmosfera misteriosa de um sacrifício ritual em que a violência primária, que ocasiona a morte da pequena Jacira, inaugura reflexões sobre a difícil condição do *ser*, dividido entre a Poesia e a Morte. A análise da narrativa leva também em consideração a impetuosidade dos atos que conduzem as inúmeras personagens a circunstâncias impensáveis e extremamente paradoxais, persistindo não somente a temática da violação do corpo, como também a da alma.

No conto “O homem-mulher” (2014), Adamastor Magalhães, “Fred Wilson, que era o nome que usava no grupo amador de teatro em que era ator, em Belém do Pará, cidade onde nascera e vivia” (SANT’ANNA, 2014, p. 7), ou simplesmente Fred, protagoniza sua vida, enquanto personagem de um texto ficcional, sem que consiga separá-la de sua real vocação: o teatro. Dividido em duas partes, o texto foi publicado em livro homônimo, sendo ele o que introduz e também conclui essa obra do autor. Na primeira parte, temos o resumo da história de vida de Adamastor, o porquê dos seus vários nomes e sua condição de homem-mulher, assim narrada:

Pode-se dizer que tudo começou quando ele fez o papel de Claire, em *As criadas*, de Jean Genet, em que, naturalmente, usava uma roupa feminina. E foi com o figurino de Claire que, num Carnaval, saiu num bloco de sujos. Mas é de supor que, morando numa família com mais duas irmãs, tenha experimentado vestidos escondido (SANT'ANNA, 2014, p. 7).

Com vinte e cinco anos, num dia de Carnaval, num cemitério, Fred tem um encontro erótico-sexual com Dalva, uma garota de dezesseis anos, descrita como sendo filha de severos turistas de Goiânia. Escondidos de todos, eles estão vestidos a caráter: ele usando o traje de Claire (personagem de Genet); ela, fantasiada de odalisca. Desse encontro casual, encharcado a éter, cheio de alucinação, entre túmulos, estátuas e cruzes, é que temos definido no texto o liame narrativo. Após a consumação do ato sexual – narrado pelo autor de maneira detalhada – ao som de músicas de carnaval tocando ao longe, entre beijos e juras de amor, eles se despendem: “Primeiro saiu ela, depois saiu ele. E nunca mais se viram” (SANT'ANNA, 2014, p. 11). Antes da despedida, a música então tocada no momento de languidez sensual, não por acaso, dizia: *Quanto riso, oh, quanta alegria, mais de mil palhaços no salão. Arlequim está chorando de amor da Colombina, no meio da multidão...* (SANT'ANNA, 2014, p. 10).

Seguindo, assim, “a voz” da escritura de Sérgio Sant’Anna, a que se manifesta pelo aflorar do “desejo de teatro por se realizar” (JOLLY; PLANAS, 2012, p. 178), a subjetividade de cada uma de suas personagens pode ser compreendida no âmbito globalizante estabelecido pelos laços de convivência que existem entre elas, e que, mesmo inseridas em contextos diferenciados uns dos outros, como por exemplo, os de Roberto e Fred Wilson, quase sempre elas são movidas por lógicas semelhantes de atuações no “mundo inter-humano” mencionado por Peter Szondi.

Como exemplo desse mundo inter-humano permeado pela palavra e sua dialogia, em **A tragédia brasileira: romance-teatro** (2005), Jacira desencadeia, após sua morte, vários acontecimentos mórbidos, todos eles envoltos numa atmosfera de amor, erotismo e sedução. Como “vítima inocente” entregue pela e para sua própria comunidade, a Virgem faz jus ao significado indígena de seu nome, *inseto que produz mel*, visto que, partindo dum contexto de doçura, abala as estruturas físico-mamentais de cada personagem a ela ligada. Tendo por cenário um cemitério, a simples cerimônia fúnebre para o sepultamento de Jacira desperta nos presentes sensações “em geral associadas ao frio, como a solidão, o vácuo, o mármore de uma lápide, uma réstia de luz a trespassar uma profundidade negra” (SANT’ANNA, 2005, p. 10).

Ocorre, todavia, que o mais afetado de todos será Roberto, também identificado no texto como o Poeta *voyeur* oculto. Este, por sua vez, formando um par com Jacira que, tanto no palco como na vida, e mais tarde na morte, será atraído como num “Sistema em torno dos quais gravitarão os elementos secundários do Espetáculo” (SANT’ANNA, 2005, p. 12).

Entre os dois personagens focalizados neste capítulo, há alguns aspectos que se destacam, como por exemplo, a expectativa da morte e/ou à iminência do suicídio. Em tempos sombrios, de difícil estabilidade físico-emocional, vivem à procura de algo que dê sentido às suas vidas. Cada um à sua maneira, Fred mais extrovertido e Roberto demasiadamente introvertido, segue seu destino carregando o fardo da infância conturbada, cheia de medos e frustrações. O fato de os personagens possuírem vários nomes também remete à ideia da fragmentação de suas identidades; entretanto, para além dessa problemática existencial, destaca-se em ambos a vontade de unificação entre o ato de *ser* e o ato de *parecer* aquilo que não são ou que gostariam de ser. Essa paradoxal condição leva um

à travestilidade, aparentando ser aquilo que não é no corpo, e outro à clandestinidade, imaginando fazer o que não consegue em sua angustiante e parca realidade. Limitados à sombra de pais poderosos, machistas e intransigentes, que mesmo estando ausentes controlam suas vidas, censurando assim seus pensamentos, desejos e ações, ambos tentam compreender a si mesmos pelo viés da sexualidade, um fator relevante, porém, motivo de repressão e sofrimentos:

Talvez, se Adamastor tivesse o pai vivo, levasse uma tremenda bronca ou até uma surra ao ser flagrado usando um vestido. Mas o pai de Adamastor já morrera e ele era criado pela mãe e mimado pela tia paterna, solteirona. Mas é escorregadio, no caso, explicar as coisas pela psicologia, e o melhor é deixar falarem os fatos (SANT'ANNA, 2014, p. 139-140).

Em **A tragédia brasileira: romance-teatro** (2005), ao final do ceremonial, que consistiu na reconstituição do atropelamento de Jacira e velório, o “desespero agradável” pode continuar para o leitor. Acompanhando a história de vida de Roberto, o poeta *voyeur*, ampliamos esta análise de maneira a enfatizar a onipresença da violência na vida humana. Assim, avaliando a trajetória de inserção ficcional dessa temática nesse texto, sobressaem as discussões sobre como ela se introduz nas relações interpessoais e como suas estratégias de perpetuação estão intrinsecamente atadas às controvérsias que envolvem a sexualidade dos indivíduos, e, consequentemente, o início do sofrimento em suas vidas.

A epígrafe que introduz a Cena 4, como informado logo abaixo dela, corresponde a um trecho de Sigmund Freud (Cartas): “Estou me acostumando com a ideia de considerar todo ato sexual como um processo em que quatro pessoas estão envolvidas. Nós teremos muito o que discutir a esse respeito” (FREUD apud SANT'ANNA, 2005, p. 36). Entre o passado, representado pelo Roberto Criança, e o presente, representado

pelo Roberto Adulto, intercalam as falas da Mãe e do Pai. De início, a mãe declara que ele sempre fora um garoto arredio, esquisito, mas de inteligência precoce. Com todas essas características, e em tenra idade, já preocupava sua genitora com perguntas do tipo “– Mamãe, como é que a gente nasce?” “– E pra que é que a gente nasce?” (SANT’ANNA, 2005, p. 36-37). Para cada resposta improvisada por ela, outra interrogação era feita intelligentemente e de imediato. Relembrando as falas do filho, na voz singular da própria criança, a mãe prossegue como se falando para o público e, enquanto isso, “[...] em seu espaço, Roberto Adulto tira discretamente uma arma do bolso” (SANT’ANNA, 2005, p. 37).

Dessa maneira, o leitor-espectador vai acompanhando com facilidade as mudanças de tempos e de espaços da narrativa. Os diálogos do passado, por exemplo, condizem com os do presente e, para a pergunta mais difícil feita pelo filho, segundo a mãe, não houve resposta. O fato de o garoto querer saber o porquê de ter nascido fez que ela questionasse, à época, se ele não seria doente. Subentende-se, por conseguinte, que a personalidade difícil e conturbada de Roberto quando criança não sofreu alteração na fase adulta. Lida e imaginada a cena (que consta à p. 37) em que ele, já adulto, apropria-se de um revólver para se suicidar, o leitor fixa em sua mente o momento terrível vivido. No entanto, o risco de morte que corre o Poeta é adiado, fazendo aumentar a expectativa do leitor-espectador quanto ao seu provável suicídio. Nesse ínterim, contudo, é preciso investigar se há, de fato, poesia na vida de Roberto Adulto. Descrito como “poeta romântico”, ele vive um dilema: morrer por amor ou viver pela poesia?

A mãe de Roberto, por sua vez, sugere um psiquiatra para o filho por ele não aceitar passivamente a hostilidade do mundo. As perguntas feitas à mãe sugerem certo desamparo que se prolonga em sua vida. Se, para Freud em **O futuro de uma**

ilusão (1996), o infantilismo precisa ser superado porque os homens não podem permanecer crianças para sempre, ou seja, precisam “sair para a ‘vida hostil’” (FREUD, 1996, p.57), ao que o psicanalista chama de “*educação para a realidade*” (FREUD, 1996, p.57), Roberto prossegue com essa forte impressão de desamparo que o leva ao sentimento de culpa em relação à sua própria morte. Para amenizar suas angústias, a Poesia surge como fuga, ou seja, Jacira torna-se a fonte de sua inspiração, e, sendo assim, é no momento crepuscular do dia que os anseios de morte cedem lugar ao descanso poético, à calma:

Roberto (parando de escrever, subitamente enlevado): – E esse homem anseia ao menos pela noite com seu frescor e orvalho quando, talvez, ele possa dormir. Esse homem anseia por um eclipse. (Poeticamente exaltado.) Sim, toda noite é um eclipse, não só no firmamento mas também dentro do nosso cérebro.

Escurece de todo o espaço de Roberto Adulto. Ilumina-se o espaço de Roberto Criança (SANT’ANNA, 2005, p. 38-39).

Assim, composta coincidentemente pelo “quarteto de Alexandria” (uma referência à tetralogia **O quarteto de Alexandria**, de Lawrence Durrel, publicado entre 1957 e 1960), ou seja, pela Mãe, que apesar de sua perspicácia pouco intervém na história do filho, pelo Pai, ignorante e alheio aos problemas do menino, por Roberto Criança e por Roberto Adulto, a Cena 4 do Primeiro Ato é concluída.

No conto “O homem-mulher” (2014), Fred Wilson também sofre as consequências de um mundo hostil. Após uma vida de perambulações, cheia de imprevistos, frustrações amorosas e profissionais, no último dia de apresentação da peça *Os desesperados*, escrita e dirigida por ele mesmo, o pior acontece: ele se suicida no palco para a surpresa do elenco e também do público. Na verdade, a peça “não era mais do que os atores representando a si mesmos, em metamorfose” (SANT’ANNA, 2014, p. 150). Apesar do insucesso dela desde a estreia, sob

várias críticas negativas de alguns jornalistas famosos, Fred Wilson, ou Zezé, foi persistente:

No êxito ou no fracasso, Zezé era um homem-mulher de teatro e só do teatro poderia vir a solução. Ele, Zezé, que se obrigara e obrigara o grupo a representar, certa noite, *Os desesperados* para nenhum espectador, argumentando que uma performance para uma plateia vazia era a mais pura teatralidade (SANT'ANNA, 2014, p.163).

O seu amor pelo teatro, em especial pelo espetáculo que ele próprio montou, o tornava um artista singular, que crescia com a peça, sempre em progresso pela própria improvisação dele e dos demais atores. A fixação da ideia de triunfar a qualquer custo fazia dele um ator que devia ir até o fim, como ele mesmo afirmava. E, de fato, foi mesmo no último dia de apresentação no palco, “[...] puto da vida ou ansioso por uma renovação final, pusera balas de festim no revólver para radicalizar o final, sem avisar ninguém” (SANT'ANNA, 2014, p. 169).

Para Fred Wilson, por exemplo, o espaço do palco seria o local ideal para suas “[...] contradições não resolvidas” (UBERSFELD, 2005, p. 27). Ao mesmo tempo em que se realizava enquanto artista, também representava as muitas e incontroláveis dores de sua existência conturbada, tornando-as, portanto, universalizadas. Logo após tirar a própria vida no palco, deixou a todos a forte impressão do fracasso de sua peça, bem como do fracasso de sua tenra vida que findara sem que houvesse espaço para a felicidade:

Daí para diante houve um alarido geral e, enquanto parte dos espectadores procurava deixar o teatro, como quem foge de um lugar maldito, outros se deixavam vencer pela curiosidade, atravessaram o proscênio, a cortina e ficaram cara a cara com o horror, como se pela primeira vez na vida estivessem nas verdadeiras entradas do teatro (SANT'ANNA, 2014, p. 170).

No início de “O Homem-mulher” (2014), o tema da música de carnaval que Zezé e Dalva ouvem também sensibiliza o leitor para o contexto “híbrido” de amor e erotismo que se estabelece entre eles e que, de certa maneira, perdurará, no caso dele, a vida inteira. A exemplo da história de Colombina, sempre dividida entre o amor de Pierrot e de Arlequim - famoso trio de teatro e dança que se destacou nas ruas de Veneza do século XVI, disseminando assim a *Commedia dell'arte* pela Europa - Zezé também imortaliza na mente do leitor-spectador sua figura híbrida de homem-mulher, destacando então suas experiências pessoais e profissionais de maneira sempre paradoxal: ficando assim dividido entre a vida e a morte, bem como entre a realidade e a ficção representada no palco. Com tudo o que acontece em sua vida, no entender de uma das personagens, Francisco Rocha, professor de teatro, “[...] o fato de Zezé passear a arma pelo rosto e enfiá-la na boca em todos os espetáculos já admitia essa hipótese de autodestruição do personagem e, consequentemente, do ator, transformando a morte num ato teatral” (SANT’ANNA, 2014, p. 183).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambas as narrativas analisadas aqui, os pares de amantes Roberto e Jacira, Fred e Dalva, jamais se encontraram para uma realização amorosa plena. Em consequência disso, Roberto e Fred, cada um à sua maneira, viveram vidas frustrantes que os levaram ao desespero e ao suicídio em tão tenra idade. Além dos contextos que os envolviam, de amor e paixão, seguidos de perdas irreparáveis, fosse pela morte ou pela partida, houve também uma entrega aos instintos de morte que deles se apoderaram. Para eles, as fronteiras entre a vida e a morte eram forçadas a todo o instante, tanto na realidade como no palco. Esse contexto mórbido, presente também nos espaços

representados em cena, reais ou imaginários, somado aos problemas interpessoais de cada personagem, provavelmente os levaram ao desengano para com a vida no presente.

Sem expectativa alguma de reviverem os momentos de êxtase amoroso, as expectativas profissionais e de vida também são frustradas. No caso de Fred Wilson, Zezé, e seus colegas de palco, eram “Desesperados porque não tinham oportunidades e ansiavam por isso. E Adamastor sonhava alto, muito alto, com o sucesso que poderia fazer com a peça, como autor, diretor e ator” (SANT’ANNA, 2014, p. 145).

Quanto a Roberto, a violência presenciada com a morte de Jacira somada à violência de sua própria vida, sempre frustrada desde a infância, o levou a uma fascinação pela dor que deveras sentia. O aspecto trágico que envolveu sua morte foi descrito por ele mesmo na Cena 6, “Carta de despedida de Roberto”, do romance-teatro, lida em cena por um arauto ao toque suave de um clarim: resumidamente, um “Fracasso absoluto” (SANT’ANNA, 2005, p. 75). Dessa maneira, o destino do ator evocado no texto, assim como o da personagem que ele representa, de certa forma, são os mesmos: “Chega a hora em que tem que morrer em cena e no mundo. O que viveu está à sua frente. Ele vê com clareza. Sente o que essa aventura tem de dilacerante e de insubstituível. Sabe disso e agora pode morrer [...]” (CAMUS, 2022, p. 99).

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, A. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 25. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma Ilusão. In: _____. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos** (1927-1931). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. XXI, p. 11- 63.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.);

NAUGRETTE, Catherine *et al.* **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 178-181.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. **A tragédia brasileira**: romance-teatro. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Sérgio. O homem-mulher. In: _____. **O homem-mulher**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 7-11, 139-183.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. (Org.) et al. **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 236-259.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VISÕES EM CHOQUE A RESPEITO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO: OSWALD DE ANDRADE E NELSON RODRIGUES, ESPECTADORES MÚTUOS

Frederico Cabala

DE OSWALD PARA NELSON

De uma cabine telefônica em São Paulo, o escritor Oswald de Andrade ditou sua segunda contribuição para a redação do jornal carioca **Correio da Manhã**. O teor daquela ligação seria publicado no dia 02 de fevereiro de 1944, na coluna apropriadamente intitulada “telefonema”, que havia estreado no dia anterior. Logo em seu segundo artigo opinativo, o modernista paulistano de então 54 anos – que já havia passado por momentos de rejeição ao próprio trabalho dos anos de 1920 (tal como se vê no prefácio ao **Serafim Ponte Grande**, romance publicado em 1933), por um período de intensa militância política nos anos de 1930, no qual três obras dramatúrgicas foram escritas – atendia a uma grande expectativa do momento. Uma peça de teatro tida como revolucionária para os padrões de texto e cena brasileiros havia estreado poucas semanas antes no Rio de Janeiro, precisamente na noite do dia 28 de dezembro de 1943, no Theatro Municipal da então Capital Federal.

Os ventos dessa estrepitosa montagem de **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, não demoraram a sacudir os jornais – em forma de análises críticas que glorificavam a peça – e formar interessados em São Paulo, tal qual se vê na esperança que Oswald de Andrade depositava no acontecimento. Dizia ele: “Quando mais nada se esperava do teatro nacional, estabilizado num atraso teimoso, pelo brilho, capacidade e

demais virtudes dos seus dirigentes e profissionais - ei-lo que ressurge numa inesperada forma sob o aspecto de tentativa de um grupo intelectual." (ANDRADE, 2007, p. 71).

