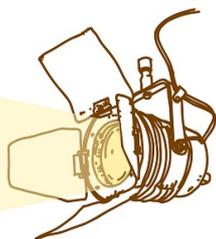


# Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa  
Narrativas e Visualidades

Volume 4, número 2, 2020



Excerto da obra *Inferno* (séc. XVI), óleo sobre madeira. Autoria de mestre português desconhecido.  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

# Dramaturgia em foco



Volume 4, número 2, 2020

## **Reitoria pro tempore\***

### **Reitor**

Prof. Dr. Paulo César Fagundes Neves

### **Vice-Reitor**

Prof. Dr. Valdner Daizio Ramos Clementino

### **Pró-Reitora de Extensão**

Prof. Dr. Deranor Gomes de Oliveira

### **Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação**

Profa. Dra. Adriana Gradela

### **Pró-Reitora de Ensino**

Prof. Dr. Manoel Messias Alves de Souza

### **Pró-Reitora de Assistência Estudantil**

Prof. Dr. Roberto Jefferson B. do Nascimento

### **Pró-Reitor de Orçamento e Gestão**

Prof. Dr. Luiz Mariano Pereira

### **Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional**

Prof. Dr. João Carlos Sedraz Silva

\*Dados do corpo administrativo da universidade em 28 dez. 2020, data da publicação da versão completa da revista.

## **COMISSÃO EDITORIAL**

### **Editor Responsável**

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

### **Editor Adjunto**

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli  
*Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões*

### **Conselho Editorial**

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

Prof. Dra. Divanize Carbonieri  
*Universidade Federal do Mato Grosso*

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

Prof. Dr. Lajosy Silva  
*Universidade Federal do Amazonas*

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra  
*Universidade de São Paulo*

Profa. Dra. Maria Silvia Betti  
*Universidade de São Paulo*

Profa. Dra. Marilia Fatima de Oliveira  
*Universidade Federal do Tocantins*

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

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

## Pareceristas ad hoc (2020)

Profa. Dra. Adriana Silva Amorim (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)  
Prof. Dr. Afonso Nilson de Souza (Universidade do Estado de Santa Catarina\*)  
Profa. Dra. Ana Lara Vontobel Fonseca (Instituto Federal de Goiás)  
Profa. Dra. Carina Maria Guimarães Moreira (Universidade Federal de São João Del-Rei)  
Profa. Dra. Carolina Montebelo Barcelos (Pontifícia Univ. Católica do Rio de Janeiro)  
Prof. Dr. Éder Sumariva (Prefeitura Municipal de Florianópolis)  
Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Universidade Federal do Ceará)  
Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)  
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)  
Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)  
Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul)  
Profa. Dra. Fernanda Botton (Faculdade de Tecnologia Paula Sousa)  
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)  
Prof. Dr. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima)  
Prof. Dr. Francisco Wellington Rodrigues Lima\*\* (UAB/Universidade Federal do Ceará)  
Prof. Dr. João Fabio Bittencourt (Escola Sup. de Adm., Mark. e Com. de Campinas)  
Profa. Dra. Juliana Bevilacqua Maioli (Universidade de Rondônia)  
Profa. Dra. Liozina Kauana de Carvalho Penalva (Instituto Federal do Pará)  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (Universidade de São Paulo\*)  
Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (Universidade do Estado do Amazonas)  
Prof. Dr. Marcio Aparecido da Silva de Deus (Universidade de São Paulo\*)  
Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz (Universidade Federal da Bahia)  
Prof. Dr. Marcio Silveira dos Santos (Universidade do Estado de Santa Catarina\*)  
Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Profa. Ma. Mariana Reis Mendes (Universidade Federal de Goiás\*)  
Profa. Dra. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)  
Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro (Universidade Federal Fluminense)  
Profa. Dra. Mayumi Ilari (Universidade de São Paulo)  
Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (Universidade Federal de Alagoas)  
Profa. Dra. Patricia dos Santos Silveira (Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul)  
Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho (Universidade Federal da Paraíba)  
Prof. Dr. Paulo de Macedo Caldas Neto (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)  
Prof. Dr. Pedro Leites Junior (Instituto Federal do Paraná)  
Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo (Universidade de Pernambuco)  
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Universidade Est. de Mato Grosso do Sul)  
Prof. Dr. Régis Augustus Bars Closel (Universidade Federal de Santa Maria)  
Profa. Dra. Renata Pimentel (Universidade Federal Rural de Pernambuco)  
Prof. Dr. Ricardo Dalai (Universidade Estadual de Londrina)  
Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro (Instituto Federal de São Paulo)  
Profa. Dra. Rosângela Divina Santos Moraes da Silva (Universidade de Coimbra)  
Profa. Dra. Sonia Pascolati (Universidade Estadual de Londrina)  
Prof. Dr. Thiago Pereira Russo (Universidade de São Paulo\*)  
Prof. Dr. Tiago Leite (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)  
Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina)  
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão (Centro Universitário Araguaia)

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

\*\* in memoriam – para saber mais, leia o Editorial.

### **Imagem da Capa e sua autoria**

Excerto da obra *Inferno* (ca. 1510-1520), óleo sobre madeira. Autoria de mestre português desconhecido. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

### **Autorização de uso**

Creative Commons

[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisboa-Museu\\_Nacional\\_de\\_Arte\\_Antiga-Inferno-20140917.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lisboa-Museu_Nacional_de_Arte_Antiga-Inferno-20140917.jpg)]

### **Universidade Federal do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 4, número 2, 2020

261p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

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

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

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

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

### **DRAMATURGIA EM FOCO**

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.  
Centro  
Petrolina - PE  
CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2020-2021.

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

### **Sites da revista**

*Site antigo - apenas volumes 1 e 2*  
<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

*Site atual - todos os volumes*  
<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

### **E-mail**

[revistadramaturgiaemfoco@gmail.com](mailto:revistadramaturgiaemfoco@gmail.com)

### **Instagram**

[@dramaturgiaemfoco](https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco)

## Sumário

<b>Editorial</b>	<b>vi</b>
<b>Seção Artigos</b>	<b>1</b>
<b>Residualidade, dramaturgia e cultura: o medo da morte e do Além-morte em Gil Vicente e Ariano Suassuna</b> Francisco Wellington Rodrigues Lima, Elizabeth Dias Martins	<b>02</b>
<b>Escrevendo a homossexualidade: a ficcionalização de si como estratégia de (re)velação em <i>A separação de dois esposos</i>, de Qorpo Santo</b> Renata Pimentel, Sherry Almeida	<b>29</b>
<b>Shylock's Inwardness and Resentment</b> Carlos Roberto Ludwig	<b>45</b>
<b>A cena contemporânea e os efeitos do real: <i>Five easy pieces</i> e o paradigma da realidade em Milo Rau</b> Felipe Vieira Valentim, Geraldo Ramos Pontes Junior	<b>66</b>
<b>Dispersa os soberbos e eleva os humildes": a justiça em <i>El mejor alcalde, el Rey</i>, de Lope de Vega</b> Gabriel Furine Contatori	<b>91</b>
<b><i>As núpcias de Teodora</i>, de Ivo Bender: uma resignificação do mito</b> Mariana Soletti da Silva	<b>111</b>
<b>Dramaturgia brasileira contemporânea: um estudo de <i>BR-Trans</i></b> Gabriel Henrique Camilo, Ana Letícia Ferreira, Thaís Artoni Martins	<b>125</b>
<b>Modernização para poucos, atraso para muitos: as considerações de um mendigo sobre o sistema capitalista na obra <i>Deus lhe Pague</i>, de Joracy Camargo</b> Renan Carvalho da Silva	<b>144</b>
<b>Dramaturgia de ocasião: Estratégias de popularização de princípios e elementos dramaturgicos tradicionais</b> Adriana Silva Amorim, Hendye Gracielle Dias Borém	<b>162</b>
<b>Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]</b> Fernando Marques	<b>180</b>

<b>Seção Peças curtas</b>	<b>201</b>
<i>Onde os neandertais vão para morrer</i> Lucas Vitorino	202
<i>Emoriô! Suturas no tempo</i> Márcio Silveira dos Santos	218
<b>Seção Ensaios</b>	<b>221</b>
<b>Uma barricada de Abelardos e as muitas vidas de <i>O rei da vela</i></b> André Luis Rodrigues	222
<b>Nas fronteiras do tempo: imagens e elementos que se complementam em <i>O arco desolado</i> (1952), de Ariano Suassuna</b> Deividy Ferreira	236
<b>Ajuricaba, um herói da Amazônia: História e mito</b> Saturnino Valladares	251
<b>Dados técnicos</b>	<b>261</b>

Neste volume 4, número 2 (2020), a revista **Dramaturgia em foco** apresenta a seu público leitor o segundo número produzido num contexto que só piorou, e muito, considerando os contornos delineados pela pandemia de covid-19 (corona vírus), conforme expomos na apresentação do volume 4, número 1 (2020). Expressamos nosso pesar pelo falecimento do Prof. Dr. Francisco Wellington Rodrigues Lima, coautor do artigo que abre este número, possivelmente vitimado pelo corona vírus<sup>1</sup>. Francisco era ator, dramaturgo e professor universitário. Faleceu em 03 de agosto de 2020, aos 45 anos.

Há, sem dúvida, para além do conhecimento científico propriamente dito, no contato com a dramaturgia das diferentes épocas e seus “desdobramentos”, na sua produção (escrita), e na reflexão sobre a sua produção – movimentos esses percebidos desde os títulos que compõem o sumário do presente número até a composição dos trabalhos – um encontro que reforça o resíduo daquilo que é essencial no ser humano. Provavelmente são encontros dessa natureza que nos fazem atravessar períodos tão hostis e, para além do simples cumprimento das formalidades dos programas de pós-graduação (“publicar!”, ou diriam muitos coordenadores de programas que conhecemos: “Cortem as cabeças!”) e das instituições culturais ou de ensino superior a que os autores dos trabalhos estão vinculados, buscar na linguagem acadêmica ou dramaturgicamente a expressão daquilo que primeiro intuímos com a subjetividade, com a humanidade, com o que temos de mais sensível.

Importante registrar que editores e pareceristas, embora desempenhem funções diferentes, nesse momento, neste periódico, não deixam de buscar o estímulo para as suas atividades na mesma fonte, é assim que também se mantêm ativos e produtivos. Somados os esforços de todos, é possível fecharmos mais um número no tempo previsto. A todos, que nos devidos espaços da revista serão nomeados, nossos sinceros agradecimentos.

---

<sup>1</sup> O site O Povo Online afirma que houve dois testes negativados e que, mesmo assim, os médicos não descartaram a possibilidade de infecção pelo corona vírus. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2020/08/04/morre-ator-e-dramaturgo-cearense-wellington-rodrigues-vitima-de-coronavirus.html>. Acesso em: 23 dez. 2020.

“*Residualidade, dramaturgia e cultura: o medo da morte e do Além-morte em Gil Vicente e Ariano Suassuna*”, de autoria de Francisco Wellington Rodrigues Lima (in memoriam) e Elizabeth Dias Martins abre a seção **Artigos**. Nele os autores especulam em obras vicentinas e suassuanas elementos que revelam o medo da morte e do Além-morte, utilizando a proposta da Teoria da Residualidade e, como orientação investigativa, os pressupostos da Literatura Comparada. Da empreitada, realizada com afinco e entrega que chama atenção, os autores demonstram que há semelhanças e diferenças *residuais* na forma de ver, pensar e sentir a morte e o medo da morte na dramaturgia em questão; singularidades que são oriundas de povos e tempos distantes e que, independentemente do tempo e do espaço, continuaram atualizando-se e se modificando.

Renata Pimentel e Sherry Almeida são autoras do segundo artigo, “Escrevendo a homossexualidade: a ficcionalização de si como estratégia de (re)velação em *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo” que num primeiro momento focaliza a figuração estética da homossexualidade em escritores de vários momentos da história literária brasileira. Na sequência, discutem a ficcionalização de si na peça *A separação de dois esposos*, na perspectiva de assegurar que os discursos manifestos nas obras permitem (re)velar ao leitor a tematização da (homo)sexualidade. O movimento que o estudo das autoras representa em relação à obra do dramaturgo sinaliza a crença delas na literatura e na dramaturgia em especial, como espaço privilegiado para a manifestação de discursos transgressores ao discurso hegemônico de uma sociedade.

O terceiro artigo, escrito em inglês, “Shylock’s inwardness and resentment” (“Interioridade e o ressentimento de Shylock”), de Carlos Roberto Ludwig, analisa parte da cena do julgamento em *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, em que um ato frívolo de sacrifício representa as disposições interiores do personagem Antonio, que tenta encobrir e furta-se a encarar seu lado interior sinistro. O autoelogio pelo ato generoso apresenta-se carregado de masoquismo. Por sua vez, as dimensões interiores de Shylock aparecem em seu ressentimento e vingança, retrato de sua interioridade na narrativa da peça.

Em “A cena contemporânea e os efeitos do real: *Five easy pieces* e o paradigma da realidade em Milo Rau”, os autores Felipe Vieira Valentim e Geraldo Pontes Ramos Júnior refletem sobre o realismo como um fenômeno global na dramaturgia contemporânea. Para tanto, levam em consideração a especificidade do elemento dramático no contexto do pós-drama, reafirmando as ambivalências do fenômeno teatral, para destacar sua conexão com a vida social. É nessa perspectiva que os autores analisam a peça *Five easy pieces*, concebida

e dirigida pelo diretor suíço Milo Rau, para afirmar o “Global Realism” empreendido nas investigações artísticas do diretor no *International Institute of Political Murder* e no Teatro NTGent, em Berlim e em Gante, respectivamente. Os autores fecham a escrita com uma ideia-síntese, ao afirmar que “‘o Realismo Global’ na poética de Milo Rau se manifesta nos cruzamentos que envolvem o ‘mundo-base’ e ‘em-mundo’ para expor e criticar projetos de poder, contradições do sistema capitalista, além de medos e opressões socialmente construídos e impostos”.

O quinto artigo, “‘Dispersa os soberbos e eleva os humildes’: a justiça na obra teatral *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega”, de autoria de Gabriel Furine Contatori, investiga o texto dramático *El mejor alcalde, el Rey*, de Félix Lope de Vega y Carpio procurando demonstrar que o dramaturgo, ao explorar a coexistência de *villanos* humildes e o nobre soberbo, aplica, em seu desenlace, aquilo que trata como uma concepção de justiça, tanto poética quanto político-teológica e que, na sua visão e na orientação teórica que busca, funciona em duas frentes: distributiva, pois premia os bons; e punitiva, pois castiga os maus.

O sexto artigo é de autoria de Mariana Soletti e intitula-se “*As núpcias de Teodora*, de Ivo Bender: uma ressignificação do mito”. Nele a autora investiga os motivos do sacrifício de Teodora, da obra de Bender, em comparação ao sacrifício de Ifigênia, da obra de Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, primeira versão do mito registrada nos estudos ocidentais. As circunstâncias teóricas em que a autora situa sua escrita permitem que ela discorra sobre a presença do mito trágico grego transposto para a história do Rio Grande do Sul, de forma a traçar um paralelo com as origens da tragédia e suas variadas condições de significação de sacrifício.

“Dramaturgia brasileira contemporânea: um estudo de *BR-Trans*”, de autoria de Gabriel Henrique Camilo, Ana Leticia Ferreira e Thaís Artoni Martins, é uma análise da conhecida peça de temática LGBTQI+, de Silvero Pereira, que teve seu texto dramático publicado pela primeira vez em 2016. O artigo, sétimo do número em questão, discute a representação da comunidade LGBTQI+ na literatura, a partir da obra em questão, à medida que também apresenta o conceito de cartografia artística e social do universo trans no Brasil, e discorre sobre o termo “cartografia cotidiana”, e as suas aplicações em diferentes áreas do conhecimento, ao considerar a apropriação artística dos espaços que é própria dessa abordagem. As características contemporâneas de composição

dramatúrgica, como a fragmentação, o hibridismo e a intermedialidade também são observadas na pesquisa.

“Modernização para poucos, atraso para muitos: as considerações de um mendigo sobre o sistema capitalista na obra *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo”, oitavo artigo, de Renan Carvalho da Silva, propõe observar as críticas ao sistema capitalista no texto dramatúrgico, de matriz cômica, inserido do título do trabalho. Ao longo do estudo, o autor demonstra que, apesar do Golpe de Estado de 1930 ter cerceado a liberdade de expressão ao longo dos quinze anos do Estado Novo, Joracy Camargo, na peça em análise, lança mão da utilização de estratégias dramatúrgicas capazes de macular o capitalismo e promover o ideário marxista, pontuando o protagonismo de um mendigo vítima e crítico do sistema capitalista.

O nono artigo, “Dramaturgia de ocasião: estratégias de popularização de princípios e elementos dramatúrgicos tradicionais”, de Adriana Silva Amorim e Hendye Gracielle Dias Borém, é uma contribuição, sobretudo provocativa, já que pouco se discute a criação de textos dramatúrgicos e as condições nas quais tais criações ocorrem. As autoras trazem a público as estratégias metodológicas utilizadas na criação de textos dramatúrgicos com diferentes características no contexto de funcionamento da CazAzul Teatro Escola, produtora cultural na cidade de Vitória da Conquista (BA), entre os anos de 2016 e 2020. A atividade, no contexto em que emerge, recebeu a denominação que compõe a primeira parte do título do artigo. Considerando dois textos em especial, que servem de amostra do processo criativo, as autoras apresentam elementos e práticas que podem servir de ponto de partida para artistas e arte-educadores que exercem suas atividades em contextos de raro acesso aos estudos da dramaturgia, ampliando o potencial estético e comunicacional de suas escritas. O que mobiliza os mais sensíveis é que as autoras, por experiência e crença, não tornam pública sua proposta, nem submetem à avaliação de especialistas, por crerem no compartilhamento de receitas prontas ou algo dessa natureza (talvez seja exatamente o contrário!). Elas o fazem como uma possibilidade de troca e oferta honesta daquilo que tiveram oportunidade de conhecer e vivenciar.

Fechando a seção com o décimo artigo, Fernando Marques nos brinda com seu “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]”. Nele, o autor propõe olhar para a prática teatral do épico no Brasil, uma vez que as teorias sobre o épico vieram principalmente de pensadores

estrangeiros, não conseguindo cobrir, dessa maneira, a variedade de maneiras de estruturar a dramaturgia e a cena desse estilo produzidas em nosso território.

Na seção **Peças curtas**, a dramaturgia contemporânea pode ser visitada em duas produções, ambas concebidas neste ano, e que, cada uma a seu modo, refletem, em sentido duplo – enquanto análise, observação, meditação, mas também enquanto se deixam, em sentido simbólico, refletir, propagar no corpo texto dramático, os efeitos de uma luz – a realidade quase que imediata que estamos vivendo. Há também um sentido para “refletem” que é o de repercussão ou eco, na perspectiva de repetição, reverberação, no campo semântico da sonoridade, que pode ser somados aos dois que já mencionamos. As peças curtas são *Onde os neandertais vão para morrer*, de Lucas Vitorino, e *Emoriô! Suturas no tempo*, de Márcio Silveira dos Santos, sobre as quais não ofereceremos outras pistas, para que a surpresa da descoberta seja mantida, mesmo em um periódico científico.

A seção **Ensaios** é aberta por uma contribuição acerca da fortuna crítica de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, essa peça que tanto significou no contexto do Modernismo Brasileiro, da dramaturgia do início do século XX e que continua inspirando leituras, como a que André Luis Rodrigues propõe em “Uma barricada de Abelardos e as muitas vidas de *O rei da vela*.” No estudo, o autor recorre a uma leitura analítico-interpretativa da peça em questão, que, entre outros aspectos, vai perceber sentidos e significados no texto, considerando o momento atual.

Na sequência, “Nas fronteiras do tempo: imagens e elementos que se completam em *O arco desolado*, de Ariano Suassuna”, ensaio de Deividy Ferreira dos Santos, toma como base de suas reflexões o texto dramático *O arco desolado*, de Ariano Suassuna, em comparação com a tragédia espanhola *La vida es sueño*, de Caldéron de La Barca. O primeiro é, conhecidamente, uma releitura atual do segundo, o que instiga o autor do ensaio a discutir os distanciamentos e as aproximações entre o que seria tragédia clássica e tragédia grega, já que, como é demonstrada na análise, essa aproximação é cabível e pertinente, bem como sinaliza a presença das categorias apresentadas na peça do autor pernambucano.

O terceiro e último ensaio, “Ajuricaba, um herói da Amazônia: História e mito”, de autoria de Saturnino Valladares, parte para uma revisão do personagem em questão, nas perspectivas sinalizadas no título: a histórica e a mitológica. O ponto de partida é o texto dramático *A paixão de Ajuricaba*, do escritor amazonense Márcio Souza e as análises são estabelecidas a partir de um diálogo entre os estudos literários e os estudos sociológicos.

Apesar de 2020 ter sido um ano conturbado, a dramaturgia e o teatro brasileiros se mostraram ativos e combativos: um número abundante de *lives*, cursos, encontros, seminários e, claro, leituras dramáticas e peças de teatro que não se intimidaram com o mundo *online* e passaram a criar propostas com diferentes facetas e com diversos graus de complexidade. O isolamento físico, de extrema necessidade, não isolou as atividades teatrais, que têm se adaptado e reinventado diante das circunstâncias do “novo normal”, até que seja possível voltar ao *nosso normal* há 25 séculos: elenco e plateia juntos no mesmo espaço!

Nesse período, a Dramaturgia em foco expandiu suas atividades para uma maior interação com o público. No final de junho, a revista iniciou uma conta para divulgação dos textos e de ideias teatrais na rede social Instagram, que pode ser encontrada neste endereço: <https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco>. As publicações são diárias e variadas, contendo a divulgação de textos de todos os gêneros já publicados, frases e excertos de peças, frases e excertos teóricos sobre dramaturgia e teatro, homenagem a dramaturgas e dramaturgos em suas datas de nascimento e divulgação de espetáculos e eventos da área. Também iniciou-se uma série de postagens em texto e imagem chamada **A história do TBC – Para não esquecer...**, produzida pelo Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (@luismarcioarnaut) e com arte de Rogério Campos (@rogerio97), apresentando, a cada sexta-feira, uma personalidade de relevo na história do Teatro Brasileiro de Comédia, em grande parte responsável pela profissionalização do teatro no Brasil em termos de direção, atuação, dramaturgia, produção. etc.

Outra atividade dessa mencionada expansão foi a oferta do curso **Panorama do Teatro Ocidental**, no período de 18 de novembro a 16 de dezembro, com aulas às quartas-feiras, realizadas via Google Meet. O curso, inicialmente pensado para um público de 50 discentes, recebeu o dobro de inscrições e acolheu a todos. Foram cinco aulas, cujos temas e docentes seguem identificados: Teatro grego, com o Prof. Dr. Zecarlos de Andrade (Apetesp/SBAT-SP); Teatro elisabetano, com o Prof. Dr. Leonardo Berenger (PUC-Rio); Teatro moderno do século XIX, com o Prof. Dr. Márcio Deus (Projeto Narrativas e Visualidades); Teatro moderno – séc. XX, com o Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (Companhia Triptal, Cia. Imaginatrix e Cia. Filhos do Dr. Alfredo); e Teatro épico, com o Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho (Cia. Fagulha), tendo inclusive os três últimos já contribuído para a revista com seus escritos em números anteriores. O curso encontra-se disponível no Youtube no seguinte endereço:

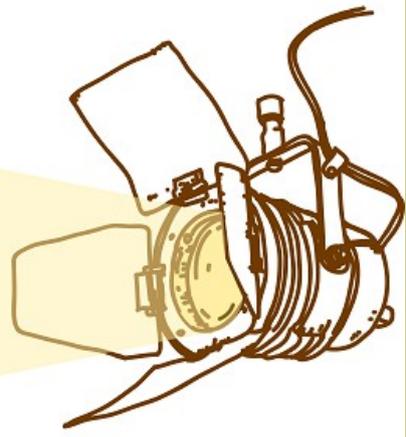
<https://www.youtube.com/channel/UCtm4fQ-uE-tmCGqIUS8dXTg/>.

Além da publicação dos números da revista e da continuidade da conta no Instagram, em 2021 planejamos ofertar outros cursos, que serão primeiramente divulgados para quem nos segue nessa rede social.

Desejamos uma boa leitura a todas e todos durante este período que continua difícil, porém ainda necessário, de isolamento físico.

Fabiano Tadeu Grazioli  
Fulvio Torres Flores  
*Editores*

# Dramaturgia em foco



Artigos

**Residualidade, dramaturgia e cultura:  
o medo da morte e do Além-morte em  
Gil Vicente e Ariano Suassuna**



**Residuality, dramaturgy and culture:  
the fear of death and the afterlife in  
Gil Vicente and Ariano Suassuna**

Francisco Wellington Rodrigues Lima<sup>1</sup>  
Elizabeth Dias Martins<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho investigativo revisita duas grandes dramaturgias da história do teatro mundial: o teatro medieval português vicentino (Trilogia das Barcas – do *Inferno* (1517), do *Purgatório* (1518) e da *Glória* (1519) –, *Auto da História de Deus*, *Auto da Alma*, *Comédia de Rubena*, *Auto das Fadas*, *Nau de Amores*, *Diálogo Sobre a Ressurreição*) e o teatro brasileiro de Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*, *Auto de João da Cruz*, *As Conchambranças de Quaderna*) –, abordando os elementos significativos e relativos à morte e ao medo da morte. O nosso objetivo é demonstrar que há semelhanças e diferenças *residuais* na forma de ver, pensar e sentir a morte e o medo da morte no teatro vicentino e no de Suassuna; semelhanças e diferenças oriundas de povos e tempos distantes e que, independentemente do tempo e do espaço, continuaram atualizando-se e se modificando continuamente. Para tal, utilizamos os conceitos de *resíduo*, *hibridismo*, *crystalização* e *mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade* sistematizada por Roberto Pontes. Para a orientação da nossa pesquisa investigativa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

**Palavras-chave:** *Residualidade*. Dramaturgia. Morte e Medo da Morte. Gil Vicente. Ariano Suassuna.

**ABSTRACT:** This investigative work revisits the dramaturgy of two great names in the history of world theater: the medieval Portuguese Vincentian theater (Trilogia das Barcas - do *Inferno* (1517), do *Purgatório* (1518) and da *Glória* (1519) -, *Auto da História de Deus*, *Auto da Alma*, *Comédia de Rubena*, *Auto das Fadas*, *Nau de Amores*, *Diálogo Sobre a Ressurreição*) and the Brazilian theater by Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*, *Auto de João da Cruz*, *As Conchambranças de Quaderna*) -, addressing the significant elements related to death and fear of death. Our aim is to demonstrate that there are residual similarities and differences in the way of seeing, thinking and feeling death and the fear of death in the Vincentian theater and Suassuna's; similarities and differences originating from distant peoples and times and which, regardless of time and space, continued to update and change continuously. For this, we use the concepts of *residue*, *hybridity*, *crystallization* and *mentality* worked on by the *Theory of Residuality* systematized by Roberto Pontes. For the guidance of our investigative research, the method of procedure used will be comparative. We will seek subsidies in the theoretical *corpus* of Comparative Literature and merge them with the operative concepts of the *Theory of Literary and Cultural Residuality*.