O pequeno trecho já traz considerações importantes: primeiramente, por esparramar sobre o panorama do teatro brasileiro do século XX as flamas do *atraso*, rótulo que estava presente em diversos textos críticos que insistiam em fazer tábula rasa de acontecimentos que existiam no dia a dia da cena e da dramaturgia do país. O próprio Oswald de Andrade havia se expressado de modo análogo sete anos antes, no prefácio à sua peça **O rei da vela** quando da publicação no livro *Teatro: "A Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra, na dura criação de um enjeitado - o teatro nacional."* (ANDRADE, 1967, p. 5, grifo meu). Outro aspecto interessante realçado pelo autor do "telefonema" é o fato de a iniciativa ser liderada por um *grupo intelectual*, algo que a Oswald parece significar maior prestígio em termos de renovação do teatro brasileiro.

Curiosos são ainda outros detalhes que chegam no decorrer desse artigo o qual crava no título a grandiosidade da expectativa: "Renascimento do teatro" (ANDRADE, 2007, p. 71). Oswald de Andrade parece tentar atrelar de alguma maneira aquele acontecimento à fonte do modernismo, como se quisesse ele mesmo se aproximar daqueles holofotes de **Vestido de noiva**. Primeiro, há a menção de que o grupo que encenou a peça pela primeira vez, Os Comediantes, eram "saídos da matriz fecunda de Álvaro Moreyra" (*Ibidem*), nome próximo a Oswald e a diversos modernistas paulistas nos anos de 1920 e, como vimos, destinatário da dedicatória de **O rei da vela**. Adiante, o próprio autor de **Vestido de noiva** é inusitadamente chamado de modernista: "[...] conheci-o [a Nelson] pessoalmente e quando vejo um modernista preocupado com Shakespeare sinto nele pelo menos um trabalhador que enxerga o seu caminho." (*Ibidem*, p. 72).

Importante notar que todas essas palavras estavam sendo ditas por alguém que ainda não havia assistido ao espetáculo: “Não assisti **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, a revelação da temporada” (*Ibidem*, p. 71-72). Fica implícita, por meio dessas palavras, a força da circulação de comentários da peça – estreada 35 dias antes e já tida como *revelação*.

Passam-se alguns meses e o assunto retorna. Em 29 de abril de 1944 saía o “telefonema” de título “A temporada”, o qual mencionava os espetáculos teatrais em cartaz e aqueles que chegariam em breve. Entre os que entrariam em cartaz dentro de pouco tempo, “[...] um importante acontecimento - a apresentação de ‘Os Comediantes’, de Santa Rosa. Eles nos trarão o já célebre **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues.” (ANDRADE, 2007, p. 135, grifo meu). As expectativas prosseguiam em alta, alcançando-se o espetáculo à esfera de um *acontecimento*. Oswald de Andrade louva a chegada da montagem e, ao fim desse artigo, acrescenta um comentário atribuído a um jovem empresário do setor teatral daquele período, que teria dito ao modernista paulista: “Se temos já uma poesia e um romance à altura dos mais civilizados, [...] por que não havemos de ter o mesmo fenômeno nesse setor de direto entendimento com o público?” (*Ibidem*). A expressão final do colunista – “Assim seja” (*Ibidem*) – endossa o comentário que mais uma vez tomava por *vazio* as realizações teatrais anteriores a esse período.

Esses gestos de Oswald de Andrade poderiam causar certa surpresa, considerando o alto investimento que o próprio autor dedicou à dramaturgia na década anterior, tendo publicado três peças e feito diversos esforços paravê-las no palco. Estaria ele fazendo pouco caso das próprias criações? Não é o que me parece. Os argumentos desse Oswald dos “telefonemas” apontam para o universo do teatro em amplo aspecto, efetivado a partir da encenação. Tanto que o nome do

grupo Os Comediantes surge nos dois escritos, assim como o do cenógrafo Santa Rosa. Longe de significar, então, um desprezo pelas próprias produções dramatúrgicas, esses comentários desvelam ocultamente uma frustração com o sistema teatral entendido como empreendimento maior – sistema o qual havia rejeitado a possibilidade de encenar suas peças (**O homem e o cavalo** fora proibida de subir à cena no fim de 1933, com o fechamento do Teatro da Experiência, e **O rei da vela** em vão foi apresentada à Companhia Dramática Álvaro Moreyra e à Companhia de Procópio Ferreira na mesma década de 1930). A expectativa de mudanças com a subida à cena de **Vestido de noiva**, marcada como assunto que se repete em sua coluna, poderia representar uma esperança de transformações da prática teatral do país, algo que amenizasse as frustrações que o próprio Oswald de Andrade sentiu em suas investidas para transpor suas peças para o palco. Curiosamente, vale registrar que nesses anos iniciais da década de 1940 Oswald de Andrade viu uma brecha no sistema teatral se abrir com o Grupo Universitário de Teatro (GUT), do qual fazia parte o jovem Décio de Almeida Prado. O modernista apresentou **O rei da vela** ao grupo, mas não obteve aceitação, como relembraria Décio muitas décadas depois. “Quando eu fiz meu grupo de teatro amador, Oswald mandou perguntar se eu não gostaria de fazer a peça dele” (CARVALHO e MARCIANO, 2000, p. 81), conta Décio de Almeida Prado, revelando que explicou que seria difícil passar pela censura, mas que no fundo ele ainda não tinha apreciação estética por aquele material: “Eu achava a peça completamente passada de moda” (*Ibidem*).

Após os registros entusiasmados de 02 de fevereiro e 29 de abril de 1944, se nota curiosamente um longo silêncio de Oswald de Andrade em relação à peça-acontecimento de Nelson Rodrigues. Teria assistido? Teria não apreciado? Ficamos sem saber. É preciso sinalizar que a coluna “telefonema” ficou

interrompida pela censura desde o dia 23 de junho de 1944 até o dia 03 de abril de 1945. Note-se: a estreia de **Vestido de noiva** em São Paulo se deu no dia 22 de junho. O fato de a coluna “telefonema” ter sido censurada justamente durante o período de realização do espetáculo na capital paulista nos impede de ter mais informações sobre a recepção de Oswald de Andrade diante da montagem. Caso realmente tenha ido assistir, é muito possível que falaria sobre o assunto o qual já tinha sido pauta de suas cabines telefônicas mais de uma vez.

O retorno da coluna apenas nos finais de abril de 1945 representou, ao que parece, uma perda de *timing* da presença dos debates sobre a peça. Oswald de Andrade levaria alguns anos para mencionar novamente o teatro de Nelson Rodrigues em sua coluna. E quando o faz, a dicção da abordagem dá uma completa guinada e aponta para a direção oposta.

Em 29 de junho de 1949, em vez de ser visto como o responsável pelo *renascimento* do teatro, Nelson Rodrigues passa a ter sua dramaturgia chamada de “parvoíce literária” (ANDRADE, 2007, p. 453). A essa altura, Nelson já havia escrito, após a estreia de **Vestido de noiva**, outras peças que caracterizariam o seu ciclo de *teatro desagradável*, como **Álbum de família** (1946), **Anjo negro** (1947), **Senhora dos afogados** (1947) e **Doroteia** (1949). Oswald de Andrade ataca o dramaturgo, antes louvado, com tintas moralistas que destoam do escritor paulista inclusive se levarmos em conta suas produções literárias, algumas das quais tanto foram acusadas de aspectos “imorais”. Além do moralismo, esse momento de reviravolta analítica de Oswald em relação a Nelson também parece carregar uma contradição ainda mais funda, visto que o escritor tenta se retirar do grupo daqueles que haviam se entusiasmado com a aparição de **Vestido de noiva**. “Uma das maiores provas do nosso baixo nível intelectual é a importância que assumiu no teatro destes últimos tempos o sr.

Nelson Rodrigues”, indicava Oswald, denunciando que “Gente de responsabilidade se deixou levar pelo fescenino vestido de noiva entreaberto com que apresentou as polpudas coxas de sua imoralidade” (*Ibidem*, p. 452). Como se fosse outro a ter elogiado **Vestido de noiva** anos antes na mesma coluna, e acrescentando o tratamento “Sr.” antes do nome de Nelson a fim de garantir distância, ele ainda dispara que “Não há uma frase que se salve em todo o cansativo texto de seus dramalhões.” (*Ibidem*, p. 453).

O “Sr.” Nelson Rodrigues voltaria a ser assunto de um “telefonema” em junho de 1952, ocasião em que Oswald de Andrade radicaliza as reprovações, aproveitando para criticar, além do dramaturgo, a própria crítica literária. Note-se ainda que realiza isso a partir de uma infeliz analogia entre a crítica e as forças policiais: “Num país medianamente civilizado, a polícia literária impediria que a sua melhor obra passasse de um folhetim de jornalão de quinta classe. Mas não temos crítica nem críticos.” (*Ibidem*, p. 539).

A indignação em crescente a respeito do teatro de Nelson Rodrigues, algo que tanto contrasta com os primeiros “telefonemas”, como apontado, aumenta em tensão quando Oswald de Andrade lê que sua própria dramaturgia estava sendo comparada ao teatro de Nelson Rodrigues, tendo-se atribuído ao paulista uma mera função de prenunciador menor. No ano de 1954, a **Revista Branca** publicou um estudo especial com textos a respeito do modernismo paulista de 1922 e alguns desdobramentos. Entre tais textos, um deles foi escrito por Samuel Rawet sobre o teatro de Oswald de Andrade. Além de expressar opiniões extremamente desfavoráveis às peças de Oswald, Rawet bate em uma tecla que parece ter despertado particular irritação no autor de **O rei da vela**:

Essa orientação conseguiu anular as veleidades reformadoras, ficando-lhes apenas o rótulo de *precursor formal de Nelson*

Rodrigues. Além da distribuição de planos que este utiliza, há pequenos acentos em Oswald que conduzem a uma semelhança de tonalidades. “Madre, na calada de uma noite de enfermagem esgano a doente que me confiastes”, é a frase da enfermeira sonâmbula no primeiro quadro d’*A morta*. Essa atmosfera, que Oswald tanto economizou, foi utilizada até o desgaste e à monotonia em Nelson Rodrigues. (RAWET, 1954, p. 108-109, grifo meu)

A resposta a essa crítica não chegou a ser publicada. Lembremos que 1954 foi o ano em que Oswald de Andrade faleceu – tendo passado, ao longo dos últimos tempos, por agravamentos dos problemas de saúde. Todavia, há, no arquivo do escritor presente no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), da Unicamp, um datiloscrito inacabado que, ao que tudo indica, se endereçava à crítica realizada por Samuel Rawet¹. Apesar de não estar concluído, pode-se ver que esse texto traz um tom de defesa dos elementos do próprio teatro de Oswald, e, além disso, percebe-se que a circunscrição ao lugar de precursor havia abalado o escritor – Oswald de Andrade faz questão retrucar a comparação com a dramaturgia de Nelson Rodrigues como quem responde a um insulto: “E por vantageg alguma realizaria as sórdidas concessões ao susto público e à pornografia privada que faz o Sr. Nelson Rodrigues, de quem você caluniosamente me chama de precursor. Precursor, uma barbatana!” (ANDRADE, 1004).

O que diria então Oswald de Andrade se estivesse vivo em 1967 e testemunhasse que o *renascimento do teatro* de sua autoria, efetivado pelo Teatro Oficina, reforçaria a aproximação entre os dramaturgos? No texto de título **Manifesto do Oficina**, escrito por José Celso Martinez Corrêa e publicado no programa de estreia da peça, lê-se: “Fora Nelson Rodrigues, Chacrinha

1 Esse documento foi publicado também como anexo na importante tese de Sérgio de Carvalho, de título **O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. Referência completa ao fim do capítulo.

talvez seja seu único seguidor sem sabê-lo.” (CORRÊA, 1998, p. 90)

DE NELSON PARA OSWALD

Perceba-se que a citação acima, apesar de relacionar os dois escritores, traz uma nuance diferente: Oswald de Andrade não é mais visto como precursor de Nelson Rodrigues, mas este que seguiria o primeiro. Impossível sabermos se essa mudança de tom agradaria Oswald de Andrade, que já não podia mais lançar suas palavras em forma de dardos. Nesse novo momento, de todo modo, o que se nota é uma transformação no sentido de uma crescente exaltação da dramaturgia de Oswald de Andrade, até então praticamente esquecida. Se ele não pôde perceber, vejamos o que Nelson Rodrigues disse ao presenciar essas cenas.

O autor de **Vestido de noiva** dedicou três dias seguidos de sua coluna de crônicas do jornal **O Globo** para abordar, de maneira mais ou menos direta, o Teatro Oficina. As crônicas foram publicadas entre final de janeiro e início de fevereiro de 1968, ocasião em que a companhia estava excursionando com **O rei da vela** e **Roda viva** na cidade do Rio de Janeiro. A primeira dessas “Confissões de Nelson Rodrigues”, como eram intituladas tais crônicas, apontava criticamente para o que Nelson chamava de autopromoção das esquerdas: “É inédita essa capacidade promocional das esquerdas” (RODRIGUES, 1968c, p. 2). Vale lembrar que o autor, a essa altura, já vinha impingindo a si mesmo a aura de “reacionário”, criticando acidamente diversos grupos, movimentos e personalidade alinhados politicamente à esquerda no Brasil daquele contexto de endurecimento brutal da Ditadura Civil-Militar. A crônica do dia 31 de janeiro, então, avança dessa crítica genérica à autopublicidade da esquerda para atingir o cerne do assunto

o qual seria mais delongado: “Dominando em todas as artes, não podia deixar de fora o teatro [...]. E, no teatro, as esquerdas descobriram o palavrão” (*Ibidem*). A partir de então, Nelson dispara contra o que ele via como a tentativa de se fazer um *teatro de agressão* em **O rei da vela** do Oficina: “Se bem entendi, as esquerdas querem chocar a plateia. [...] O bom teatro tem de ser agressão. Muito bem, ótimo. Nada tenho a objetar. E fui ver, sábado **O rei da vela**, dirigido por meu caro e simpaticíssimo José Celso. Trata-se do grande diretor do momento.” (*Ibidem*), tratava Nelson Rodrigues com verve irônica evidente no “Muito bem, ótimo”, e seguia cutucando a direção – “Do mesmo modo que o Plínio Marcos está sendo representado em todos os palcos, o José Celso parece dirigir todas as peças.” (*Ibidem*) –, aparentemente dando a entender que tal onipresença do diretor provinha da tal característica autopromocional.

As repetidas menções à *agressão* repontam por toda a crônica, justamente para que, em seguida, Nelson revele que o efeito experenciado por ele (e que ele expande para todos os outros presentes na sessão de **O rei da vela** em que esteve) não chegou nem perto disso:

Preparei-me para ser testemunha e vítima da agressão. Durante todo o espetáculo, não fiz outra coisa senão esperar. Diziam que o texto e o espetáculo eram um soco na cara. E eu estava lá para ver e receber o soco na cara. No fim de duas horas e meia, saímos, eu e os outros, intactos. Éramos quatrocentos sujeitos e não havia, entre nós, um único e vago agredido. (*Ibidem*)

Essa crônica em particular dialoga com a estratégia de divulgação do próprio Teatro Oficina, que carregava a dicção da polêmica em cartazes de divulgação de **O rei da vela**. Vê-se isso, por exemplo, em um anúncio publicado na **Folha de S. Paulo** no período próximo à estreia da peça na capital paulista. Nesse material publicitário, o espetáculo é tratado como “Teatro

de bofetada” (OFICINA, 1967, p. 7), expressão grafada em caixa alta. Ainda havia um pedido recheado de provocação: “Atenção: quadrados, festivos e pudicos, não venham!” (*Ibidem*). Esse anúncio não foi um produto isolado. O mesmo teor provocativo pode ser visto em outras peças publicitárias de divulgação, como uma publicada em **O Estado de S. Paulo** de 30 de setembro de 1967, um dia após a estreia, em que se lê ser aquele “o mais moderno teatro do Brasil” (FINALMENTE, 1967, p. 36), e ainda se registra aquele mesmo pedido-afronta para alguns grupos não irem.

Opondo-se ao discurso confrontador do Teatro Oficina, Nelson Rodrigues prossegue por sua segunda crônica dedicada ao assunto, publicada no dia 01 de fevereiro de 1968, na tentativa de esvaziar o teor agressivo do espetáculo. Nelson insistia na tecla da superabundância de palavrões: “Um belo espetáculo e um elenco admirável. O diretor, José Celso, fez um nobilíssimo esforço. No fim, o texto era uma laranja chupada (o diretor extraíra todo o caldo). [...] de fato, se lhe retirassem os palavrões enxertados, **O rei da vela** não ficaria de pé cinco minutos” (RODRIGUES, 1968b, p. 2). Mais uma vez, ele aparenta tentar retirar o potencial do texto produzido por Oswald, ao sentenciar que “As falas de Oswald de Andrade não chegam ao público ou, na melhor das hipóteses, são de uma eficácia mínima. Quem reinou, através dos três atos, foi o palavrão.” (*Ibidem*). A terceira e última dessas “confissões” a mencionar a montagem, do dia 02 de fevereiro, novamente faz pouco caso da *agressão* proposta pelo Oficina e trata com aspas desconfiadas a carga inovadora da estética da montagem: “Segundo leio nos jornais, explodiu uma experiência teatral ‘nova’ no Brasil.” (RODRIGUES, 1968c, p. 2).

Por vezes, as “confissões” deixam escapar um aparente desconforto em função de os aspectos renovadores do fazer teatral daquele período serem atribuídos pela crítica à polêmica

e à provocação ao espectador – como se isso apagasse o traço definidor de muitas peças de Nelson Rodrigues produzidas antes da encenação de **O rei da vela**, elas mesmas já prenhas de potência agressiva, polêmica e “desagradável”, como o próprio autor qualificara. “Pasmem para as ironias da vida literária e dramática. Durante 18 anos, ou vinte, fui o único obsceno do teatro brasileiro. Minhas peças **Álbum de família, Anjo negro, Senhora dos afogados**, foram interditadas. E não tive a solidariedade de ninguém.” (RODRIGUES, 1968a, p. 2), reivindica Nelson em certo momento de sua primeira crônica aqui mencionada. E ele volta a repetir algo nesse sentido na segunda delas: “Lembro-me que, na minha peça, **O beijo no asfalto**, um velhinho trepou na cadeira e pôs-se a berrar: - ‘Indecentes! Imorais! Tarados’” (RODRIGUES, 1968b, p. 2).

Além da sensação evidente de descompasso e insatisfação com o teatro que estava sendo produzido naqueles anos finais da década de 1960 (é bom lembrar que o maior hiato de produção de Nelson Rodrigues para o teatro desde sua estreia no gênero se deu justamente nesse período – entre 1965 e 1973, pelo que se sabe, ele não escreveu peça alguma), há que se considerar que possivelmente Nelson Rodrigues poderia estar sentindo que seu posto de renovador do teatro brasileiro no século XX estava ameaçado. Assim argumenta, por exemplo, Ruy Castro em **Anjo pornográfico** – a célebre biografia sobre a vida de Nelson. “O sucesso de estima e de público de **O rei da vela** em 1967 estomagou Nelson. Todos pareciam acreditar que aquilo vinha ‘superá-lo.’” (CASTRO, 1992, p. 369), conta o biógrafo, acrescentando que “Magou-o também o repentina endeusamento de Oswald de Andrade como ‘inventor’ do teatro brasileiro moderno - como se lhe estivessem dando um piparote para o lado, entronizando no seu lugar o modernista morto em 1954.” (*Ibidem*).

De fato, tão estrepitosa foi a montagem de **O rei da vela** em 1967 que, apenas um par de meses após a estreia,

já se circulava essa espécie de ascensão do nome de Oswald de Andrade – cujas peças até pouco tempo antes eram quase desconhecidas – como uma figura imprescindível para se pensar os rumos do teatro brasileiro no século XX. **O Estado de S. Paulo** de dezembro de 1967, por exemplo, trazia uma matéria de título “O rei Oswald”, indicando quais comentários surgiam entre pessoas que pensavam o teatro brasileiro e para que lado passava a pender as avaliações: “Isto [a montagem] foi considerado um acontecimento em nossa vida cultural, havendo mesmo a crítica apontado a obra de Oswald de Andrade como precursora da dramaturgia brasileira moderna, mormente no que tange à obra controversa de Nelson Rodrigues.” (O REI, 1967, p. 4), concluía a nota com o qualificativo “o rei” para Oswald de Andrade e “obra controversa” para se referir a Nelson Rodrigues, o que já é bastante eloquente.

DE OSWALD E NELSON PARA O TEATRO BRASILEIRO

Se de fato esse clima geral de euforia em relação a **O rei da vela** fez Nelson Rodrigues sentir-se ameaçado não podemos saber ao certo, ele nunca chegou a publicar declaração diretamente nesse sentido. Porém, esses episódios das experiências de Oswald e Nelson como espectadores mútuos nos dão elementos importantes para se pensar o percurso do teatro brasileiro no século XX.

Para além de uma mera desavença pessoal entre escritores que se posicionavam em pontos opostos no espectro político, penso que as cenas críticas e literárias aqui evocadas e postas em sequência desvelam uma frutífera polêmica entre visões distintas a respeito de caminhos possíveis para o teatro brasileiro. O caso do escritor paulista é curioso – de um momento inicial entusiasmado, ele passa de repente a repelir o teatro produzido

por Nelson Rodrigues. As palavras ácidas direcionadas ao autor de **Álbum de família** por vezes parecem apontar para um suposto superdimensionamento da esfera privada naquelas produções. Menciona-se, nos “telefonemas” e no material datiloscrito do acervo: o “fescenino vestido de noiva entreaberto com que apresentou as polpudas coxas de sua imoralidade” (ANDRADE, 2007, p. 452), o “folhetinista medíocre” (*Ibidem*), o “cansativo texto de seus dramalhões” (*Ibidem*), a “grosseira patacoada” (*Ibidem*), uma “fistula” que apareceu em cena “vestida de noiva (*Ibidem*, p. 539), o “taradão ilustre” (*Ibidem*, p. 540), a “pornografia privada” (ANDRADE, 1004). Há nisso tudo, sem dúvidas, uma clara dimensão de julgamento moral estranho mesmo às próprias produções de Oswald, mas, mais que isso, aparenta haver também uma reprovação de uma dramaturgia debruçada sobretudo em aspectos psicológicos, individuais, na qual a trama da vida privada se destaca. O teatro feito por Oswald de Andrade, apesar de conter elementos semelhantes ao que haveria no teatro de Nelson Rodrigues (fato que fez críticos como Samuel Rawet tratarem aquele como *precursor* deste), afasta-se bastante nessa matéria – sua dramaturgia dos anos de 1930, por mais que apresente em cena grupos familiares ou relações “amorosas”, joga-os sempre em um pano de fundo de conflito coletivo e social. É possível, portanto, que a decepção de Oswald de Andrade em relação ao teatro de Nelson Rodrigues tenha ocorrido por ele não vislumbrar ali um caminho fecundo para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

O caso de Nelson Rodrigues enquanto espectador e crítico de **O rei da vela** seria, a meu ver, o negativo dessa sensação. Os trajetos tomados pelo teatro brasileiro desde os anos finais de 1950 e início da década de 1960 confluíram no destaque dado aos elementos de caráter coletivo, de provocação para reflexões sociais. Os textos e espetáculos de Augusto Boal

e o teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC-UNE) dão mostras disso. Com passos particulares, o Teatro Oficina seguiria as mesmas veredas. Esse aspecto, conjugado com a maior interação entre palco e plateia, foi elemento que aparentemente enfastiou Nelson Rodrigues, a ponto de, como já dito aqui, ele ter passado em branco em termos dramatúrgicos entre 1965 e 1973. Também ele parecia não vislumbrar nos acontecimentos teatrais em voga desse período uma estrada promissora.

O que se pode dizer a respeito desse embate de perspectivas? Penso que essa polêmica interessa justamente por apontar os múltiplos focos estéticos de inovação por que passou o teatro brasileiro no século XX, por nos situar em torno de práticas diversas que fermentaram transformações pelas quais atravessou a cena teatral no país. Em **Teatro brasileiro: ideias de uma história**, J. Guinsburg e Rosangela Patriota sinalizam a presença desses diversos faróis, em detrimento de uma visão calcada em um marco único da modernização do teatro brasileiro. Nesse estudo, tem-se que “[...] as ideias modernizadoras materializaram-se em práticas teatrais, por meio de vários prismas e distintos espaços de circulação de ideias, que redundaram na absorção particular de cada artista em relação a esse repertório.” (GUINSBURG e PATRIOTA, 2012, p. 106). Sendo assim, “[...] não é possível identificar uma matriz única para a chegada e o estabelecimento de ideias modernizadoras em nossos palcos, como se observa em inúmeras narrativas referentes à História do Teatro Brasileiro.” (*Ibidem*, p. 107). O embate entre dois dos maiores polemistas da literatura brasileira, conforme vejo, representa, ainda que de modo condensado, uma significativa amostra da pluralidade de visões a respeito de alguns dos possíveis caminhos modernizadores do teatro brasileiro no século passado.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. (...) **DA REVISTA Branca que merecem toda atenção e o crédito (...).** Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Unicamp. Localização 1004. 4p.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

ANDRADE, Oswald de. **Telefonomia.** Organização, introdução e notas de Vera Maria Chalmers. 2^a edição. São Paulo: Globo, 2007.

CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. O cúmplice do teatro. **Bravo!** São Paulo: março de 2000, p. 76-82.

FINALMENTE - hoje - aberto para todo o público o mais moderno teatro do Brasil (anúncio). **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 30/09/1967, p. 36.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

O REI Oswald (matéria não assinada). **O Estado de S. Paulo.** Suplemento Especial. São Paulo, 30/12/1967, p. 4.

OFICINA – Teatro de bofetada – O rei da vela (anúncio).
Folha de S. Paulo. 2º caderno. São Paulo, 05/10/1967, p. 7.

RAWET, Samuel. Teatro no modernismo (Oswald de Andrade). In: COELHO, Saldanha (org.). **Modernismo: estudos críticos.** Revista Branca: Rio de Janeiro, 1954, p. 101-111.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues: Capítulo XXXVIII. **O Globo.** Edição Matutina. Geral. Rio de Janeiro, 31/01/1968a, p. 2.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues: Capítulo XXXIX. **O Globo.** Edição Matutina. Geral. Rio de Janeiro, 01/02/1968b, p. 2.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues: Capítulo XXXIX. **O Globo.** Edição Matutina. Geral. Rio de Janeiro, 01/02/1968c, p. 2.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.** (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

O TEATRO NOS LIVROS E A TRADUÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS *FOR PAGE* E *FOR STAGE*: ALGUMAS REFLEXÕES E MUITAS PERGUNTAS

Ruth Bohunovsky
Gisele Eberspächer

Um tema que permeia os debates sobre tradução teatral é a divisão entre versões feitas *for page* – para publicação – e aqueles *for stage* – para encenação. Como mostraremos logo adiante, esta categorização está presente tanto na prática de tradução quanto em seu estudo. Mas será que essa divisão é tão clara? Será que traduções feitas para a publicação carecem de fato da qualidade de ser “performáveis”, como é dito tantas vezes? E será que essa é a pergunta mais importante quando pensamos em tradução no âmbito teatral? O objetivo de nosso curto ensaio é sugerir uma perspectiva alternativa, menos dicotômica. O intuito não é inverter as relações hierárquicas que marcam a perspectiva convencional – que diferencia entre os dois referidos tipos de tradução, dando prioridade à tradução que visa a encenação –, mas argumentar que a tradução “*for page*” é tão necessária e desafiadora como a tradução “*for stage*”, que os dois tipos não possuem características definidas, e muito menos intrínsecas, que as distinguem entre si e que uma tradução pode muito bem cumprir os dois destinos, a página e o palco.

Na tradição textocêntrica do teatro ocidental, que entende o texto como o elemento central de uma encenação, a representação cênica foi, durante muito tempo, vista como uma transposição de um texto para o palco, com o objetivo principal de se manter “fiel” ao texto-base. Tal atitude, chamada de “clássica” e “intelectual” por Anne Ubersfeld, supunha

a “idéia de *equivalência semântica* entre o texto escrito e sua representação” (UBERSFELD, 2010, p. 3). A mesma ideia tem marcado também o senso comum acerca da tradução, baseada no “mito da leitura única”, na ideia de uma “forma única de representação” e de tradução (PINTO, 2012, p. 190). Segundo tal visão centrada no texto, as duas ações, uma montagem teatral e uma tradução textual, teriam que se manter o mais “fiel” possível ao texto “original”. Não é à toa que o processo de se criar uma encenação a partir de um texto é, frequentemente, comparado à tradução¹. Sabemos que, desde o fim do século XIX, o mito da leitura única tem sido desconstruído por diversos movimentos teatrais e, hoje, um encenador que decidir usar um texto dramático para uma encenação é visto como agente criativo, como coautor e produtor de novos sentidos, com liberdade de intervir no texto de acordo com seu projeto artístico-criativo.

O declínio do textocentrismo e o crescente predomínio do cenocentrismo – que entende o texto como apenas “um dos elementos da representação, e talvez o menor” (UBERSFELD, 2010, p. 4) – também trouxe implicações no que diz respeito à reflexão teórica sobre a tradução em contexto teatral. Os Estudos da Tradução em si são um campo de pesquisa bastante jovem: foi apenas no final dos anos de 1970 que se estabeleceram como uma área de pesquisa acadêmica independente. Um livro que marcou esse momento e que é até hoje um clássico é **Estudos da Tradução** [Translation Studies], de Susan Bassnett (2003), cuja primeira edição em inglês data de 1978. A obra faz um panorama histórico sobre a posição da tradução na sociedade,

1 Contribui a isso ainda o fato de que, durante muito tempo, pesquisas e reflexões sobre teatro também se focaram principalmente em textos, sobretudo por conta da dificuldade de se registrar e ter conhecimento de encenações que não se basearam em texto, já que sua existência não é acessível posteriormente (p. ex. MORINI, 2022). Segundo Morini (2022), essa tradição começa no Renascimento, com a tradução de obras clássicas gregas, sem cuidado de preservação ou recuperação de obras da Idade Média que nem sempre foram amplamente registradas.

assim como seus fundamentos em diversos campos. No capítulo dedicado à “tradução de textos dramáticos”², que nos interessa particularmente aqui, Bassnett argumenta que a tradução desse gênero textual deve seguir outros parâmetros que a de prosa ou poesia, pois caberia ao tradutor recuperar em outro idioma a “performabilidade” do texto de partida, e não uma suposta equivalência semântica, métrica ou referencial. Com tal perspectiva, a autora mostra que está ciente do importante papel da cena, da performance, e assume já naquela época uma postura crítica ao que, mais tarde, David Johnston chama de “método filológico” de tradução, marcado por “discussões de tradutores voltados à filologia”, como as “batalhas, vitórias e perdas lexicais” (JOHNSTON, 2023, p. 166). Como exemplo, Bassnett cita a tradução de Andrómaca de Racine, feita por John Crowne em 1674, e a define como uma versão que não adaptou o texto à expectativa do público inglês, mantendo-se “fiel” ao “teatro clássico francês” (BASSNETT, 2003, p. 195), porém perdendo a “performabilidade” – o que teria sido o motivo de a encenação baseada nela ter se tornado um fracasso de público. Já a tradução da mesma peça por Ambrose Phillips, feita quarenta anos depois e com diversas alterações, adaptações cênicas e cortes motivados pelas convenções teatrais do público-alvo, foi um sucesso e a encenação realizada a partir dele ficou em cartaz durante décadas (BASSNETT, 2003, p. 197). O raciocínio que corrobora tal avaliação encontra-se ainda em estudos mais recentes de alguns autores, que atribuem maior prestígio a traduções feitas para o palco, enquanto aquelas feitas para a publicação ganham atributos como “filológica”, “intelectual”, “não performável” etc.

2 É interessante notar que, apesar desse capítulo dedicado exclusivamente à “tradução de textos dramáticos” no livro de Bassnett, estudos sobre a versão de textos dramáticos foram, durante muito tempo, bastante negligenciadas dentro do campo dos Estudos da Tradução. Nas últimas duas décadas, porém, esse cenário tem dado sinais de mudança e a área se tornou um campo intensamente estudado (cf. SERÓN-ORDÓÑEZ, 2013 e 2014). No lugar de abordagens de viés normativo e prescritivo, predominam hoje perspectivas funcionais, sócio-históricas, descritivas e holísticas.

Antes de nos dedicar à referida dicotomia, cabem alguns comentários sobre o conceito de “performabilidade” e sua relação com a tradução. No seu capítulo acima mencionado (que, lembrando, data de 1978!), Bassnett evidencia ainda uma visão essencialista, ao sugerir que “um texto dramático, concebido para ser representado, possui características estruturais distintivas que o tornam representável aquém e além das orientações de encenação” e, consequentemente, “o tradutor tem de determinar quais são essas características e traduzi-las para a língua de chegada, mesmo que isso implique transformações significativas nos planos linguístico e estilístico” (2003, p. 193). Seguindo essa mesma lógica, as implicações para o tradutor – sobretudo quando traduz para o palco – parecem evidentes: “uma vez que o tradutor de textos dramáticos se confronta com o critério adicional da *representabilidade* como pré-requisito, espera-se claramente que ele faça algo diferente do tradutor de outros tipos de texto” (2003: p. 192-193)³. É notório que, anos mais tarde, Bassnett muda de opinião em relação ao referido conceito, visto que o termo *performabilidade* “nunca foi definido com clareza”⁴ e de não ter “nenhuma base teórica sólida para argumentar que a ‘performibilidade’ existe ou possa existir” (BASSNETT, 1991, p. 102). A *performabilidade* deixa de ser algo intrínseco ao texto e torna-se algo relativo, dependendo mais do olhar de quem lê, interpreta ou encena do que do próprio texto. Assim, pode-se questionar a tendência de atribuir a “*performabilidade*” a textos escritos ou traduzidos para o palco e negá-la a textos cujo destino é a publicação. O mero fato de muitos textos em prosa serem considerados como suscetíveis de serem encenados e muitos textos contemporâneos escritos para o palco não mostrarem nenhuma das características

3 Argumentações na mesma linha de raciocínio encontram-se em muitos trabalhos teóricos mais recentes, de diversos autores, cf., por exemplo, Trencsényi (2015).

4 Todas as traduções feitas no âmbito deste artigo, são de nossa autoria, caso indicação contrária.

tradicionalmente exigidas de textos dramáticos evidencia a falácia de qualquer tentativa de distinguir claramente entre textos performáveis e aqueles que não teriam tal qualidade.

É interessante notar que, mesmo em estudos mais recentes, Bassnett ainda reconhece o valor prático do conceito, visto agora uma estratégia argumentativa. A estudiosa passa a definir a *performabilidade* como um termo usado por agentes criativos do teatro para legitimar a prática – muito comum em países de língua inglesa – “de entregar uma tradução supostamente literal a um dramaturgo monolíngue”, para que este produza o texto a ser encenado e, também, para “justificar variações substanciais no texto do idioma de destino, incluindo cortes e acréscimos” (1991, p. 102). Em 1998, Bassnett define o termo *performabilidade* como uma “saída do dilema” em que se encontra o tradutor, de quem se espera “não apenas lidar com o eterno problema da ‘fidelidade’”, mas “também com o problema de como entender a relação entre o texto escrito e o representado”. Assim, a *performabilidade* é vista pela teórica como um termo útil que “permite que o tradutor tome mais liberdade com o texto do que muitos podem considerar aceitável, no interesse do produto final de ‘*performabilidade*’” (1998, p. 96). Tal compreensão é compartilhada pela teórica Sirkku Aaltonen, para quem a *performabilidade* também é um truque argumentativo-tradutório para justificar “desvios” na tradução e o uso de estratégias “que não seriam aceitáveis na tradução literária contemporânea” (AALTONEN, 2000, p. 7), ou traduções “livres”, que levam em consideração as “exigências do palco” (p. 43). A necessidade de agradar ao público num determinado momento histórico e espaço geográfico – ou, nas palavras de Johnston, de considerar “motivos comerciais absolutamente válidos” (JOHNSTON, 2004, p. 25) – contribuiriam, segundo essa visão, para o fato de que a tradução pensada para o palco “não pode se dar ao

luxo de se abrigar atrás de preceitos de fidelidade filológica ou de isolacionismo acadêmico” (JOHNSTON, 2004, p. 25). Com isso, porém, estamos novamente frente à dicotomia entre tradução “*for stage*” e “*for page*” e a compreensão que esta última não seria performável. Enquanto nos acostumamos com uma enorme variedade de interpretações performáticas, é comum termos, em relação à tradução, afirmações generalizadoras e dogmáticas, como “o motivo pelo qual traduções acadêmicas não funcionam (no palco) é que elas explicam o texto e o contexto ao mesmo tempo” (BLACK, In: TRENCSÉNYI, 2015, p. 278).