**Keywords:** *Residuality*. Dramaturgy. Death and Fear of Death. Gil Vicente. Ariano Suassuna.

- 1 Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da UFC (2018); Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2010); Especialista em Estudos Clássicos - UFC (2005) e Graduado em Letras UFC (2003). É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. Professor-Tutor de Letras/Literatura da UAB/UFC VIRTUAL e Professor do Curso de Direito UNINTA Campus Itapipoca. E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br.
- 2 Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará-UFC. Doutora em Literatura Portuguesa (PUC-RIO); fez os seus estudos de Pós-Doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Universidade de Coimbra (2015). Desenvolve, atualmente, no PPGLETRAS/UFC, pesquisas em torno dos Estudos residuais comparados em literaturas de Língua Portuguesa e pesquisas que visam abordar a tradição e a inovação no cordel nordestino pelo viés da *Residualidade*. E-mail: bethdiasufc2@gmail.com.

## Introdução

De acordo com o pensamento cristão medieval a morte tornou-se símbolo de passagem, de travessia, de viagem ao reino de Deus ou do Diabo. Era esperada e nunca, repentina. Tornou-se ainda símbolo de medo e de angústia diante do desconhecido, algo inevitável que levaria todos ao fim comum: a finitude do ser. Estaria ligada ao Inferno, Purgatório e Paraíso. A morte seria ainda o horrendo, o disforme, a perda da beleza e do vigor da vitalidade; a perda de todas as conquistas terrenas. Seria o feio e o fim concreto do homem, pois este havia se originado do pó e ao pó retornaria. A forma óssea e/ou a carne humana corroída e/ou devorada pelos vermes seria o fim triste da humanidade, algo que se evitava ver, pensar e admirar. A morte passaria então a ter o seu lado macabro. Passaria também a ter inúmeras representações e habitar a mentalidade do povo cristão, como aquela que busca o ser humano, dando-lhe o fim da vida terrena, igualando a todos e mostrando-lhes o caminho a seguir no Além-túmulo. De certa forma, esse modo de pensar a morte atravessou épocas e transformações culturais. Tornou-se, por exemplo, presente na corte portuguesa do século XVI, provocando medo e angústia, sendo representada de forma diversificada e repensada no teatro vicentino, de modo compatível com a mentalidade cristã que se constituía na Idade Média, na Península Ibérica, híbrida por natureza, e enraizando-se no Brasil, em especial na região Nordeste, como bem demonstra Ariano Suassuna em suas obras.

Portanto, no decorrer deste trabalho investigativo, dissertaremos sobre a morte e o medo da morte no teatro medieval português vicentino (*Trilogia das Barcas – do Inferno* (1517), *do Purgatório* (1518) e *da Glória* (1519) -, *Auto da História de Deus*, *Auto da Alma*, *Auto da Cananea*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Nau de Amores*, *Diálogo sobre a Ressurreição*, *Comédia de Rubena*, *Auto das Fadas*) e no teatro brasileiro de Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*, *Auto de João da Cruz*, *As Conchambranças de Quaderna*) -, abordando os elementos significativos e relativos à morte e ao medo da morte. O nosso objetivo é demonstrar que há semelhanças e diferenças *residuais* na forma de ver, pensar e sentir a morte e o medo da morte no teatro vicentino e no de Suassuna; semelhanças e diferenças oriundas de povos e tempos distantes e que, independentemente do tempo e do espaço, continuaram atualizando-se e se modificando continuamente. Para tal, utilizamos os conceitos de *resíduo*, *hibridismo*, *cristalização* e *mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade*

sistematizada por Roberto Pontes<sup>3</sup>. Para a orientação da nossa pesquisa investigativa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

## A Teoria da Residualidade Literária e Cultural

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999)<sup>4</sup>, tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo

---

3 Desde 2002 a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq –, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais notoriedade e espaço entre professores, pesquisadores e alunos de Programas de Pós-Graduação de IES do Brasil – a exemplo da UFC, UFAM, UEPB, UNIFAP, UVA, UNB, UFRJ, UERJ, UNICAMP –, e do exterior – Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Lérida- Espanha, que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou 7 teses de Doutorado concluídas (PUC-Rio, UFC e UFAM); 40 dissertações de mestrado defendidas (PPGL-UFC/PPGL-UFAM). Estão em andamento 6 teses de Doutorado e 10 Dissertações (PPGL UFC, UFAM, UNB, UERJ e Universidade de Coimbra). Foram realizadas 9 Jornadas de *Residualidade*, eventos científicos com participantes e conferencistas de várias universidades brasileiras e estrangeiras. As pesquisas já resultaram em 4 livros publicados, reunindo estudos com base na *Teoria da Residualidade*: 1. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (Orgs.). *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. 2. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (Orgs.). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV Editora, 2017. 3. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William. (Orgs.) *Todas as Idades são Contemporâneas: Estudos de residualidade literária e cultural*. 4. LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; SILVA, Fernanda Maria Diniz da; COSTA, Willian Gonçalves da. (Orgs.) *Matizes de Sempre-Viva: Residualidade, Literatura e Cultura*. Amapá: UNIFAP, 2020. Além desses livros, também já foram publicados 4 livros autorais com base na *Teoria*: 1. PONTES, Roberto. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012. Edição virtual 2014. Livro que conquistou o “Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil 2014”. 2. MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana*. Fortaleza: Edições UFC, 2013. Edição virtual 2014. 3. MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos Mitos à Picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*. Saarbrücken, Alemanha: Editora Novas Edições Acadêmicas, 2016. 4. TORRES, José Willian Craveiro. *Além da Cruz e da Espada: acerca dos resíduos clássicos d’a demanda do Santo Graal*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016. Publicação decorrente do “Prêmio Melhor Dissertação do Centro de Humanidades da UFC 2010”. Atualmente, existem três grupos de pesquisa cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, desenvolvendo estudos com base na *Teoria da Residualidade*, em plena atividade no Brasil: GERLIC – UFC; GERAM – UVA; LETRAR – UFAM. A teoria tem sido ainda empregada em trabalhos monográficos, além de se propagar em revistas acadêmicas de norte a sul do país, como a *Letras Escreve* (UNIFAP), a *Decifrar* (UFAM), *Labirinto* (UNIR), *Veredas da História* (UFRJ) e outras. (LIMA, 2020 - Dados atualizados até março de 2020).

4 No capítulo introdutório do livro *Matizes de Sempre-Viva: Residualidade, Literatura e Cultura* (2020), “Pródromos Conceituais da *Teoria da Residualidade*”, Roberto Pontes explica e revisa todo o contexto/processo de sistematização da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, ressaltando, inclusive, que nos fins dos anos de 1960 e nos anos de 1970/1980/1990 ele já estava a aplicar o conceito de *resíduo* sob a perspectiva da estética literária em artigos e ensaios publicados em livros, revistas e em outros trabalhos acadêmicos.

do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas.

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006a, p. 01). Bem sabemos que na cultura do povo do Nordeste do Brasil, por exemplo, é possível encontrar resquícios da época medieval muito vivos na mentalidade do homem nordestino<sup>5</sup>, inclusive, daquilo que remanesceu acerca da Morte e do medo da morte, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Suassuna no Brasil de hoje, pois para Pontes (2006a, p. 2), o *resíduo*:

[...] não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida.

Resumidamente, a teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que “na cultura e na Literatura nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é residual”. Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006a, p. 03). Tal fala, logo nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*<sup>6</sup>, *cristalização*<sup>7</sup>, *mentalidade*<sup>8</sup> e *hibridismo cultural*<sup>9</sup>. Sobre o assunto, Roberto Pontes (2006a, p. 5)

---

5 “Partindo-se da premissa de que os cortes cronológicos da historiografia não correspondem às mudanças no universo mental, que se processam muito lentamente, percebemos que esses sinais de mentalidade redivivos nos sinais de identidade nordestina e brasileira, como nas quadrilhas juninas que remetem ao minueto francês, no picaresco João Grilo, nas bandas cabaçais e nos rabequeiros, no ‘amor cortês’ do caboclo, nos lendários reinos encantados, nas narrativas populares, no *Pedro Quengo* do romanceiro, no mamulengo, nas quadrilhas, no léxico e nas expressões em uso no sertão, na religiosidade do ex-votos (hoje, provas de graças alcançadas; ontem, troféus de guerra), nos jogos e jograis, no tom moralizante das narrativas populares, nas cavalladas (resquícios das batalhas entre mouros e cristãos, que hoje se festejam em partidos azul e vermelho), nos aboios e no canto pungente dos repentistas, nos adágios populares... Cristais de formas simples.” (PEREIRA, 2017, 226-227)

6 *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006a, p. 4).

7 *A cristalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais. (PONTES, 2006a, p. 5).

8 *A mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*. (PONTES, 2006a, p. 5).

9 O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de

afirma o seguinte:

O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *cristalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. É o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento.

Dessa forma, podemos dizer que a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, bem como ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária. O resíduo, para Pontes, “não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma cristalização.” (PONTES, 2006a, p. 08). “Mesmo gerando um sinal novo, uma obra nova, a cristalização dos resíduos mantém viva os resquícios de sua formação através de reelaboração constante de memória... Tempo capturado!” (PEREIRA, 2019, p. 262), daí a importância e a atualidade desta *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, que nos permite ler no outro a potência daquilo do que somos feitos, mediante a inter-relação de memórias que ressignificam experiências; de mentalidades que evocam o sujeito efabulado em seu discurso; de identidades hermenêuticas de si e de seus interlocutores, com símbolos e significados matizados pelos resíduos tornados matéria literária.

Diante do exposto, declaramos que é nesse instigante jogo entre *residualidade*, *dramaturgia*, *cultura*, *religião*, *tradição*, *imaginário* e *mentalidade* que, mergulhando nos diversos saberes, estruturamos este artigo, buscando nas mais antigas tradições o elo entre o passado e o presente no teatro vicentino e no teatro brasileiro de Ariano Suassuna.

## **A Morte e o Medo da Morte no Teatro Vicentino e no de Suassuna**

Nos textos vicentinos e de Ariano Suassuna, a morte aparece como algo temeroso. Os trespassados, ao chegarem no lugar Além-túmulo, assustados com a morte, desconhecem seu destino. Assim como afirmam Duby (1967) e Delumeau (2003; 2009),

---

culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural. (PONTES, 2006a, p. 6).

diante da morte o homem atemoriza-se. Tanto as personagens de Gil Vicente quanto as de Suassuna sentem medo da “vida” após a morte, do julgamento, do Inferno, de Satã e de seus demônios. Sentem ainda medo dos fatores mundanos capazes de levá-los à morte, como o medo das doenças/pestes trazidas pelo tempo; o medo das forças do Mal e das suas ações diabólicas; o medo de pecar, de cair em tentação, de ceder aos desejos da carne e do mundo; há ainda o medo de morrer sem o perdão divino e graça de Deus, dentre outros medos. Segundo as palavras de Delumeau (2009, p. 146-147), “O medo é um perigo iminente e constante, assim como a morte [...] é uma ruptura humana que pode levá-lo ao desregramento, ao desalento, à loucura”.

De certa forma, tudo isso se refletiu nas artes, em especial, no teatro vicentino. Sobre Deus, o Julgamento e o medo da morte, leiamos as falas de Adão e de São João no *Auto da História de Deus*<sup>10</sup>:

ADÃO

Poderoso é o Padre na glória dos céus,  
Poderoso é o Padre no nosso Paraíso  
Poderoso é o Padre neste triste abiso,  
Em todo lugar poderoso é Deus [...]

SÃO JOÃO

Ó mortais de terra, em terra tornardos,  
Pois são vossas almas de tão fina lei,  
Abri vossos olhos, que *ecce agnus Dei*,  
Que veio ao mundo tirar os pecados.  
Ele é por certo;  
Crede esta voz clamante em deserto,

---

<sup>10</sup> Todas as citações das obras vicentinas terão como referência o Centro de Estudos Portugueses (C.E.T), da Universidade de Lisboa, Portugal, coordenado pelo Professor José Camões, no seguinte endereço eletrônico: Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinheiros.com/> [data / fecha / date]. Portanto, no presente artigo todas as citações de obras vicentinas terão a seguinte referência: (VICENTE, 1933, [referente à edição das *Obras Completas*. Coimbra: Imprensa da Universidade. (Editor: Marques Braga)], Vv. [número dos versos no site do C.E.T., pois não há paginação para cada obra]). Neste sítio reúnem-se as obras que fazem parte da história do teatro em Portugal no século XVI – Teatro de Autores Portugueses do século XVI (ISBN 978-989-95460-5-9), dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto, Lurdes Patrício, Inês Morais, Filipa Freitas e José Pedro Sousa; contando ainda com a colaboração de José Javier Rodriguez (textos em castelhano; apresentações), Lucília Chacoto (paremiologia), Manuel Calderón (textos em castelhanos; apresentações), Maria Luísa Oliveira Resende (comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos). Todas as obras de Gil Vicente publicadas no referido *site* são constantemente atualizadas pela equipe que constitui o C.E.T, supervisionado e coordenado pelo Professor Camões. Conforme o Professor José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, os estudos desenvolvidos pelo Professor Camões no C.E.T. são referência para os pesquisadores do dramaturgo em questão. Todos os textos de Gil Vicente são cuidadosamente apresentados e seguem a sua estrutura original de versificação. Os pesquisadores do C.E.T. ainda registram comentários específicos sobre cada obra vicentina, bem como uma especificação correta das datas de cada texto criado pelo dramaturgo português.

E levantai-vos do pó desta vista,  
Pegai-vos com Cristo,  
Que é certa guarida,  
Que de sua mão está o Céu aberto,  
E a glória vencida.  
(VICENTE, 1933, Vv. 241-775)

Conforme as falas dos dois personagens, Deus “é a glória dos céus”; Deus é o Pai que nos assiste nos mais tristes abismos, pois em todo lugar, “poderoso é Deus”. Quem crê em Deus e no seu Filho, tem “certa guarida” e ganhará o Reino dos Céus. Por isso, de acordo com a obra vicentina, deve-se temer a Deus e a Jesus Cristo, que veio “tirar os pecados do mundo”, bem como pedir-lhe a salvação, pois, diante dos males do mundo, é com Cristo que se deve apegar. No *Diálogo sobre a Ressurreição* (1526/1527?), há alusões ao Messias, o seu firmamento e o seu poder, em passagens como a que se segue:

RABI LEVI  
Rabi Samuel, mais revela isto.  
Quiçais era santo este Jesu Cristo,  
Que ele o mostrou em seu finamento;  
O sol escureou, e a terra tremeu.

RABI SAMUEL  
Eu te direi a verdade inteira.  
Tremeu minha casa, caiu cantareira.  
Quebrou-se a loiça, todo se perdeu [...]

RABI LEVI  
[...] saibamos se este é o nosso esperado,  
Vejamos se foi, se é, se não é.

RABI SAMUEL  
[...] este é o Messias, sem mais urgir;  
Este é o honrado nosso Emanuel;  
O al é mentir.  
(VICENTE, 1933, Vv.134-222)

O poder de Cristo, como vimos no trecho do *Diálogo da Ressurreição*, assombrou os Rabis: “o sol escureou, e a terra tremeu”. O Messias ou Emanuel seria o tão esperado filho de Deus que, uma vez na terra, viria para nos salvar. Vale ressaltar que no *Auto da Compadecida*, invocando João Grilo as forças do Bem, Cristo aparece com o nome de Emanuel. Assim diz a personagem de Suassuna ao ser interrogado pelo Diabo: “Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. [...] Ele gosta de me chamar de Manuel, ou Emanuel [...]” (SUASSUNA, 2005, p. 125).

Assim, de acordo com a visão desses textos vicentinos, podemos observar que o cristão medieval se sentia inseguro diante da verdade de Deus, da vida e da morte. O homem estava sujeito às danações, aos pecados e à vida mundana. A carne humana era fraca e isso tornava o homem um ser frágil e aberto às coisas do mundo, como bem ressalta a seguinte fala do Diabo no *Auto da Alma*, de Gil Vicente: “Dai-vos, dai-vos a prazer, / que muitas horas há nos anos / que lá vem [...]” (VICENTE, 1933, Vv. 390-392).

Entretanto, um medo maior assolava a Idade Média e os viventes dessa época: a Peste Negra. A temática da peste foi um elemento importante em algumas obras de Gil Vicente, dentre as quais: *Nau de Amores*, *Auto dos Quatro Tempos*, *As Barcas*, em especial, a do *Purgatório*. Em *Nau de Amores*, a personagem alegórica da Cidade de Lisboa fala da guerra travada com a peste, do perigo que este mal representava para si e seu povo, bem como das inúmeras mortes acometidas pela epidemia da peste:

A CIDADE DE LISBOA

Assi que, mui alta e esclarecida,  
Ainda que peste me dê muita guerra,  
Deos seja louvado nos ceos e na terra,  
Conheço as causas porque sam ferida.  
He que de viçosa,  
De doce, de linda, de mui abondosa,  
Se peste não fosse, todos meus ereos  
Não conhecerião que hi havia Deos;  
Que seria peste muito mais perigosa.  
Por isso me calo e não desvario,  
Mas antes estimo que Deos he comigo:  
Adoro a ele e recebo o castigo,  
Per onde me mostra o seu poderio.  
Porque na verdade  
Não me tira nada de minha bondade,  
Mas como cidade que quer pera si,  
Mostra-me a morte mil vezes aqui,  
Porque me não saia de sua vontade [...]  
(VICENTE, 1933, Vv. 77-95)

De acordo com o que vimos neste trecho de *Nau de Amores*, a Peste Negra foi o grande terror da Idade Média. As falas da personagem alegórica Cidade de Lisboa revelam a dor e a angústia de muitos diante de tal catástrofe. Como uma espécie de castigo, diz a Cidade de Lisboa, muitas pessoas morreram dizimadas pelas doenças provocadas pela peste, deixando feridas e marcas profundas na história de seu reino, uma vez que os entes queridos haviam partido repentinamente, ceifados pela bubônica que

assolava a cidade antes doce, linda e “mui abundosa”. Não devemos esquecer que a cidade de Lisboa, tanto no reinado de Dom Manuel quanto no reinado de Dom João III, era uma cidade portuária e de intenso movimento comercial. Pelo Rio Tejo, várias embarcações chegavam e saíam da capital portuguesa, considerada assim, segundo Dias (1998), o centro de Portugal.

Por causa dessa movimentação ultramarina e comercial, Lisboa era propensa a contrair uma série de enfermidades, inclusive a Peste Negra. Era uma cidade cheia de gente e nela desembarcavam estrangeiros oriundos da África e da Ásia. Tudo se negociava, mas as doenças se espalhavam com facilidade. Conforme aponta Dias “os surtos pestíferos, que mais vitimaram ao longo das épocas medievais e modernas”, castigaram a cidade de Lisboa, bem como boa parte de Portugal (DIAS, 1998, p. 653). Ainda aponta o autor que Portugal enfrentou períodos de intensas complicações provocadas, em especial, pelos surtos epidêmicos que muito dizimaram a população lusitana, atingindo os que residiam ou visitavam Lisboa. Períodos como os de 1477-1480, 1505-1507, 1520-1521, 1524-1525, 1527, 1529, 1531, 1569-1570, dentre outros, trouxeram fome e desespero, pois as pestes chegavam de todas as partes, principalmente, por via marítima, e atacavam a todos, em especial, as minorias desvalidas (DIAS, 1998, p. 653).

Jeffrey Richards (1993) ressalta que a difícil situação das minorias fez com que a Peste Negra dizimasse cerca de um terço da população nos grandes centros da Europa. Muitos morreram de uma hora para outra, pois a peste atacava de modo inesperado e rápido. Segundo o autor, ela acontecia fortemente desde “[...] os anos de 1347-9; em 1361-2; em 1369. [...] A peste retornava ciclicamente a cada cinco ou dez anos no decorrer de toda a Idade Média.” (RICHARDS, 1993, p. 25-26).

Além da Peste Negra e demais doenças que assolavam a Europa Medieval, um outro mal amedrontava a população da época: o mau tempo. Em Portugal do século XVI, ocorreram momentos perturbadores e amedrontadores por causa do mau tempo. Inúmeras mortes foram provocadas tanto pelo frio excessivo quanto pela seca avassaladora. Dias destaca que 1508 foi “um período de vacas magras”; um ano excessivamente frio e causador de muita miséria e dor. Já entre os anos de 1516 a 1525 fala-se de um ciclo estéril. “1521, ano de terrível seca, foi um dos piores da centúria, pobre e estéril dos frutos da terra [...]” (DIAS, 1998, p. 162). No *Auto dos Quatro tempos*, através da

fala da personagem Estio, são ressaltadas as questões do mau tempo, da doença, da fome e da morte gerada por todos esses males na Europa medieval:

(ENTRA ESTIO, HUA FIGURA MUITO LONGA E MUITA ENFERMA,  
MUITO MAGRA, COM HUA CAPELLA DE PALLA)

ESTIO

Terrible fiebre efêmera,  
Ética y fiebre podrida,  
Me traen seca la vida,  
Acosandome que muera.  
Dolor de mala maneira  
Traigo en las narices mias:  
No duermo noches ni dias,  
Ardo de dentro y de fuera.  
La boca tengo amargosa,  
Los ojos traigo amarillos,  
Flacos, secos los carrilos,  
Y no puedo comer cosa.  
La sed es cosa espantosa,  
La lengua blanca, sedienta;  
La cabeza me atormenta  
Con calentura rabiosa. [...]

VERÃO

O hideputa! Qué aseo!  
Á qué viniste, mortaja?  
Siempre vienes hacer paja  
Todo cuanto yo verdeo.  
Como vienes luengo e feo,  
Y chamuscado el carillo,  
Seco, flaco y amarillo,  
Vestido de mal aseo!  
(VICENTE, 1933, Vv. 255-293)

Semelhante à figura alegórica da Morte – feia, efêmera, podre, seca, amargosa, espantosa, raivosa – o Estio ou o mau tempo é a sequidão da vida. Segundo a fala da personagem Verão, o Estio é uma mortalha, “vestido de mal aseo!”. Não é à toa que Richards afirma que com a Peste Negra e o mau tempo, vieram também a fome, a insegurança e as doenças graves. A peste pandêmica multiplicou a miséria por quase toda a Europa medieval. As pessoas começaram a comer animais de todas as espécies, inclusive, cães e gatos. Comiam também folhas e raízes e, em alguns lugares, chegavam a praticar atos de canibalismo. Tudo ou quase tudo se praticava para matar a fome e escapar da morte. A criminalidade se estabelecia pela Europa pestilenta. A peste atacou também rebanhos e plantações. Algumas pessoas partiram para o isolamento, esperando assim,

escapar ilesos da fatídica foice. Mas pouco adiantava. Levados pelo medo do fim e pela brevidade da vida, muitos “embarcaram numa vida de devassidão desvairada, segundo o princípio de comer, beber e divertir-se pois, amanhã estaremos mortos.” (RICHARDS, 1993, p. 26-29).

Desse modo, o cristão medieval viu-se diante do pessimismo, da melancolia, da desesperança e da morte que, na mentalidade de muitos, logo os atingiria e levaria ao Além-túmulo. Conforme o exposto, vejamos também um trecho do *Auto da Barca do Inferno*, em especial, o diálogo entre o Parvo e o Diabo. Aquele diz ter morrido de disenteria, um grande mal da Idade Média:

PARVO  
Oh pesar de meu avô!  
Soma vim adoecer,  
E fui má ora morrer,  
E nela pera mi so.

DIABO  
De que morreste?

PARVO  
De que?  
Samica de caganeira

DIABO  
De que?  
De caga merdeira [...]  
(VICENTE, 1933, Vv. 254-260)

Sendo o Parvo um representante da classe pobre, teria sofrido com maior impacto as mazelas de seu tempo. De acordo com suas falas, ele teria morrido de “caga merdeira”, ou seja, de disenteria. Ainda retomando os apontamentos de Richards (1993), a população europeia, enfraquecida pela grande peste, viu-se também tomada por outras doenças, como a varíola, a malária, a disenteria e a febre entérica. Os funerais tornaram-se constantes acontecimentos. Diariamente, muitas pessoas eram sepultadas, inclusive, os pobres e desvalidos que viviam em situações precárias e de miséria, estando assim, mais sujeitos à peste e outras doenças. Ainda conforme o autor, várias peças de mistério com temas religiosos tornaram-se comuns e geralmente falavam sobre a decadência humana e os tormentos do Inferno. José Camões (1993, p. 3), dissertando sobre o *Auto do Purgatório*, afirma que:

1518 foi ano de peste em Lisboa. Damião de Góis, na sua Crónica de D. Manuel I, refere à peste que invadiu a cidade em agosto e que foi a mais forte que as anteriores. [...] D. Manuel, como era de costume, viajava fugindo dos pólos de infecção. Vai para Sintra, Colares, Torres Vedra e Almeirim. [...] A atualidade da doença é tão pertinente que se imiscui discretamente no auto.

Tendo como referência a citação anterior, vamos ao *Auto do Purgatório* para verificarmos tal exposição:

PASTOR  
Sois busaranha,  
e mais fede-vo-lo bafo,  
e jogatais de gadanha,  
E tendes modão d'aranha,  
e samicas sereis gafo.  
(VICENTE, 1933, Vv. 466-470)

De modo cômico e insultuoso, o Pastor, mediante o aspecto do Diabo, suspeita que ele está com a Peste, pois este parece-lhe um gafo, ou seja, um leproso. Ainda no mesmo auto, ressaltamos as falas do Diabo e do Menino que, supostamente, destaca a questão da peste em Portugal e o fim prematuro de crianças causado pelos males da Peste Negra:

DIABO  
Bé, mé. Filho da puta,  
vós estais muito garrido!  
Tirar-vos-ão, Dom Perdido,  
dos olhos a marmeluta. [...]

MENINO  
Fica minha mãe chorando,  
só porque m'eu vim de lá. [...]  
(VICENTE, 1933, Vv. 703-722)

Entretanto, as mazelas da seca, das doenças e dos males que podem provocar o medo da morte, também se fez presente nas obras de Ariano Suassuna. No *Auto de João da Cruz*<sup>11</sup>, a seca é sinônimo de extermínio e desesperança:

---

11 O *Auto de João da Cruz*, texto de Ariano Suassuna agraciado com o prêmio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, foi escrito em 1950. Sobre a montagem do referido auto, há duas versões: 1. Foi encenado pelo Teatro do Estudante da Paraíba - TEP, no Teatro Santa Rosa, em João Pessoa, no ano de 1957, tendo sido ainda representado em 1958, no Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, conforme aparece no livro *Afonso Pereira e o Teatro do Estante da Paraíba: educando pela arte dramática*, organizado por OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; ROSA, Maria Nilza Barbosa; ABREU, Tatiana Losano de. 2. Segundo o Prof. Carlos Newton Júnior, o *Auto de João da Cruz* foi encenado

ANJO DA GUARDA

E notícia de chuva, trouxe alguma?