Ou seja, embora já nem sempre vinculado a uma visão essencialista em relação à performabilidade, ainda é comum se distinguir entre traduções feitas “*for page*” – supostamente preocupadas primordialmente com a exatidão semântica, mas sem utilidade para eventuais montagens cênicas – e aquelas feitas “*for stage*”, que permitem cortes, acréscimos e alterações para fazer jus às “exigências” do palco⁵. Para começar a repensar tal divisão, recorremos a um texto de Patrice Pavis, que nos parece ser um bom ponto de partida para pensar sobre tradução teatral. Em “Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural”, o semiólogo diferencia entre duas “escolas de pensamento”: a primeira, dos “tradutores ‘neutros’” (PAVIS, 2015, p. 133), defenderia traduções “publicáveis” que nem “comenta[m]” e nem interpretam o original, garantindo assim que “não determina[m] e não se compromete[m] com uma futura encenação” (p. 132). Pavis, porém, duvida da possibilidade de uma leitura ou tradução que não interprete o texto de partida e da visão de uma tradução ter menos utilidade para uma encenação: “O texto dramático, original ou traduzido, presta-se a muitas opções [de encenação]. Portanto, é verdade também que as escolhas hermenêuticas que qualquer tradução

⁵ Para uma reflexão mais aprofundada sobre os conceitos de “fidelidade” e “performabilidade” na tradução em âmbito teatral, cf. Bohunovsky (2023).

implica podem contribuir para contar com determinada interpretação cênica e que é, assim, uma preparação para a encenação dessa tradução” (p. 133). A segunda “escola de pensamento”, dos “tradutores ‘engajados’” (p. 133), daria, ainda segundo Pavis, preferência à tradução que “comporta fortemente” uma encenação, sem viés de publicação. O teórico defende uma síntese das duas visões:

um texto, original ou traduzido, está sempre suficientemente aberto para prestar-se a encenações distintas; porém, a sua reescrita através de uma tradução impõe escolhas – ao mesmo tempo restrições e aberturas – que o tradutor efetua, necessariamente, e que são tanto análises dramatúrgicas quanto opções de encenação (p. 134).

Diferenciar entre “tradução” e “adaptação” também é uma distinção pouco útil, pois a partir da premissa de que qualquer reescrita de um texto, seja ela leitura, tradução interlingual ou intersemiótica, é sempre uma interpretação e produção de novos significados, ela se mostra pouco clara e mais ligada a questões extratextuais do que a características textuais. A divisão é questionada por muitos teóricos. E é também na prática que se evidencia o problema de qualquer visão que parte de definições (muitas vezes implícitas) supostamente claras. Um exemplo: numa publicação que reúne uma série de peças escritas por dramaturgas, encontra-se uma versão em idioma inglês da peça **Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte**, de Elfriede Jelinek. A tradução é de Tinch Minter, que assina também um paratexto no mesmo volume em que abordas as peculiaridades da escrita jelinekiana e os desafios de sua tradução. Ao se compara, porém, o texto original em alemão com a tradução publicada, percebe-se que a tradutora não apenas aproximou a linguagem tão peculiar da autora ao uso convencional do inglês, mas que, também, eliminou quase metade das falas das personagens, especialmente

aqueles trechos que deixam a referida técnica literária de Jelinek mais evidente (JELINEK, 1994). Em nenhum lugar do livro há qualquer menção a essas “adaptações” feitas. Ou seja, recomenda-se cautela ao leitor que parta da premissa de uma tradução publicada ser “fiel” ou próximo ao seu original.

Assim como a noção de “fidelidade” já é considerada superada por muitos pesquisadores dos Estudos da Tradução, a própria separação entre tradução para página e para palco começa a ser questionada. Em seu recente livro **Theatre Translation: Theory and Practice**, o pesquisador Massimiliano Morini tenta aproximar as duas práticas ao afirmar que, qualquer texto teatral em sua língua de partida é um texto escrito e que sua tradução deve se preocupar com todos os seus potenciais, inclusive o de encenação. O processo de encenação, por sua vez, faz as edições, acréscimos, cortes e alterações conforme o processo criativo de cada companhia teatral – e é, apesar disso e mesmo assim, uma tradução teatral: Morini (2022, p. 41) reconhece que um texto ou uma performance guarda “alguma forma de ‘intertextualidade reconhecida’ com sua fonte como tradução, mais do que adaptação ou imitação”.

Partindo dessas reflexões e exemplos, queremos, mais uma vez, destacar a importância de se repensar perspectivas baseadas em diferenciações claras ou no senso comum. Além de entender que qualquer leitura, tradução ou encenação é – sempre – uma interpretação e uma produção de novos sentidos e que, assim como qualquer montagem cênica, uma tradução também interpreta o texto de partida, é fundamental lembrar que a tradução publicada é uma das formas mais importantes de garantir a inserção de um texto em outro universo linguístico, sua sobrevida, sua vida em outro contexto histórico, linguístico e/ou cultural. Qualquer tradução é uma transformação, mas sem tradução o texto não (sobre)vive. A vida é transformação

– ou não é. Em vez de se dedicar à eterna questão da “perda” que uma tradução representa em relação ao seu “original”, sugerimos reconhecer que uma tradução é sempre um ganho para o contexto no qual se insere.

Entender que uma tradução publicada pode ser o ponto de partida para uma encenação não implica descartar a produção de traduções para montagens específicas. Significa, porém, ampliar o leque de possibilidades não apenas de leitura, mas também de encenações. Um texto dramático publicado fica disponível no sistema literário de um determinado país durante muito tempo e permite acesso a dramaturgias de outras línguas e épocas – mesmo que essa relevância seja frequentemente ignorada. Por exemplo, numa adaptação cênica de *Diário de um louco*, de Nikolai Gogol, em cartaz recentemente no Festival de Teatro de Curitiba e em apresentações isoladas, o ator Fábyo Rolywer e o encenador Rodrigo Souza se basearam em uma tradução do conto. O texto falado pelo ator em cena não foi, portanto, um texto escrito por Gogol, mas por um tradutor brasileiro. É interessante mencionar que a tradução usada nesse caso, que sofreu poucas alterações e cortes na sua passagem para o palco, mostrou muitas das características geralmente atribuídas a traduções “intelectuais” ou “filológicas”: uma linguagem arcaica, um registro muito formal e pouco usual atualmente, certos termos de difícil compreensão, nenhuma adaptação ao contexto cultural do Brasil. Mesmo assim, foi um sucesso de público e de crítica. Esse exemplo ilustra que a divisão entre traduções *for page* e *for stage* – convincente à primeira vista – requer cautela antes de ser aceita como estanque. Como soubemos pelo ator da peça, numa conversa informal, foi justamente uma tradução elaborada e publicada décadas atrás e da qual se desconhece a autoria que serviu, praticamente *ipse litteris*, como base para a performance apresentada (o programa

da peça não menciona esse fato⁶). Trata-se de um exemplo ilustrativo de que sem “*page*” não haveria “*stage*”.

No seu artigo “Quando o palco e a página se encontram na tradução”, Sara Ramos Pinto também põe em xeque os argumentos que defendem que traduções publicadas e aquelas feitas para encenações circulem em sistemas diferentes, o literário e o teatral, sem muitos pontos em comum (PINTO, 2012). A partir de dados bibliográficos levantados em Portugal, a estudiosa aponta que lá é bastante comum que traduções feitas para uma encenação são publicadas posteriormente (algo mais raro no mundo da tradução teatral brasileira): “uma grande parte das traduções serviram de base a representações em palco a que o texto publicado faz, na maior parte das vezes, referência” (2012, p. 101). Parece-nos relevante ainda destacar outra informação apresentada pela teórica: as traduções “promovidas para publicação e representação foram realizadas não por tradutores com experiência em tradução de narrativa ficcional, mas sim por tradutores com larga experiência em tradução de teatro”, muitas vezes o próprio encenador ou um dos atores envolvidos (2012, p. 102). A prática de agentes criativos envolvidos numa encenação atuarem também como tradutores é frequente no Brasil; uma lacuna a se constatar – e lamentar – no nosso contexto é a baixa quantidade de publicações (e consequentemente de sobrevida) desses textos traduzidos.

Porém, há também tendências positivas a serem mencionadas. Nos últimos anos, tem-se observado iniciativas editoriais que procuram aumentar o número de publicações de textos dramáticos no Brasil. Além da coleção *Dramaturgia* da editora Cobogó – cujo foco são versões brasileiras de dramaturgias holandesas, espanholas e francesa⁷ –, a editora da UFPR vem publicando títulos diversos na coleção *Dramas*

6 Cf.: “Diário de um Louco” (2023).

7 Coleção Dramaturgia, s.a.

e *poéticas*. Lançou, para citar apenas exemplos do teatro contemporâneo ocidental, traduções dos dramas **A fronteira**, do argentino David Cureses (2021), **O presidente** (2020) e **Uma festa para Boris** (2022), ambos do austríaco Thomas Bernhard. A publicação da comédia **Immanuel Kant**, do mesmo autor, está prevista para 2024. Aliás, a recepção cênica de Bernhard no Brasil ilustra bem as implicações da falta de uma tradição de publicação de textos teatrais: autor de prosa e drama de renome internacional, Bernhard é bastante conhecido no nosso país, tem vários títulos de prosa traduzidos e vários de seus textos já foram levados aos palcos brasileiros (Huber; Mittermayer, 2018: p. 497-499), sendo o mais recente exemplo “A aforista”, uma reescrita de Marcos Damaceno da narrativa **Der Untergreher**, traduzido por Sergio Tellaroli e publicado no Brasil em 1996 como **O naufrago**. Em 2013, Damaceno e Rosana Stavis já haviam montado outro espetáculo de um texto bernhardiano, baseado na tradução brasileira de Lygia Luft: “Árvores abatidos ou para Luís Melo” (1991), inspirado em **Holzfällen**. Além dessas duas narrativas em prosa da autoria de Bernhard, traduzidas e publicadas por editoras brasileiras e que deram início às montagens cênicas da Cia. Stavis-Damaceno, houve já algumas montagens de textos dramáticos do mesmo autor no nosso país. Porém, as versões em língua portuguesa elaboradas para essas encenações não foram publicadas e, portanto, não são mais acessíveis. Ou seja, a pesar da recepção ampla de sua obra em prosa, até 2020 nenhum texto dramático de Bernhard havia sido publicado por aqui e as traduções feitas para eventuais montagens encontram-se hoje, provavelmente, nas gavetas dos respectivos tradutores.

Outra iniciativa é a fundação da editora Temporal em 2018: dedicada exclusivamente à publicação de textos dramaturgicos, nacionais e internacionais, também pode ser mencionada como uma casa que procura valorizar a qualidade e a inovação nesse

campo. Foi nesta editora que, em 2023, saiu a tradução de **O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades**, o primeiro texto teatral de Elfriede Jelinek publicado no Brasil. Vale lembrar que a autora ganhou, em 2004, o Prêmio Nobel de Literatura, com destaque especial para sua produção de textos destinados para o palco e, desde então, só dois títulos de prosa têm sido traduzidos e publicados no Brasil. Apesar de várias traduções feitas para montagens, até a publicação de **O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas**, o público no Brasil – incluindo agentes criativos do teatro – que não teve a oportunidade de ver essas encenações não teve acesso à produção jelinekiana para o teatro em língua portuguesa. Ainda dentro desta casa editorial, outro exemplo chama a atenção no que concerne a questão *for page* ou *for stage*: a publicação da edição de **La Musica e La Musica segunda**, de Marguerite Duras. Como a própria edição apresenta, *La Musica* foi uma peça encenada pela primeira vez em 1965 sobre o encontro de um casal finalizando seu divórcio. Já *La Musica Segunda* foi a versão da mesma peça feita para o palco em 1985 – resultado de um processo com vários agentes criativos além da própria autora (DURAS, 2022). *La Musica Segunda* poderia ser facilmente “ignorada” como original e tida como uma versão *for stage* de *La Musica* (e podemos especular que esse teria de fato sido o destino do texto não fosse a participação da própria autora no processo) – e a edição chama atenção justamente para os processos que ocorrem na transposição de um texto para o palco, tornando um *for stage* em também *for page*.

Iniciativas acadêmicas podem ser importantes e produtivas ao se tentar ampliar a divulgação de dramaturgias estrangeiras no Brasil. As editoras universitárias e demais produções de traduções no âmbito acadêmico são possibilidades mais acessíveis de publicação, já que a pessoa que traduz não é paga

pelo valor de lauda comercial (ao menos no Brasil). Além disso, esses trabalhos em geral acompanham uma pesquisa realizada pelos acadêmicos que muitas vezes resulta em paratextos, enriquecendo a recepção da obra no país de chegada. Porém, essas edições nem sempre têm um alcance muito amplo – isso ocorre pelo contato raso entre o mundo acadêmico e o artístico, ou ainda por conta de um suposto preconceito com traduções consideradas “intelectuais” ou “densas”. Porém, se o exemplo acima mencionado do *Diário de um louco* nos mostrou que mesmo traduções antigas, feitas para a publicação, podem ser consideradas “performáveis” em dias atuais, traduções feitas em contexto acadêmico podem ser a base para montagens. No prefácio de sua tradução **A fronteira**, uma releitura do mito da Medeia, Maria Fernanda Gárbero expõe não apenas o histórico de sua pesquisa de pós-doutorado na área de tradução teatral e sobre o autor traduzido, mas, também, que procurou que “as falas funcionassem na boca de futuros artistas, base da tradução teatral” (CURESES, 2021, p. 22). Outro exemplo: um artigo publicado no dossiê temático *Tradutores teatrais como agentes criativos, políticos e artísticos* (FERNANDES; BOHUNOVSKY, 2023) relata a tradução coletiva de obras de Thomas Bernhard por um grupo de então estudantes da UFPR (NERI et al, 2023). No processo de tradução de **O Presidente** (BERNHARD, 2020), a equipe convidou atores teatrais (Val Salles, Janaína Fukoshuma, Angela Stadler, Thiago Dominoni e Vinicius Medeiros) para fazer uma leitura dramática de uma versão já avançada do trabalho – ouvir a peça foi importante para finalizar decisões tradutórias. Essa prática e “testar” traduções surgidas em ambiente acadêmico com agentes criativos do palco antes da publicação é, aliás, bastante comum, conforme evidenciam paratextos de publicações em que se relatam os caminhos tortuosos da tradução até sua publicação (cf., por exemplo, FERNANDES, 2015).

Em **Theatre & Translation**, Margherita Laera vê o palco como um espaço de alteridade, de diálogo entre diferentes identidades e de respeito mútuo à cultura do outro. Para que esse processo possa acontecer, a tradução – e uma tradução que celebre e respeite as diferenças – é indispensável. A autora afirma que “a escassez de traduções pensadas para o palco no repertório de qualquer contexto cultural é prejudicial, uma vez que alimenta uma ideia muito isolada e autárquica de identidade” (LAERA, 2020, p. 74). No livro, Laera, uma pesquisadora de origem italiana no Reino Unido, aponta várias vezes a necessidade de mais diálogo cultural e mais peças estrangeiras no país de língua inglesa. Se pensarmos no Brasil, apesar de termos um cenário diferente, ainda assim vale o questionamento sobre os gêneros textuais que estão sendo traduzidos e publicados, de quais línguas e contextos os livros estão sendo traduzidos, e como estamos recebendo e dialogando com as obras que são traduzidas. Seguindo o raciocínio defendido por Laera (2020), as traduções no âmbito teatral podem contribuir para colocar em xeque relações de poder ainda marcadas por uma ideologia colonialista, elas podem servir para aprofundar debates e diálogos com outras culturas e repensar a própria maneira de vida do local de chegada. E, usando as palavras de Sara Ramos Pinto (2012), a tradução teatral pode, sim, ser o lugar onde “o palco e a página se encontram” e explorar esse potencial poderia enriquecer o universo literário-dramático-teatral brasileiro.

Apesar das iniciativas mencionadas, o Brasil é um país com pouca tradição de publicar drama. As versões e coleções que temos disponíveis são, geralmente, resultados de esforços individuais e de algumas estratégias editoriais (TORRES NETO, 2020). Muitas traduções realizadas em ambiente acadêmico, além de sofrerem preconceitos por parte do universo artístico, não encontram meios para a publicação e ficam

“invisíveis” como anexos de dissertações ou teses, pouco lidos fora das salas universitárias. Ou seja, o corpus de dramaturgias escritas em outros idiomas e vertidas para o português do Brasil que é acessível para leitores e agentes criativos é bastante limitado. Por um lado, podemos associar esse cenário com as diversas vertentes do teatro coletivo e engajado tão forte em toda América Latina (ESPADA, 2015) – e que, geralmente, dispensa um texto escrito previamente –, mas não devemos ignorar, por outro lado, a falta de recursos econômicos que também tem contribuído para a dificuldade de se traduzir e publicar drama em tradução. Em um artigo recém traduzido por um grupo de discentes da UFSC, sob orientação de Alinne B. P. Fernandes, e publicado em contexto acadêmico, Douglas Robinson observa que “teorias de tradução sempre tiveram uma relação problemática com questões financeiras” (2023, p. 77). O teórico argumenta a favor de abordagens sociológicas “e até mesmo econômicas” que nos permitiriam

superar alguns dos pseudoproblemas ultrapassados que vêm ocupando os principais pensadores de tradução nos últimos dois milênios: se devemos traduzir palavra por palavra ou pelo sentido; se uma tradução que não preza extensivamente pela equivalência pode realmente ser chamada de tradução; se traduzimos um verso por outro verso ou por prosa (ou por quadrinhos); se é permitido ao tradutor expandir ideias em um texto ou encurtá-lo (Robinson 2023, 77).

Talvez possamos incluir nessa lista de “pseudoproblemas” a pergunta se uma tradução é feita para o palco ou para publicação. Claro que essa distinção não é sem relevância (BOHUNOVSKY, 2019), mas as perguntas urgentes na área da tradução teatral talvez sejam outras: como podemos disponibilizar para os sistemas literário e teatral brasileiros um acesso mais amplo à produção dramática de outros contextos linguísticos e culturais? Como alcançar um prestígio

e visibilidade para o trabalho tradutório no âmbito teatral, uma das muitas profissões criativas, dos “adaptadores de recepção” (PAVIS, 2015), que contribuem para a diversidade cênica de um país? Como estabelecer um diálogo mais produtivo entre o sistema literário e/ou acadêmico que se dedica à tradução de dramaturgia e o mundo artístico, diminuindo os preconceitos acerca da tradução “intelectual”? Como contribuir para que grupos teatrais possam conhecer e acessar a produção dramatúrgica de outros países? Como escolher entre montar um texto dramático pré-escrito (e, portanto, suscetível ao pagamento de direitos autorais) e criar sua própria dramaturgia coletiva, sem ser obrigada a optar pela segunda opção por motivos meramente econômicos? Apesar de muitas perguntas em aberto, esperamos que possamos ter sugerido algumas respostas.

REFERÊNCIAS

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society.** (Topics in Translation 17). Clevedon, Multilingual Matters LDG, 2000.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR**, 4(1), 1991, p. 99–111. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n1-ttr1474/037084ar.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

BASSNETT, Susan. Still Trapped in the Labyrinth: Furher Reflections an Translation and Theatre“. BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (orgs). **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation.** Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERNHARD, Thomas. **Árvores abatidas – uma provocação**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

BERNHARD, Thomas. **O naufrago**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BERNHARD, Thomas. **O presidente**. Tradução de Gisele Eberspächer e Paulo Pacheco. Curitiba: Editora UFPR, 2020.

BERNHARD, Thomas. **Uma festa para Boris**. Tradução de Hugo Simões e Luiz Abdala Jr. Curitiba: Editora UFPR, 2022.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, 2019, p. 129–148. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019129> Acesso em: 10 maio 2024.

BOHUNOVSKY, Ruth. Fidelity and Performability in Theater (Translation). SPITZER, D.M.; OLIVEIRA, Paulo (org.). **Transfiction and Bordering Approaches to Theorizing Translation: Essays in Dialogue with the Work of Rosemary Arrojo**. New York: Routledge, 2023, p. 125-138.

BOHUNOVSKY, Ruth; FERNANDES, Alinne B.P. (org.). Tradutores de Teatro: Tradutores de teatro como agentes

criativos, políticos e artísticos. **Cadernos de Tradução**. Vol. 43, esp. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/3206>. Acesso em: 10 maio 2024.

Coleção Dramaturgia. Editora Cobogó, s.a. Disponível em: <https://www.cobogo.com.br/p/dramaturgia> Acesso em: 10 maio 2024.

CURESES, David. **A fronteira**. Crítica literária, teatro e Estudos da Tradução. Organização e tradução de Maria Fernanda Gárbero. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

“Diário de um Louco” revive obra do dramaturgo Nikolai Gogol. Teatro Guaíra, 2023. Disponível em: <https://www.teatroguaира.pr.gov.br/Noticia/Diario-de-um-Louco-revive-obra-do-dramaturgo-Nikolai-Gogol> Aceso em: 10 mai. 2024.

DURAS, Marguerite. **La Musica e La Musica Segunda**. Tradução de Angela Leite Lopes. São Paulo: Temporal, 2022. FERNANDES, Alinne P.F. Performing Translation as Practice-led Research: The Case of Carr’s *By the Bog of Cats...* in Brazil. **Aletria**. Belo Horizonte, v. 25, n.2, 2015, p. 311-329. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.25.2.311-329> Acesso em: 10 maio 2024.

FERNANDES, Alinne P.F. (org). **Teorias da tradução de 1990 a 2019**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2023.

FERNANDES; Alinne P. F.; BOHUNOVSKY, Ruth (org.). Tradutores de teatro: Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos. **Cadernos de Tradução**. vol. 43, esp. 1. Florianópolis: Editora UFSC, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e93054> Acesso em: 10 maio 2024.

HUBER, Martin; MITTERMAYER, Manfred (org.).
Bernhard Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2018.

JELINEK, Elfriede. What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Society. Tradução de Tinch Minter.
CASTLEDINE, Annie (org). **Plays by Women**, Volume Ten.
Portsmouth: Heinemann, 1994, p. 24-65.

JELINEK, Elfriede, O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades. Tradução de Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr. e Ruth Bohunovsky.
São Paulo: Editora Temporal, 2023.

JOHNSTON, David. Securing the Performability of the Play in Translation. COELSCH-FOISNER, Sabine; KLEIN, Holger (org) **Drama Translation and Theatre Practice**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, p. 25-38.

JOHNSTON, David. Relação criada: a peça traduzida em cena. Tradução de Fernanda Saraiva Frio. FERNANDES, Alinne P.F. (org). **Teorias da tradução de 1990 a 2019**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2023, p. 159-171.

LAERA, Margherita. **Theatre & Translation**. Londres: Red Globe Press, 2020.

MORINI, Massimiliano. **Theatre Translation: Theory and Practice**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.

NERI, Angélica; EBERSPÄCHER, Gisele; SIMÕES, Hugo; ABDALA, Luiz Carlos Jr. Um projeto de tradução em trupe de obras dramatúrgicas de Thomas Bernhard. **Cadernos de Tradução**. Vol. 43, esp. 1, 2023. DOI: <https://doi>.

[org/10.5007/2175-7968.2023.e92192](https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92192). Acesso em: 10 maio 2024.

PAVIS, P. Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. Tradução de Loren Kruger. SCOLNICOV, H.; HOLLAND, P. (org.). **The Play Out of Context**. Transferring Plays from Culture to Culture. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989, p. 25-44.

PINTO, Sara Ramos. Quando o palco e a página se encontram na tradução. Carvalho, Manuela; Di Pasquale, Daniela (org.). **Depois do labirinto: Teatro e Tradução**. Lisboa: Nova Vega, 2012, p. 189-207.

SERÓN-ORDÓÑEZ, Inmaculada. “Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part I: Up to early 2000s). **Status Quaestio[n]is**. 6, 2013.

SERÓN-ORDÓÑEZ, Inmaculada. “Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014). **Status Quaestio[n]is**. 7, 2014, p. 28-73. TRENCSÉNYI, Katalin. “A view from the bridge”. In: Romanska, Magda (org.). **The Routledge Companion to Dramaturgy**. New York: Routledge, 2015, p. 275-181.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o Teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A LITERATURA E O TEATRO COMO AVESSO DO ABISMO

André Dias

“Existirmos – a que será que se destina?”
(Caetano Veloso)

ENTRE ABISMOS, CANÇÕES E ASAS

Américo Jacomino, mais conhecido como Canhoto, pioneiro do violão instrumental no país, compôs em 1916 a valsa “Acordes de violão”, regravada em 1925, sob o título de “Abismo de rosas”, com letra de João do Sul. Composição fortemente marcada por tom melancólico, cuja letra registra de modo poético a dor pela perda do sujeito da paixão. Assim se apresentam os primeiros versos: “Ao amor em vão fugir / Procurei / Pois tu / Breve me fizeste ouvir / Tua voz, mentira deliciosa / E hoje é meu ideal / Um abismo de rosas / Onde a sonhar / Eu devo, enfim, sofrer e amar!”. Alternando um estado de torpor, provocado pelo incontornável enamoramento, com a desilusão da brevidade do enleio amoroso, resta ao eu-lírico “um abismo de rosas” onde possa depositar seu amor e sua dor. A poesia de João do Sul ornou de maneira impecável a música modelar de Canhoto. Diante da beleza da composição, somos capazes até de, por um momento, esquecer a lição do velho baiano: “pra que rimar amor e dor?”, só para nos entregarmos ao deleite do sonho.

No campo poético dos afetos, a imagem de um “abismo de rosas” encarna de modo preciso os estados de alma do sujeito siderado pela paixão. O desejo caleidoscópico que ora acena com promessas de felicidade, ora desagua na falênciam amorosa ensina a fundamental lição da precariedade de tudo. Mas,

quando saímos do domínio das elucubrações amorosas para a seara do desafio da vida em sociedade, a concepção de abismo é subtraída da sua carga poética e pode mesmo ganhar ares de desastre.

O Brasil entre os anos de 2018 e 2022, por exemplo, encarnou com precisão a imagem da destruição. A ascensão de um governo de extrema direita associado a líderes religiosos inescrupulosos, a milícias digitais a serviço da desinformação, setores retrógrados das forças armadas e aos partidos políticos de aluguel desembocou no maior aparelhamento do Estado em toda história do país. Para piorar a situação, dezembro de 2019 marcou a descoberta de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), causador da COVID19, que em pouco mais de um ano se transformou em problema humanitário global, com consequências sem precedentes para a saúde, a vida, a socialização e a economia.

A administração da pandemia, pelo então presidente, foi negacionista, criminosa e desumana. Jair Messias Bolsonaro, além de ser o retrato da ignorância, personificava a perversidade, a indiferença e o cinismo paramentado por um moralismo que não se sustentava em nenhum ponto de sua vida pública ou de sua administração. O segundo semestre de 2022 trouxe a esperança anunciada na canção de Milton Nascimento, Fernando Brant e Marcio Borges: "... outros outubros virão / Outras manhãs / Plenas de sol e de luz". Foi enquanto o país gestava o reencontro do Brasil com o processo civilizatório marcado nas eleições 30 de outubro de 2022, que resolvi desenvolver algumas ideias sobre o caráter humanizador da Arte, em especial a literária e a teatral, e suas potencialidades para o novo tempo. Apresento, a seguir, o resultado destas reflexões. Antes de mais nada, o óbvio precisava ser dito: abordar as potencialidades da Literatura e também do Teatro diante da expectativa de um novo tempo que se anuncia após o período recente de trevas vivido pelo

país, não pode ser confundido com a atribuição de um poder mágico ou sobrenatural a estes campos. Mario Vargas Llosa em importante ensaio intitulado “A Literatura e a Vida” desmistifica qualquer hipótese de transcendência metafísica do discurso literário:

A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com sua sorte, que se contentam com a vida tal como vivem. Ela é alimento de espíritos indóceis e propagadora de inconformidade, um refúgio para aquele a quem falta algo na vida, para não ser infeliz, para não se sentir incompleto sem se realizar em suas aspirações. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 387)

Além de nada comunicar aos conformados com os caminhos do mundo, a Literatura (o mesmo pode ser dito sobre o Teatro) dificilmente tem algo a dizer para aqueles que não têm suas necessidades elementares satisfeitas. Aos que faltam ou lhes são negados pão, roupa e casa lhes são subtraídas as condições de produção mínimas para uma boa compreensão do caráter sedicioso da Literatura e do Teatro. Apesar de factual, a presente consideração não é um fado imutável, há casos em que ler e escrever tornam-se imperativos da própria sobrevivência e modo de se conectar com o mundo. A título de exemplo, pensemos em Carolina Maria de Jesus com seu **Quarto de despejo: diário de uma favelada** (1960) ou em Lima Barreto de **Diário do hospício** (1920). Suas narrativas não lhes trouxeram soluções práticas para os sofrimentos nelas registrados. Tampouco lhes suscitarão esperanças futuras. Contudo, ao dar forma aos seus dramas, dilemas e desconfianças, tanto Carolina Maria de Jesus, quanto Lima Barreto encontraram, ainda que provisoriamente, lucidez onde a média das pessoas só identificaria desalento e loucura. Pontos de luz em meio às trevas dos seus desertos particulares.

Alberto Manguel, em, **A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos** (2008) é preciso ao registrar o caráter antidogmático da Literatura.

Nisso reside a grande riqueza e a grande dificuldade da literatura: em não ser dogma. A literatura registra fatos, mas não estabelece postulados absolutos, não impõe princípios indiscutíveis, não oferece identidades unívocas. (MANGUEL, 2008, p. 30)

A Literatura, assim como o Teatro, nos termos apresentados pelo escritor, assume uma feição antidogmática, contrária aos excessos categóricos e em permanente estado de contestação. Tal fato torna o discurso literário especialmente agudo, inflamável e comovente. Agudo, porque ele é capaz de dar forma e sentido aos estados de alma que muitas vezes não conseguimos formular. Inflamável em razão de nos fazer compreender que o que nos move é o que nos falta. Comovente, pela força arrebatadora capaz de religar os indivíduos à pulsão da vida.

Italo Calvino, em ensaio sobre os usos políticos da Literatura, além de apontar as contradições presentes nesse processo de instrumentalização do discurso literário, vai destacar com precisão um dos papéis mais significativos da Literatura, a saber, o de tomada de consciência de si e do mundo.

A Literatura é um dos instrumentos de autoconsciência de uma sociedade, decerto não o único, mas um instrumento essencial porque suas origens estão vinculadas às origens de diversos tipos de conhecimento, de vários códigos, de várias formas do pensamento crítico. (CALVINO, 2009, p. 344)

O romancista italiano segue o itinerário adotado por Vargas Llosa e Alberto Manguel de rejeitar uma espécie de protocolo ou de monumentalização do discurso literário em relação aos demais discursos presentes no mundo. Entretanto, faz questão

de destacar um dos papéis centrais da arte literária no conjunto da vida social, o de ser um aparato de conscientização da sociedade. Mesmo sem ser o único dispositivo de tomada de consciência, a Literatura tem papel relevante nesse processo em decorrência de estar na base de diferentes configurações do pensamento crítico. Nesse sentido, ela é um convite e, ao mesmo tempo, um apelo permanente à existência e às múltiplas maneiras de ser e estar no mundo.

Aplainado o caminho sobre a necessária negação de qualquer caráter mágico ser atribuído à Literatura e ao Teatro, é chegado o momento de pensar em que termos aqui o discurso literário se consubstancia como o avesso do abismo. Antonio Abujamra, um dos maiores homens de teatro do país e afiado frasista pontificava o seguinte sobre o abismo: “É preciso ter a dor de sentir que a vida não tem roteiro e na vida não existe nada seguro. Quem gosta de abismos tem que ter asas” (ABUJAMRA apud DIAS, 2018, p. 331). O postulado do diretor é muito apropriado, especialmente para um país que parece ser vocacionado para o abismo. Nesse sentido, fitemos a Literatura e o Teatro como espécie de asas a nos salvaguardar ou a nos erguer dos mais variados abismos.

Riobaldo, narrador-personagem da obra máxima de Guimarães Rosa, ainda no início de **Grande sertão: veredas** (1956) afirma o seguinte: “E me inventei neste gosto, de especular ideia” (ROSA, 2019, p. 15). A fala da personagem de Rosa pode ser tomada, a um só tempo, como uma declaração de princípios e uma recomendação para seu interlocutor analisar detidamente o mundo. Movido por disposição similar, passo a examinar uma tríade de obras teatrais de alguns dos mais indispensáveis dramaturgos de todos os tempos, a saber: Henrik Ibsen, Bertolt Brecht e William Shakespeare. Transitar pela dramaturgia desses autores é inventar asas para sobrevoar ou emergir dos abismos do mundo e da existência, o que em última análise constitui-se como seu avesso. Isso é

possível, fundamentalmente, porque a matéria de memória da Literatura, assim como das outras artes, é a vida com todas as suas grandezas e muitas contradições. Vinicius de Moraes aborda a questão nos seguintes termos:

Arte é afirmação de vida, em que pese isto aos mórbidos. Afirmação de vida nesse sentido que a vida é a soma de todas as suas grandezas e podridões: um profundo silo onde se misturam alimentos e excrementos, e do qual o artista extrai a sua ração diária de energias, sonhos e perplexidades: a sua vitalidade inconsciente. (MORAES, 1981, p. 679)

O teatro de Ibsen, Brecht e Shakespeare oferece uma excelente amostra de como a arte pode ser o contrário do abismo ao abordar temas e questões muitas vezes negligenciadas pela média das pessoas e instituições. A leitura ou a encenação de peças como **Um inimigo do povo** (1892), **Vida de Galileu** (1938) e **Macbeth** (1606/1607) ajudam a dimensionar a capacidade desses dramaturgos em dissecar a alma humana. Quer seja pelo desvelamento da força do capital que devora tudo e quase todos, o caso de **Um inimigo do povo**; quer seja pela exposição da opressão imposta por um totalitarismo religioso obtuso, que tenta frear a expansão do conhecimento científico e humanista, ponto central de **A vida de Galileu**; ou ainda, na abordagem sobre as consequências da ambição desmedida, a natureza do mal, a finitude e a impotência diante da brevidade da existência, ponto central de **Macbeth**, esses autores souberam, a partir de suas obras, oferecer asas como antídoto aos abismos humanos.

IBSEN CONTRA O ABISMO DA SUBSERVIÊNCIA

A subserviência é um dos piores flagelos que um ser humano pode experimentar. Essa servidão, quase sempre voluntária,

faz tudo ficar mais sinistro, pois não há nem o subterfúgio da justificativa da existência de um tirano que esmaga a vontade alheia em nome de seu querer ditatorial. Nesse sentido, **Um inimigo do povo**, de Henrik Ibsen, é exemplar ao expor como se delineia a derrocada moral dos sujeitos que se deixam entorpecer pelo poder político e econômico. Mesmo que à primeira vista a aparência seja de distinção, de nobreza, de ar circunspecto ou mesmo de reputação ilibada, o figurino não se sustenta indefinidamente. Em algum momento a condição subserviente vem à tona, mesmo que seja a partir do juízo alheio. Vejamos como essa questão se apresenta na peça do dramaturgo norueguês:

Dr. Stolckmann – Para se encontrar a plebe de que falo não devemos procurar somente nas classes mais baixas. Ela está por tudo, também e principalmente em torno de nós, e ali nas classes sociais privilegiadas, ricas. Não precisamos ir muito longe. Vejam o vosso prefeito, meu próprio irmão Peter, faceiro, rico, ar próspero, mas lhes asseguro: é tão plebeu quanto o mais plebeu dos plebeus (risos e assobios)

Prefeito – Protesto contra os ataques pessoais!

Dr. Stolckmann – [...] ... mas ele é um plebeu na medida em que **pensa como pensam os seus superiores, os seus chefes; opina como opinam seus superiores. Aqueles que obedecem e pensam somente pelas cabeças dos outros sempre serão plebeus morais!** É por isso que meu irmão, apesar da empáfia, está tão longe de ser um homem distinto... ou um liberal. (IBSEN, 2017, p. 127 Grifo meu).