PEREGRINO

Não, nenhuma. A seca este ano vai ser terrível. O sertão já está cheio de retirantes. Encontrei alguns que iam em procura da estrada de Patos, para trabalhar como cassagos. [...]

RETIRANTE

É, a seca está grande. Tem muita fome no sertão. [...]

GUIA

Agora, pelas serras do sertão, a seca com seu manto chamejante, imobiliza pássaros, rebanhos, as pedras e os roçados de algodão. [...]  
(SUASSUNA, 1950, p. 23-36)

Assim como a personagem Estio no *Auto dos Quatro Tempos*, a seca, conforme aponta o texto de Suassuna, é algo terrível, principalmente no Nordeste do Brasil. Com ela, a fome se estabelece no sertão, as queimadas modificam a paisagem; pássaros, rebanhos, pedras e roçados de algodão ficam “imobilizados [...] com seu manto chamejante”. As pessoas são obrigadas a deixar suas terras e partir em busca da sobrevivência. Muitos acabam morrendo pelos malefícios trazidos pela seca no sertão. Nesta obra, segundo os estudos de Novais, “numa perspectiva popular, o homem vive sempre na expectativa de algo bom. Se a vida é sacrificada [...], no final, [...] todos vão para o Céu [...]”, pois “a vida de luta e privações” pode garantir a salvação (NOVAIS, 1976, p. 113-114). Já no *Auto da Compadecida*, João Grilo, personagem central da história, quase morre de disenteria, sede, fome e febre, além, claro, dos maus tratos infligidos pelos patrões:

JOÃO GRILO

Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d’água me mandaram. [...]

JOÃO GRILO

E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pro

---

pela primeira vez em 1958, tanto na Paraíba quanto em Pernambuco, e não em 1957, como afirmam. Fato registrado, inclusive, nos jornais da época. Esse texto era inédito na versão impressa para o grande público. Toda a dramaturgia de Ariano Suassuna, inclusive o *Auto de João da Cruz*, foi publicada no final do mês de novembro de 2018, com o título *Teatro Completo*, pela Editora Nova Fronteira, sob a organização de Carlos Newton Júnior. Neste período, minha tese de doutorado já estava sob avaliação da Banca Examinadora. A defesa da tese se deu no dia 17 de dezembro de 2018 e encontra-se disponível no site da Biblioteca da Universidade Federal.

cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse.  
(SUASSUNA, 2005, p. 25-27)

Devido às más condições de vida do povo do Nordeste do Brasil, muitos sertanejos acabavam por morrer de disenteria. Este malefício, conforme aponta a obra de Suassuna, é doença comum na sociedade brasileira, uma vez que, com a falta d'água no interior do Brasil, muitas famílias consumiam água sem qualidade. Para Lígia Vassalo (1993, p. 44):

a sociedade dos textos de Suassuna ancora-se na realidade rural nordestina, fazendo desfilar ao lado de tipos populares outras vítimas da região, como o cangaceiro, o retirante, o beato, o cantador. [...] Suassuna tematiza prioritariamente a situação daqueles que se encontram em posição inferior na ordem social.

Vassalo ressalta ainda que o sertanejo de Suassuna luta contra todas as adversidades, inclusive, a miséria, a fome, a seca e outras mazelas da vida.

Dessa forma, a morte se tornou, independentemente do tempo e do espaço, algo intimidador, uma vez que as pessoas a associavam à seca e às doenças que com ela viriam, contribuindo assim, para o fortalecimento e a propagação da morte no imaginário coletivo. Sobre a temática, Richards (1993) afirma ainda que, além da Peste Negra, o homem medieval também temia as constantes conflagrações, como a Guerra dos Cem Anos e as intermináveis incidências de homicídios em boa parte da Europa. Daí muitos se perguntarem: seria isto coisa do Diabo e das forças maléficas? Pois bem, era comum acreditar que Satã estaria por trás de todas estas desgraças, em especial, das minorias, que destruíam a ordem divina. Essa minoria diabólica incluía judeus, leprosos, homossexuais, prostitutas, bruxos e hereges. Todas estas minorias simbolizavam o Mal. Eram seres impuros e ameaçavam um perigo iminente. (RICHARDS, 1993, p. 30-31). No auto intitulado *Comédia de Rubena* (1521), Gil Vicente faz referência à ação das feiticeiras e sua ligação com os seres diabólicos. No texto, quatro diabos aparecem para ajudar Rubena no momento em que a mesma se encontrava prestes a dar à luz uma criança, como veremos a seguir nos versos que ressaltam as feitiçarias, as feiticeiras, o Diabo e sua ligação com a morte:

PARTEIRA (FEITICEIRA)  
[...] Olhede Ca, filha amiga,

feiticeira haveis mister;  
porque, quereis que vos diga,  
ver-vos-hedes em fadiga,  
se vosso pae ca vier.  
Eu vô-la quero ir buscar,  
e mandar-vos-há levar  
onde parireis segura.  
E, enquanto a vou chamar  
muito asinha, sem tardar,  
vós sostende a criatura.

RUBENA

Venga ya todo el inferno  
por esta triste Rubena;  
que yo bien sé y discierno  
que el infernal fuego eterno  
no se iguala á esta pena.  
Y pues mi suerte lo quiso,  
no espero paraíso,  
ni cá sino tristura.  
Venga el inferno improviso,  
que lleve á quien sin aviso  
escogió mala ventura.

(Per esconjurações e feitiços fez vir quatro diabos a seu chamado...)

FEITICEIRA

Diabos, por meu amor,  
filhos meus e meus senhores,  
ide-me á deosa maior,  
dizey que por seu louvor  
me mandes as fadas maiores.  
(VICENTE, 1933, Vv. 274-645)

Por intermédio da Parteira/Feiticeira, Rubena invoca os diabos para que eles a ajudem a parir num lugar seguro, longe de seu pai, pois este a mataria se soubesse da gravidez. Ainda no mesmo trecho, a Feiticeira invoca mais uma vez os diabos e lhes dá ordens. Na visão de Silva (2002), muitos personagens vicentinos, em especial os que juram, renegam ou blasfemam contra Deus, estão bem próximos do Mal. São tipos populares que, desprovidos do conhecimento clerical, repudiam, de modo jocoso, sua fé, utilizando expressões/ações sem conteúdo religioso. Enquadram-se nesse contexto as mulheres parteiras e curandeiras, como demonstrado no texto, diretamente ligadas ao Diabo. Dessa forma, encontramos aqui *substratos mentais* do envolvimento da mulher parteira/curandeira com o Diabo, bem como as feitiçarias e magias por elas praticadas

que tanto serviam para curar enfermidades quanto para trazer crianças ao mundo. No entanto, todos esses conhecimentos e afazeres provocavam medo e repugnância na mente do povo cristão medieval, sobretudo, na mentalidade da população portuguesa extremamente fiel à doutrina religiosa e a Deus, oposta ao Diabo, como podemos ver na obra de Gil Vicente.

No *Auto das Fadas* (1527), é possível também verificar outros elementos *residuais* do Diabo medieval na história de uma feiticeira, que, temendo ser presa pelo uso de seu ofício, vai ao encontro do Rei queixar-se, mostrando-lhe as razões para que sua prisão não seja efetuada. Vejamos a seguinte passagem da obra que demonstra a atuação das feiticeiras no período medieval:

FEITICEIRA

Eu sou Genebra Pereira,  
que moro ali à pedreira,  
vezinha de João de Tara,  
solteira, já velha amara,  
sem marido e sem nobreza;  
fui criada em gentileza;  
dentro nas tripas do Paço,  
e por feitiços que eu faço,  
dizem que sou feiticeira.  
Porém Genebra Pereira  
nunca fez mal a ninguém;  
mas antes por querer bem  
ando nas encruzilhadas  
às horas que as bem fadadas  
dormem sono repousado  
e eu estou com um enforcado  
papeando-lhe à orelha:  
isto provará esta velha  
Muito melhor do que o diz. [...]  
[...] Assi que as tais feitiçarias  
são, senhor, obras mui pias,  
e não há mais na verdade.  
Saiba Vossa Majestade  
quem é Genebra Pereira,  
que sempre quis ser solteira,  
por mais estado de graça.

FEITICEIRA (INVOCANDO O DIABO)

Achegade-vos de mim:  
que papades, meu ch'rubim?  
Escumas de demoninhado.  
Quem vo-las deu?

Dei-vo-las eu. [...]  
(VICENTE, 1933, Vv. 33-195)

No trecho trazido à colagem, a feiticeira não só se defende das acusações como também mostra suas feitiçarias e, para isso, invoca o Diabo. Vale ressaltar que na Idade Média, segundo Muchembled (2001), Satã liga-se ao Sabbat. A feitiçaria satânica virou, ao longo da Idade Média, uma explosão herética e de terror. As numerosas heresias do século XV e o florescimento do mito do Sabbat forneceram subsídios para o fortalecimento do Diabo e a propagação do medo entre os fiéis cristãos. O Sabbat, conforme Muchembled (2001), chamado nos documentos de “Sinagoga”, adquiriu igualmente o sentido de reunião noturna das feiticeiras. Sobre o sabbatismo Muchembled (2001, p. 54) afirma:

Esta transferência foi realizada em um contexto cultural e espiritual bastante preciso, essencialmente nas terras do duque de Savóia-Piemont, Amédée VIII, que compreendiam a Savóia, o Dauphiné, quase toda a Suíça de língua francesa atual, o nordeste da Itália e atingiam os territórios alsacianos ou Suíços centrados em Basiléia. Epidemias de caça às feiticeiras, com centenas de acusadas, tiveram lugar em 1428 em inúmeras dessas regiões.

Em relação ao tratado anônimo *Errores Gazariorum*, escrito por volta de 1430, que levou muitos à condenação, Muchembled (2001, p. 54) diz o seguinte:

Ele caracterizava os acusados como membros de uma seita que se reunia em sinagogas para render homenagem ao diabo, que aparecia sob a forma de um gato preto cujo traseiro eles beijavam. Comiam cadáveres de crianças exumadas ou mortas por eles. Copulavam indiscriminadamente durante suas reuniões, por ordem do demônio.

Ainda por volta do século XV, os intelectuais produziram uma visão cada vez mais satânica da feitiçaria. Juízes e inquisidores investigavam e condenavam todos aqueles que se envolviam em atos heréticos. Até mesmo uma marca sem explicação no corpo de uma pessoa poderia ser motivo suficiente para condená-la como bruxa ou bruxo. Dessa forma, o imaginário cristão medieval sobre a feitiçaria e o Diabo ganhou visibilidade na obra vicentina e, posteriormente, na de Ariano Suassuna. Na obra *As Conchambranças de Quaderna*<sup>12</sup>, em especial, a terceira parte da peça, “A Caseira e a Catarina”, o imaginário

---

12 Conforme os apontamentos do Professor Carlos Newton Júnior, *As Conchambranças de Quaderna*, escrita em 1987, embora tenha sido encenada algumas vezes por grupos amadores e profissionais, era inédita na versão impressa e só fora publicada em novembro de 2018, revisada e atualizada. A primeira montagem

sobre o diabo e a feiticeira torna-se visível. No referido texto, Dona Júlia tenta, a todo custo, invocar o Diabo no processo contra o marido. No caso, temos uma alusão ao pacto diabólico entre a mulher e o Diabo:

JÚLIA

O senhor garante que cita essa Catarina? Que ela vem aqui no Cartório e que se desmoraliza na frente de todo mundo?

IVO

Garanto! A questão, Dona Júlia, é a senhora pagar! A senhora me pagando, eu cito até o Diabo!

JÚLIA

Fico muito satisfeita que o senhor me diga isso, porque era exatamente o Diabo que eu ia pedir agora para o senhor me citar! [...]

IVO

E como diabo é que eu posso citar quem nunca existiu? Dona Júlia, o Diabo não existe!

JÚLIA

Não existe o quê? Como é que não existe, se todo mundo sabe que ele berra, que tem rabo, casco, chifre, e que aparece às pessoas?

IVO

Dona Júlia, isso é conversa que as pessoas religiosas inventam para intimidar o povo e ficarem com prestígio! [...]

JÚLIA

Pois seja ateu ou não seja, hoje, aqui, o senhor vai citar o Diabo!

---

foi em 1988, pelo grupo Cooperarteatro, sob a direção de Lúcio Lombardi, no Teatro Valdemar de Oliveira, em Recife-PE. Houve uma segunda encenação da peça em 2005, pelo grupo Theatros e Companhia de Pernambuco, sob a direção de Valdemar de Oliveira. Depois de cinco anos, em 2010, *As Conchambranças de Quaderna* ganhou uma nova montagem no Rio de Janeiro, sob a direção de Inez Viana. Esta é a última peça na qual encontramos o Diabo como personagem; é a junção de três obras curtas do autor: *O caso do coletor assassinado* (narrativa verídica), o *Casamento com cigano pelo meio* (narrativa de cunho verídico) e o entremez *A caseira e a Catarina* (que tem como fonte primária o entremez *O Processo do Diabo*). A peça é dividida em três partes/atos, sendo o primeiro o “Casamento com cigano pelo meio”, o segundo “O caso do coletor assassinado”, o terceiro “A caseira e a Catarina”, no qual se tem o Diabo como personagem. A ação teatral desenvolve-se através das artimanhas da personagem Quaderna que assim como João Grilo, tem a solução para quase tudo. Constatamos novamente que Suassuna vai buscar no Romancero Popular as fontes para a criação de mais um texto, trazendo à cena as narrativas dos folhetos, amalgamadas com histórias tradicionais do povo. (LIMA, Francisco Wellington Rodrigues, 2010). Tanto *As Conchambranças de Quaderna* quanto o *Auto de João de Cruz* nos foram cedidos para estudos pelo próprio Prof. Carlos Newton Júnior, antes de serem publicadas na versão impressa, a quem agradecemos imensamente. Sobre o assunto, indicamos a leitura de LIMA, W. R. L. *A Representação do Diabo no Teatro Vicentino e seus Aspectos Residuais no Teatro Quinhentista do Padre José de Anchieta e no Contemporâneo de Ariano Suassuna*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2010.

IVO  
Cuidado, o Juiz vem chegando!

JÚLIA  
Cuidado? Cuidado o quê? Se é ele quem vai fazer o que eu quero! O senhor vai requerer, mas quem vai citar o Diabo é ele.  
(SUASSUNA, 1987, p. 34)

Na fala de Júlia, lemos algumas características comuns à representação do Diabo como um ser que tem chifres, rabo, casco e que berra, menção a sugerir o bode. Qualificativos estes que, com o passar do tempo, permaneceram vivos na forma de pensar do povo cristão. Além disso, a personagem ainda assevera a existência do Diabo e, de imediato, faz uma intimação (invocação) para que ele resolva seu caso. Leiamos outra passagem do texto onde a existência do Diabo é ressaltada por Dona Júlia, bem como o pacto, a intimação e a invocação:

JÚLIA  
[...] Eu fiquei com tanta raiva ontem, Doutor, que fechei um negócio, um pacto com o Diabo! [...]  
[...] Sou do partido de Deus! Acontece que, o que eu queria, ontem, só era possível com o Diabo! Então, quando foi de noite, botei o medo de lado e fiz um negócio com ele!

FREI ROQUE  
A senhora perdeu o juízo, foi, Dona Júlia? Perdeu a vergonha? A senhora sabe o que acontece a quem faz pacto com o Diabo? Vai pro Inferno de cabeça pra baixo! Não vai não? Vai! Que negócio a senhora fez com o Diabo?

JÚLIA  
Fiz um contrato pra o Diabo carregar este nojento, meu marido Manuel Sousa! Eu dava ao Diabo a minha alma, contanto que hoje, bem cedo, ele trouxesse Manuel pra casa e depois carregasse ele, abraçado a Carmelita, todos dois para o inferno, ali, devagar, na minha vista, queimando os dois pra eu ver! Como o Diabo não fez isso, quero que o Doutor Rolando mande intimar o Diabo pra vir aqui, se explicar!

JUIZ  
Eu não disse que isso ia dar em desordem? Quem já se viu intimar o Diabo? [...]

IVO  
Doutor Rolando, não tenho outro caminho! Vou requerer! O senhor decida como quiser! [...] “Ilustríssimo Senhor Doutor Rolando Sapo, Meritíssimo Juiz de Direito desta comarca-perdida, competente neste pleito. Júlia Torres Vilar Sousa, aqui domiciliada, boa e famosa parteira, Clisterzeira diplomada, casada já de alguns anos, brasileira desbocada, requer a Vossa

Excelência que mande citar o Diabo pra que ele venha a juízo! A seu tempo, provará que fez com ele um negócio. E, como não se cumprisse o que lhe tinha pedido em troca de sua alma, quer condenar o Bandido! Que mandem citar o Diabo! Seja na Terra, no Inferno, no fogo do Vento-Seco, nas asas do pensamento! Termos em que, com respeito, se pede deferimento. Taperoá, 24 de agosto, dia do Diabo! Taperoá, terra seca, de outro nome, Batalhão! Terra de pedras e cabras, de gado, Cobra e algodão! Por seu bastante Advogado, Procurador-assinado, Ivo Caxexa Beltrão”.

QUADERNA

Pois sim! O diabo citado!

(SUASSUNA, 1987, p. 38-40)

No fragmento, Dona Júlia, enfurecida e movida pelo ato de vingança, diz acreditar no Diabo e na sua existência. Embora amedrontada, no meio da noite ela teria feito um pacto com o representante do Mal numa encruzilhada. Havia solicitado ao Diabo “para carregar este nojento [...] Manuel Sousa”, seu marido, para o Inferno, junto com sua amante, Carmelita, a Catarina. Em troca de tal ação, ela entregaria ao Diabo a sua alma. Dessa forma, começa uma grande desordem e o Diabo é citado.

Portanto, nenhuma outra criatura provocou tanto medo na Idade Média quanto a figura emblemática do Diabo. Tanto nos textos vicentinos quanto nos textos de Ariano Suassuna o Diabo se faz presente, tem voz e suas ações são contundentes e intrigantes, porque é a própria encarnação do medo. No *Auto do Purgatório*, o Diabo, artiloso e cheio de artimanhas, ao deparar-se com a Moça Regateira tenta a todo custo, seduzi-la, provocando um medo horrível:

MOÇA

Jesu! Jesu! Que é ora isto?  
Ave Maria! Ave Maria! [...]  
Oh, coitada, como tremo!  
Minha mãe, valei-me aqui  
Que quando de vós parti,  
Não cuidei d’achar o Demo. [...]

DIABO

Muchacha, venhas embora.

MOÇA

Mas na negra, pois te vejo.  
Oh! Desaparece-me ora,  
Que faleci ind’agora [...]  
Tir-te diante de mi,  
Verei os anjos de Deus [...] (VICENTE, 1933, Vv. 593-624)

Ante o aspecto horripilante do Diabo a moça treme de medo, pede proteção à Virgem, enquanto diz: “Ave Maria!”. Em seguida, pede ao Demo para afastar-se dela e clama pelos Anjos. Ainda no mesmo auto o Diabo, ao deparar-se com o Menino, tenta assustá-lo e levá-lo consigo para a Barca Infernal:

MENINO  
Mãe, e o coco está ali!  
quereis vós estar quedo, quele? [...]

DIABO  
Bé, mé. Filho da puta  
vós estais muito garrido! (...)  
Bé.  
(VICENTE, 1933, Vv. 698-705)

Ameaçador, o diabo provoca medo na pobre criança, que logo em seguida, é salva pelos Anjos. Tanto na visão de Costa (1989) quanto na de Silva (2002), o diabo vicentino é moralista e moralizador, uma “antítese da norma”, diz Silva (2002, p. 214). É temeroso e reúne em si, como frisa a autora, “a atribuição maléfica, como espírito das trevas [...] e tentador.” (COSTA, 1989, p. 173-174).

Como podemos observar na dramaturgia vicentina, a popularização desse ser malévolos e amedrontador no período medieval foi incontestável. Em numerosas oportunidades, segundo Cousté (1996) e Muchembled (2001), sobretudo durante o período de perseguição e imposição de conceitos criados pela Igreja aos cristãos medievais, surgiram inúmeras informações a respeito do surgimento do Diabo e de sua expulsão do reino celestial. As tradições antigas e a tradição medieval europeia lhe atribuíram uma quantidade enorme de nomes (Satã, Lúcifer, Asmodeu, Satanás, Azazel, Belial, Belzebu, Leviatã, Maligno, Iblis, Arimã, Beiçudo, Coxo, Pai da Mentira, entre tantos outros) e características humanas e animais provenientes de heranças diversas (dragão, leão rugidor, morcego, raposa, lobo, bode, cão, porco, salamandra, a serpente do Gênesis, abelha, mosca, corvo) que o moldaram ao longo da história do homem. O Diabo era considerado capaz de se apresentar sob todas as formas humanas imagináveis, com preferência pelos caracteres físicos criados pelos eclesiásticos, compondo uma imagem que corresponderia à realidade da época. E, gradativamente, o espírito do Mal passou a povoar a mentalidade do povo cristão da Europa Medieval provocando medo, desgraça e inquietações. No *Auto da Barca da Glória*, por exemplo, ele aparece com as seguintes

denominações: “Lúcifer”, “Satã”, “Belinguim”, “Maldito Querobin”, “Maldito”, “Endiabrado”. Vamos ao texto:

DUQUE  
O ángeles, que haremos,  
que no nos deja Satan?

IMPERADOR  
O maldito querobin!  
ansí como descendiste  
de Angel à beleguin,  
querrias hacer a mi  
lo que a ti mismo hicieste?

ARCEBISPO  
Como me espantas, maldito, indiabrado!

DIABO (AO PAPA) [...]  
Vos ireis,  
en este batel que veis,  
comigo a Lúcifer;  
y la mitra quitareis,  
y los pies le besareis;  
y esto luego há de ser.  
(VICENTE, 1933, Vv. 217- 452- 735)

Já no *Auto da Compadecida*, por meio de João Grilo, Ariano Suassuna nos mostra o Diabo como o ser das sombras e rei dos Infernos, o todo-poderoso infernal. Porém, aqui chama-se o Encourado, um de seus nomes populares no sertão brasileiro, cujas raízes constam no Romancelheiro popular<sup>13</sup>:

JOÃO GRILO  
É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês  
que está ali, na sobra [...]  
[...] desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa  
peste deve ser o Diabo.  
(SUASSUNA, 2005, p. 118-119)

No *Auto da Cananea* (1534) encontramos uma característica marcante do Diabo na Idade Média, que, de certo modo, prevalece até hoje na mentalidade do povo cristão: o Diabo como macaco de Deus ou Imitador de Deus, como bem ressalta Muchembled (2001):

---

13 Segundo Ariano Suassuna (1973), o nome “Encourado”, conferido ao Diabo, é uma alusão “à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas”. É um termo de sua autoria. (SUASSUNA, 1973, p. 162).

BELZEBU  
Não dizem que o Espírito Santo  
Falava dentro de David  
E dos profetas assi?  
Porque não farei outro tanto  
Nos que tenho para mi?  
E Deus padre não assombrava  
A Moisés com terremoto  
Cada vez que falava?  
Cant´eu vi que assombrava  
Com temores seus devotos [...]

SÃO PEDRO  
Tu queres ser igualado  
Com Deus, suma das grandezas?  
Como és desavergonhado,  
Triste, maldito, austinado,  
Cheio de vãs sutilezas!  
(VICENTE, 1933, Vv. 491-505)

No fragmento anterior, Belzebu, um dos diabos infernais deseja, conforme ressalta São Pedro, igualar-se a Deus. Assim como o Divino, Belzebu deseja falar segundo o espírito de David e dos Profetas. Deseja assombrar Moisés através de um terremoto e outros “temores seus devotos”. Deseja ser Deus na “suma grandeza”. Aqui também Belzebu é chamado de “desavergonhado”, “maldito”, e ainda de ser “cheio de vãs sutilezas”. Esses são caracteres e nomes populares que circularam durante o medievo, dando popularidade e temerosidade a esta entidade maléfica. Citemos também trecho do *Auto da Compadecida* em que o Demônio, na hora da entrada do Encourado, ordena que todos os trespassados se deitem. Esse fato *residual* evidencia o desejo do Diabo de imitar Deus, o macaco de Deus<sup>14</sup>:

DEMÔNIO  
[...] vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês.  
Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que estou dizendo, senão será pior! [...]  
DEMÔNIO (AO ENOURADO)  
Desculpe, fiz tudo para que eles se deitassem, mas não houve jeito.

---

14 No *Auto da Compadecida* (2005) o Demônio pede para que todos se deitem durante a chegada do Encourado, o Diabo. Esse ato insinua o fato de que o maior desejo do Diabo é imitar Deus, fruto do seu orgulho grotesco. O ato de deitar-se ao chão é um ato Católico de adoração a Deus, a Cristo e à Virgem Maria. Conforme Muchembled (2001), “o Diabo apareceu como adicionador, macaco ou imitador [...] ocasionalmente ousou mascarar até mesmo como Cristo ou como a Mãe Santificada de Cristo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 133).

ENCOURADO (RÍSPIDO)

[...] como se eu vivesse fazendo questão de ser recebido dessa ou daquela maneira! [...] É terrível ter-se um sonho como o que eu tive e ver que ele vai ancorar nesse embrutecimento da inteligência e da dignidade!

(SUASSUNA, 2005, p. 119-120)

Portanto, sendo o Diabo um Anjo caído, senhor de múltiplas facetas, emblemático, inquietante, eloquente, tentador, culpado por todo o sofrimento humano, elemento portador do medo numa concessão de Deus em seu plano divino, segundo a concepção teológica, conquistou, conforme vimos nos textos de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, uma posição importante na mentalidade e no imaginário cristão. A cultura medieval, a princípio, fez do senhor da noite, segundo Muchembled (2001), o príncipe das trevas, ser capaz de provocar medo e pavor, de condenar multidões, como se pode observar no *Malleus Maleficarum*, ao Inferno após a morte. Entretanto, como filho de seu tempo, o Diabo continuou a tentar a humanidade, não porque fosse o senhor das artimanhas ou das sombras, mas porque é o senhor dos seres humanos pecadores, como podemos observar em Gil Vicente e depois em Suassuna, pois o homem “é uma espécie de reflexo do mundo” e “do cosmos” (BYINGTON, 1991, Prefácio).

### **Considerações Finais**

Sendo assim, o medo em geral e o medo da morte, como bem vimos na obra de ambos os dramaturgos, era predominante nas respectivas épocas. O medo das pestes, das doenças que se propagavam ceifando vidas e destruindo famílias, o medo do Diabo, das feiticeiras, dos rituais de Sabbat, o medo do mau tempo, o medo dos castigos de Deus, tudo, ou quase tudo, fazia o homem pensar na morte e no Além-túmulo. O cristão medieval criava e imaginava um mundo temido, selvagem e perigoso, como bem apontou Gil Vicente em suas peças. De modo atualizado, Suassuna, valendo-se das crenças e lendas do sertão nordestino, das circunstâncias climáticas do nosso Nordeste, bem como do imaginário acerca do Diabo, também ressaltou esse mundo coletivamente temido e selvagem, trazendo aos textos, toda uma mentalidade com raízes fincadas no medievo: a seca, a disenteria, o Diabo e suas artimanhas, o medo da morte. Os símbolos, as representações, as alegorias que propagavam ideias das coisas ruins produziram um efeito assombroso na vida cotidiana, tanto no medievo quanto na contemporaneidade. Uma vez

que *residual*, conforme as palavras de Roberto Pontes, deve ser entendido “como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra” (PONTES, 2006b, p. 3), concluímos que isso se concretizou tanto nos textos vicentinos – *Auto dos Quatro Tempos, Barcas, Auto da Cananea, Diálogo sobre a Ressurreição, Nau de Amores, Comédia de Rubena, Auto da História de Deus, Auto das Fadas, Auto da Alma* -, quanto nos textos de Suassuna – *Auto da Compadecida, Auto de João da Cruz, As Conchambranças de Quaderna* -, naturalmente de modo *residual*.

## Referências

BYINGTON, Carlos Amadeu B. Prefácio. In: **Malleus Maleficarum**. Trad.: Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

CAMÕES, José. **Purgatório**. Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

COSTA, Dalila Pereira da. **Gil Vicente e sua época**. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**. Record, São Paulo, 1996.

DELUMENAU, Jean. **A história do medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMENAU, Jean. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII)**. Vol. I. Trad.: Álvaro Lorencini. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

DIAS, João José Alves. **Nova história de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica**. Vol. V. Direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Coordenação: João José Alves Dias. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

DUBY, Georges. **O Ano Mil**. Trad.: Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1967.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Flames. **O martelo das feiticeiras: *Malleus Maleficarum***. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação do Diabo no teatro vicentino e seus aspectos *Residuais* no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação da morte, do julgamento e da salvação no teatro medieval português de Gil Vicente e seus aspectos *Residuais* no teatro contemporâneo brasileiro de Ariano Suassuna**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; SILVA, Fernanda Maria Diniz da; COSTA, Willian Gonçalves da. (Org.). **Matizes de Sempre-Viva: Residualidade**, Literatura e Cultura. Amapá: UNIFAP, 2020.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual** pelo Auto da Compadecida. Saarbrücken, Alemanha: Editora Novas Edições Acadêmicas, 2016.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do Diabo: séculos XII-XX**. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna**. 1976. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1976.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Remanescência e cristalização do espírito medieval através dos heróis da literatura de cordel. In.: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (Org.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Casa da Flor: Contas de Memória. In.: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William (Orgs.). **Todas as idades são contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural**. Macapá: UNIFAP, 2019.

PONTES, Roberto. **Literatura insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

PONTES, Roberto. **O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth Dias. **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (Org.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV Editora, 2017.

PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William (Org.). **Todas as idades são contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural**. Macapá: UNIFAP, 2019.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes**, concedida à Rubenita Moreira, em 05 jun. 2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006a.

PONTES, Roberto. **Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), 2006b.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Trad. Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

SILVA, José Alberto Lopes da. **O mundo religioso de Gil Vicente**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Auto de João da Cruz**, 1950 (Inédito – texto cedido para estudos – ver nota de rodapé 9).

SUASSUNA, Ariano. **As Conchambranças de Quaderna**, 1987 (Inédito – texto disponível para estudos – ver nota de rodapé 10).

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o Romanceiro Nordestino. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. **Literatura popular em verso** - Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 153-164.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada**: acerca dos resíduos clássicos d’A Demanda do Santo Graal. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. **Obras completas**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933. [Editor: Marques Braga]. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinheiros.com/>. Acesso no período: 01 jun. 2017 a 04 mar. 2020.

Submetido em: 06 mar. 2020

Aprovado em: 01 abr. 2020



## Escrevendo a homossexualidade: a ficcionalização de si como estratégia de (re)velação em *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo<sup>1</sup>

Writing homosexuality: fictionalization of the self as a (re)veiling strategy in *A separação de dois esposos*, by Qorpo Santo

Renata Pimentel<sup>2</sup>  
Sherry Almeida<sup>3</sup>

### Resumo

A literatura, enquanto arte, constitui-se espaço privilegiado para a manifestação de discursos transgressores ao discurso hegemônico de uma sociedade. Logo, ela assume importância fundamental na construção da criticidade, bem como na possibilidade de sensibilização dos indivíduos. A partir dessas considerações, este trabalho analisa a figuração estética da homossexualidade em escritores de vários momentos da história literária brasileira e, mais detidamente, apresenta uma leitura da peça *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo. Dramaturgo que viveu e produziu durante o século XIX, além de ter sido um dos primeiros a propor a escrita dramática desse tema-tabu no teatro brasileiro. A partir da discussão do conceito de ficcionalização de si, defendemos a ideia de que os discursos manifestos nas obras permitem (re)velar ao leitor a tematização da (homo)sexualidade. Para tanto, recorre-se ao pensamento de Trevisan (2000), Costa Lima (1974), Foucault (1994), Guénoun (2003), Pimentel (2011) entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Ficcionalização de si. Homossexualidade. Qorpo Santo.

### Abstract

Literature constitutes a privileged space for the manifestation of discourses that violate the hegemonic discourse of a society. Therefore, it assumes fundamental importance in the construction of criticality, as well as in the possibility of raising awareness among individuals. This work analyzes the aesthetic figuration of homosexuality in writers from various moments of Brazilian literary history and, more closely, presents a reading of the play *A separação de dois esposos* by Qorpo Santo - playwright who lived during the 19th century; in addition to being one of the first to propose the staging of this taboo theme in Brazilian theater. From the discussion of the concept of "fictionalization of the self", we defend the idea that the speeches manifested in the works allow (re)reveal to the reader the ideology of sexuality. So, we use the thought of Trevisan (2000), Costa Lima (1974), Foucault (1994), Guénoun (2003), Pimentel (2011) among others.

**Key Words:** Brazilian literature. Fictionalization of self. Homosexuality. Qorpo Santo.

1 Este artigo é resultado da adaptação e desenvolvimento dos trabalhos "Ficcionalização de si: Uma Estratégia de (Re)velação" e "Encenando a Homossexualidade: Leitura da Ficcionalização de si em *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo", apresentados no VIII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), em 2016.

2 Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE e professora Associada de Literatura na Licenciatura em Letras da UFRPE/ Sede. E-mail: renatapimentel@gmail.com.

3 Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE e professora Adjunta de Literatura na Licenciatura em Letras da UFRPE/ Sede. E-mail: sherry\_almeida@yahoo.com.br.

## Introdução

“Afinal, estamos num país onde o mais importante é freqüentemente (*sic*) o mais mascarado.”  
(João Silvério Trevisan)

A literatura fala sobre si e sobre todos os temas do humano. Nela cabe falar da “mulher de nuvens” ao “preço do feijão” – para aludir às palavras do poeta Ferreira Gullar. Cabem na literatura, inclusive, os temas que se constituem conflituosos no tecido discursivo social, como a homossexualidade. Principalmente, na atual conjuntura mundial, urge mostrar as vozes que compuseram o discurso que transgrediu, ao longo da história, o silenciamento hegemônico sobre o tema. Dessa forma, os estudos literários contribuem imensamente para tornar cada vez mais frequente, nos meios acadêmicos, o debate sobre diversidade sexual.

Numa percepção moderna da figura do historiador como produtor discursivo individual, e não como puro relator científico objetivo, outros suportes discursivos e outras naturezas de relato passam a configurar-se como material possível de pesquisa e análise da História. Logo, a História passa a se valer de material como a “vida privada”, e as histórias de pessoas anônimas passam a ser dignas de atenção.

As obras literárias se tornam o lugar no qual o indivíduo se revela, independente de uma sociedade que compõe, informa e mantém uma tradição. O que caracterizaria a produção literária? O sujeito individual da criação, seu produto (que é o livro) e o leitor; além disso a escrita literária se configura como criação, especificada por ser constituída em uma linguagem singular – porque artística –, que faz do seu produtor um escritor.

Este indivíduo escritor destaca-se do todo social (junto ao gênio, ao louco; figuras peculiares e desviantes) e pode falar tanto sobre a realidade e a sociedade, quanto observar além delas, de fora, com mais agudo olhar. O espaço literário, uma vez valorizado e enquadrado como espécie de desvio e consubstanciado num espaço individualizante (seja do produtor, seja do leitor), ganha legitimidade.

Propomos aqui uma leitura da ficcionalização de si (PIMENTEL, 2011) (re)veladora da homossexualidade em um certo percurso de escritores da literatura brasileira: Raul Pompéia, Adolfo Caminha, Cassandra Rios, Caio Fernando Abreu e Luís Capucho. Em seguida, vamos nos deter, como um salto reverso na cronologia, mais especificamente, à análise da *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo, com vistas a mostrar como este

insere na escrita dramática o tema da homossexualidade, a partir da ideia de que nela – assim como em toda sua obra – sua opinião, sua voz autoral sobre o assunto, é figurada por meio da estratégia estética de ficcionalização de si.

Apresentaremos tais considerações analíticas porque acreditamos que esses são alguns dos muitos indivíduos que se valeram de máscaras ficcionais para falar sobre homossexualidade de maneira política e estética – posto que o discurso literário atenda sempre a essa dupla demanda social.

## **1. Da Literatura enquanto discurso do desvio à homossexualidade (re)velada pela ficcionalização de si**

A literatura como espaço privilegiado para propor questões à realidade socialmente dada constitui-se como transgressora de discursos hegemônicos e totalizantes, e se oferece como espaço de alternativas discursivas. Segundo Costa Lima é: “Discurso do desvio por excelência [...], a literatura pode sê-lo sob o preço de nunca se tornar o discurso da sociedade.” (COSTA LIMA, 1974, p. 65). Guardemos em mente a expressão “discurso do desvio por excelência”, afinal, a escolha pela rota desviante revela-se uma constante em autores que têm uma vivência afetiva e práticas sexuais antinormativas, ou seja, homoafetivas, sejam elas assumidas ou não publicamente.

Esse referido “discurso do desvio” seria a produção de um indivíduo em relação ao discurso da sociedade, ou seja, eis a figura de um autor. Não nos interessa aqui a referência específica e única à pessoa biográfica, mas sim a essa instância ficcional, a essa persona, voz que se desloca pelo texto, prendendo-se tanto às personagens quanto à diegese, mas que guarda relação com a pessoa real do autor, como “antena” humana e social.

Assim como a personagem apresenta muitas máscaras – ou seja, encarna o papel ou as características e atitudes do homem –, o autor, quando constituído como ser enunciativo, assume papéis os mais diversos. Cria espécies de “carapaças simbólicas do indivíduo”, exercitando-se em variados papéis é que o homem tanto marca sua alteridade (seja ela a real, seja a ficcional), quanto se constitui (PIMENTEL, 2011, p. 89)

O papel do autor (ser biográfico) constitui-se em recriar o mundo, ficcionalmente, como uma possibilidade discursiva. Promove uma afirmação política de si e de valores

com os quais compactua, amplia os horizontes culturais de recepção, percepção e expectativa das sociedades nas quais seu texto circula.

Chegamos ao terreno do que chamamos ficcionalização de si: não apenas uma transposição de identidade/ficcionalização de vivências e, sim, uma liberação total ao jogo de forças imaginativas. Aqui cabem tanto o processo de disfarce/apagamento dos autores – no caso daqueles cuja homossexualidade não foi assumida como prática, mas apenas como tema – quanto a tomada de posição daqueles que assumiram seu desejo como sujeitos-escritores e fizeram dele tema de criação. Em qualquer uma das vertentes está a possível remissão/especulação em relação à vida sexual real do escritor (traço reprimido-perseguido, quando desviante da norma), o que não deixa de ser revelador da vida intelectual e, até, de marcos morais ou amorais do autor, marcando posições suas.

A ficcionalização de si pode ser considerada um dispositivo de máscara de que se pode valer qualquer autor. Tal estratégia ganha dimensão extra nos casos particulares de autores de orientação homoafetiva, que se converte não apenas em temática impune, mas em traço que dialoga, via de regra, com experiências de vida; mesmo que por vezes não vividas, mas imaginadas e desejadas. Buscamos resgatar alguns dos textos e autores que marcam a temática homoafetiva nas letras brasileiras, em momentos distintos e com atitudes também bastante distintas; sobretudo à luz do contexto histórico-pessoal e do tratamento ficcionalizante conferido ao tema.

Principiemos por Raul Pompéia. Intelectual precoce, ex-aluno de colégio interno, suicida em condições nebulosas... *O Ateneu* (1888) é marco do real/impressionismo em nossas letras. Há muitas especulações sobre a carga autobiográfica do romance, que traz o sugestivo subtítulo de “crônica de saudades”. O protagonista Sérgio é aluno interno do colégio cujo nome intitula o livro (coincidência com a vida do autor, estudante interno do colégio Abílio). A temática da homossexualidade está explícita nas relações que se estabelecem entre os alunos. Sérgio é o adolescente sensível que se deixa proteger e amar por outro aluno mais forte.

Há outros autores que trabalharam o tema (comum na época, por ser tema caro às ciências de então), e não houve escândalo que envolvesse a vida deles como inspiração para o assunto. No caso de Pompéia, as insinuações foram diversas. A crítica contemporânea ao romance insistia em explicitar que a obra (e, sobretudo, o protagonista) era inspirada na vida do autor, a quem as insinuações de homossexual magoavam

fundamente. Quando Olavo Bilac acusa Pompéia de ser homossexual, em artigo no jornal *O combate* (1892), surge o desafio para um duelo de espadas, que acaba por não se consumir. Após esse incidente, Pompéia passa a ser ignorado pelos jornais e, magoado e desiludido, suicida-se na noite do Natal de 1895.

Outra obra fundamental em relação ao tema foi *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Mas a sexualidade do autor não foi posta sob suspeita; o escândalo em que se envolveu foi por apaixonar-se pela esposa de um oficial do exército e com ela viver. O romance trata da relação amorosa e carnal entre um grumete branco, o adolescente Aleixo, e o marinheiro negro Amaro, cuja alcunha é Bom-Crioulo. Caminha tinha bastante conhecimento de causa: foi oficial da marinha e afirmava que escrevera a partir de situações presenciadas no ambiente de trabalho.

Apesar de preconceitos e estereótipos científicos da época, Caminha escreveu uma obra visionária: trata com naturalidade imensa um tema-tabu. Há traços característicos do naturalismo em voga como justificativas para as inclinações sexuais e eróticas do Bom-Crioulo na 'selvageria da negritude', ou para o ciúme doentio que o leva a matar o objeto de seu amor. Já Aleixo, imberbe, branco e delicado, é assemelhado aos traços da feminilidade e à passividade na relação (outro preconceito que ainda encontra eco: a associação do parceiro passivo e de traços vistos como delicados a uma afeminação e, portanto, a uma condição de submissão).

O romance teve longa vida de proibições, críticas preconceituosas e negativas e quase "desaparecimento". Virou obra rara, até ser republicado a partir de 1980 (traduzido em vários idiomas), considerado um dos textos mais peculiares do século XIX, audacioso e pioneiro. Aqui, a persona ficcional do autor se converte em arguto observador do seu tempo e faz de um tema-tabu o caminho para revelar práticas e preconceitos sociais.

Estamos no século XIX, marcado por uma sociedade que se pretende moderna e "descristianizada", em que a verdade da identidade está atrelada à expansão e à intensificação das enunciações em torno do desejo sexual, em particular na revelação de seus segredos. A discursividade do desejo, que antes se concentrava apenas em práticas institucionais nas salas de aula, nos seminários e confessionários, expande-se a outras dimensões do tecido social, como observou Foucault em sua *História da sexualidade* (1997). E neste mesmo século e obra, Foucault nos revela a "invenção do homossexual" como uma construção social, a qual permitiria ao poder a capacidade de identificar, vigiar e punir o

tal desejo desviante. Por outro lado, porém, uma espécie de armadilha: a norma heterossexual se vê definida e obrigada a existir em relação ao seu 'oposto'. Ficam atadas a norma e a antinorma; o hétero e o homossexual, como duas faces de uma mesma pulsão sexual.

Já no século XX, registrou Lúcio Cardoso em seu diário: "O que ocultamos, é o que importa, é o que somos" (CARDOSO, 1970, p. 62). Podemos ler aí a estratégia de mascaramento, de ficcionalização de si (vivências, angústias, silêncios e conflitos), que povoa a obra deste escritor, cujos personagens refletem a (homo)sexualidade conflitiva, obscura que parece ter marcado a própria vida de Cardoso, mas com a consciência de que tal universo velado é justamente onde se oculta o cerne da identidade. A estratégia é silenciar o que mais condensação de significados possui, ou seja, revelar-se, traduzir-se e afirmar-se pelo silêncio.

No outro extremo da explicitude ao tratar do tema da sexualidade desviante – ainda mais encoberta, pelo foco no lesbianismo – está Cassandra Rios. O travestimento começa desde o pseudônimo: chamava-se Odette Rios, embora mantendo pseudônimo de mulher, escondia seu verdadeiro nome e, assim, 'protegeria' a sua identidade real (e sua família) de ser associada à sua obra. Talvez, tal recurso fosse um ocultamento fundamental para preservar a vida pessoal, mantida com bastante discrição. Apesar disso, dava declarações públicas como: "homossexualismo<sup>4</sup> é uma forma especial de amar", algo bastante ousado, em plena década de 1970, durante um regime militar.

Cassandra foi um fenômeno de vendas (cerca de 300 mil livros por ano) e teve alguns de seus textos adaptados para o cinema. Muitas de suas personagens eram atormentadas e cheias de culpa (como Anastácia – cujo nome intitula o romance publicado em 1977, – a qual assassina as mulheres por quem se apaixona). A autora pagou o seu preço: foi diversas vezes intimada a depor, teve seus livros censurados, foi obrigada a pagar multas pelas "infrações" cometidas em sua obra tachada de pornográfica e maldita.

A partir da mesma década de 1970 começa a aparecer uma nova geração de escritores que versam, na ficção, de forma mais direta, sobre suas experiências, desejos e angústias homossexuais. Uma dessas vozes é Caio Fernando Abreu, cuja obra é marcada por temas constantes e recorrentes como: sexo, morte, medo e solidão. Em seus textos,

---

4 Aqui cabe considerar que a palavra 'homossexualismo' cai em desuso pelos estudiosos dessa temática e do campo de estudos culturais dedicados a gênero em geral, pois associada à ideia de patologização da orientação homoafetiva.

capta a essência da fragmentária vida cotidiana, sobretudo da agitada década de 1980 – desencantada, sobretudo, pelo fantasma da Aids, mais um estigma que marginalizava e aterrorizava o desejo e a vivência homossexuais.

O próprio Caio fala de seus desejos, experiências e temores como gay, jornalista, escritor e portador do vírus HIV. Fez da ficcionalização de suas inquietações e buscas internas, de sua sexualidade e de seus fantasmas o tema de sua obra e o caminho para entender-se, para viver sua sexualidade e enfrentar a estigmatização. Alguns textos são emblemáticos das várias questões que se ligam à vivência da homossexualidade, como o preconceito e a violência: contos como “Aqueles Dois” e “Terça-feira gorda”, de *Morangos mofados* (1982), “Pequeno Monstro” de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); peças de teatro como *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973) e *O homem e a mancha* (1994). Inclusive, para superar o estigma, pois permanece como um de nossos grandes escritores, alguém que penetrou fundo a alma da sua contemporaneidade e do ser humano universal: buscando amor, temendo a morte, querendo o sexo sem culpa, fugindo da solidão e angustiando-se com ela.

Recorremos à voz de João Silvério Trevisan, que muito bem dialoga com a estratégia de fazer do corpo-vivência do homem-escritor um caminho de ficcionalização de si:

Sempre considerei fundamental que minha vida e minha obra se correspondessem. Tanto quanto meu cérebro pensante é parte da minha alma, minha alma é extensão do meu corpo. E meu corpo, a forma palpável da minha psique. Escrito com minha alma e meu corpo, este livro faz parte do meu eu. (TREVISAN, 2000, p. 7)

Nessa nota introdutória ao seu *Pedacinho de mim*, o ficcionista, dramaturgo e pesquisador assume uma escrita que transita no limiar do ensaio crítico, mas nasce com a assinatura do próprio corpo do autor, do seu desejo, da sua vivência. A sexualidade e o desejo de Trevisan são marcos a partir dos quais ele sente, pensa, reflete, se enuncia. E o seu desejo se orienta para que objeto de desejo? O homem, o seu semelhante gênero, o seu ‘mesmo sexo’ (com todas as controvérsias que esta construção implica, pois que sexo e gênero são instâncias relacionadas, mas bem diversas).

O corpo escrevendo sua trajetória é também o veículo de Luís Capucho: sem medo das vias, sem medo dos fatos, ele convida ao percurso nas infindas e reiteradas sessões do *Cinema Orly* (1999). Um relato pornográfico, um diário de confissões, uma filosofia do

desejo e do sexo, uma *ars amatoria*: o *Cinema Orly* é o templo onde Capucho funda e exerce seu sacerdócio de amor. Local sacro, incrustado na região central do Rio de Janeiro, em plena Cinelândia. Um cinema pequeno, velho, decadente, onde pode se dar o exercício da singularidade: trata-se de um local onde homens vão se relacionar sexualmente com outros, ou apenas assistir a tudo. O marginal transita pelas ruas da área, em direção ao lugar onde lhe é permitido ser. E no Orly, o marginal assume o centro. O centro é o desejo de um homem por outro homem; o centro é gay.

A ficcionalização aqui aproxima autor e personagem: Capucho se assume protagonista do que narra, como experiências e observações pessoais. Veste todas as máscaras, embora seu parâmetro sejam os sentimentos e o modo como guardou as lembranças dos eventos vividos/narrados. E que identidade ele constrói? Imagina fazer com sua escritura algum libelo pelos direitos gays; ou filiar-se a uma tradição de malditos, marginais (com certo charme de consagração), mas reconhecidos mestres da literatura? Não.

Definições, especulações, ideias até banais são fonte das observações despudoradas do autor, que não se importa se está demolindo conceitos ou provocando 'os pares'. Não teme as palavras, nem se definir e cair em contradição ou retomar opiniões. Não teme o que a norma declara como proibido. No velho e acolhedor Orly, Capucho edifica sua ética e marca a vitória de seu desejo imperativo: traça um caminho e faz um convite de abertura da sensibilidade a todos aqueles que se aventurem pela leitura do relato, pela sensibilidade de observar o mundo sem máscaras, ou melhor, com todas as possibilidades de máscaras que nele existem.

## **2. Qorpo Santo ficcionalizando a homossexualidade**

Embora, na literatura contemporânea brasileira, as últimas três décadas do século XX tenham se configurado como o período em que escritores ostensivamente passaram a figurar a questão da homossexualidade, como vimos aqui no tópico anterior, tal temática é representada esteticamente em nossas letras desde o século XIX, ainda que de maneira incipiente enquanto via temática reconhecida. Entretanto, pesquisadores têm nos apontado outras obras – marginais ao cânone – que foram escritas anteriormente a essas e, portanto, que podem ser consideradas precursoras da chamada literatura gay brasileira,

tal como *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal. (THOMÉ, 2009)<sup>5</sup>. Outro nome da literatura brasileira desse período que revela a homossexualidade em sua produção ficcional, mais especificamente na sua dramaturgia, é Qorpo Santo.

Qorpo Santo (1829 - 1883), pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, teve uma vida conflituosa: foi interditado pela própria esposa, obrigado a viver separado dos filhos, pois a família o abandonou por ser tomado como louco mesmo sem nunca se ter obtido diagnóstico conclusivo sobre os seus distúrbios mentais. Viveu preso às condições sociais e morais da sua época e às suas convicções de homem católico, viveu na oscilação entre a necessidade de se manter fiel ao casamento e as exigências de seus impulsos sexuais, sendo esse o conflito que se constitui um dos temas fundamentais de seu teatro.

Qorpo Santo escreveu suas peças nesse cenário brasileiro em que predominava uma “comédia realista, uma espécie de ‘alta comédia’ que não tinha como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costume e discutir questões de interesse social da burguesia.” (FARIA, 1998, p. 36). Entretanto a inautenticidade do medíocre teatro que era levado à provinciana Porto Alegre do século XIX desagradava Qorpo Santo. Mesmo desconfortável com o que se encenava, Qorpo Santo tentou seguir o padrão vigente. É o que especula Eudinyr Fraga: “A divisão de suas peças em atos, quadros e cenas mostra que ele estava preocupado em escrever peças ‘bem-feitas’ dentro dos moldes tradicionais vigentes na época, tentando, certamente, seguir os parâmetros que devia conhecer.” (FRAGA, 1988, p. 59). Contudo, ao mesmo tempo, o teatro de Qorpo Santo, conforme bem pontua João Garboggini, “despedaça a carpintaria bem feita dos autores das comédias de costumes contemporâneas ou dos períodos anteriores a ele”. (GARBOGGINI, 2010, p. 99).

Esquecido até 1950, quando teve a obra dramaturgica - composta por dezessete peças, sendo uma inacabada e nunca encenada em sua época - descoberta pelo professor Aníbal Damasceno Ferreira, o escritor gaúcho tem até hoje uma nuvem crítica turbulenta em torno de seu teatro: tomado inicialmente como precursor do teatro do absurdo; depois associado ao surrealismo e, por fim, reconciliado à tradição teatral brasileira do século XIX.

---

5 Conferir também o trabalho de *O Sexo da Palavra* Projetos Editoriais, de Uberlândia (MG), cuja linha editorial é toda dedicada a gênero e sexualidade, tanto em publicação de textos ficcionais recentes, quanto à pesquisa e republicação de textos esquecidos ou obscurecidos; quanto para a publicação de originais ficcionais ou teórico-críticos. Na coletânea “Sexo raro” o foco é justamente trazer a público obras editadas há muito tempo e fora do mercado editorial.

Acreditamos ser mais produtiva a leitura da obra de Qorpo Santo que não se apegue às classificações nem filiações estéticas, ou como melhor explica Maria Clara Gonçalves, uma leitura que se proponha a entendê-lo:

não como um gênio, um vanguardista *avant la lettre*, um mero bufão disparatado ou um louco, mas como um homem de letras, sobre o qual influíram ideias estéticas e filosóficas de seu tempo e também motivações concretas que o levaram a conferir, em seu teatro, feições particulares ao repertório intelectual de que dispunha e às ideologias que defendia. (GONÇALVES, 2013, p. 25)

Em *A separação dos dois esposos*, comédia em três atos, Qorpo Santo parece falar, pela boca da personagem Esculápio, sobre esse dilema de manter-se fiel ao casamento e a necessidade de buscar as "relações naturais"<sup>6</sup>:

Estou sempre em luta com esses malvados, sempre a mais perfeita moral está sendo o guia de meus passos! Os outros riem-se! Me indigno, e nada faço. Parece que o que se quer é gozar; gozar e mais gozar. Ninguém quer saber do modo: se lhe é lícito ou ilícito, nem tampouco das conseqüências boas ou más que podem resultar!... (QORPO-SANTO, [s.d.], p. 238)

Essa peça é, provavelmente, a primeira obra dramaturgica brasileira a apresentar um casal homossexual, Tatu e Tamanduá. Eles são os criados de Esculápio e Farmácia – o casal que chega a se matar por falência da relação matrimonial, marcada por desconfiança mútua e traição.