O trecho apresentado é do quarto ato da peça, quando as agruras vividas pelo protagonista, Dr. Stolckmann, estão prestes a chegar ao apogeu. O outrora respeitado e admirado médico da estação balneária de uma pequena cidade na costa meridional da Noruega vê sua vida virar pelo avesso ao descobrir que a principal fonte de renda do lugar tem suas águas contaminadas pelos resíduos produzidos pelo Vale dos

Moinhos e pelos curtumes locais. O Dr. Stolckmann, um típico homem da ciência do fim do século XIX, após atender pacientes com casos alarmantes de tifo e febres gástricas durante a alta temporada do balneário decide investigar a qualidade da água das praias locais e, após rigoroso estudo laboratorial, constata a contaminação. Ao procurar o prefeito da localidade, que era seu irmão, e ainda acumulava as funções de chefe de polícia e presidente da estação balneária, o médico é rechaçado por este. A proposta do médico de fechar a estação balneária por um longo período para obras de revitalização fundamentais à saúde da população e dos turistas é recusada peremptoriamente pelo prefeito. Ao usar como argumento a possível ruína financeira da cidade, o mandatário, para encobrir o medo de perder o poder, cria a falsa oposição entre cuidar das vidas e salvar a economia – bem parecido com a prática nefasta de um projeto fracassado de tiranete no Brasil durante a pandemia da COVID19. Daí para frente, as vidas do médico e de sua família transformam-se em um verdadeiro inferno orquestrado pelo próprio irmão e os demais signatários do poder local. Uma campanha difamatória é colocada em curso a fim de destruir a reputação do Dr. Stolckmann, transformando-o no inimigo do povo, que dá título à obra.

A passagem em destaque acontece durante a grande assembleia na qual estão representados todos os setores da sociedade local, já definitivamente convencidos de que o médico encarnava um mal para a cidade. Esse encontro para o prefeito era a oportunidade de selar a definitiva derrocada de seu irmão. Já para o médico, confiante no poder da racionalidade cartesiana, a assembleia era a ocasião para, através dos argumentos e das provas científicas, defender seu ponto de vista e, ao mesmo tempo, demonstrar que para além da contaminação da água e do solo, as mentes e corações da cidade estavam envenenados pela mentira e pela cobiça. Já

consciente de que não sairia vencedor do confronto com a unânime massa, o Dr. Stolckmann escancara o flagelo da subserviência de seu irmão, o prefeito, que metonimicamente representa o conjunto de cidadãos. Enquanto o primeiro estava submetido ao servilismo dos poderes superiores, os outros, soterrados pela máquina da mentira, se portavam de modo subserviente em relação aos desígnios do *status quo*.

A obra de Ibsen é um poderoso apelo e um importante alerta atemporal sobre os riscos e as consequências da adoção de uma posição servil diante das potestades. Na peça em questão, a submissão social estava vinculada basicamente à autoridade política e ao poder do capital. Entretanto, uma leitura expandida do trabalho do dramaturgo norueguês evoca a necessidade de se colocar no mundo em contínuo estado de atenção sobre os efeitos nefastos de se deixar seduzir por qualquer tipo de discurso totalitário. Seja no plano social, no campo dos afetos, na esfera das relações interpessoais ou no universo psicológico, uma das atitudes necessárias para não sucumbir ao abismo da subserviência é o exercício amplo e irrestrito da dúvida. Nesse sentido, o Galileu de Bertolt Brecht tem muito a comunicar e a advertir como se verá a seguir.

BRECHT CONTRA O ABISMO DA IGNORÂNCIA

O incêndio do Reichstag, o prédio do Parlamento alemão, em 27 de fevereiro de 1933 deu ao recém-empossado chanceler do Reich, Adolf Hitler, o álibi de que necessitava para emparedar, perseguir e destruir uma suposta insurreição comunista em solo alemão. Marinus van der Lubbe, um holandês de 24 anos assumiu a responsabilidade pelo incêndio, apresentando como justificativa para o ato, o repúdio contra a ascensão ao poder dos nazistas. O que se viu a partir desse episódio foi uma escalada de repressão, da supressão dos direitos

individuais e da violência direcionada aos contrários ao regime. Estavam lançadas as bases para um dos períodos mais sombrios da história do mundo moderno. Apenas seis anos após esses fatos terem acontecido, teve início a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) que lançaria o mundo em um abismo terrível e profundo durante longos seis anos.

Na condição de opositor de primeira hora do nazismo, Bertolt Brecht se viu obrigado a fugir da Alemanha, assim como outros tantos intelectuais perseguidos pelo regime. No dia 28 de fevereiro de 1933, um dia após o incêndio do Reichstag, teve início o longo ciclo de exílio do dramaturgo alemão. Brecht, juntamente com sua mulher, a atriz Helene Weigel e seu filho Stefan deixaram Berlim em direção a Praga, então capital da Tchecoslováquia, e de lá foram para Viena. O período passado em Viena foi de grande apreensão, pois a filha caçula do casal, Barbara, de apenas dois anos, havia ficado na Alemanha sob a guarda do pai do escritor. Somente em primeiro de abril de 1933, após uma arriscada operação de salvamento é que Barbara chega à Suíça para onde os pais haviam ido no périplo do exílio. À distância Brecht viu o ápice da perseguição aos intelectuais materializada na grande queima de livros feita pelos nazistas. Em 10 de maio de 1933 foram incinerados em praça pública, em diversas cidades da Alemanha, especialmente as universitárias, dezenas de milhares de obras de escritores alemães considerados inimigos do regime. O episódio da “limpeza” da Literatura transformou em cinzas obras de escritores como o próprio Brecht, Sigmund Freud, Thomas Mann, Stefan Zweig, Ricarda Huch, entre outros. A queima dos livros demarca a destruição da memória do alicerce intelectual da República de Weimar. Despojado da sua cidadania e consciente da impossibilidade de retornar ao seu país, Brecht e a família deixam a Suíça e de lá seguem para a Dinamarca, onde fixam moradia por alguns anos. O

dramaturgo ainda esteve na Finlândia e por último nos Estados Unidos, país em que permaneceu entre os anos de 1941 e 1947. Mais uma vez, premido por uma perseguição, agora era a caça às bruxas promovida pelo macarthismo, Brecht volta para a Europa, indo primeiro para a Suíça e finalmente de lá retomando para Berlim.

A **Vida de Galileu** figura como uma das mais importantes peças de Brecht. O dramaturgo escreveu três versões da obra. A primeira durante o período de exílio na Dinamarca, em 1938, tendo o autor feito a seguinte nota em seu **Diário de trabalho**: “Concluída a **Vida de Galileu**. Me tomou três semanas” (BRECHT, 2002, p. 22). Já a segunda versão, escrita no exílio norte-americano com a colaboração do ator Charles Laughton, que almejava interpretar o protagonista, foi finalizada em 1945 e assim registrada no **Diário de Trabalho** do escritor: “*Galileu* (versão americana) concluído (com exceção da balada). Laughton lê a peça para Heli, Eisler, Reichenbach, Hans Viertel, Salka Viertel, Steff, seu amigo, o jovem físico Wirtele, Feuchtwanger, Brush” (BRECHT, 2005, p. 282). A terceira e última versão da peça, uma revisão das versões anteriores, foi feita em 1954, estreou em abril de 1955, na Kammerpiel de Colônia, sob direção de Friedrich Siems. Como se vê, a situação de exilado marcou as condições de produção daquela que seria uma das mais importantes peças do dramaturgo. Nela mais abertamente faria o louvor da dúvida como motor das transformações individuais e coletivas.

Ao escolher a figura histórica de Galileu como protagonista, Brecht não apenas seleciona uma figura histórica da maior importância, como também retira um possível caráter espectral da personagem ao apresentar um Galileu profundamente humano, por isso, falho, contraditório e cindindo entre o desejo da glória, o medo da tortura e da morte. O enredo de *Vida de Galileu* apresenta um cientista despido de sisudez, afeito ao

hedonismo, dono de um caráter ambíguo quando se trata do avanço da ciência. A história tem início em Pádua, onde Galileu é professor na Universidade local, gozava de liberdade de pesquisa e um salário baixo que lhe obrigava a dar aulas particulares para complementar a renda. Sem titubear, o protagonista se apropria de uma luneta, ainda não conhecida na Itália da época, como se fosse uma invenção sua e com ela passa a defender e aprofundar o sistema copérnico, segundo o qual, a Terra e os astros girariam em torno do sol, esse sim estático. As posições heliocêntricas, por contrariarem os dogmas da Igreja Católica, custaram a Galileu a perseguição da Inquisição que o ameaça de tortura e morte, levando o protagonista a abjurar de suas teses, para total desapontamento de seus discípulos. Galileu cai em desgraça entre os seus pares, passa o resto de seus dias em uma espécie de prisão domiciliar, onde segue pesquisando, aprimorando suas ideias, escrevendo os *Discorsi*, sob permanente vigilância da Inquisição, que confisca seus escritos à medida que o estudioso os produz. Andrea Sarti, discípulo de Galileu, antes de partir para a Holanda, apesar da decepção com as atitudes do velho mestre, resolve visitá-lo. Este, consegue entregar a Andrea Sarti uma cópia completa de seu *Discorsi*, que através das mãos do discípulo ganha o mundo e a História.

A seguir, acompanharemos um dos principais excertos do décimo quarto quadro da peça **Vida de Galileu**. A passagem marca um momento crucial do diálogo entre o cientista e seu discípulo, Andrea Sarti. Ali, temos um Galileu marcado pelo opróbrio da abjuração de suas teorias científicas, um homem em prisão domiciliar e sob vigília constante da Inquisição. O encontro entre mestre e discípulo fora planejado por Andrea como um último esforço de tentar compreender as razões da negação de Galileu. Uma maneira de procurar uma saída honrosa para o mestre que caíra em descrédito ante seus

pares cientistas. O movimento de Andrea Sarti, mais do que um lance de compaixão, vai se configurar como uma ação de inconformismo frente ao destino do mestre. Mesmo tomado por profunda decepção – era difícil para o discípulo aceitar que Galileu traíra a ciência e, por extensão, seus confrades de ofício – Andrea Sarti vai visitar o cientista encarcerado.

Ao propor uma derradeira conversa, Andrea Sarti buscou um ajuste de contas, sem saber que isso reabilitaria seu afeto e a admiração por Galileu. Ao descobrir que o mestre, mesmo em prisão domiciliar seguiu com seus estudos, apesar de eles serem confiscados pela Inquisição, Andrea Sarti admirou-se da tenacidade do pesquisador. Mais admirado ficou quando descobriu que Galileu guardava uma cópia dos estudos. Tal descoberta mudava tudo na cabeça do discípulo. Para ele, o mestre negara suas pesquisas para manter-se vivo e terminar o trabalho. Andrea Sarti diz a Galileu: “[...] Se o senhor acabasse em chamas na fogueira, os outros que teriam vencido” (BRECHT, 1977, p. 222). Galileu deixa claro que não se tratava de um estratagema para seguir nas pesquisas, ele afirma categoricamente que negara seus estudos por medo da tortura e da morte. Andrea Sarti compadecido do velho mestre retruca com o seguinte argumento: “O medo da morte é humano. Fraquezas humanas não têm nada a ver com a ciência” (BRECHT, 1977, p. 223). Apesar de abatido pela condição em que se encontrava, Galileu se contrapõe ao discípulo e afirma: “[...] mesmo em meu estado presente ainda me sinto capaz de lhe dar algumas indicações relativas a várias coisas que têm tudo a ver com a ciência, com a qual o senhor se comprometeu”. (BRECHT, 1977, p. 223). A fala que se segue é pautada por uma profunda consciência sobre o abismo da ignorância, as tarefas da ciência e o papel da dúvida na construção do conhecimento. Assim se manifesta Galileu ao discípulo:

Galileu – [...] A prática da ciência me parece exigir notável coragem... **Ela negocia com o saber obtido através da dúvida. Arranjando saber, a respeito de tudo e para todos, ela procura fazer com que todos duvidem.** Ora, a parte maior da população é conservada, pelos seus príncipes, donos de terra e padres, numa bruma luminosa de superstições e afirmações antigas, que encobre as maquinações dessa gente. A miséria de muitos é velha como as montanhas, e, segundo os púlpitos e as catedrais, ela é indestrutível, como as montanhas. [...] Os movimentos dos corpos celestes se tornaram mais claros; mas os movimentos dos poderosos continuam imprevisíveis para os povos. **A luta pela mensuração do céu foi ganha através da dúvida;** e a credulidade da dona de casa romana fará que ela perca sempre de novo a sua luta pelo leite. A ciência, Sarti, está ligada às duas lutas. Enquanto tropeça dentro de sua bruma luminosa de superstições e afirmações antigas, ignorante demais para desenvolver plenamente as suas forças, a humanidade não será capaz de desenvolver as forças da natureza que vocês descobrem. **Vocês trabalham para quê? Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor ao saber, a ciência pode ser transformada em aleijão, e as suas novas máquinas serão novas aflições, nada mais.** (BRECHT, 1977, p. 223 – 224) (Grifos meus)

Para Galileu, a coragem dos cientistas deveria residir exatamente na capacidade de construírem o saber mediado pela dúvida. Mas, não bastava apenas o cientista duvidar, era preciso disseminar por todo o tecido social essa desconfiança sobre as supostas verdades perenes. Sem essa atitude, a sombra da ignorância seguiria sobre a sociedade, impedindo que esta erga os olhos e veja além dos ditames dos donos do poder da ocasião. O velho mestre continua seu argumento expondo como a ignorância de muitos está a soldo da manutenção do poder de poucos. Ele reconheceu que a ciência, através da dúvida,

avançava, mas não o suficiente para gestar a consciência de que o exercício da desconfiança é um dos caminhos fundamentais para a busca da desejada liberdade. Para Galileu, os indivíduos incapazes de questionar estão fadados à abjeção de lhes faltar o mínimo para suprir as necessidades primárias dos seres humanos. A ciência, por seu turno, precisa se levantar contra o tormento da ignorância a fim de que suas descobertas não sejam obstruídas pela estupidez do negacionismo, fundado na má fé dos que desejam preservar os privilégios de uma minoria em contraposição às necessidades da maioria. Perto de finalizar sua exposição, Galileu faz a mais forte e impactante indagação a seu interlocutor. A quem os cientistas e, por extensão, sua ciência servem? Para quem trabalham? Em um apelo humanístico Galileu expõe a contradição e o vazio da ciência que não está a serviço da melhoria das condições humanas. Ele critica os cientistas que se deixam intimidar pelos donos do poder e assim obliteram a capacidade de pensar, encastelando-se num suposto amor ao conhecimento cuja finalidade é esconder a infertilidade de seus esforços. O resultado desta posição é a cooptação do pensamento e a transformação de suas descobertas em “máquinas de aflições”. A reflexão de Galileu chama o cientista e o intelectual à responsabilidade de seus atos e escolhas, expõe a contradição presente em qualquer instância humana e funciona como a advertência de um homem que pagou alto preço pelas suas fragilidades e decisões. O velho cientista sabia, não de ouvir falar, mas por vivência concreta, o alto preço cobrado a todos aqueles que decidem trilhar o árido caminho da construção do conhecimento. Daí que para ele, homem velho, mesmo a despeito das muitas dores, a dúvida é o principal motor das transformações humanas.

SHAKESPEARE E A TRANSITORIEDADE DE TUDO, INCLUSIVE DO ABISMO

O consagrado e controvertido crítico literário Harold Bloom em seu clássico estudo, **Shakespeare: a invenção do humano** (1998), afirma o seguinte sobre o autor de **Noite de reis**: “[...] reforço a tradição de Johnson, ao propor, quase quatro séculos após Shakespeare, que o mesmo excedeu a todos os predecessores (mesmo a Chaucer) e inventou o humano, o que hoje entendemos por humano” (BLOOM, 2000, p. 19). Na passagem apresentada, ao destacar que reforçava as posições de Johnson, o proeminente crítico norte-americano demonstra que sua crítica estava em sintonia com aquele que foi considerado o mais importante estudioso da obra de Shakespeare na Inglaterra do século XVIII. Ao evocar o pensamento do ensaísta e crítico literário Samuel Johnson, Bloom confere a ele o caráter de referência inescapável quando se trata da obra do bardo inglês. Entretanto, Harold Bloom não emula o pensamento de Johnson, pelo contrário, entabula com ele um diálogo produtivo, que ajuda a fundamentar seu entendimento sobre a monumental obra de Shakespeare. Daí advém o argumento central de Bloom de que Shakespeare inventou o humano. Para o crítico norte-americano, a Literatura ocidental foi iluminada pela obra e o legado deixados por Shakespeare, especialmente na reflexão sobre o que é ser humano no ambiente da literatura. Segundo Bloom, Shakespeare elevou a um outro nível suas personagens quando lhes conferiu uma pluralidade e uma complexidade existencial jamais vistas, até então, em termos literários. Nas palavras do crítico: “Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade” (BLOOM, 2000, p.25). Nenhum outro

autor antes de Shakespeare havia construído obra numérica e qualitativamente tão capaz de escrutinar a alma humana com tamanha profundidade e em tantos aspectos diferentes. Ignorar esse fato revela desconhecimento, superficialidade ou mesmo miopia literária que podem e devem ser erradicadas através do exame minucioso das criações dramatúrgicas do inventor do humano.

Shakespeare, através das suas personagens, caminhou pelos precipícios da existência, mergulhou profundamente nos abismos humanos e soube voltar de todos estes caminhos espinhosos para expor o poderoso mosaico formado pela matéria humana. A publicação do **Primeiro Fólio** (1623), organizado pelos atores e amigos de Shakespeare, John Heminges e Henry Condell, reunindo um conjunto de trinta e seis peças do bardo significou um esforço crucial para a preservação do legado artístico do dramaturgo. Desde suas primeiras comédias, até suas tragédias da maturidade, passando pelas peças problema e pelas peças históricas, Shakespeare revelou-se um mestre da condição humana, capturando em instantâneos imagens que expunham a complexidade da existência. **Macbeth** (1606/1607) sua mais condensada tragédia ilustra perfeitamente esta questão. Peça produzida a partir de pesquisas feitas nas crônicas históricas inglesas, principalmente nas obras **Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda**, de Raphael Holinshed e **História e as Crônicas da Escócia**, de John Bellenden, além de outras fontes como um desfile cívico em Oxford em 1605 e o relato do assassinato do rei Duff por Donwald. O uso dessas fontes não implicou na construção de um texto artificial ou pouco autoral. Pelo contrário, a fatura final da tragédia é um assombroso estudo da natureza do mal e da transitoriedade de tudo.