Se no século XIX, no Brasil, há um apagamento da homossexualidade nos registros oficiais e, mesmo na literatura, o tema é, então, quase que inexistente, a dramaturgia de Qorpo Santo constitui-se (re)veladora de um discurso da antinorma sexual abafado pela voz hegemônica da norma sexual. Questionado pelos seus contemporâneos, ele falou da sexualidade de maneira estarrecedora para a moral de uma época em que ir ao teatro era atitude dita de bom-tom.

Na obra de Qorpo Santo, junto a outros aspectos conflitantes de sua vida, está presente a sua verdade, ou, pelo menos, o que para ele se constituía uma verdade enquanto proposição artística, já que seus ideais pareciam ser outros fora da ficção, segundo se percebe até nas contradições que viveu: se por um lado menciona posição abolicionista, seus biógrafos indicam que teve um escravo; se pode ser lido como um

---

<sup>6</sup> *Relações naturais* é também o nome de outra peça do autor, sobre a qual falaremos mais adiante.

provocador em muitos temas, foi também misógino e moralista (como está em muitas de suas peças, por exemplo em *As relações naturais*, na qual trata de incesto e prostituição, com o olhar depreciativo às personagens femininas em larga medida). Portanto, o seu discurso revela, indiscutivelmente, um caráter também confessional, em virtude, quem sabe, das condições de sua existência atormentada. Dessa forma, cabe aqui a leitura da ficcionalização de si empreendida pelo dramaturgo gaúcho. Para tanto, não buscamos necessariamente a referência à biografia, mas sim à instância ficcional, “essa voz que se desloca pelo texto prendendo-se tanto às personagens quanto à diegese” (PIMENTEL, 2011, p. 89). Buscamos a voz que marca com a ‘originalidade’ de um indivíduo (no sentido de subjetividade pessoal, mesmo) o debate sobre o tema.

Este indivíduo escritor destaca-se do todo social (como o gênio, o louco, o artista; figuras desviantes) e pode falar tanto sobre a realidade e a sociedade, quanto observar além delas, de “fora”, com mais agudo olhar. O espaço literário, valorizado como espécie de desvio e consubstanciado num espaço individualizante (seja do produtor, seja do leitor), legitima-se. Por não estar comprometida com uma específica responsabilidade social, apesar de contextualizável, a literatura adquire liberdade para revelar à sociedade a loucura; propor questões e desafios; subverter e transgredir, instaurando a dúvida. (PIMENTEL, 2011, p. 88)

Qorpo Santo mostra, em suas peças, como o escritor diversas vezes distancia-se de seu “ser biográfico”, criando novas consciências, experimentando novas vivências, até invertendo o papel dele esperado para se fazer parte integrante do público e experimentar o ver-se encenado, o ser lido. Afinal, se não afirmamos aqui que tinha perspectivas concretas de ver suas obras em cena é porque não temos documento que revele isso, mas o fato de escrever peças teatrais aponta ao menos o diálogo com o gênero que pressupõe a encenação, do mesmo modo que a escrita, seja qual for, pressupõe o desejo de um leitor (até mesmo a dita literatura confessional lança a desconfiança sobre o desejo de ver-se revelado o que é escrito).

Nesse sentido, pensemos a “encenação” (aqui no sentido de colocação em cena, tematização) da homossexualidade em *A separação de dois esposos* a partir da ficcionalização de si efetuada por Qorpo Santo. Encontramos, nessa peça, vários índices da representação da homossexualidade, não necessariamente do autor, mas como um tema que ele identificava como incômodo segundo a moral de sua época.

Já no segundo ato, em que o conflito ainda se dá em torno do casal Esculápio e Farmácia, é possível especular a enunciação/insinuação da homossexualidade. Há aspectos lexicais curiosos na fala de Farmácia ao interpelar duas de suas três filhas sobre suas companhias:

Sentem-se, minhas filhas. Vocês hão de estar muito cansadas, com fome, com saudades da mamãe, não é? Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra eu sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela. (QORPO-SANTO, [s.d.], p. 35)

Atente-se para o fato de que a uma filha Farmácia pergunta sobre o namorado e à outra sobre a camarada. Embora não possamos afirmar que a intenção tenha sido marcar a afetividade heterossexual de uma e a afetividade homossexual da outra, é possível especular que há nesta distinção de companhias de Idalina e Lídia uma consciência de Qorpo Santo para as afinidades eletivas de cada indivíduo. Noutras palavras, há aqueles que buscam relacionar-se com o 'sexo' oposto e outros com o mesmo 'sexo'<sup>7</sup>. O dramaturgo coloca num mesmo nível de importância a amizade de Lídia com outra mulher e o namoro de Idalina com homens. Corrobora essa hipótese o fato de Farmácia dizer que não perguntará nada a Plínia, a terceira filha, por não ter ela nem amigas nem namorados<sup>8</sup>.

Por sua vez, o terceiro ato traz mais claramente o tema da homossexualidade, ou mais precisamente, vemos o casal homossexual discutindo sua relação – Tatu e Tamanduá. A começar pela rubrica, “Note-se: estas figuras devem ser as mais exóticas que se pode imaginar”, na qual se percebe a preocupação do dramaturgo em caracterizar as personagens de maneira a causar estranheza aos espectadores, o que pode ainda levantar suspeita quanto a uma visão preconceituosa do autor, também. Isso permite especular a marcação do estereótipo da diferença na estética homossexual – aqui próxima do que se pode nomear como *queer*, “estranho”, “exótico”.

---

7 Considerando o contexto de produção da peça, as discussões de gênero ainda não haviam avançado devidamente, assim, ainda usamos a expressão corrente à época: sexo confundindo-se e abarcando as sutilezas de gênero, de orientação do desejo e das práticas sexuais.

8 O próprio léxico usado na peça reflete o extrato do tributo naturalista: quanto às relações heteronormativas, os termos são oficializantes e prestigiados socialmente: “namorados”; quanto às indicações de lesbianidade, sempre os termos são “camaradas” ou “amigas”, camuflados, pois, pela ‘não oficialidade’ dos vínculos.

Há ainda os vários momentos de demonstrações de afeto verbais e gestuais entre Tatu e Tamanduá:

TAMANDUÁ – [...] Agradecido, senhor Tatu, eu sou todo seu. Venha de lá um abraço (abraçam-se).

TATU – Por quê, meu queridinho? (Afangando-o) Que te fizeram? (QORPO-SANTO, [s. d.], 247)

Destaca-se no diálogo final o conflito fundamental: Tamanduá quer casar-se com Tatu, mas este recusa-se alegando que, não sendo mulher, mesmo nutrindo afeto, só poderia casar-se espiritualmente:

TAMANDUÁ – Ora por quê! Inda pergunta? Não se lembra que por três vezes quis casar carnal e espiritualmente... com seu primo Eustaquinho; e depois (empurrando-o) até com você! E que nem ele, nem você têm querido!? Fazendo assim penar esta alma, este coração!... Esta cabeça!...

TATU – O diabo! Tu estás variando! Quanto ao espírito, nem todos os demônios que habitam por todas as regiões são capazes de nos divorciar; e, quanto ao parir..., mais devagar; eu sou homem, (pondo-lhe a mão no ombro) não sou mulher! E tu hás de saber que é o vício mais danoso que o homem pode praticar!

TAMANDUÁ – Mas que queres? (Ainda com aspecto impertinente.) Apaixonar-te por ti de todos os modos! Paixão do corpo! E, se tu não quiseres satisfazer este desejo ou loucura..., vou..., faço..., aconteço..., pego..., levo... (atirando-lhe com as mãos), faço o diabo! (Gritando.) (QORPO-SANTO, [s.d.], p. 248)

Apesar de enunciada a paixão recíproca que se mostra em pulsão sexual por parte das personagens, o discurso da norma se impõe e Tatu se nega ao casamento “carnal” com Tamanduá:

TATU – Pois, já que não se contenta com o nosso casamento espiritual somente, sendo ambos homens, já que quer o imundo e absurdo casamento carnal, declaro-lhe que não sou mais seu sócio (empurrando-o).<sup>9</sup>

TAMANDUÁ (empurrando-o também) – Pois eu também não sou mais seu! (Há a mais renhida luta entre eles, em que rompem chapéus, descalçam-se, rasgam casacos e findam a comédia saindo aos gritos:). Fiquemos sem chapéu, sem botas, sem camisa! Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente! Não! Não! Não! (Perto das portas por onde tem de sair; e voltando o rosto para a cena, com os chapéus ou restos destes levantados:). Viva!... Viva!... Viva!... (QORPO-SANTO, [s.d.], p. 248)

---

9 Cumpre destacar que aqui surge outro termo para designar o casal – “sócio” – antes apareceu “camarada”.

Chamam atenção os nomes das personagens – sempre bastante significativos na dramaturgia de Qorpo Santo: Tatu, animal que vive em tocas, esconderijos, e que se encarapuça em sua armadura natural para proteger-se é, na peça, a personagem que camufla deliberadamente a natureza da relação (seja ela nomeada de camaradagem, sociedade, mas depois é enunciado: “Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente”), não querendo assumir para a sociedade um enlace homossexual; já Tamanduá, animal que fuça, que, para se manter vivo, busca seu alimento nos buracos, no profundo da terra, é na peça personagem que teria proposto casamento, em momentos distintos, a dois homens: ele quem “cutuca” o que não se mostra – Tamanduá é o que revela “sua” verdade e as verdades escondidas de outrem.

Poderíamos, com isso, dizer que Tatu e Tamanduá são duas máscaras de Qorpo Santo e, juntamente, com Esculápio e Farmácia (e suas filhas) compõem o tecido discursivo ficcionalizado do dramaturgo gaúcho nessa peça. Especificamente, no que tange à homossexualidade, percebemos que Qorpo Santo fala, por um lado, pela boca de Tatu, o discurso da moral de sua época, da norma sexual vigente hegemonicamente no século XIX (e até hoje); por outro, ele fala por meio de Tamanduá o discurso transgressor da antinorma sexual, e (re)vela a homossexualidade enquanto condição pessoal e a homossexualidade enquanto fato social existente no seu tempo e em todos os tempos.

## **Considerações Finais**

A ficcionalização de si constitui-se uma estratégia textual da qual se valem escritores para revelar à sociedade discursos transgressores. A partir dela, o artista da palavra marca sua originalidade dentro do espaço discursivo desviante por excelência que é a literatura.

Neste artigo, tentamos traçar um percurso revelando transformações e estratégias várias de vazão do tema da homoafetividade e da ficcionalização das personas textuais e de seus criadores: desde escritores do século XIX a autores mais recentes, os quais podem tanto reivindicar-se a condição de politicamente marcarem-se como gays e, portanto, como vozes legítimas desse desejo; até deliberadamente deixar o rótulo indefinido (não praticar o *outing*, também como estratégia de ampliar o alcance político da criação; afinal, ela elevaria a temática à dimensão da não marginalidade). Assim, constrói-se uma história

desviante, mas não submissa a rótulos fortes o bastante para aprisioná-la e diminuí-la como arte.

Tentamos, também, mostrar que a pessoa histórica e as personas ficcionais de Qorpo Santo constituem-se emblemáticas da estratégia de ficcionalização de si, porque a proposta do escritor é tematizar de maneira naturalizada – para espectadores do teatro brasileiro do século XIX – um tema polêmico como a homossexualidade. Isto é, a discussão entre o casal homossexual de *A separação de dois esposos* propõe no texto dramático um tema-tabu num contexto do cotidiano de pessoas comuns subvertendo, assim, o apagamento do assunto no Brasil daquele período. Ecoando, pois, as palavras de Denis Guénoun (2003, p. 15): “O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. [...] O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição...”. Assim, embora com o fim moralizante, a homossexualidade torna-se visível e o teatro cumpre seu papel político de incitar a reflexão e discussão na sociedade.

## Referências

CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

COSTA LIMA, Luiz. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (Org.). **Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012. p. 50.

FRAGA, Eudinyr. **Qorpo Santo: surrealismo ou absurdo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GARBOGGINI, João A. B. Para inventar um Qorpo Santo. **Revista Poiesis**, n.16. 2010. Disponível em: [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis\\_16\\_ART\\_QorpoSanto.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis_16_ART_QorpoSanto.pdf). Acesso em: 12 jun. 2020.

GONÇALVES, Maria Clara. **Cenas de um mundo às avessas**: as relações entre a dramaturgia de Qorpo Santo e o teatro brasileiro oitocentista. 2017. 202 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2017. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/330464/1/Goncalves\\_MariaClara%20\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/330464/1/Goncalves_MariaClara%20_D.pdf). Acesso em: 12 jun. 2020.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

PIMENTEL, Renata. **Copi**: transgressão e escrita transformista. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **A separação de dois esposos**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003007.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2016.

THOMÉ, Ricardo. **Eros proibido** - as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Submetido em: 12 maio 2020

Aprovado em: 18 jun. 2020



## Shylock's inwardness and resentment

### Interioridade e o ressentimento de Shylock

Carlos Roberto Ludwig<sup>1</sup>

#### Abstract

This paper focuses on part of the trial scene in Shakespeare's *The Merchant of Venice*. Antonio's inward dispositions are represented in the frivolous act of sacrificing himself for Bassanio. His innermost desire is to hide his sinister inward dimensions, which he does not wish to see. Thus, he praises only his act of generosity paid with his own life, in a somewhat masochistic act. On the other hand, Shylock's resentment and revenge depicts his innermost dimensions, portraying his inwardness in the play.

**Keywords:** Inwardness. Resentment. Merchant of Venice.

#### Resumo

Este artigo analisa parte da cena do julgamento no Mercador de Veneza de Shakespeare. As disposições interiores de Antonio são representadas em um ato frívolo de sacrificar-se por Bassanio. Seu desejo mais profundo é esconder suas sinistras dimensões interiores, que não deseja ver. Assim, elogia apenas seu ato de generosidade pago com a própria vida, num ato algo masoquista. Por outro lado, o ressentimento e a vingança de Shylock retratam dimensões interiores, retratando sua interioridade na peça.

**Palavras-Chave:** Interioridade. Ressentimento. Mercador de Veneza.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela UFRGS. Docente do Mestrado em Letras da UFT, Campus de Porto Nacional. Email: carlosletras@uft.edu.br.

## Inwardness in Shakespeare's Age

The Merchant of Venice is a play specially focused on appearances and subtle inner feelings of the characters. It is a play that represents the paradoxes between outwardness and inwardness,<sup>2</sup> which is suggested by the Shakespearean mirroring device, silences, the non-said, bodily gestures, breaks of language and twists of language. But inwardness was a Renaissance issue emerging from previous forms of the representation of an inner-self in other literary forms. However, outwardness was supposed to be false, deceitful, and even dangerous, whereas the notion of the inwardness was seen as true and sincere, even though it was imperceptible to the senses. The forms, moulds and shapes of the appearances could be calculated pretensions, which may not be seen as the symptoms of a truthful inward disposition of the mind. Such paradox was not at all an unfamiliar issue to Shakespeare's coevals. Thus, to overcome this gap certain forms of discourses described and identified discursive traits, which constituted the constellations of the rhetoric of inwardness in that age.

Inwardness is an interior space of the self, which is constituted by feelings, thoughts, and ideas which appear in ever so subtle and sometimes puzzling details of the text. In fact, inwardness is the resulting perceptiveness of an inner space of the individual. The notion of this inward space and inwardness is perceived, on the first and most obvious level, in acts and attitudes; secondly, in poetical constellations which permit to make inferences about the characters' conscience and their ethical decisions; in moments of indecisions and crises; or, more subtly and often overlooked, in the enigmas of bodily gestures, conscience, verbal slips, silences, implicit meaning in words and language, and pathos. They are determined by some *mysterious forces* of the self's unconscious, which cannot be controlled and pop up in bodily feelings and paradoxical ideas (McGINN, 2007). Inwardness is, therefore, the inward dispositions of the self wherein thoughts, feelings, ideas, and anxieties are floating and are incrustated in the individual's unconscious.

Considering inwardness as an epochal cultural construct, its traits and shapes are quite different from the modern concept of subjectivity. Inwardness is still a broader concept in English Renaissance Age, rather than our modern concept of subjectivity, which is inevitably pervaded by philosophical concepts and psychoanalytic assumptions.

---

<sup>2</sup> For the concept of inwardness and subjectivity, see my essays in Ludwig (2018; 2020).

## Suing the Merchant: Shylock's revenge

Shylock's rage and bitterness due to Jessica's elopement is projected on Antonio as a retaliatory act against the Christians. Though Lorenzo ran away with Jessica and took Shylock's money, he uses Antonio as a sort of scapegoat to his revenge. At the end of scene i, act III, Tubal affirms that Antonio is indeed bankrupt. Shylock is quite determined in suing Antonio. He wants to satisfy his revenge at any cost:

**Tubal.** But Antonio is certainly undone.

**Shylock.** Nay, that's true, that's very true. Go, Tubal, fee me an officer; bespeak him a fortnight before. I will have the heart of him, if he forfeit; for, were he out of Venice, I can make what merchandise I will. Go, go, Tubal, and meet me at our synagogue; go, good Tubal; at our synagogue, Tubal. (SHAKESPEARE, 2010, p. 289)

He wants to anticipate the date of the bond and he will demand his bond "a fortnight before". In fact, he wants at any cost to revenge himself of Antonio's mistreatment, disrespect and disdain. Shylock desperately wants to do it because nothing more remains: he has lost many things he esteemed, so that he cannot bear the idea of leaving Antonio unpunished. Thus, he reacts not waiting for the deadline of his bond. Moreover, his repetitive comic speech enhances once again his resentment and obsession for revenge. By these repetitions Shakespeare suggests Shylock's inward feelings and intentions. Such comic repetition is a mimetic device to represent his inwardness.

The next time we see Shylock on stage is in act III, scene iii, a scene when Antonio is imprisoned by the jailer. Enraged, Shylock does not want to hear Antonio's complaints and requests: "Jailer, look to him: tell not me of mercy; / This is the fool that lent out money gratis: / Jailer, look to him." (SHAKESPEARE, 2010, p. 316-317). In this moment, Antonio for the second time gives positive description of Shylock: "Hear me yet, good Shylock." (SHAKESPEARE, 2010, p. 317). Antonio tries to dissuade him of his bond and his demand for a lawful decision in court. The merchant could have thought about any solution for his bankruptcy and his debts to Shylock. It is worth noting that Antonio's friends do nothing for him *now*. In fact, they did not do anything for him at the beginning of the play, when he needed to help Bassanio get the loan of three thousand ducats. This scene may remind the reader of *Richard III*, who plays a villain and also becomes enraged and tries to get his revenge. According to Ludwig (2017), Richard III is always playing the

role of both a villain and a hypocritic man who wishes power at any cost.

Then he claims the Jew's mercy who does not want to hear him:

I'll have my bond; speak not against my bond:  
I have sworn an oath that I will have my bond.  
Thou calledst me dog before thou hadst a cause;  
But, since I am a dog, beware my fangs:  
The duke shall grant me justice. I do wonder,  
Thou naughty jailer, that thou art so fond  
To come abroad with him at his request. (SHAKESPEARE, 2010, p. 317)

In a loquacious discourse, full of repetitions expressing his anger, Shylock clearly claims that he will have his bond at any cost. Once again, Shylock reminds Antonio's calling him a dog. However, here he cunningly reverses Antonio's insults into a sort of weapon against him. Now the kicked dog can attack Antonio with his fangs. Shylock remarks once again that Antonio had no cause to offend, to be aggressive and strike the Jew. Thus, his discourse makes it evident that he cannot control his anger and resentment. His uncontrolled dimensions overcome him, making both the audience and the reader see in-between his speech that his inward feelings, rage and bitterness are represented in his loquacious discourse. The uncontrolled dimensions were something perceived in the Renaissance not only by Shakespeare, but by Montaigne, who pointed out that our ethical and moral decisions are partly determined by the uncontrolled dimensions of the inner self.

Against the Shylock we saw in act I, scene iii, who wanted to seem kind and generous to Antonio, even though we knew his secret intentions, this Shylock reveals his innermost dark and sinister dimensions. It is quite surprising to see his anger and crying out on the streets. However, Shylock's rage was visible in the previous scene when he claimed that both Jews and Christians are similar in terms of feelings, ideas, intentions and physical constitution.

Though Antonio tries to speak to him and dissuade him of his intention of suing him at court, Shylock is not merciful to Antonio, he insists on not hearing the merchant's claims.

I'll have my bond; I will not hear thee speak:  
I'll have my bond; and therefore speak no more.  
I'll not be made a soft and dull-eyed fool,  
To shake the head, relent, and sigh, and yield

To Christian intercessors. Follow not;  
I'll have no speaking: I will have my bond. (SHAKESPEARE, 2010, p. 317-318)

Shylock's strong-headedness will really be a problem for him in the trial scene, when Portia will use his lack of mercy to outwit his bond. Here and in the above-mentioned speech, Shylock obsessively repeats the sentence "I'll have my bond". He is, in fact, moved by his obsessive desire for revenge against Antonio's mistreatment, Lorenzo's running away with Jessica, as well as his own daughter's theft of his ducats. This obsession for revenge unveils his bitterness and resentment. His seeking for revenge turns out to be fanaticism and even madness.

Shylock recognises in this speech that in some occasions he had been kind. He was used to being submissive and relenting to the merchant's mistreatment and undoing of his business. Against Shylock's rage and desire for revenge, his submission which once made him accept Antonio's aggressions, is an imagistic powerful contrast in this scene. The reversal of the roles - Antonio was once the aggressor and Shylock the victim, and now Shylock is the aggressor whereas Antonio embodies the victim - demonstrates Shakespeare's cunning artistry in building contrasts. Though they seem opposing characters, they have indeed similar sinister and aggressive impulses and feelings. What Shakespeare is suggesting is that their relationship is not a matter of black and white, but it simply reveals that both Antonio and Shylock can play tricks, be victims, aggressors and avengers.

Though Shylock does not hear Antonio, the merchant also acknowledges his undoing of Shylock's business:

**Salerio.** It is the most impenetrable cur  
That ever kept with men.  
**Antonio.** Let him alone:  
I'll follow him no more with bootless prayers.  
He seeks my life; his reason well I know:  
I oft delivered from his forfeitures  
Many that have at times made moan to me;  
Therefore he hates me. (SHAKESPEARE, 2010, p. 318)

Salerio states that Shylock is an impervious dog among men and that no one can dissuade him of his intentions. Salerio's mentioning "impenetrable cur" alludes to the commonplace of the impossibility of knowing and figuring out one's heart, intentions and

ideas, according to Maus (1995). It is ironic, because though the merchants were supposed to know Shylock's real intentions, Antonio was not able to prevent the embarrassing situation of being bankrupt and sued by Shylock. According to Harry Berger Jr. (2010), the play is about embarrassment and humiliation. All characters embarrass others, especially Portia who embarrasses Shylock, Antonio and Bassanio. Nevertheless, Shylock's bond aims at humiliating Antonio, as well as Antonio's signing of the bond aims at humiliating Bassanio. According to Berger Jr. (2010, p. 3-4),

Instead of being crucified, he is mercified. Mercifixion may be more humane than crucifixion: you mercify rather than punish. Nevertheless, it inflicts its own kind of pain: you punish by mercifying. [...] The pain mercifixion inflicts is the pain of embarrassment. [...] More generally, *The Merchant of Venice* is a comedy of embarrassment, and the sequence of very short sections into which this chapter is divided will explore various aspects of that assertion. To embarrass is to make someone feel awkward or uncomfortable, humiliated or ashamed. Such feelings are triggered not only by specific acts of criticism, blame, and accusation.

Portia embarrasses not only Antonio and Bassanio, but Shylock as well. Portia's rhetorical power makes it possible for her to outwit Shylock's bond and does not lose her money in a thriftless enterprise.

Furthermore, as in act I, scene iii, Antonio recognises once again that Shylock hates him because he had undone his "forfeitures" and helped other merchants to repay their debts. He also acknowledges the lawful impossibility of stopping Shylock's civil suit, in his conversation with Salerio:

**Salerio.** I am sure the duke  
Will never grant this forfeiture to hold.  
**Antonio.** The duke cannot deny the course of law:  
For the commodity that strangers have  
With us in Venice, if it be denied,  
Will much impeach the justice of his state;  
Since that the trade and profit of the city  
Consisteth of all nations. (SHAKESPEARE, 2010, p. 318)

Though Salerio believes that the Duke is going to free Antonio from such a bond, Antonio denies such possibility, because it could set a precedent in Venetian laws and many other merchants would be able to claim the right of undoing their bonds. In this speech, Antonio also reveals to the audience that Venice is economically based on foreign commerce. Both foreign and Venetian merchants had the same rights, because Venice

financially depended on their profits and commerce. In fact, Venice was much like the late 16<sup>th</sup> century London. Some reports of Shakespeare's age revealed that the commerce and financial gains in London and Venice was basically provided by foreigners, especially Jews (SHAPIRO, 1996).

After Shylock's leaving the scene, Antonio is very submissive and resigned to his fate. He accepts that he will be sued by Shylock and, as a result, there seem to be no way out. He only prays that Bassanio comes back to see his sacrifice for him:

These griefs and losses have so bated me,  
That I shall hardly spare a pound of flesh  
To-morrow to my bloody creditor.  
Well, jailer, on. Pray God, Bassanio come  
To see me pay his debt, and then I care not! (SHAKESPEARE, 2010, p. 319)

In fact, Antonio embraces the Christian-like sacrifice for Bassanio. In a more subtle level, he seems to be delighted with the sacrifice Shylock will impinge on him, revealing his frivolous attitude towards Bassanio. In fact, Antonio's sacrifice for Bassanio, enabled by Shylock, satisfies his masochistic desire and fear for pain and pity. He accepts to be sacrificed like a lamb, in fact he will call himself a "tainted-wether" (a weak castrated ram) that is ready to be murdered. This masochistic desire for sacrifice/castration is the effect of the mysterious forces incrustated in his unconscious forces which determine his inward feelings (MCGINN, 2007, p. 12). What is more striking is that the more Shylock will claim for his bond and torture Antonio with his promise, the more Antonio will be resigned. Next scene we see both together again, Antonio will be weaker and complied with his fate, and Shylock will be stronger and more confident that he will have his bond.

### **The trial scene: inwardness and Shylock's resentment**

In the court of justice, the Duke confirms Antonio's submission to Shylock's bond:

**Duke.** I am sorry for thee: thou art come to answer  
A stony adversary, an inhuman wretch  
Uncapable of pity, void and empty  
From any dram of mercy.  
**Antonio.** I have heard  
Your grace hath ta'en great pains to qualify  
His rigorous course; but since he stands obdurate  
And that no lawful means can carry me

Out of his envy's reach, I do oppose  
My patience to his fury, and am armed  
To suffer, with a quietness of spirit,  
The very tyranny and rage of his. (SHAKESPEARE, 2010, p. 331-332)

The Duke describes Shylock as a heartless being, who does not want to hear their begging and is merciless. The Duke sees Shylock as merely incapable of mercy and pity. Though the Duke, as the representative of Venice's law and justice, tries to defend Antonio from Shylock's suit, he is unable to undo Shylock's bond and dissuade him of his intention. However, Antonio is prepared for Shylock's suit and rage. In fact, after Antonio's words the duke simply silences and demands: "Go one and call the Jew into the court" (SHAKESPEARE, 2010, p. 332).

Moreover, in this speech the merchant also acknowledges that there is no law in Venice which can stop the Jew and break such a bond. Antonio's attitude displays resignation and even submission to Shylock's bond and Venice's law. In fact, in the trial scene, he embodies the trait of a lamb ready to be sacrificed, a sacrifice he is bound to suffer for Bassanio's sake.

When the duke demands Shylock to enter the courtroom, he tries to dissuade Shylock of his bond once again. However, in vain can the Duke convince Shylock:

Make room, and let him stand before our face.  
Shylock, the world thinks, and I think so too,  
That thou but leadest this fashion of thy malice  
To the last hour of act; and then 'tis thought  
Thou'lt show thy mercy and remorse more strange  
Than is thy strange apparent cruelty;  
And where thou now exactest the penalty,  
Which is a pound of this poor merchant's flesh,  
Thou wilt not only loose the forfeiture,  
But, touched with human gentleness and love,  
Forgive a moiety of the principal;  
Glancing an eye of pity on his losses,  
That have of late so huddled on his back,  
Enow to press a royal merchant down  
And pluck commiseration of his state  
From brassy bosoms and rough hearts of flint,  
From stubborn Turks and Tartars, never trained  
To offices of tender courtesy.  
We all expect a gentle answer, Jew. (SHAKESPEARE, 2010, p. 333-334)

Now the duke tries to persuade Shylock reminding him of Antonio's former losses and his misery, though his talk is in vain. The Duke hopes that Shylock would be merciful

to Antonio. For him Shylock's suit is quite strange and reveals his mercilessness. However, the duke suggests that if he takes the pound of flesh he will lose his money and the chance of forgiving him. In an attitude similar to selling indulgencies, as the duke states "forgive a moiety of the principal", he implicitly connects money and mercy. In fact, mercy is echoed in words like com-merce, com-commercial. According to Critchley and McCarthy (2004) the word *mercy* "is derived from *merches*, that is, from the same root as merchant, meaning 'payment,' 'recompense,' and 'revenue.' What is revenue in talk of mercy is mercantile revenue. Christianity is the spiritualization of the originally material." (2004, p. 04).

In this speech the Duke opposes, in a long and confusing sentence, the "royal merchant" and "Turks and Tartars". "Royal merchant" does not mean that Antonio is from the aristocracy, but that he deals with assured merchandises. (Drakakis, 2010, p. 333). What is more, in Renaissance and Christian imaginary, Turks were connected to the savagery against the Christians, just as they were thought to be in league with Jews (DRAKAKIS, 2010, p. 334). In one of the play's sources, in Marlowe's *The Jew of Malta*, such allusion is clearer. Barabbas takes a Turk and a Moor as his slaves, and later gives Malta to the Turk Calymath. Contrary to Marlowe and his coevals, Shakespeare constructs the play in a complex web of suggestions.

Likewise, Tartars were inhabitants from Central Asia and also inhabitants of hell (DRAKAKIS, 2010, p. 334). However, quite ironically, tartar was a kind of rich silk cloth traded by merchants in the Renaissance (DRAKAKIS, 2010, p. 334). Such an allusion suggests more of closeness and similarities than difference and distinction between the merchants and the Jews. In fact, it ambiguously presents Antonio and Shylock, on the one hand, distinct and different. However, on the other hand, it suggests that implicitly they are quite similar and share equivalent inner dispositions: hatred, resentment, mistrust, and hypocrisy.

Shylock's answer to the Duke reveals not only his inward unexplained reasons for his suit, but also suggests the inward uncontrolled dispositions of the human being:

I have possessed your grace of what I purpose;  
And by our holy Sabbath have I sworn  
To have the due and forfeit of my bond:  
If you deny it, let the danger light  
Upon your charter and your city's freedom.  
You'll ask me, why I rather choose to have

A weight of carrion flesh than to receive  
Three thousand ducats: I'll not answer that:  
But, say, it is my humour: is it answered?  
What if my house be troubled with a rat  
And I be pleased to give ten thousand ducats  
To have it baned? What, are you answered yet?  
Some men there are love not a gaping pig;  
Some, that are mad if they behold a cat;  
And others, when the bagpipe sings i' the nose,  
Cannot contain their urine. (SHAKESPEARE, 2010, p. 334-335)

In the first part of his speech Shylock affirms that he will have his bond, because of his swearing in the holy Sabbath. Shylock had probably sworn that he would take his revenge against Antonio. If the bond will not be granted him, he wishes that Venetian law and city be damaged. However, he explains he will give no answer to his desire of having a pound of flesh instead of his money, because it is not his humour of doing so. In the Renaissance trend of attributing feelings and affection to the humours is implied in Shylock's answer.

Then, Shylock presents a list of causes to other human obscure and uncontrolled dispositions of the mind which correspond to Shylock's inward dispositions and feelings. First, he refers to one's spending ten thousand ducats to kill a rat that disturbs a house; some men cannot see a "gaping pig", nor behold a cat; some cannot help urinating when they hear a bagpipe. According to Drakakis (2010), the reference to the "gaping pig" alludes to a proverb in the Renaissance of an "irrational dislike" (2010, p. 335). Likewise, all other references here hint at the irrational causes of human dispositions of the mind, inward feelings and thoughts. That is what McGinn points out when he alludes to the mysterious forces that control and determine inward feelings, ideas and thoughts. In fact, Shakespeare perceived that there are some feelings and thoughts which cannot be attributed to rational causes. He represents human inwardness as determined by mysterious forces which cannot be controlled and explained.

After that, Shylock exposes that inward obscure dimensions of the self are simply caused by affections, feelings and uncontrolled dispositions of the self:

for affection,  
Mistress of passion, sways it to the mood  
Of what it likes or loathes. Now, for your answer:  
As there is no firm reason to be rendered,  
Why he cannot abide a gaping pig;  
Why he, a harmless necessary cat;  
Why he, a woollen bagpipe; but of force

Must yield to such inevitable shame  
As to offend, himself being offended;  
So can I give no reason, nor I will not,  
More than a lodged hate and a certain loathing  
I bear Antonio, that I follow thus  
A losing suit against him. Are you answered? (SHAKESPEARE, 2010, p. 335-337)

Shylock declares that human affection is the source of passions, feelings, emotions and sensations. Shylock acknowledges that there is no reason for human inner dispositions of the mind. Drakakis suggests that in this speech the phrase “of force” is used because it is “driven by an irrational compulsion” (2010, p. 337). Shylock alludes to the human uncontrolled dimensions of the self, which strongly interfere in human choice and ethics. In that sense, in his *Mimesis* (2007), Auerbach illuminates such argument by stating that “in that moment and in others Shylock has something of human and obscure nature; in general, he does not lack the problematic depth, the energy in his appearance, the power in his passions and the violence in his utterance” (2007, p. 280).

In this speech, Shylock presents in black and white the cruelly double-faced attitude of the Christians, who disguise their attitude with a grave posture. Shylock works, in fact, as mirror which reminds the Christians of their own double-faced attitudes towards to the Jews. Also, he surprises us, revealing their sinister dispositions and actions to him and others. Anderson (1985, p. 126) puts that Shylock works as counterpoint to Christian hypocritical attitudes:

In any event, it is clear that Shylock himself is something less than a pattern for his people. In this much, he is a perfect complement to Antonio, whose brand of Christianity is every bit as repellent as Shylock's blood lust. Shylock far exceeds his Christian counterpart, however, in dramatic grandeur. Antonio's passionate outbursts against Jews in general and against Shylock in particular make only a second-hand appearance in the play itself Shylock reports them to us. Shakespeare chooses to give full and direct expression exclusively to Shylock's memorable counterattacks against Venetian racism.

Though Shylock's sentences about the irrational dispositions of the mind seem quite cynical and ironic sentences, he demonstrates a clearer view on the Christians' and their inward dispositions. He plays the role of a mirror which reflects what the Christians do not wish to see and acknowledge in their inwardness. Here there is another example of the Shakespearean mirroring device used as a means to build the mimesis of inwardness in

the play. The mirroring device, together with other techniques such as breaks in languages and silences, is a way of portraying the characters' inwardness and mental dispositions. In this case, Shakespeare hints at the Christians' inward dimensions by mirroring in Shylock's speech what they do not wish to see.

Then, Bassanio and Shylock have an argument on the relation between hatred and killing. Bassanio and Shylock discuss the nature of hatred and killing in a stichomythia, a rhetorical device constituted of a dialogue exchanged by two characters, wherein each one speaks one line. When Shylock replies to the Duke's speech, Bassanio criticises the Jew:

**Bassanio.** This is no answer, thou unfeeling man,  
To excuse the current of thy cruelty.  
**Shylock.** I am not bound to please thee with my answers.  
**Bassanio.** Do all men kill the things they do not love?  
**Shylock.** Hates any man the thing he would not kill?  
**Bassanio.** Every offence is not a hate at first.  
**Shylock.** What, wouldst thou have a serpent sting thee twice?  
(SHAKESPEARE, 2010, p. 337)

In Shylock's answer, *bound* implies a fiscal or lawful contract, which refers implicitly to his *bond*. He assumes he is not obliged to submit himself to please them at the courtroom, because of his assumed right before the Venetian law. Furthermore, such stichomythia, taken from Seneca, reveals that Shylock hates not only Antonio, but in fact all Christians at courtroom. However, they are not talking the same language. This stichomythia reveals that Shylock's reason for his hate is not grasped by Bassanio, whereas Bassanio's meaning is not really in tune with Shylock's meaning and intentions. In the first couple of stichomythia Bassanio implies that a man does not kill everything he hates, whereas Shylock misreads Bassanio, twists his meaning and suggests that a man can kill even a thing he does not hate, or something that he likes. In this vague allusion to killing someone a man likes or loves, Shakespeare suggests Shylock inward sinister dispositions towards Antonio. That is why he seeks for killing Antonio as a desperate attempt to compensate his hatred and bitterness.

In the second couple of stichomythia Bassanio argues that an offence does not come necessarily from hate, whereas Shylock's idea implies the *lex talionis*, a hand for hand, and an eye for an eye: he would not bear a second offence. Moreover, Shylock's mentioning of a *serpent* associates Antonio with the figure of evil. The Christian Antonio is demonised by Shylock's revelation that he would not be bitten twice by the same serpent (DRAKAKIS,

2010, p. 337). The devil imagery used beforehand by the Christians to characterise Shylock is now used to describe Antonio and associate him to evil. In Shylock's lines of such stichomythia he twists the meaning of the lines uttered by the Christians for his own purpose: to convince his audience that he has the right to stand for law. However, one can see that his misreading Bassanio's words unveils his double-edged intentions at the courtroom.

In this moment, Antonio tries to convince the Christians that there is no use trying to convince and stop Shylock, because of his hard heart:

I pray you, think you question with the Jew:  
You may as well go stand upon the beach  
And bid the main flood bate his usual height;  
You may as well use question with the wolf  
Why he hath made the ewe bleat for the lamb;  
You may as well forbid the mountain pines  
To wag their high tops and to make no noise,  
When they are fretten with the gusts of heaven;  
You may as well do anything most hard,  
As seek to soften that--than which what's harder? --  
His Jewish heart! (SHAKESPEARE, 2010, p. 337-338)

Ironically, Antonio's description of the Jew as a hard nut to be cracked goes against his own purpose. In fact, he praises Shylock's attitude and character. According to Anderson (1985, p. 126), in this speech "Antonio himself half acknowledges this supreme dignity in his enemy, even as he gives frightening expression to the depths of his own bigotry.". Besides that, he asserts that

Elements of Antonio's speech are clearly invidious: the implied comparison of his antagonist to a wolf, the embittered racism behind his reference to the 'Jewish heart.' But these elements clash with others which are substantial and striking: the comparison of Shylock's force of character with the force of the tides, the suggestion that his passion has some of the grandeur and beauty of mountain pines tossed by the wind. Half of this passage, if you will, chooses life and half chooses death. Half of Antonio's intelligence is locked in bigotry and half is illuminated by a sympathy richer and more compelling, perhaps, than any other human sympathy in the play. (ANDERSON, 1985, p. 127)

In a certain sense, he is submitting himself again to Shylock when he compares Shylock as the astonishing and tragic forces in nature. Antonio's sympathy to Shylock enhances his submissive attitude throughout the play. However, it also suggests

something hidden and unconscious in Antonio's inwardness: his ambivalent relation towards Shylock, the ur-father (the primordial father) of the play, the symbolic representation of the paternal figure. His ambivalent reaction towards Shylock is dichotomised, on the one hand, in his attitude of criticising Shylock; on the other hand, by implicitly suggesting his sympathy and even unconscious admiration. Antonio praises Shylock with the attribute of forces of nature. In a similar trend, G. Wilson Knight (1969, p. 87), in his essay *Tempest and Music*, observes that

Here we should observe also (i) the sea; (ii) the wolf, and (iii) the winds: all associated with human cruelty, and the forces of tragedy. Here the wolf, thus enclosed by the other two, stresses the association. Elsewhere Shylock is powerfully compared to a wolf in a speech which vividly outlines the Shakespearean intuition of the beast in man. [...] This play, as certainly as, and more tragically than, the induction to *The Taming of the Shrew*, sets the beast in man against love and music. The tempest-beast association is always important. And here both are clearly to be related to Shylock and tragedy.

Knight's analysis of the association of Shylock to tragic forces, the cruel and beast dimensions of human beings and nature enhance the ambiguities conveyed in the play. Such ambiguity is not only signalled by Shylock's complex character, but also by Antonio. Shakespeare poised such ambiguities in the play to create a space of tension and conflict, as well as to suggest, in such ambiguities, Antonio's inwardness.

Furthermore, for everyone's surprise, no one comments on Antonio's speech. There is a silence here which signals that the courtroom could be surprised at Antonio's submissive attitude. Actually, it could even have rejected Antonio's comparison of Shylock as powerful beings in nature, a rejection which hints at what they do not want to see in the Jew. However, no one says anything about it, an attitude that seems rather conniving to Antonio's speech. When the merchant finishes his speech, Bassanio changes the issue of the argument: "For thy three thousand ducats here is six." (SHAKESPEARE, 2010, p. 339). Nonetheless, Shakespeare trickily suggests that they take Antonio's speech for granted and no one comments on nor agrees with Antonio's speech. Such silence is suggestive of Shakespeare's ambiguous artistry, which creates between the lines subtle possible meaning which could only be understood by some well-educated playgoers.

At the end of Antonio's speech, he acknowledges once again that he is ready to have his judgement and be sacrificed by the Jew:

Therefore, I do beseech you,  
Make no more offers, use no farther means,  
But with all brief and plain conveniency  
Let me have judgment and the Jew his will. (SHAKESPEARE, 2010, p. 338-339)

Antonio refers to the bond with *will*, which means testament and his desire. But it also meant the male and female sexual organs in Shakespeare's age. In the sonnets, Shakespeare plays with his own nickname *Will* and the sexual and sensual connotations implied in his name, especially in Sonnet CXXXV. *Will* in this sonnet ambiguously means both male and female sexual organs, making a pun on Shakespeare's nickname. In this case, Antonio reiterates his acceptance of his doom to his desire of letting Shylock have his *will*: "Let me have judgment and the Jew his *will*" (emphasis added). Unconsciously Antonio willingly accepts Shylock's attempt of circumcision and, in a subtler level, castration.

Then, Bassanio offers him six thousand ducats, and Shylock assures that he would not take six ducats, but only his bond: "If every ducat in six thousand ducats/ Were in six parts and every part a ducat, / I would not draw them; I would have my bond." (SHAKESPEARE, 2010, p. 339). His words reveal his bitterness and desire of revenge. The Duke's reply to Shylock's refusal of the six thousand ducats alludes again to the issue of mercy: "How shalt thou hope for mercy, rendering none?" (SHAKESPEARE, 2010, p. 339). Shylock answers that he fears nothing, since he did nothing wrong: "What judgment shall I dread, doing no wrong?" (SHAKESPEARE, 2010, p. 339). He stands at the courtroom believing that he has lawful rights to demand his bond, since Antonio has forfeited his bond and did not pay it so far. Then, Shylock ironically says what the Christians do not want to see, mirroring at their faces their attitude towards the other and thus justifies his lawful right to his bond:

You have among you many a purchased slave,  
Which, like your asses and your dogs and mules,  
You use in abject and in slavish parts,  
Because you bought them: shall I say to you,  
Let them be free, marry them to your heirs?  
Why sweat they under burthens? let their beds  
Be made as soft as yours and let their palates  
Be seasoned with such viands? You will answer  
'The slaves are ours:' so do I answer you:  
The pound of flesh, which I demand of him,

Is dearly bought; 'tis mine and I will have it.  
If you deny me, fie upon your law!  
There is no force in the decrees of Venice.  
I stand for judgment: answer; shall I have it? (SHAKESPEARE, 2010, p. 339-340)

Shylock compares his pound of flesh to the Christians' slaves, mules, asses and dogs: just as the Christians bought them, Shylock argues that he has bought the pound of flesh and therefore he can do anything with it. But he uses this analogy to convince that he wishes to have his bond. What Shylock asks is why they do not treat their slaves as their equals. In a certain way, it represents the inward uncontrolled feelings which interfere in human action, thoughts, ideas, judgement and attitudes. According to Ludwig and Ferreira (2019), as well as Sousa (2016), there is always a close relation between judgment, feelings and imagination. Thus, Shakespeare's perceptiveness of human psychological inner world is represented in speeches like this and others.

In addition to alluding to such obscure dimensions, Shylock ironically touches on the Christian hypocrisy of buying and using slaves. Moreover, he sarcastically suggests that they should marry their slaves to their daughters and sons, and give them the same comfort a Christian has. One may imagine that Shylock would prefer to marry his daughter Jessica to a slave, rather than to a Christian. In this same scene he affirms that he would rather marry Jessica to one of Barabbas' descendants than to a Christian: "I have a daughter; / Would any of the stock of Barabbas / Had been her husband rather than a Christian!" (SHAKESPEARE, 2010, p. 354-3).

Conversely, Shylock unconsciously represents himself as being also judged, as soon as he declares that "I stand for judgement". Such speech is contrasted elsewhere in this scene when he says "I stand here for law" (SHAKESPEARE, 2010, p. 344). Drakakis enhances that the verb *stand for* is ambiguous here, meaning "(1) to occupy the position of and (2) to represent. In so far as the conflict is allegorical, this is an example of the opposition between the Old Testament law and Christian imperative". (Drakakis, 2010, p. 340). Whereas Shylock stands for law, the *lex talionis*, Antonio stands for sacrifice. Ironically, Antonio who stands for sacrifice acknowledges his desire for sacrifice in a Christ-like personification of a lamb, or a "tainted wether" to re-present Christ's sacrifice on stage.

After that, Bassanio and Antonio have a sort intimate conversation:

**Bassanio.** Good cheer, Antonio! What, man, courage yet!  
The Jew shall have my flesh, blood, bones and all,  
Ere thou shalt lose for me one drop of blood.  
**Antonio.** I am a tainted wether of the flock,  
Meetest for death: the weakest kind of fruit  
Drops earliest to the ground; and so let me  
You cannot better be employed, Bassanio,  
Than to live still and write mine epitaph. (SHAKESPEARE, 2010, p. 341)

Bassanio's speech mirrors Antonio's desire for sacrifice. The word *flesh* was a standard euphemism for penis, not only in common texts in the Renaissance age, but also translations of the Holy Bible of the age. Antonio enhances his desire for sacrifice for Bassanio and his unconscious desire for castration. A "tainted wether" means a diseased castrated ram which epitomised his innermost masochistic feelings which will potentially be satisfied by Shylock's cutting off the pound of flesh. For Drakakis (2010, p. 341),

In substituting himself as a sacrifice for Bassanio, Antonio conflates both Old and New Testaments: (1) he replicates the action of Abraham, who sacrifices a ram in place of his son Isaac (Genesis, 22, 13), and (2) offers himself, Christ-like, as a sacrifice whose function is to take away 'the sin of the world' (John, 1, 29) [...]. This conflation is in stark contrast to the Jew's earlier reference to Old Testament narrative of Jacob and Esau, in which he justifies usury through an act of deception.

This is a moment when both reiterate their inner desire of sacrifice for each other epitomising their inward sinister dispositions. They justify their deeds for good causes, as if they were sanctifying their actions. These revealing speeches depict their inward dispositions and could sound quite weird and awkward for two men in the age. Shakespeare introduces in an intimate dialogue their innermost feelings as a device of representing their inward feelings and dispositions of the mind. Antonio's and Bassanio's relationship could be read by the audience as a blatant homoerotic relationship, which is reiterated here in their speech declaring their desire for being sacrificed for one another sake.

Moreover, it is quite interesting to observe that Antonio is almost all the time silent at the courtroom. This speech and the latter wherein he unconsciously praises Shylock as the forces in nature are the only speeches he utters until Portia undoes Shylock's bond. Such silence is very suggestive of his submissive attitude towards everyone at the

courtroom: to Portia, the Duke, Bassanio and Shylock. In contrast to Antonio's silence, Shylock's attitude is to speak most of the time in his own defence. Antonio's silence also suggests his acceptance of his fate and of Shylock's bond. Moreover, Portia is responsible for saving him from the Jew's bond. Throughout the play Shakespeare constructs Antonio as a very submissive and conniving character who cannot defend himself at the courtroom, but who, contradictorily, is able to kick and spurn the Jew. Shakespeare represents Antonio's inwardness by showing contradictions in Antonio's attitude, at times being silent or attacking Shylock publicly.

Furthermore, shame is implied in Antonio's attitude at the courtroom. Shylock's demanding his bond impinges shame upon Antonio. However, according to Fernie (2002), in his work *Shame in Shakespeare*, there is a contradiction in Christian shame. Shame is a feeling which cannot be controlled and dominates the self as a compulsive reaction to an act. Nevertheless, Fernie points that there is a contradiction in Christian shame:

To the Christian, only wickedness and impiety are shameful. In human experience and conduct there is often tension between shame of worldly humiliation and moral and spiritual shame, particularly for a man: for instance, it may seem shamefully passive not to retaliate but morally shameful to strike back. (2002, p. 13)

In the Christian view, being passive and resigned is really praised, whereas it sounds shameful not to defend himself. Also, Antonio's shame is mixed up with guilt. For Fernie, guilt is a legal concept:

It implies responsibility for an offence. Whereas shame is focused inward, on the damaged self, guilt focuses outward, on the subject's transgression or the violated victim or law or other authority. Conscience transmits a sense of guilt; a clear conscience brings an awareness of freedom from guilt. Much shame has nothing in common with guilt, because it is not to do with wronging another or breaking the law, although it can operate in that context; then the two emotions come together, but they may still be conceptually distinguished: guilt is other-directed, shame comes from within. [...] Shame requires renegotiation of the subject's relationship with itself; guilt requires negotiation with the party offended, usually by accepting punishment from it and offering some other compensation. (2002, p. 13-14)

Antonio feels both shame and guilt, whereas Shylock feels guilt and embarrassment is imposed on him. As Adelman (2008) points out, Shylock's act of circumcision/castration is a sort of punishment to expose Antonio's inside in the outside

and as a way of embarrassing him in front of the courtroom. Shakespearean mimesis of inwardness focuses on the suggestion of inward space of the self, represented by shame and guilt.

### **Final remarks**

This essay analysed the twists and turns in the trial scene. In the first moment, Shylock presents human obscure and uncontrolled dispositions of the mind which correspond to Shylock's inward dispositions and feelings. Likewise, he hints at the irrational causes of human dispositions of the mind, inward feelings and thoughts. Shakespeare perceived that there are some feelings and thoughts which cannot be attributed to rational causes. He represents human inwardness as determined by mysterious forces which cannot be controlled and explained.

Though Portia makes a beautiful speech on the quality of mercy, she shows no mercy to Shylock. Portia forges a trial which denies Shylock's bond and money. In fact, Portia's judgement represents the inflexible law in Venice. Though she permits Shylock to have the bond, she denies it, by claiming that he cannot have a drop of Christian blood. Portia turns out to be as inflexible as Shylock was during the trial. She embodies a hard heart to outwit Shylock's bond and take his fortune. Also, though Portia claims that no power can break Shylock's bond, it is suggested that her conscience interfered in her judgement. Conscience and judgement are intertwined in such a way that there is no possibility of assuming that judgement is pervaded only by rationality, because conscience and the inner dimensions interfere in judgement. Shakespeare thus represents the relation between judgement and conscience in the play.

### **References**

ADELMAN, Janet. **Blood relations:** Christian and Jew in *The merchant of Venice*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2008.

ANDERSON, Douglas. The *Old Testament* presence in *The merchant of Venice*. **ELH**, v. 52, n. 1 (Spring, 1985), p. 119-132. The Johns Hopkins University. Available in: <http://www.jstor.org/stable/2872830>. Accessed: 08/04/2011.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENSTON, Alice N. Portia, the law, and the tripartite structure of the *Merchant of Venice*. **Shakespeare Quarterly**, Vol. 30, No. 3 (Summer, 1979), pp. 367-385. Folger Shakespeare Library and George Washington University. Available at <http://www.jstor.org/stable/2869472>. Accessed: 08/04/2011 18:08

BERGER Jr, Harry. *Mercifixion in The Merchant of Venice: The Riches of Embarrassment*. **Renaissance Drama**, New Series, 38, 2010, pp. 3-45. In: [http://muse.jhu.edu/journals/renaissance\\_drama/summary/v038/38.berger.html](http://muse.jhu.edu/journals/renaissance_drama/summary/v038/38.berger.html), accessed on May, 1, 2012.

COLLINS, Stephen L. **From divine cosmos to sovereign state**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

CRITCHLEY, Simon; MCCARTHY, Tom. Universal Shylockery: money and morality in "The Merchant of Venice". **Diacritics**, Vol. 34, No. 1 (Spring, 2004), pp. 2-17 Published by The Johns Hopkins University Press. Available at <http://www.jstor.org/stable/3805828> Accessed: 20/01/2011 10:28

DRAKAKIS, John. Historical difference and Venetian patriarchy. In: COYLE, Martin. **The Merchant of Venice**: contemporary critical essays. Londres: Macmillan: 1998. (New Casebooks), pp. 181-208.

FERNIE, Ewan. **Shame in Shakespeare**. Series Accents on Shakespeare. London: Routledge, 2002.