Macbeth apresenta a trajetória aterradora de um sujeito com muitas virtudes, obediente ao rei e valoroso general,

que em determinado momento se deixa tomar pela ambição desmedida. Sua derrocada tem início no momento que retorna vitorioso de uma batalha. A caminho de casa, em companhia do também general e amigo Banquo, ambos são abordados por três bruxas que predizem que Macbeth será nomeado barão de Cawdor e rei da Escócia e o amigo será pai de reis. Após a primeira predição se realizar, sob o domínio da ambição, Macbeth partilha com sua mulher, Lady Macbeth, as profecias das bruxas. Nesse meio tempo, o rei Duncan, primo de Macbeth, decide visitá-lo em sua casa. A visita dá ocasião para que tenha início o plano de assassinato do rei. Inicialmente vacilante, dado ao caráter justo do monarca e as implicações éticas e morais advindas da ação, Macbeth é confrontado por sua mulher que lhe cobra firmeza de propósito para alcançar a coroa. Vencida a primeira vacilação, Macbeth assassina o rei e assume a coroa. Tomado pela paranoíta e pela culpa, entra em um espiral de violência e manda matar Banquo, seu amigo e aliado para não ter ameaçada sua posição. Isolado e obcecado pelo poder, o rei usurpador entra em um crescente torvelinho de violência. A isso se soma um profundo sentimento de culpa que passa a corroer sua existência. Lady Macbeth, por sua vez, paulatinamente enlouquece, também tomada pela culpa, e, finalmente, se suicida. Macduff que teve a mulher e filhos também assassinados por Macbeth, encontra com Malcon, filho do rei morto, que estava exilado na Inglaterra. Juntos planejam retornar para a Escócia com o propósito de derrotar o monarca assassino. A batalha final termina com a morte de Macbeth pelas mãos do nobre Macduff. Morto Macbeth, Malcon é elevado à condição de rei, devolvendo a paz e a justiça ao país.

Sobre a peça, Harold Bloom assim se posiciona: “Dentre todas as peças shakespearianas, Macbeth é a grande “tragedia de sangue”, não apenas quanto aos assassinatos, mas quanto às implicações da sanguinária imaginação do protagonista.

Macbeth, o usurpador, move-se em meio a uma fantasmagoria de sangue: sangue é o componente básico de sua imaginação.” (BLOOM, 2000, p. 636.). Macbeth era um general, um homem forjado na luta, na batalha, habituado ao sangue, à guerra e preparado para situações de extrema pressão. Ele conhecia por dentro e por fora as estratégias de autocontrole diante de situações limite e a vista de um corpo morto não lhe causava mais assombro, uma vez que a morte era parte de seu ofício.

Porém, mesmo tomado pela ambição desenfreada que fez nascer em sua mente e em seu coração a sede pelo poder da coroa, executar Duncan foi tarefa de grande dificuldade. Talvez, exatamente por conhecer os meandros da morte, por conviver corriqueiramente com ela, tendo o cabo da espada como ponto de vista, a hesitação inicial em matar o rei seja compreensível. Como soldado, Macbeth fora treinado para matar dentro de um contexto de luta de exércitos, em campo de batalha e a serviço de seu país. Já a morte do rei seria um ato desprovido de qualquer legitimidade ética ou moral e se consumaria como uma traição vil, ainda que não fosse desmascarada. O assassinato do rei poderia ser ocultado de todos, já para ele mesmo, seria impossível. A consciência desta realidade abalou a confiança de Macbeth e exigiu a entrada em cena de Lady Macbeth, sócia na ambição exacerbada pelo trono. Esta, diferente de Macbeth, conhecia a morte apenas no plano das ideias e isso exigiu dela a celebração de uma espécie de pacto mefistofélico materializado na seguinte fala: “[...] Vinde vós, espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais, liberai-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade, até haver ela de mim tomado conta. Que meu sangue fique mais grosso, que se obstrua o acesso, a passagem, para o remorso [...]” (SHAKESPEARE, 2003, p.159 – 160). Celebrado o pacto, Lady Macbeth sentia-se capaz de prosseguir com o intento e assim o fez. Ela não só encorajou o marido, como

foi coparticipante no assassinato, como o desdobramento do enredo da peça demonstra. Consumada a morte de Duncan, estava aberto o caminho para que Macbeth assumisse o trono e assim o foi. Sobre o episódio, Barbara Heliodora faz a uma leitura refinada:

[...] a ambição de Macbeth o leva a transgredir a mais sagrada das leis naturais, igualmente consagrada nas leis religiosas e civis: “não matarás”. Macbeth não só mata, como também, mais grave ainda, transgride três circunstâncias básicas: mata um rei, um parente e um hóspede. Incluindo a vítima nas três categorias, Shakespeare faz o crime de Macbeth atingir a ordem do Estado, da família e da sociedade”. (HELIODORA, 2004, p. 170)

Olhado pelo prisma apresentado pela estudiosa, o crime praticado por Macbeth, em sociedade com sua mulher, assume dimensões mais assombrosas. O assassinato de Duncan ultrapassara todos os limites possíveis e as consequências desse ato se materializaram na paulatina perturbação de Macbeth, na angústia culposa que o fazia enxergar virtuais inimigos em todos os lugares, na potencialização da violência com a encomenda de mais mortes, no embotamento do senso de realidade. Tudo isso acabou por transformar o outrora astuto general em um rei amesquinhado e submetido aos desígnios sobrenaturais das predições das bruxas. Por fim, seu destino foi o aniquilamento total como rei, como general e como ser humano. Morto pela espada de Macduff, a cabeça cortada de Macbeth transformou-se na insígnia do descomunal fracasso da ambição. Lady Macbeth, por sua vez, ao se suicidar será o retrato do mal em potência. Apesar de toda a ambição manifesta, da exteriorização do desejo pelo mal, da crença de que as mãos lavadas por água seriam suficientes para, simbolicamente, também lavar a consciência, esta teve os sentidos fissurados pelo peso dos seus crimes. Além disso, ela atesta com sua

morte a absoluta falência de qualquer senso de transcendência sobrenatural. Nem mesmo o pacto mefistofélico foi capaz de eximir Lady Macbeth dos efeitos advindos de suas práticas. O fenecimento da personagem é a declaração explícita de que ser humano algum está imune às consequências de suas escolhas.

Shakespeare, ao fazer esse perspicaz e irrefutável estudo sobre a natureza do mal demonstra que a única e permanente certeza humana é a mudança. Por mais firme e determinado que seja um propósito, ainda assim será apenas um propósito e estará submetido às condicionantes do mundo. Com **Macbeth**, o dramaturgo se lançou no mais profundo abismo da alma humana e, ao voltar desse precipício, ele nos interroga sobre a precariedade de tudo e sobre a brevidade da vida. Não refletir sobre essas indagações é praticamente se entregar a uma espécie de irremediável naufrágio da existência. A passagem da cena cinco do quinto ato da peça, apresentada a seguir, assinala como a vida se esvai.

Seyton – A Rainha, meu Senhor, está morta.

Macbeth – Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para todos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve. **A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado.** (SHAKESPEARE, 2003, p. 238) (Grifo meu)

O trecho apresentado assinala o momento em que Macbeth despojado de qualquer senso mais profundo de humanidade toma conhecimento da morte de sua mulher.

Lady Macbeth, outrora tão amada, estava morta, havia se suicidado, mas Macbeth consumido pela ambição, pelo querer tirânico, pelo peso de seus crimes, pelo empanturramento do horror e pelo processo de desumanização se esvai devastado pela miríade de maldades. Assim, ele recebe a notícia entre aturdido e anestesiado. Diante de Sayton, formalmente, estava o soberano, contudo, olhando detidamente, ali se encontrava um ser despedaçado. Os restos pálidos do que um dia fora um homem digno dão passagem para uma das reflexões mais poderosas já produzidas pela Literatura de qualquer tempo. No monólogo feito pelo rei usurpador a constatação de que a vida é um contínuo sem retorno em direção à finitude e ao nada. A existência, “essa chama breve”, não permite que o tempo retroaja ou que seja paralisado. Ilude-se quem acredita ser possível domesticar a vida. Tudo é transitório, nada permanece indeterminadamente, quem acredita no contrário é um parvo. Não há significações apriorísticas no ato de existir, vai-se vivendo, tecendo a existência com fios desiguais e variados até o último sopro sobre a face da Terra.

A fala de Macbeth provoca e faz pensar sobre isso a que chamamos de humanidade. Ah, a humanidade, quanta ilusão no tempo e no espaço. O ser humano, no alto de sua ingenuidade ou sob o domínio da prepotência, pode muitas vezes até supor ter o controle sobre si e sobre o mundo ao redor. Em alguns breves instantes debaixo do sol, quase sempre naquelas horas em que a existência nos distrai, isso até pode acontecer. Contudo, logo ali na frente, a vida reafirma a preciosa lição de que ela acontece, na maioria das vezes, sob a tutela de, quando muito, um remoto controle. Talvez, esse seja o grande desafio de viver: equilibrar-se entre a consciência da instabilidade de tudo, mas tudo mesmo, e o pequeno milagre (sem nenhuma deidade) de encontrar satisfação momentânea na ciranda de existir. Entre um ponto e outro paira a pergunta do poeta: “Existirmos – a que será que se destina?”.

DO ABISMO À CONSCIÊNCIA DE SI, DO OUTRO E DO MUNDO

À indagação de Caetano Veloso que fecha a seção anterior cabem várias respostas e resposta alguma, se a encaramos, por exemplo, como uma pergunta retórica. Cada sujeito, entretanto, ao se confrontar com a poesia da comovente canção pode tentar formular suas respostas ou mesmo responder com o silêncio especulativo. Desta maneira, a poesia da canção assume a feição de um gesto interrogativo diante da vida. De modo semelhante, a Literatura e o Teatro devem ser compreendidos como uma oportunidade de observar a existência sob o maior número possível de perspectivas diferentes. Esse procedimento pode engendrar novos motivos e razões para se encarar a vida como um conjunto de possibilidades, jamais como um destino intransponível. Todavia, é sempre bom lembrar, que não cabe à Literatura e tampouco ao Teatro a função de amuleto, bengala ou objeto místico, como já assinalado na introdução deste ensaio. Se alguma função a Literatura e o Teatro têm, deve ser a de provocar o pensamento daqueles que entram em seus domínios e se permitem banhar em suas águas.

O percurso analítico desenvolvido ao longo deste trabalho procurou demonstrar como as artes literária e teatral podem se configurar como o contrário do abismo. Ao abordarem os mais diferentes e estimulantes temas, a Literatura e o Teatro assumem a forma de um dispositivo potencializador dos muitos modos dos indivíduos se colocarem no mundo. Esses modos, para serem plenos, precisam ser sempre mediados por um conjunto básico de atitudes sistematizado nos seguintes termos: ininterrupto regime da dúvida, permanente estado de inquietação, incessante vigília contra a domesticação do olhar e perene mobilização dos sentidos. Estabelecer a condução da existência a partir de tais princípios certamente não é função

simples. Essa condução exige dos sujeitos o exercício duradouro do desejo de inventar outros mundos nos quais o abismo seja uma etapa da existência a ser ultrapassada e transformada em memória didática das formas de vida. Desta maneira, quem sabe, poderemos atribuir um sentido mais amplo para as coisas da vida e, ao mesmo tempo, reafirmar a cotidiana construção da consciência de si, do outro e do mundo.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu.** São Paulo: Abril Cultural, 1977 – Coleção Teatro Vivo

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002, Volume I: 1938 – 1941.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005, Volume II: 1941 – 1947.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade.** São Paulo: Cia das Letras: 2009.

DIAS, André; MEDEIROS, Elen de (Orgs.) **Literatura e teatro: encenações da existência.** Niterói, RJ: EDUFF, 2018.

ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males, o menor – um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. 2^a ed., São Paulo: Perspectiva, 2007.

IBSEN, Henrik. **Um inimigo do povo**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

JACOMINO, Américo & SUL, João do. “Abismo de Rosas” In. **Discografia Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales – Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/contributor/Chiquinha+gonzaga/@orderBy/name/@orderDir/desc/@p/2555>> Acesso em: 26 mar 2024.

MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos**. São Paulo: Cia das Letras: 2008.

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MORAES, Vinicius. “Arte e síntese” In. **Poesia completa e prosa – volume único**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando; BORGES, Márcio. “O que foi feito de vera” In. **Clube da Esquina N° 2**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978, Disco 1, F. 08.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22^a ed. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias – Romeu e Julieta – Macbeth – Otelo, o mouro de Veneza.** São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VARGAS LLOSA, Mário. **A verdade das mentiras.** 2^a ed. São Paulo: Arx, 2004.

VELOSO, Caetano. “Cajuína” In. **Cinema transcendental.** Rio de Janeiro: PolyGran, 1979, f. 9.

WILLET, John. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDRE VILLIBOR FLORY

É doutor em literatura alemã pela USP – Universidade de São Paulo (2006), com tese sobre a obra do austriaco Thomas Bernhard. Desde 2008 atua como professor de graduação e pós-graduação na Universidade Estadual de Maringá (UEM) na área de literatura brasileira e teoria literária, especialmente no campo dos estudos teatrais. É membro do GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro, tendo participado de sua coordenação entre 2012 e 2016. Além de publicar artigos em diversas revistas e capítulos de livros, organizou os livros Teatro e Intermidialidade (2015), Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea (2019) e Teatro e política (2022).

Email: avflory@uem.br

ANDERSON POSSANI GONGORA

Possui Graduação em Letras (Português/Inglês) pela Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí - FAFIPA - atual UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná - *Campus* de Paranavaí); Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Foi professor na Faculdade Intermunicipal do Noroeste do Paraná, FACINOR, em Loanda (2010-2013), e professor colaborador na UNESPAR - *Campus* de Paranavaí (2016-2017). Atualmente faz Estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na FAALC - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campo Grande, sob a supervisão do Professor Doutor Wagner Corsino Enedino. É professor efetivo no Colégio Estadual Princesa Izabel em Marilena/PR.

E-mail: andergongora_81@hotmail.com

ANDRÉ DIAS

Professor Associado de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF. Pesquisador associado do Projeto de Internacionalização (PRINT – UFF), é vice coordenador do Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL. É Jovem Cientista de Nossa Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, desenvolvendo o projeto: Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro. É Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. É pesquisador associado do Programa de Cooperação Acadêmica - PROCAD Amazônia UFF - UFRR -UNIR. Autor de diversos artigos científicos e capítulos de livros, organizou dossiês temáticos em periódicos e livros, entre eles, **Literatura e Teatro: Encenações da Existência** (EDUFF, 2018), **Modernismo Brasileiro: Prenúncios, Ecos e Problemas** (Makunaima, 2023) e **Trânsitos e Fronteiras Literárias: Ensino** (Makunaima, 2024). Publicou, em 2012, o livro autoral **Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonantes** (EDUFF, 2012).

E-mail: andredias@id.uff.br

ANNA PAULA SOARES LEMOS

Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - UFRJ. Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, PPGHCA/ UNIGRANRIO. Defendeu no Mestrado a dissertação “Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua pedra do reino” publicada pela Editora Multifoco. No Doutorado -- com bolsa de pesquisa

CNPq e PDEE- Capes -- defendeu a tese “Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão” com pesquisa feita na La Sapieza di Roma, no Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma e na Fondazione Federico Fellini em Rimini. É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias, Narrativas e Oralidades. É membro do GT Teatro e Dramaturgia da ANPOLL.

Email: annapaulalemos@gmail.com

CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA

Doutora e mestre em Estudos Literários (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós- Lit/Fale/UFMG). Realizou pesquisas de pós-doutorado (2018-2019) em Antropologia Visual, na Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Professora e pesquisadora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Docente e pesquisadora na área de Estudos Literários, Estudos da Performance, Teatro e Dramaturgias, Literaturas e Culturas Andinas.

Email: carladameane@gmail.com

CAROLINA MONTEBELO BARCELLOS

UERJ, Rio de Janeiro, pós-doutoranda. Graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (2004), mestrado em Estudos de Literatura (2012) e doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (2016), ambos pela PUC-Rio. Entre agosto de 2015 e fevereiro de 2016 realizou estágio de doutorado no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University com Bolsa Sanduíche da CAPES. Lecionou Literatura Brasileira na UERJ como substituta em 2022. Atua como professora, pesquisadora e parecerista ad hoc de teatro e literatura.

Email: carolinambarcelos@hotmail.com.

ELIZABETE SANCHES ROCHA

É docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara-SP, e do Departamento de Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP, campus de Franca-SP. Atualmente é orientadora do mestrado, em desenvolvimento, da co-autora deste artigo, cuja pesquisa se realiza com o fomento da FAPESP.

Email: elizabete.sanches@unesp.br

FERNANDA MEDEIROS

É carioca e vive no Rio de Janeiro, Brasil. É professora associada de Literatura Inglesa da UERJ e bolsista Prociênciia. Foi coeditora convidada do número dedicado a Shakespeare do periódico *Tradução em Revista* (2018) e é coorganizadora do livro *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (Nova Fronteira, 2021). É autora de inúmeros artigos e capítulos de livros sobre temas relacionados ao universo shakespeariano, e uma das coordenadoras do Grupo de pesquisa do CNPq *Shakespeare e as modernidades*.

Email: femeleirosuerj@gmail.com

FREDERICO CABALA

É doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É autor dos livros **As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno** (Editora Alameda, 2024), **Arquitetos da decadência: Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues** (Editora Pangeia, 2024). Pesquisa sobretudo as relações entre teatro brasileiro, modernismos e historiografia.

Email: fredericocabala@gmail.com

GABRIELA LÍRIO GURGEL MONTEIRO

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Associada IV. Professora dos programas de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ) e de Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). Autora dos livros **A procura da palavra no escuro** (2001), **Interseções: Cinema e Literatura** (org.) (2010), **Caderno de Viagem** (2017), **Movente** (2021) e **Cenas Contemporâneas: arte em tempos de pandemia** (org.) (2023). Possui inúmeros artigos em periódicos nacionais e internacionais. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 - CNPq.

Email: gabriela.lirio@eco.ufrj.br

GABRIELLA PEREIRA RODRIGUES

Atualmente pesquisa a dramaturgia de **Moço em Estado de Sítio** em mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, com fomento da FAPESP, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, Brasil.

Email: gabriella.rodrigues@unesp.br

GISELE EBERSPÄCHER

Dotoranda pela UFPR, Curitiba, possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo (PUC-PR) e em Letras Português-Alemão (UFPR). É mestre e doutoranda em Estudos Literários. É tradutora.

Email: gisele.eberspacher@gmail.com

KARYNA BÜHLER DE MELLO

É doutora em Estudos Literários pela UEM – Universidade Estadual de Maringá (2023) e atua como professora de Literatura no ensino regular desde 2012. Participa, desde 2009, do Grupo de Crítica Literária Materialista/UEM e do Grupo de Pesquisa em Teatro Político, GETEPOL/USP. Em sua tese de doutorado, estudou as peças **O rei da vela**, de Oswald de

Andrade, **Revolução na América do Sul**, de Augusto Boal, **Roda Viva**, de Chico Buarque, e **O nome do sujeito**, da Companhia do Latão.

Email: karyna.m.buhler@gmail.com

LEANDRO DE SOUSA ALMEIDA

Doutor em Literatura e Interculturalidade (UEPB), com pesquisa sobre utopismos na dramaturgia infanto-juvenil de Lourdes Ramalho. Mestre em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Sua dissertação recebeu o *1º Prêmio UEPB de Dissertações e Teses Rosilda Alves Bezerra*, conferido pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Licenciado em Letras-Português (UFPE) e em Educação do Campo-Linguagens e Códigos (UFCG). Professor do Magistério Público Municipal da Secretaria de Educação da Prefeitura de Sumé-PB. Participou da coletânea *Teatro e Política* (2022) do GT-Dramaturgia e Teatral da ANPOLL. Autor do texto teatral *Almas Livres* na coletânea luso-brasileira *Inês&Nós: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro* (EDUEPB, 2022).

Email: leandro_almeida_15@hotmail.com

PAULO RICARDO BERTON

É Professor Associado III atuando na graduação em Teatro/ART (Escrita Dramática, Encenação Teatral e História e Teoria do Drama e do Teatro) e na pós-graduação em Literatura/PPGLit (Literatura Dramática) da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Graduado em Artes Cênicas pela UFRGS, Mestre em Letras pela PUCRS, PhD em Teatro pela Universidade do Colorado em Boulder (EUA), Pós-doutorado junto ao Wiener Wortstätten (Viena, Áustria) e à UnB. Coordena o Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática/NEEDRAM.

E-mails: pauloricardoberton@gmail.com
paulo.ricardo.berton@ufsc.br

PRISCILA SAEMI MATSUNAGA

Professora de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura/UFRJ). Pesquisadora das relações entre dramaturgia, teatro e processo social, é bolsista *Jovem Cientista do Nossa Estado* (FAPERJ/2021) e coordenadora do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (2023-2024).

Email: priscilamatsunaga@letras.ufrj.br

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil. Mestre e doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETROS) da Universidade Estadual de Maringá. Pesquisador no campo da teoria literária, em especial as relacionadas à autoficção e às escritas de si tanto na prosa quanto na dramaturgia contemporâneas.

Email: ralima@uem.br

RODRIGO IELPO

Professor de Língua Francesa e Literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e membro do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nas seguintes áreas: literatura e teatro moderno e contemporâneo em língua francesa, relações entre literatura de língua francesa e literatura brasileira, literatura e história.

Email: rodrigo.ielpo@ufrn.br

RUTH BOHUNOVSKY

É professora da UFPR, Curitiba, possui doutorado em Linguística Aplicada pela UNICAMP (2003), além de pesquisas de pós-doutorado na UNICAMP, na UFSC e nas universidades de Viena e Graz. É coordenadora do Centro Austríaco na UFPR e bolsista CNPQ (bolsa produtividade PQ nível 2).

Email: ruth.bohunovsky@gmail.com

SONIA PASCOLATI

Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil. Mestre e Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Docente do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFILETRAS). Pesquisadora em dramaturgia e teatro, literatura comparada e literatura infantil e juvenil.

Email: pascolati@uel.br

VALÉRIA ANDRADE

Universidade Federal de Campina Grande e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Doutora em Literatura Brasileira (UFSC). Pós-doutora em Estudos sobre Utopia (FLUP) e Estudos Literários (UFMG). Pesquisa dramaturgias brasileira e portuguesa de autoria de mulheres. Sua produção bibliográfica inclui livros como *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX* (1996); *O Florete e a Máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (2001); *Maria Ribeiro: Teatro quase completo* (2008; 2014); *Teatro quase completo de Lourdes Ramalho - Vols. 1 e 2* (2011); *Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913* (2021), *Inês&Nós: Trinta e Uma Histórias de Inês de Castro* (2022) e artigos e capítulos em coletâneas como *Teatro e Política* (2022), *Para uma história feminista da Literatura Brasileira* (2024) e *Dramaturgias Feministas* (2024).

Email: val.andrade@uepb.br

VANESSA CIANCONI

É professora de Literatura Norte-Americana no Departamento de Línguas e Literaturas Anglo-Germânicas da UERJ e também faz parte do corpo docente da pós-graduação em Literaturas de Língua Inglesa. Doutora em Literatura Comparada com período sanduíche no Departamento de Teatro da Universidade de Pittsburgh e pesquisa durante a Mellon School of Theater and Performance Research na Universidade de Harvard. Autora do livro “As bruxas como desculpa” (2014). Atualmente faz parte do GT “Dramaturgia e Teatro” da ANPOLL e do grupo de pesquisa “Escritos Suspeitos” ligado ao CNPq.

E-mail: vcianconi@gmail.com

WAGNER CORSINO ENEDINO

É Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Bolsista de Produtividade em Pesquisa FUNDECT/CNPq (PQ-E). Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campo Grande. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq) e Membro do GT “Dramaturgia e Teatro” da ANPOLL.

E-mail: wagner.corsino@ufms.br

ÍNDICE REMISSIVO

| | |
|-----------------------------------|---|
| A arte de encarar o medo..... | 7, 147, 148, 149, 150, 157 |
| Aquela Cia..... | 7, 160, 161, 162, 163, 167, 172, 174, 177 |
| Arte indígena..... | 62, 63, 64 |
| By heart..... | 7, 122, 123, 125, 126, 127, 132 |
| Cidade.... | 19, 31, 83, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 225, 235, 237, 243, 261, 293, 296, 297, 314 |
| Companhia do Latão..... | 6, 14, 17, 31, 322 |
| Comparação..... | 65, 203, 260 |
| Crise do drama..... | 109, 113, 119, 138 |
| Crítica.... | 10, 35, 37, 39, 45, 57, 58, 59, 60, 109, 116, 123, 127, 128, 168, 169, 178, 183, 217, 259, 260, 261, 263, 265, 272, 278, 395 |
| Cultura brasileira..... | 54, 175 |
| <i>Discurso de promoción</i> | 6, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89 |
| Drama.... | 6, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 49, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 154, 156, 242, 252, 260, 269, 280, 283, 284, 285, 288, 322 |
| Drama Aberto..... | 111, 112, 119 |
| Drama Fechado..... | 6, 108, 111, 112, 118, 119 |
| Dramaturgia..... | 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 22, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 68, 74, 75, 79, 83, 84, 85, 133, 134, 138, 140, 147, 149, 167, 177, 178, 194, 195, 213, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 279, 285, 287, 294, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325 |

| | |
|--------------------------------|---|
| Dramaturgia para crianças..... | 194 |
| Elfriede Jelinek..... | 276, 281 |
| Épico..... | 6, 29, 31, 38, 39, 40, 42, 48, 76, 78, 108, 109, 111, 113, 117, 119, 157, 158, 241, 252 |
| Espectador emancipado..... | 152, 154, 159 |
| Experimentalismo..... | 6, 33, 38, 42, 43, 44 |
| Fantasmagoria..... | 220, 221, 308 |
| Formação supressiva..... | 15, 16, 20, 27 |
| George Steiner..... | 123, 124, 128 |
| <i>Gestus</i> | 27, 28 |
| Heteronormatividade..... | 11 |
| História..... | 6, 14, 27, 29, 31, 36, 55, 57, 60, 62, 64, 68, 73, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 97, 98, 101, 110, 112, 118, 123, 128, 131, 151, 152, 158, 160, 161, 164, 169, 170, 172, 176, 179, 180, 185, 199, 200, 205, 208, 209, 210, 213, 217, 221, 224, 225, 226, 229, 230, 232, 233, 237, 243, 246, 248, 250, 267, 268, 291, 299, 301, 310, 323, 324 |
| Incêndios..... | 95 |
| Intertextualidade..... | 73, 161, 165, 170, 277 |
| Jornada da Heroína..... | 181, 196 |
| Literatura Contemporânea..... | 237 |
| Litoral..... | 86, 95 |

| | |
|---------------------------|--|
| Lourdes Ramalho..... | 7, 178, 180, 181, 183, 187, 190, 194, 195, 197, 322, 324 |
| Macunaíma.. | 16, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 |
| Melancolia..... | 8, 36, 47, 49, 50, 215, 216, 234, 235, 242 |
| Morte..... | 8, 15, 16, 23, 24, 27, 33, 41, 53, 58, 67, 74, 75, 86, 96, 97, 103, 131, 152, 156, 164, 170, 199, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 226, 227, 230, 234, 235, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 300, 301, 302, 307, 308, 309, 310 |
| Mouawad..... | 6, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 196 |
| Nelson Rodrigues..... | 8, 161, 174, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 320 |
| O nome do sujeito..... | 17, 26, 31, 322 |
| O rei da vela..... | 16, 255, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 320, 321 |
| Os Satyros..... | 7, 147, 148, 149, 157 |
| Oswald de Andrade..... | 8, 11, 14, 57, 59, 64, 170, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 269 |
| Pandemia de Covid 19..... | 148, 157 |
| Pasta..... | 14, 15, 17, 31, 140, 146 |
| Performabilidade..... | 272, 273, 274, 275 |
| Performatividade..... | 10, 142 |

| | |
|---------------------------|--|
| Peru..... | 6, 11, 54, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 319 |
| Política..... | 6, 9, 11, 13, 34, 39, 41, 45, 48, 50, 72, 75, 76, 77, 81, 82, 86, 88, 95, 106, 113, 114, 115, 119, 129, 130, 136, 139, 143, 158, 159, 169, 174, 188, 192, 194, 213, 216, 217, 220, 224, 254, 298, 317, 322, 324 |
| Primeiro Fólio.. | 7, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 306 |
| Publicação..... | 11, 57, 58, 62, 123, 125, 199, 201, 202, 207, 210, 255, 270, 272, 273, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 306 |
| Representação.. | 28, 109, 111, 130, 135, 137, 139, 141, 142, 156, 160, 161, 164, 174, 176, 206, 236, 239, 240, 241, 242, 270, 271, 279 |
| Shakespeare..... | 7, 11, 123, 127, 128, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 255, 294, 295, 305, 306, 308, 309, 310, 313, 314, 320 |
| Sobrevida..... | 7, 178, 181, 197, 277, 279 |
| Solidão..... | 8, 92, 216, 227, 235, 242, 245 |
| Sujeitos..... | 29, 44, 85, 138, 236, 262, 296, 313 |
| Teatralidades..... | 77, 88 |
| Teatro contemporâneo..... | 95, 171, 280 |
| Teatro e literatura..... | 141, 319 |
| Teatro Oficina..... | 40, 170, 260, 261, 262, 263, 267 |
| Teatro online..... | 147 |
| Teatro político..... | 33, 34, 38, 40, 109, 129, 130 |

- Teoria do Drama.....43, 49, 108, 113, 120, 146, 252, 322
- Thomas Bernhard.....280, 282, 288, 317
- Tony Kushner.....8, 11, 213, 215, 222
- Tradução...8, 11, 30, 31, 43, 49, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 83, 87, 88, 89, 106, 128, 145, 146, 158, 159, 160, 174, 180, 195, 196, 200, 202, 214, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 320
- Utopia.....173, 181, 185, 189, 192, 194, 221, 324
- Vestido de noiva..166, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 266
- Vianinha.....33, 35, 37, 42, 45, 46, 48, 50
- Virada decolonial.....6, 51, 58, 64, 69, 70
- William Shakespeare.....7, 11, 199, 206, 294
- Yuyachkani.....6, 72, 73, 75, 76, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 89

Conheça outros livros da Editora Pangeia:



Elza Freire e Paulo Freire: Dias de Exílio, Noites de Utopia #elzafreirelegado volume 2

Prêmio Jabuti Acadêmico 2024

Categoria Educação e Ensino

Nima Spigolon (Unicamp)

Elza Freire e Paulo Freire: por uma Pedagogia da Convivência
2a. edição, revista e ampliada #elzafreirelegado
volume 1 Nima Spigolon (Unicamp)

Estudos Literários no meio do mundo: a formação
de doutores no Estado do Amapá
Bruno V. G. Vieira, Emerson de Paula
e Paulo Andrade (UNESP)

Literatura e Vida (5 volumes): E agora, José?; Alciene Ribeiro;
Luiz Vilela; Matéria Vertente: Verbo e Discurso; Mulher,
Gênero, Erotismo – Rauer Ribeiro Rodrigues
(Organizador Geral - GPLV / CPTL / UFMS)

Laços e Avessos
Flávia de Queiroz Lima

Supply Chain, Logística e Liderança: o futuro é hoje
Paulo Roberto Bertaglia

Pequeno Inventário de Memórias: 60 anos de presença e
militância na Educação Popular - 1961-2021
Coleção Eu, Professor - volume 1
Carlos Rodrigues Brandão

O rumo do Rosa na rota do Zito
Reportagem Literária
Tanael Cesar Cotrim

Do Sapo ao Príncipe: a formação do leitor literário
Fabiane Lemos de Freitas Garcia
(Doutora em Estudos Literários /
CPTL / UFMS)

O Guri cheio de arte e a Baleinha Jubarte
Uma cinematográfica aventura no Pantanal de Corumbá
Rauer

Esses e outros livros estão em:
<https://editorapangeia.com.br/shop/>

**Parabéns por ter adquirido um livro
com a qualidade Pangeia.**

Nossos livros são produzidos com carinho para leitores de todas as idades. Adquira os livros físicos ou baixe os livros nos formatos PDF e ePub da Saruê, da Pangeia e da Dionysius, em

<https://editorapangeia.com.br/shop>

Whatsapp para contatos:
+55 19 999077555

Acione o sininho do Blog da Pangeia e receba os avisos de artigos, resenhas, projetos pedagógico-interdisciplinares para professores, comentários, mentorias, palestras, aulas, cursos, lançamentos e novidades:

<https://editorapangeia.com.br/blog/>

Conheça o Setor de Educação da Pangeia: contrate Cursos, Minicursos, Mentorias, Workshops, Oficinas etc.:

<https://editorapangeia.com.br/?s=Mentoria>
cursos@editorapangeia.com.br

Publique seu livro conosco - contatos:
publiqueconosco@editorapangeia.com.br

No Instagram:
[@edicoes.dionysius](https://www.instagram.com/edicoes.dionysius) [@edicoes.sarue](https://www.instagram.com/edicoes.sarue)
[@haikai.brasil](https://www.instagram.com/@haikai.brasil) [@pangeiaeditora](https://www.instagram.com/@pangeiaeditora)
[@eu.professor.pangeia](https://www.instagram.com/@eu.professor.pangeia)

No TikTok:
[@pangeia.editorial](https://www.tiktok.com/@pangeia.editorial)

Pangeia Editorial Ltda
<https://editorapangeia.com.br/>

DRAMATURGIAS INQUIETAS: O TEATRO NOS LIVROS E NOS PALCOS

Organização:

André Dias

Vanessa Cianconi

Wagner Corsino

Fontes:

Baskerville

334 páginas

1^a. edição: dezembro/2024



Pangeia Editora

www.editorapangeia.com.br

publiqueconosco@editorapangeia.com.br

WhatsApp: (19) 99907- 7555

Brasil

Dramaturgias inquietas: o teatro nos livros e nos palcos é uma obra que nasce marcada pelo signo do desassossego. Esse desassossego diz respeito aos estados de espírito de quem está insatisfeito com o mundo e seus ditames. Aqueles inconformados com a ordem, sempre parcial, das coisas encontrarão abrigo e ânimo nas páginas deste livro. Abrigo, por reconhecerem nos vários escritos aqui reunidos a dissonância necessária para a expressão das dúvidas sobre as supostas certezas do tempo presente, quer sejam elas de natureza política, social ou existencial. Ânimo, em função da possibilidade de instaurar novas significações críticas aos caminhos já percorridos pela dramaturgia e pelo teatro, seja no suporte dos livros ou no âmbito dos palcos. Esta é uma coletânea de ensaios construída por muitas e diferentes mãos, mas que têm em comum o interesse pela dramaturgia e pelo teatro, não como adornos de classe, mas como instrumentos de mediação com mundo e sua diversidade.

Esta publicação só foi possível graças ao financiamento recebido através do Edital Coleção Ensaios 2023 do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense – UFF. Após passar pelo escrutínio da comissão de seleção do referido edital, agora chegou o momento destes ensaios sobre as inquietações provocadas pela dramaturgia e pelo teatro passarem pelo crivo dos leitores de diferentes instâncias. Aos nossos possíveis leitores, nos dirigimos nos termos da prosa poética do Livro do desassossego, de Fernando Pessoa, na voz de seu heterônimo Bernardo Soares: “Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção – isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos”.

*Os organizadores.
André Dias
Vanessa Cianconi
Wagner Corsino*

AUTORES

Alexandre Villibor Flory
Anderson Possani Gongora
André Dias
Anna Paula Soares Lemos
Carla Dameane
Carolina Barcelos
Elizabete Sanchez
Fernanda Medeiros
Frederico Cabala
Gabriela Lírio
Gabriella Pereira Rodrigues
Gisele Eberspächer
Karyna Bühler de Mello
Leandro de Sousa Almeida
Paulo Ricardo Berton
Priscila Matsunaga
Ricardo Augusto de Lima
Rodrigo Ielpo
Ruth Bohunovsky
Sonia Pascolati
Valéria Andrade
Vanessa Cianconi
Wagner Corsino Enedino