FERREIRA, Rejane de Souza; LUDWIG, C. R. **Life and Fiction**: imagination and literary creation in Atonement. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, v. 5, n. 2, p. 58-77, 2019.

HINELY, Jan Lawson. Bond Priorities in The Merchant of Venice. **Studies in English Literature**, 1500-1900, Vol. 20, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1980), pp. 217-239. Rice University, in <http://www.jstor.org/stable/450170>, Accessed: 20/01/2011.

HIRSCHFELD, Heather Anne. 'We All Expect a Gentle Answer, Jew': The Merchant of Venice and the Psychotheology of Conversion. **ELH**, Vol. 73, Number 1, Spring 2006, pp. 61-81. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

JORDAN, Constance; CUNNINGHAM, Karen (Ed.). **The law in Shakespeare**. Londres: Macmillan, 2010.

LUDWIG, Carlos Roberto. Adaptação e re-criação de Ricardo III, de Al Pacino. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2017. p. 202-217.

LUDWIG, Carlos Roberto. Inwardness and subjectivity in Early Renaissance. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, v. 4, n. 2, p. 134-164, jul.-dez. 2018.

LUDWIG, Carlos Roberto. Judgment, conscience and Shylock's bond. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, v. 6, n. 1, p. 110-139, jan.-jun. 2020.

MARLOWE, Christopher. **The complete plays**. Edited by Frank Romany & Robert Lindsey. London: Penguin, 2003.

MAUS, Katharine Eisaman. **Inwardness and theater in the English Renaissance**. Chicago e London: University of Chicago Press, 1995.

McGINN, Colin. **Shakespeare's philosophy: discovering the meaning behind the plays**. New York: Harper, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Complete works**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Richard III**. Edited by Antony Hammond. New York: Matheun, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's sonnets**. Edited by Katherine Kuncan-Jones. Croatia: ITP, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, William. **The merchant of Venice**. Edited by John Drakakis. London: Arden, 2010.

SHAPIRO, James. **Shakespeare and the Jews**. New York: Columbia University Press, 1996.

SOUSA, Tatiane da Costa Pereira. As manipulações narrativas em *Atonement* de Ian McEwan. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2016. p. 135-151.

Submetido em: 06 jun. 2020

Aprovado em: 09 nov. 2020



## A cena contemporânea e os efeitos do real: *Five easy pieces* e o paradigma da realidade em Milo Rau

### The contemporary scene and the effects of the real: *Five easy pieces* and the reality paradigm in Milo Rau

Felipe Vieira Valentim<sup>1</sup>  
Geraldo Pontes Ramos Júnior<sup>2</sup>

#### Resumo

Este trabalho almeja pensar o realismo enquanto fenômeno global na dramaturgia contemporânea. Para tanto, leva-se em consideração a especificidade do elemento dramático no contexto pós-drama, reafirmando as ambivalências do fenômeno teatral, para destacar sua conexão com a vida social. A análise recai sobre a peça *Five easy pieces*, concebida e dirigida pelo diretor suíço Milo Rau, para afirmar o “Global Realism” empreendido nas investigações artísticas do diretor no International Institute of Political Murder e no Teatro NTGent, respectivamente em Berlim e em Gante.

**Palavras-chave:** Realismo Global. Milo Rau. *Five easy pieces*. Linguagem Investigativa. Dramaturgia Contemporânea.

#### Abstract

The purpose of this paper is to think about realism as a global phenomenon in contemporary dramaturgy. For this reason, we consider the specificity of the dramatic element in the post-drama context, reaffirming the ambivalences of the theatrical phenomenon in order to highlight its connection with social life. The play *Five easy pieces*, conceived and directed by the Swiss director Milo Rau, is analyzed to affirm the “Global Realism” undertaken in the director’s artistic investigations, at the International Institute of Political Murder and at NTGent, in Berlin and in Ghent respectively.

**Keywords:** Global Realism. Milo Rau. *Five easy pieces*. Investigative Language. Contemporary Dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Licenciado em Letras: Português/ Inglês pela Faculdade Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP), Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGLET-UERJ). Atualmente, cursa o último ano do Doutorado em Literatura Comparada no mesmo programa, desenvolvendo pesquisa sobre o teatro de Milo Rau. E-mail: valentim.fe@gmail.com.

<sup>2</sup> Licenciado e Bacharel em Letras (UERJ e UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ) e Doutor em Letras (PUC-RIO). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É professor titular do Instituto de Letras da UERJ (ILE) e orientador do Programa de Pós-Graduação em Letras do mesmo Instituto (PPGLET-UERJ). E-mail: gerpontesjr@gmail.com.

## Considerações iniciais

Pensar o gênero dramático hoje, depois das reflexões de Peter Szondi (1956) e Eric Bentley (1946), que apontaram para a resiliência e a fuga ao aristotelismo, no primeiro caso, e fuga ao naturalismo, no segundo, leva-nos a entender o quanto essas reflexões ainda fazem parte das referências atuais sobre os alicerces do texto teatral e sobre as inúmeras transformações da cena durante o século XX. O conjunto de perspectivas e inovações do drama moderno desencadeou questionamentos sobre as possibilidades do elemento dramático conseguir compreender as transformações do sujeito no passar dos tempos. Nos estudos de Peter Szondi (2011), reconhece-se a existência de uma “crise do drama”, graças à quebra aristotélica engendrada pela dicção épica das formas sensíveis a tempos conturbados, uma vez que puseram-se em xeque as formas de apreensão de uma totalidade do real. As figurações produzidas no fazer artístico criam um mundo próprio, estampando a vida em movimento em sua superfície sensível. Se isso ainda remete ao princípio aristotélico da verossimilhança, nota-se a difícil indissociabilidade da teoria do pós-drama, dos anos 1990, revendo o legado teórico prévio, com relação à tradição teatral desde seus primórdios.

É, no entanto, conveniente considerar-se, nessa quebra de paradigmas, a grandeza e a profundidade que a obra de arte pode proporcionar não só à inteligibilidade da história, mas também à compreensão das ações humanas. Tomando-se o paradigma contemporâneo, por exemplo, é comum afirmar momentos em que a realidade impõe limites ao seu entendimento, tornando-se, assim, imprescindível o aprofundamento de discussões acerca das contradições pretéritas ainda não resolvidas, dos desafios do presente e das perspectivas futuras, sobretudo no campo de estudos teatrais. A arte dramática se destaca em tal conjuntura como um fazer em constante reinvenção para buscar o núcleo da vida humana entre os mecanismos crescentes de alienação imposta pelo sistema capitalista e as decorrentes opressões do ser humano. Ao reivindicar uma forma para si que não seja a dramática, propondo que o drama moderno não nos cabe mais, o desafio da contemporaneidade é o de manter o interesse do espectador pelo poder de imaginação da cena mediado pelo texto. Através da análise de *Five easy pieces* (2016) de Milo Rau, tentaremos dar algumas respostas a isso.

Muitos estudiosos de teatro e de literatura dramática divergem acerca do surgimento do gênero dramático e da história do teatro contemporâneo. Para fins de especificidade do recorte, tomemos o contexto descrito por Hans-Thies Lehmann (2007), em *Teatro pós-dramático*, como ponto de início para as reflexões que vão se desenhar nesta escrita. Nesse estudo, Lehmann empreende uma análise desconstrutiva da teoria do drama entendida em Hegel, procurando não apenas realçar como tal ideia se tornou tão influente historicamente, mas também como as sementes de uma eventual crise do gênero já estariam abrigadas em contradições e tensões dentro desse modelo de arte burguesa como possível reconciliação da beleza e da ética. Para o teórico, o fato teatral se caracteriza pelo “acontecimento” proporcionado pela situação teatral: aquilo que se partilha entre artista e público. Teatro é o tempo de vida em partilha, por esta razão convém à estética pós-dramática apropriar-se da situação teatral. Pós-dramático é o que está “após” o drama e “significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’” (LEHMANN, 2007, p. 33); é, pois, uma estética forjada nos “[...] membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto” que “ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’” (LEHMANN, 2007, p. 34).

O teatro pós-dramático indaga portanto o alcance do impacto da arte na vida, bem como o da vida na arte. O teatro de agora, consciente de sua própria característica ficcional, começa a jogar com elementos hiper-realistas que visam confundir o espectador e por vezes os próprios artistas: até que ponto determinado acontecimento fez parte do espetáculo ensaiado e até que ponto ele se deu de modo espontâneo e com um grau de realidade pragmática mais alto? (SILVA; BAUMGARTEL, 2008, p. 2)

Tem-se um teatro consciente de sua ficcionalidade, um teatro que manipula formas da realidade e que joga com elementos hiper-realistas de modo a alcançar o impacto da arte na vida (e da vida na arte). A discussão proposta por Lehmann é acentuada quando a articulação teatro e política ganha o centro do palco no debate teórico. O estudioso reafirma, em entrevista<sup>3</sup> à revista *Sala Preta*, concedida em 2013, que o termo “teatro pós-dramático” visa à abrangência de uma série de estéticas teatrais distintas, em contínuo processo de transformação e, também, que o elemento “político” deve ser não só compreendido, mas manifestado nessas formas.

---

<sup>3</sup> “Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann”

Pensar o teatro de Milo Rau na perspectiva acima implica um jogo de aproximações e afastamentos. A aproximação se dá pela maneira como o artista teoriza sua própria produção: Rau indica que a sua cena é composta por diferentes níveis (ou camadas) arquitetados para o jogo cênico e, cada uma, comporta uma percepção da realidade. Basicamente, pode-se notar, *a priori*, três diferentes níveis: 1. A realidade do palco e a realidade do público (posta em confronto pela cena); 2. O nível do testemunho dado pelos atores e não atores na camada metateatral, antes de iniciarem o jogo da narrativa a ser mostrada; 3. As formas utilizadas: as projeções são predominantes na cena de Milo Rau, explicitando outra camada de realidade em cena; aliás, algumas obras seguem a estrutura de um tribunal (com as mesmas dinâmicas), além da existência de cenas projetadas também.

Nota-se que a forma teatral do artista adquire conotações políticas, porém, o afastamento dessa prática com as noções postuladas por Lehmann, principalmente se considerarmos o posicionamento do teórico no livro *Escritura política no texto teatral*, se dá por dois vieses: 1. O político não aparece de forma oblíqua, pois não há rupturas com a realidade sociopolítica que referencia a crítica, ou seja, Rau torna explícito o objeto de sua crítica no discurso teatral, podendo afirmar que toda a sua cena é um discurso crítico das dinâmicas políticas na contemporaneidade; 2. Existe o prazer revolucionário que permeia a ficção encenada: Milo Rau tem um posicionamento claro dentro do espectro político, o que Lehmann diria tratar-se de uma prática de “pregar aos salvos”<sup>4</sup>. Assim, a cena do artista se caracteriza por entender o teatro como forma de manifestação política que objetiva pôr em debate as deficiências de um sistema no mundo, a partir de contribuições coletivas e de realidades locais (o lugar dos enunciadores do discurso).

A partir das reflexões realizadas nos parágrafos anteriores, faz-se pertinente indagar que dramaturgias operam no jogo cênico de Milo Rau. A publicação *Postdramaturgien*, organizada pelos estudiosos Sandra Umathum e Jan Deck (2020), busca responder a algumas destas questões. Nessa coletânea, pode-se destacar a entrevista realizada pelo professor Benjamin Wihstutz com o diretor Milo Rau, intitulada “Antagonistische Dramaturgie” (Dramaturgia antagônica).

Na conversa, Milo Rau afirma acreditar que, hoje em dia, uma dramaturgia, para ser entendida como tal, precisa atravessar as noções de “obra” e “autor”, pois não há dramaturgia que não seja aquela fruto de um trabalho coletivamente criado. Não há

<sup>4</sup> Lehmann menciona a expressão “preaching to the save” na página 248 da referida entrevista.

apenas a escrita que roteiriza o que será feito, mas também a escrita dos participantes envolvidos no jogo, incluindo-se a plateia nesse fazer. O artista deixa claro que uma dramaturgia do real costura o seu fazer, pois a narrativa teatral, processual, diga-se, é fruto de um fazer do aqui e do agora. Ademais, o termo “antagônica” que caracteriza o título da entrevista provém de uma característica remanescente do elemento dramático: o conflito. No teatro de Rau, uma forma de antagonismo é suscitada, pois as peças são baseadas em conflitos de ordem política, social e econômica. Ou seja, é o conflito que desencadeia o real a ser costurado no jogo cênico; e o antagônico, o que sustenta a razão de existir o evento cênico.

Deste modo, as observações realizadas no estudo de Szondi (2011) são dimensionadas: o drama é uma forma falida, como salienta Lehmann (2007), mas também é o que fornece os elementos para a construção da narrativa teatral contemporânea que não está subjugada à forma textual. Portanto, faz-se necessário o entendimento do antagônico como marca do “real” na cena contemporânea. Ademais, é o antagonismo o que assegura o conflito em jogo entre a cena que se faz ficcional e a cena da vida real. Assim, velhos conceitos ou concepções aristotélicas (conflito, antagonismo) permanecem como material fóssil, na visão de Lehman, através do qual propostas contemporâneas procuram depurar a sensibilidade do espectador. Repensar os elementos estruturais da cena é a ambição de um trabalho com o real em perspectiva atualizada.

Tal conjuntura nos leva a uma apropriação das formulações teóricas do filósofo húngaro György Lukács, principalmente a respeito da atualidade de sua defesa do realismo. Procuramos, assim, partir de uma observação realizada por um estudioso moderno para, assim, chegar ao “Realismo Global” defendido por Milo Rau na contemporaneidade.

É sabido que as reflexões de Lukács sofrem significativas transformações a partir da década de 1930, fenômeno que muitos de seus comentadores denominam de “virada ontológica”, após as leituras que ele realiza de Marx e Engels. Nesse momento, Lukács revisita todo o posicionamento hegeliano que assumira desde então, pois a partir da dialética materialista é possível conceber a realidade como objeto inesgotável do conhecimento, uma vez que ela se encontra em estado de permanente transformação. O mundo exterior independe da consciência do indivíduo, como formulara Hegel. Lukács (1966) dirige sua atenção à condição relativa da verdade, uma das razões pelas quais o

conhecimento não pode ser absoluto.

Essa defesa da verdade lado a lado com um relativismo do tipo marxista, só pode acontecer porque Lenin percebe que a realidade, apesar da sua inesgotabilidade, pode ser compreendida por meio da dialética, pois é o pensamento dialético quem permite perceber que o constante devir do real é sempre movido por contradições e resoluções que são passíveis de serem estudadas em sua essencialidade. (DIAS, 2016, p. 110)

Lukács, portanto, se empenha em destacar o papel da arte na luta contra a fetichização e reificação desencadeadas pelo sistema capitalista. A defesa do filósofo ao realismo na estética marxista consiste na localização de um núcleo humano na verdade artística; as formas de figurar o real. A luta é contra um sistema que esvazia a significação da arte e destrói as forças humanas e as subjetividades dos sujeitos para transformar em mercadoria e coisificar as relações humanas como um produto artístico.

Segundo Lukács, o ponto fundamental de todo conhecimento correto e, portanto, crítico da realidade inautêntica propugnada pelo capital só pode se realizar quando este reflete a objetividade do real, ou melhor, quando não deixa de lado a complexa unidade dialética entre fenômeno e essência. (DIAS, 2016, p. 102-3)

As leituras de Lukács sobre a teoria do conhecimento não denotam a concepção da realidade como algo determinante para a ação do homem, pois é a prática do sujeito no mundo objetivo que desencadeia a relação entre a verdade objetiva e o reflexo da arte. O reflexo artístico e o reflexo científico partem da realidade para captar seu processo, porém os alcances de uma verdade objetiva se dão por percursos distintos. Considerem as duas passagens de Lukács (1966), extraídas do livro *Problemas del realismo*, apresentadas abaixo:

A objetividade do mundo exterior não é de maneira alguma uma objetividade morta, solidificada, que determina a prática humana de modo fatalista, mas está – precisamente em sua independência da consciência humana – na relação mais íntima e indissolúvel de efeito recíproco com a prática humana.<sup>5</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 15)

Existe, por certo, uma evolução da arte; por esta evolução possui, é claro, uma coerência objetiva e se deixa apreciar com todas as suas leis. No

---

<sup>5</sup> No original: La objetividad del mundo exterior no es en modo alguno una objetividad muerta, solidificada, que determine la práctica humana de modo fatalista, sino que está –precisamente en su independencia de la conciencia humana – en la relación más íntima e indisoluble de efecto recíproco com la práctica humana. Esta e demais traduções sinalizadas, quando não apresentados os tradutores, são de autoria dos responsáveis por este trabalho.

entanto, esta coerência objetiva da evolução da arte, enquanto parte integrante da evolução social geral, não elimina o fato de que a obra de arte somente se converte em tal na condição de possuir dita unidade e dita faculdade de subsistir por si mesma.<sup>6</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 23)

A partir dos excertos apresentados, é possível depreender que o fator artístico se estabelece a partir do próprio fenômeno da realidade. Ademais, percebe-se a denotação de um entendimento do fenômeno “arte” em sua autossuficiência, ponto que, resguardadas as devidas diferenças, inclusive temporais, permite-nos aproximar com o entendimento do “real” defendido por Lehman (2007, p. 18), em sua premissa básica: “o teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre o cruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada”. Um cruzamento que talvez possamos ressaltar como singular.

Ora, recontextualizar György Lukács neste recorte contemporâneo implica reafirmar o homem como centro da vida social, como quisera o filósofo na proposição de sua *Estética*. Desta forma, pensar o realismo no contexto contemporâneo é um exercício de criação de mundos, onde a realidade refletida na superfície do sensível surge de maneira mais aprofundada, permitindo ao espectador, no momento de partilha, perceber a realidade em que vive e que toma o homem em sua totalidade para constituir-se.

O que seria de fato pensar o homem em sua totalidade nos dias de hoje? Na perspectiva do diretor suíço Milo Rau, o fenômeno teatral pode responder a algumas questões na tomada de consciência e, também, na constituição do ser social. A questão da globalização atravessa nossas relações na atualidade. Elas são cada vez mais presentes em um mundo cuja tendência é estar cada vez mais “conectado”. Não à toa, o conceito de “Realismo Global” reúne duas concepções que carregam em si mesmas todas as contradições das ciências que as investigam: “Globalização” e “Realismo” – “Chamo agora *realismo global*: Sobre a descrição dessa rede global de capital, seus pesadelos e esperanças, seu submundo e sua contracultura”<sup>7</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 175).

Rau tem amplo repertório intelectual. Ele estudou sociologia, línguas e literatura em Paris, Zurique e Berlim com Tzvetan Todorov e Pierre Bourdieu, sendo profundamente

---

<sup>6</sup> Existe, por supuesto, una evolución del arte; esta evolución posee, por supuesto, una coherencia objetiva y se deja apreciar con todas sus leyes. Sin embargo, esta coherencia objetiva de la evolución del arte, em cuanto parte integrante de la evolución social general, no elimina el hecho de que la obra de arte sólo se convierte en tal a condición de poseer dicha unidad y dicha facultad de subsistir por sí sola.

<sup>7</sup> No original: I now call *global realism*: On the description of this global network of capital, its nightmares and hopes, its underworld and counterculture.

influenciado por seus mestres. É leitor da obra de Antonio Gramsci. E sua visão de mundo fora enriquecida através de sua atuação também como jornalista, tendo passagens por Chiapas e por Cuba.

Em 2007, Milo Rau funda o International Institute of Political Murder, com sede entre Colônia, Berlim e Zurique. Trata-se de um núcleo de produção de teatro e cinema com forte projeção internacional. As produções desenvolvidas, neste núcleo de investigação artística, são caracterizadas pela representação ou encenação distanciada de trágicos eventos que marcaram a história moderna (podem-se destacar o genocídio de Ruanda, os assassinatos realizados por Breivik, os massacres do Congo, a ditadura síria, a recepção de imigrantes na Europa, entre outros). Milo Rau propõe uma estética política de natureza documental, fortemente marcada pelo tom investigativo<sup>8</sup>.

Aqui, temos a interessante perspectiva de que já foram objeto o fato e a narrativa histórica em correntes da historiografia contemporânea. Como passar do documental para o realismo hoje? Quem desconstrói o documento e como o faz?

Rau é um artista fortemente marcado pelas questões humanitárias, dada a sua vivência ativista antes da (e durante a) carreira artística. Nesse contexto, interessa às produções do artista o elemento humano massacrado pelas mazelas do sistema capitalista. Como artista, engaja-se em questões bastante pertinentes ao teatro contemporâneo, indagando-se sobre o significado de ser um artista no mundo globalizado no século XXI; o que é possível ser feito, em termos de arte, nos dias atuais: o que pode e o que deve? Como narrar no palco os crimes e tragédias do nosso tempo? Para tais questões, o papel do espectador é também considerado – muitas vezes, o antagonismo se estabelece na relação espectador-obra –, pois o processo de partilha empreendido por Rau objetiva movimentos que impulsionam reflexões que se colocam entre a apresentação e o engajamento, a passividade e a ação, a representação e a presença do real.

Pensar o elemento humano nos dias de hoje, para Rau, implica pensar formas de inserção do “Realismo Global”. Aqui, faz-se importante o entendimento de que o artista não busca o Realismo, com acessos ao real ou submetido a efeitos de realidade, como, inclusive, já fora proposto pelas estéticas do século XIX:

---

<sup>8</sup> Esta e outras questões estão sendo desenvolvidas na tese de Felipe Valentim no doutorado em Literatura Comparada no PPGL-UERJ.

Não há acesso realista, nem tema realista em si. Você não pode se preparar e essa é também a razão pela qual repito sempre que não há teatro documentário e também nenhum filme documentário. Trabalhar de forma realista significa simplesmente tirar o real da sombra do documento, arrastar a chamada realidade para a luz da verdade, revelando sua presença.<sup>9</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 176)

Nesse caso, o “Realismo”, na visão de Milo Rau, está mais relacionado à exposição de si a uma situação que não pode ser controlada; ou “[...] com mais precisão: fabricar uma situação incontrollável”<sup>10</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 177). Trata-se de um posicionamento que aproxima não só a linguagem da *performance* do evento teatral, mas também entende a abertura da narrativa teatral a eventos de uma ordem do real imprevisíveis na concepção do evento. Ou seja, tem-se a narrativa dramatúrgica, mas também o antagonismo construído na realização. Similar às ações imprevisíveis em um mundo regido por um sistema capitalista que tornam as práticas humanas e mercadológicas cada vez mais imprevisíveis. Tal posicionamento atravessa inclusive as produções mais recentes do artista: *The repetition* (2018), *The Ghent altarpiece* (2018), *Orestes in Mossul* (2019), *The new gospel* (2019) e *Family* (2020).

O real ambicionado por Rau é aquele capaz de atravessar a ordem econômica e permitir a criação de utopias: nas projeções de futuro, um terreno incerto, reside a chamada arte realista. Uma visão otimista, mas que se faz resistente para enfrentar as crueldades das mazelas sociais desencadeadas pelo sistema. É uma perspectiva de enfrentamento: por isso mesmo suas mais recentes obras lidam com o cru da violência e da desumanidade, revelando o tom polêmico e controverso do artista. Essas características podem também ser observadas em *Five easy pieces* (2016), que será analisada neste trabalho.

Antes, é pertinente resgatarmos as contribuições de Roland Barthes (1987) sobre o real, pois, segundo o autor, dada a incapacidade da linguagem escrita de representá-lo, o realismo seria, portanto, um “efeito”. A mesma lógica pode ser trazida para a linguagem teatral: tudo o que não é explicitamente destacado em cena leva o espectador a compreender os relatos (e narrativas) encenados com a mesma dinâmica operacionalizada naquilo que ele compreende como realidade. Ou seja, por mais que não haja a intenção de

<sup>9</sup> No original: there’s no realistic access, no realistic theme *per se*. You cannot prepare yourself and that’s also the reason why I always repeat that there’s no documentary theater and also no documentary film. To work realistically quite simply means to bring the real out of the shadow of the document, to drag the so-called actuality into the light of truth, revealing its presence.

<sup>10</sup> [...] more accurately: to manufacture a situation that is uncontrollable.

acessar uma “verdade realista”, como explicado acima, o jogo que oscila entre real e ficcional está presente na narrativa cênica. Além disso, deve-se considerar que o termo “Realismo Global” tem desdobramentos metonímicos, pois um recorte factual de uma determinada localidade para a cena implica a interpretação da leitura de uma parte pelo todo. Rau explica em entrevista<sup>11</sup> ao portal *Exberliner*, em novembro de 2017, que a contemporaneidade precisa ser entendida em sua própria realidade:

Você tem uma economia globalizada, muitos outros problemas globalizados, como as mudanças climáticas; em questões culturais: migração, a questão das fronteiras – se são legais ou não, etc. E a natureza, é claro – os oceanos e tudo o que é comum a toda a humanidade. E nesse nível global, você tem apenas incentivos econômicos – por exemplo, as grandes corporações que trabalham no mundo. Mas nós, como pessoas democráticas, não somos totalmente organizados democraticamente. Não temos como lidar com isso. E isso tem que ser mudado de uma maneira muito realista. Temos que encontrar instituições, maneiras de pensar sobre isso, maneiras de falar sobre isso e maneiras de agir. Mas isso deve ser feito de maneira realista e não utópica. É por isso que chamo de realismo global – sendo realista e até pragmático em nível global.<sup>12</sup>

Ou seja, é “global” porque está atento às dinâmicas sociais comuns a todos os países e é “real” porque recorta problemas de determinadas localidades para trabalhá-los no jogo cênico. Depreende-se também da fala do artista sua percepção do fenômeno artístico: arte é ação; arte é acontecimento. Em *Ästhetik des Performativen*, Erika Fischer-Lichte (2012) destaca o tom relacional que perpassa a prática artística na contemporaneidade: a ordem da presença atravessa os corpos presentes no evento (ação – acontecimento; passagem que marca a estética do performativo). Para a estudiosa, há uma outra dinâmica que atravessa a temporalidade do evento e o “real” implica a testemunha participante, pois está na ordem da co-presença. No início do trabalho intitulado “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”, ela observa que

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Daniel Mufson, publicada em 02 de novembro de 2017 com o título “Utopian realism: Milo Rau”. Disponível em <https://www.exberliner.com/whats-on/stage/utopian-realism-milo-rau/> Acesso em 27 de dezembro de 2019.

<sup>12</sup> No original: You have a globalized economy, you have a lot of other globalized problems like climate change; in cultural questions: migration, the question of borders – if they are legal or not legal, etc. And nature, of course – the oceans, and everything that’s common to all humanity. And on this global level, you have only economic incentives – for example, the big corporations working the globe. But we as democratic people are totally not democratically organized. We don’t have any way to handle it. And this has to be changed in a very realistic way. We have to find institutions, ways to think about it, ways to talk about it, and ways to act. But this has to be done in a realistic and not utopian way. That’s why I call it global realism – being realistic and even pragmatic on a global level.

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14)

A fala da teórica acima introduz um estudo sobre a eclosão de experiências estéticas, promovida pelo teatro contemporâneo, a partir de misturas entre o real e o ficcional, prática que coloca o espectador em um estado de liminaridade e expande a sua percepção a respeito da experiência promovida pelo fenômeno teatral. Pode-se dizer que a cena de Milo Rau segue a mesma lógica, pois a manipulação de diferentes níveis de realidade no palco convoca o espectador à co-construção da narrativa apresentada.

Além disso, para retomar o conceito cunhado pelo artista, é interessante observar como a premissa do Realismo Global, apresentada por Rau, estabelece diálogos com muitos estudiosos entusiastas por uma teoria que abarque questões como a “mundialização”, como a *World Literature*, de Longxi Zhang, por exemplo. Neste bojo, é pertinente trazer ao diálogo, as aproximações de Milo Rau com a perspectiva de Lauren Goodlad (2016), no estudo intitulado *Worlding realisms now*. Para a estudiosa, explorar o “mundo” dos muitos realismos é um exercício de segui-los através de mídia, séculos, hemisférios e crises políticas. Seu estudo indica os pontos de constante permanência do fenômeno que são: a sensação de flexibilidade estética do realismo, variabilidade histórica e irredutibilidade para qualquer gênero único, período, técnica ou projeto nacional.

Esses traços se fazem perceptíveis na estética de Milo Rau, como será apresentado na análise de *Five easy pieces*. Dessa forma, se afirma o terreno do realismo como múltiplo campo de criação para a arte, pois, “[...] provocou séculos de experimentação estética ao longo de dois eixos principais da poética de criar o mundo. A arte realista, vale dizer, é constitutivamente ‘mundo-base’<sup>13</sup> (ao considerar o mundo material como premissa) e ‘em-mundo’ (ao criar novas maneiras de ver, conhecer, pensar e ser palpável a esses

---

<sup>13</sup> Nota de tradução: criamos o termo “mundo-base” para o neologismo “worlded” apresentado pela autora. A ideia da palavra criada é a expressão de um “mundo pronto” tomado como base de criação. Da mesma forma, criamos o “em-mundo” correspondente à palavra trazida pela autora, “worlding”, para indicar um mundo em transformação, em processo.

mundos)”<sup>14</sup> (GOODLAD, 2016, p.184).

O universo de Milo Rau é fruto do cruzamento destes eixos. Pode-se dizer, a princípio, que não só a linguagem da performance, mas também o teatro performativo (e/ou pós-dramático) podem ser compreendidos na lógica do “em-mundo”, pois trata-se de uma perspectiva caracterizada pela contingência, o que implica noções de instabilidade, impermanência estética e ausência de controle. Por “mundo-base”, pode-se observar a dinâmica de ações dos corpos no jogo cênico: seja drama, seja performance ou seja algo do hibridismo entre esses dois campos, pois trata-se da matéria-mundo que respalda e atravessa as noções de jogar, atuar, performar ou mostrar (no distanciamento brechtiano).

Um dos pontos fortes a ser considerado na obra de Milo Rau é a estrutura metateatral que evidencia as camadas de realidade trabalhadas pelo artista, além de delegar ao evento cênico a função de fabricar verdades conforme a perspectiva real partilhada na situação teatral. Isso pode ser constatado na obra *Five easy pieces*, de 2016, produção do International Institute of Political Murder em parceria com CAMPO, um centro de artes com sede em Ghent (Bélgica). Na peça, a obra submete a apreciação estética do realismo e a brutalidade do processo artístico a um estudo de teatro. Sete crianças e um adulto são colocados em cena para contar a história de Marc Dutroux, um belga pedófilo e assassino de crianças.

### ***Five easy pieces* e o paradoxo da imagem mais verdadeira que a realidade imediata**

A dramaturgia da peça *Five easy pieces* consiste na apresentação de cinco exercícios de absoluta simplicidade; o título é uma alusão à coleção elaborada por Stravinsky, composta por cinco composições curtas com finalidades educacionais. Assim, a cena de Milo Rau também se estrutura em cinco atos que consistem em cenas curtas e monólogos para encenação frente à câmera que, posta em cena, capta e transmite em tempo real o evento narrado. Na narrativa, as crianças interpretam diferentes papéis: um policial, o pai de Marc Dutroux, uma das vítimas e os pais de uma garota morta.

---

<sup>14</sup> No original: “[it] has prompted centuries of aesthetic experimentation along two primary axes of world-making poesis. Realist art, that is to say, is both constitutively worlded (in taking the material world for its premise) and worlding (in making new ways of seeing, knowing, thinking, and being palpable to those worlds)”.

*Five Easy Pieces*<sup>15</sup> foi divulgada como uma peça sobre a vida e os crimes de Marc Dutroux, mas a imagem que tal fato recortado desenvolve é mais profundo do que aparece de imediato. Não há a reprodução fotográfica de uma realidade dada de antemão, existe uma figuração da realidade no mundo criado em cena. As crianças interpretam adultos para reconstituir não apenas o caso Dutroux, mas também os fatos históricos que cercam esta narrativa. O adulto em cena é o diretor em criação; é ele quem dirige, filma e conduz todo o processo artístico orquestrado com o elenco infantil.

A peça é construída a partir de documentos, fotografias e imagens em movimento apresentadas em uma segunda camada na cena. Existe o elenco adulto, mas ele está em outro plano, fora daquela esfera do acontecimento: está projetado. As crianças reencenam as projeções, posicionam-se em cena da mesma forma que os adultos em retratos tornados presentes no jogo de presença (a projeção) e ausência (o registro de um tempo-outro, fora do evento cênico). Duas camadas de realidade que centralizam a questão humana em cena: o universo recriado em frente ao espectador tem como fundamento a própria verdade objetiva.

É comum na obra de Milo Rau a exposição da construção do evento cênico logo nas primeiras cenas. A dramaturgia se inicia com uma espécie de entrevista com os atores mirins, perguntas sobre o nome, idade, habilidades, questões que pouco ajudam a adquirir conotações. É interessante observar que, nessa ocasião, as crianças são estimuladas a discutir o que é atuação, suas opiniões sobre e o que é um ator em cena. Ao adulto em cena, Peter Seynaeve<sup>16</sup>, cabe a habitual figura de autoridade, sempre presente no espetáculo.

A figuração das imagens projetadas (uma visita à cena do crime, uma cerimônia fúnebre, uma cena cotidiana da vida do pai de Marc Dutroux) no palco pelas crianças denotam a vida, que se movimenta em um tempo reconstruído na ficção. Com isso, é importante destacar que a noção de temporalidade também perpassa a construção.

Frederic Jameson (2015, p. 24) assinala que é importante destacar uma distinção em dois tipos de tempo no sistema de temporalidade: um presente de consciência e um

---

<sup>15</sup> Esta peça também já foi apresentada nos dias 19, 20 e 21 de março, em São Paulo, no Teatro Sérgio Cardoso, com as devidas adaptações de elenco. Milo Rau foi o artista internacional de destaque da 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, MiTsp 2019. *Five easy pieces* foi uma das três obras do artista exibidas no evento. Além da experiência de espectador que Felipe Valentim teve como participante da Mostra Internacional, as análises aqui apresentadas também consideram os estudos de registros em vídeos realizados pelo pesquisador muito antes do evento.

<sup>16</sup> É também o preparador de elenco do espetáculo.

tempo, se não de sucessão ou de cronologia, então pelo menos do sistema tripartido mais familiar do passado-presente-futuro. A essas noções de tempo aqui trazidas, na perspectiva de uma estética realista, localizada no cruzamento dos eixos “mundo-base” e “em-mundo”, podemos associar o presente da consciência, quando se tem a interpretação de fatos na cena e, o mais predominante na obra teatral, a conjunção “presente-passado”, quando os atores “mostram” a personagem, em vez de vivê-las em cena.

O exercício de figuração, alcançado por estímulos à imitação de fotografias, reforçam o “mundo-base” das imagens projetadas. As crianças, ao produzirem uma camada de realidade no aqui-agora, correspondem à criação de uma arte realista “em-mundo”, como assinalada por Goodlad (2016), movimento que permite a criação de uma nova forma de ver e conhecer o mundo no seu processo. Não só o “real” sensibilizado em cena, mas também a partilha da situação teatral impulsiona (re-)contextualizar as formulações de Lukács (1966) e Lehmann (2007). Esse movimento é necessário porque os recortes figurados servem ao encadeamento das cenas, fortalecendo o tom da narrativa, de modo que as camadas de realidade produzidas por Rau operem uma totalidade em devir.

O efeito da arte, a absorção completa do espectador na ação da obra de arte, sua entrega total à peculiaridade do “mundo próprio” desta, baseia-se precisamente no fato de que a obra de arte brinde [sic] com um reflexo da realidade mais fiel em sua essência, mais completo, mais vivo e animado do que o espectador possui em geral, levando-o, sobre a base de suas próprias experiências, sobre a base da coleção e da abstração de sua reprodução precedente da realidade, para além de ditas experiências, na direção de uma visão mais concreta da realidade.<sup>17</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 21-22)

*Five easy pieces* é, antes de tudo, uma peça política. A dramaturgia costura a história de Dutroux a um panorama histórico da história belga, da declaração de independência do Congo à demonstração em massa da “Marcha Branca”<sup>18</sup>. E o tom político se desenha mais ainda nas cenas iniciais, quando é pedido a uma das crianças que identifique o sujeito de uma foto. A resposta dada por ela é totalmente positiva: trata-se do político Patrice Lumumba, considerado uma eminente figura da independência congoleza. Talvez haja

---

<sup>17</sup> No original: El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del “mundo propio” de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad.

<sup>18</sup> Ocorrida em 1996. Reuniu cerca de 300 mil belgas que foram às ruas para pedir melhor proteção às crianças depois que Marc Dutroux foi preso.

uma questão identitária implicada na pergunta feita à criança, uma vez que a atriz mirim nesta cena é mestiça, afrodescendente, e tal processo desencadeia também respostas relacionadas à percepção de sua identidade.

Na exposição dos fatos (independência congoleza e Marc Dutroux), a dramaturgia traz à cena o primeiro personagem: o pai de Dutroux, interpretado por uma criança caracterizada como idoso. A entrevista se dá por câmara em projeção ao vivo e a situação narrada é de extrema sensibilidade, pois o pai não parece condenar o filho pelos atos praticados. Em tal jogo, outra camada de realidade: o elemento humano sobrepõe-se à história. É dito que Dutroux passou a infância no Congo, porque era território pertencente à Bélgica naquele período; também é contado que os belgas moravam e trabalhavam lá. O pai se isenta de toda culpa, refletindo, aliás, o fato de achar toda aquela situação histórica injusta. No discurso, ele também julga injusto o envolvimento amoroso que teve com uma mulher congoleza; mas sua descrição denuncia a facilidade que os homens brancos possuem para ter casos com aquelas mulheres.

No palco, Rau orchestra quatro camadas diferentes da realidade: tem-se a realidade da criança Dutroux, a do relato do pai, a realidade do ator mirim (pois aquele corpo narrador, exageradamente caracterizado, é significante de algo), além de uma realidade da partilha que exige uma divisão da atenção: o espectador está sempre entre a performance ao vivo e a tela projetada. A criança fala com uma câmara e podemos assistir simultaneamente à maneira como a cena é construída no palco e, da mesma forma, como ela é mediada na tela. A lacuna cria um espaço para reflexão, e isso é basicamente uma estrutura que perpassa a peça como um todo.

Cada camada opera um nível do real que se ajusta à compreensão do espectador. O “real”, portanto, surge como uma importante parte do todo narrado, costurando todas as camadas encenadas para afetar a percepção do público. Frederic Jameson (2015) afirma, a partir das leituras de pensadores como Freud, Deleuze e Spinoza, que o “afeto” é um fenômeno colocado como evidência para uma nova mudança nas relações humanas e formas de subjetividade (incluindo-se, neste caso, a política). Os estudos sobre o realismo desenvolvidos por Jameson (2015), principalmente no que tange à presença do corpo, são importantes para o entendimento das camadas de realidade operadas por Rau. Assim, é possível afirmar que o elemento “real” presente em *Five easy pieces* é operado de modo a colocar a crítica política no centro da questão tratada. Não à toa, a estrutura da narrativa

obriga o espectador a pensar, a desconstruir e a reconstruir a maneira como assiste ao relato. Essa postura espectadora é requerida na partilha da situação teatral, pois o real operado no espetáculo provoca não só a produção de uma resposta crítica, mas também a formulação de um pensamento político.

Acredito que o “presente perpétuo” contemporâneo ou pós-moderno é melhor caracterizado como uma “redução do corpo”, na medida em que o corpo é tudo o que resta em qualquer redução tendencial da experiência no presente como tal. Mas eu não gostaria necessariamente de argumentar que, em tal isolamento temporal, os sentidos do corpo ganham uma existência elevada, algo que é mais provável que aconteça quando, por qualquer motivo, um sentido tiver prioridade sobre os outros (como nas especializações em evolução da pintura e música no século XIX). Em vez disso, o corpo isolado começa a conhecer mais ondas globais de sensações generalizadas, e são essas que, por falta de uma palavra melhor, chamarei de afeto.<sup>19</sup> (JAMESON, 2015, p. 28)

Tem-se, portanto, o afeto como parte do real buscado no processo “em-mundo”, de modo a expandir as proposições estéticas que envolvem os estudos sobre o realismo na contemporaneidade. Este fenômeno também é parte importante para o entendimento do “realismo global” em Milo Rau, pois o ser humano artista e espectador de uma obra de arte é produto e produtor dos afetos existentes nas trocas e imposições que uma vida regida pelo sistema capitalista proporciona. É, pois, fundamental observar como a arte contemporânea comporta esse processo. E, também, como os afetos podem ser produzidos na cena contemporânea.

Em *Five easy pieces*, especificamente, uma das formas de produção desse fenômeno é o jogo que a dramaturgia estabelece com as ideias de adequação e consentimento. Em uma das cenas, por exemplo, o diretor, interpretado pelo único adulto em cena, pede para que uma menina se dispa em frente ao público; pedido que, com pequeno desconforto, é atendido. No argumento utilizado pelo ator-diretor, a seminudez é importante para aquele papel a ser representando em frente à câmera; “como ensaiamos”, ele acentua o estranhamento do pedido.

---

<sup>19</sup> No original: I believe the contemporary or postmodern “perpetual present” is better characterized as a “reduction to the body”, inasmuch as the body is all that remains in any tendential reduction of experience to the present as such. But I would not necessarily want to argue that in such temporal isolation the body's senses gain a heightened existence, something that is more likely to happen when, for whatever reason, one sense is given priority over the others (as in the evolving specializations of nineteenth-century painting and music). Rather, the isolated body begins to know more global waves of generalized sensations, and it is these which, for want of a better word, I will here call affect.

É possível afirmar que, na cena, não houve nada de errado, nem com o que fora mostrado e, tampouco, com o processo ocorrido que levava à exibição daquela cena. Contudo, este momento da peça reforça o tom da obra: embora sejamos envolvidos pela interpretação dos atores mirins; as crianças estão ali para mostrar as personagens e não para interpretá-las como se as tivessem vivendo. A lógica da adequação aqui exibida perpassa a percepção do espectador porque no jogo cênico há o consentimento. Embora tal colocação pareça óbvia, a dramaturgia brinca com essa noção, pois, mesmo que haja inadequações na estrutura narrada e nas concepções de direção, a suspeita do espectador e da crítica recaem, primeiramente, sobre a dinâmica do ator em cena. Logo, é possível afirmar que a dramaturgia intercambia dois planos: o primeiro é o fazer teatral posto em xeque; o segundo, o espectro do colonialismo europeu e o estupro e assassinato de crianças praticados por Dutroux.

É importante deixar claro que *Five easy pieces* não opera em uma lógica de causa e consequência: como se o colonialismo belga transformasse Marc Dutroux em um pedófilo homicida; tampouco a dramaturgia força tal absurda aproximação. Não há negação lógica do encadeamento dos fatos, pois a intenção política da dramaturgia é provocar a percepção da semelhança existente entre os desejos narcísicos de um criminoso e os anseios de um poder imperialista/colonizador. Afinal, o que é julgado na cena é o quão nós nos escandalizamos com a esfera individual, esquecendo-nos da esfera cultural, que também age nos mesmos (e até piores) modelos. As mazelas deixadas por uma cultura colonialista são expostas em cena, mas o que é capaz de unir uma Bélgica fragmentada, de acordo com a narrativa dramaturgic, é a constituição de um inimigo em comum, encontrado em um indivíduo que agia segundo os mesmos princípios do imperialismo de sua nação.

### **O real, o nacional e o comum**

A narrativa começa a ganhar seus contornos quando, ainda nas cenas iniciais, é exibida uma fotografia de Marc Dutroux na tela de projeção que há no palco. A dramaturgia, então, delinea o território desconhecido e obscuro por que passará. O elemento “real”, retirado das sombras, se faz presente nos relatos, documentos, imagens, além das habilidades de interpretar e mostrar personagens que as crianças desempenham.

Os cinco momentos exibidos em cena, como já indica o título, são referentes a cinco cenas protagonizadas pelas crianças, que assumem e mostram o papel das pessoas envolvidas no caso Dutroux, sejam familiares, vítimas, representantes da segurança pública.

Pode-se dizer que uma reunião de documentos compõe a narrativa dirigida por Rau. Contudo, é interessante notar que o que torna esta dramaturgia uma narrativa com valor documental é a precisão ficcional que recria a realidade dos documentos em cena. Embora a ficção não se pretenda “documentária”, ela é forjada através da manipulação de documentos. Dessa forma, o tom investigativo imbricado nas cenas poderia até ser um ponto para se ler todo o teor de *Five easy pieces* nas ramificações do teatro documentário contemporâneo, uma vez que (a) parte de documentos validados pela experiência do espectador, (b) apresenta um método de atuação que oscila entre a interpretação e o “mostrar” personagens, e (c) assume uma linguagem investigativa mais preocupada em “trazer algo” para a reflexão, além de propor tomadas de consciência do espectador.

Além disso, a estrutura cênica acentua o valor documental da narrativa: a metateatralidade permeia toda a concepção. As crianças interpretam e mostram não só as personagens envolvidas no caso narrado, mas também imitam as ações e emoções de atores adultos, cujas performances foram filmadas e são projetadas no palco no momento da apresentação; em outras camadas também trabalhadas na direção de Milo Rau, as crianças são filmadas ao vivo e cabe a nós espectadores consumirmos suas performances não como performance no aqui-agora, mas no filme projetado.

O documento contém, em si mesmo, representações de uma determinada visão do mundo. Apesar das diferentes definições, algumas generalistas, encontradas nas ciências jurídicas, arquivísticas e históricas, todas convergem para um único ponto: o documento expressa uma visão de mundo submetida a relações de poder e a critérios culturais do que determinado grupo entende por “verdade”. Talvez nunca tenhamos nos deparado antes com a visão manifestada em um documento, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares, posto que nosso olhar e nossa interpretação são direcionados (interpretamos algo não só de acordo com o nosso repertório cultural ou com a nossa visão de mundo, mas também de acordo com a nossa situação/participação no jogo de poder que cerca a realidade). É neste ponto que Milo Rau (2018) afirma que o “real” precisa ser tirado da sombra do documento, uma vez que múltiplas perspectivas factuais podem cercar um único fato.

Embora seja avesso à ideia de teatro documentário, é possível observar que os fatos encenados em *Five easy pieces* brincam com a noção documental, pois as percepções de realidade que os documentos em cena despertam nos espectadores objetivam à expansão de verdades que circundam o fato narrado e, também, aos consequentes desdobramentos que são extraídos do mesmo fato documental. Assim, a investigação do caso Dutroux, realizada em cena, extrai algo de real que marca a infância, as relações familiares e as questões político-imperiais acerca do colonialismo belga.

A oposição de Rau à lógica “documentária” costumeiramente atrelada ao teatro e ao cinema está no objetivo do qual se faz uso para produzir o gênero. O tom informativo que, por exemplo, organiza uma produção cinematográfica documentária, diz respeito às representações que o filme faz do mundo histórico e, em relação ao teatro (que se quer documentário), tem-se a pretensão de representar o “real”. Por essa razão, Milo Rau se esforça para afastar sua obra do rótulo “documentário”, pois entende que, por mais que trabalhe com documentos, a sua operação cênica atende a um outro anseio: ele almeja manipular o real ocultado no fato documentado.

É por essa razão que a cena documental em *Five easy pieces*, por sua vez, põe em xeque a verdade arbitrária oferecida sobre fatos políticos, econômicos, históricos e culturais. Milo Rau não realiza um teatro documentário, ele está além disso; ele está nos desdobramentos da cena documental na contemporaneidade: trata-se de um teatro de pesquisa, que lida com aspectos que fogem à lógica do “real” revelado. Mesmo assim, insistimos nesta pesquisa (e na tese em preparação para o PPGL do Instituto de Letras da UERJ) em algumas noções referentes ao teatro documentário, que são importantes não só para conceituar os desdobramentos observados na poética de Milo Rau, mas também para o encaminhamento reflexivo nesta análise escrita.

Carol Martin (2012, p. 17-18), ao analisar os corpos da evidência no teatro documentário, ressalta que

mais do que encenar a história, embora certamente faça isso, o teatro documentário também tem a capacidade de encenar a historiografia. Na melhor das hipóteses, oferece-nos uma maneira de pensar em contextos perturbadores e assuntos complicados, revelando as virtudes e falhas de sua fonte.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> No original: “more than enacting history, although it certainly does that, documentary theatre also has the capacity to stage historiography. At its best, it offers us a way to think about disturbing contexts and complicated subject matter while revealing the virtues and flaws of its source”.

A cena documental, portanto, carrega uma sequência lógica que é responsável pelo encadeamento da narrativa, sustentada a partir de uma afirmação fundamental sobre o mundo histórico. Dessa forma, a arte do documentário se coloca como dispositivo de reconstrução das marcas e de releituras dos fatos históricos, muitas vezes não enfatizados pelas narrativas oficiais.

A dramaturgia *Five easy pieces* brinca um pouco com os limites da verdade presentes no aspecto documental. O próprio trabalho com elenco de crianças em uma dramaturgia sem nenhum conteúdo infantil tem alguma finalidade. No site do International Institute of Political Murder (2019), na descrição do projeto da peça, é possível observar que é intuito da produção artística considerar os limites do que as crianças sabem, sentem e têm permissão para fazer. No texto encontrado na plataforma, existem as seguintes interrogações: O que significa observar as crianças nas cenas? E o que é possível experimentarmos em relação aos nossos próprios medos, esperanças e tabus?

São cenas bastante densas para que crianças com pouca experiência de vida e em processo de formação emocional experienciem. Porém, algo fica explícito: as crianças têm suas próprias percepções desses fenômenos, fato que muitos adultos ignoram e não julgam dignos de atenção. Atentos a esse ponto, é possível também entender como o público é confrontado com a realidade que tem do universo infantil já nas cenas iniciais. A entrevista no começo da peça é um exercício para as crianças, mas visa a fazer o público entender que o universo ali arquitetado, na perspectiva dos atores mirins, possui alguma atmosfera lúdica, o estabelecimento de “um enquadramento externo”.

É através deste enquadramento externo à narrativa que temos a oportunidade de conhecer as crianças artistas e descobrir seus interesses, histórias e pensamentos sobre a vida e a morte. O estabelecimento de uma sessão de elenco na cena de abertura denota o caráter metateatral da produção, equilibrando, por exemplo, a atmosfera do espetáculo para, em seguida, partilhar com o espectador o desconforto do fato narrado.

O real se forja e também se produz no confronto de expectativas: como os atores mirins entendem aquele universo e como se dá a recepção estética daquela “brincadeira” por eles realizada para um público adulto. Nesta altura, deve-se salientar que a peça possui classificação indicativa: na MITSP 2019, por exemplo, foi recomendada para maiores de 12 anos, ou seja, indivíduos com idade superior à dos atores em cena. Isto não significa, pois, que a dramaturgia apresente cenas fáceis para o público consumir. Existem

momentos de tensão e desconforto que confrontam não só nossas certezas, mas também a nossa perspectiva crítica.

É possível, por exemplo, destacar a sensação de desconforto que se instaura quando o diretor de elenco pergunta a uma das atrizes mirins, de modo inocente, se ela beijaria alguém no palco ao que prontamente ela associa e responde: “Beijar você? Não!”. Também, pode-se descrever o mesmo desconforto quando a seminudez de uma das crianças, conforme fora ensaiado, é requerida em cena para narrar, em registro fílmico, o cativo em carta para a família. O procedimento é realizado de forma precisa, sem sentimentalismos. Peter Seynaeve não é apenas o diretor presente no espetáculo; ele é também uma materialização de Marc Dutroux na cena. Portanto, é possível depreender que as fronteiras entre direção e manipulação são bastante fragilizadas na lógica do espetáculo, pois os desejos e a exploração estão submetidas ao olhar do acusado na narrativa.

Como já sinalizado, as questões históricas sobre o imperialismo belga ganham espaço na ficção narrada. Esse envolvimento mundo/documentário é fator primordial, uma vez que se “[...] enfatiza certos tipos de memória e enterra outros. O que está fora do arquivo – olhares, gestos, linguagem corporal, a experiência sentida do espaço e a proximidade dos corpos – é criado por atores e diretores de acordo com suas próprias regras de admissibilidade<sup>21</sup>” (MARTIN, 2012, p. 19). Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo; mas são narrativas que se baseiam na característica verídica de alguns elementos para torná-los “presentes”. É este o ponto a ser explorado por Rau na dramaturgia: não só relacionado ao fato do colonialismo europeu, mas também ao peso histórico que a figura de Dutroux exercera naquela nação. Que outras realidades precisam ser extraídas da sombra do documento?

Como público, podemos ser capazes de crer (ou não) nos vínculos estabelecidos entre “o mostrado” e o “já conhecido”; de modo semelhante, podemos avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. A oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela é fundamental para que haja o distanciamento crítico no processo de recepção.

---

<sup>21</sup> No original: “documentary theatre emphasizes certain kinds of memory and buries others. What is outside the archive – glances, gestures, body language, the felt experience of space, and the proximity of bodies – is created by actors and directors according to their own rules of admissibility”.

Aqui se faz importante salientar que o documentário atende às intenções de determinados grupos que o concebem e o produzem. Por isso, sua defesa do gênero é um pouco complexa. Tanto a seleção e composição do arquivo, e sua conseqüente transformação em repertório, quanto os questionamentos sobre a arbitrariedade da verdade são determinadas por operações de poder.

[...] não há um 'evento original' recuperável porque o arquivo já é uma operação de poder (quem decide o que é arquivado e como?) e, às vezes, um árbitro questionável da verdade. (Os documentos podem ser distorcidos, falsificados e falsamente representativos). [...] Como política encenada, instâncias específicas do teatro documentário constroem o passado a serviço de um futuro que os autores gostariam de criar. Como duas vezes comportado, o teatro documentário mescla-se conscientemente e usurpa outras formas de expressão cultural. Tais como discursos políticos, tribunais, formas de protesto político e desempenho na vida cotidiana<sup>22</sup>. (MARTIN, 2012, p. 18-19)

O documentário, enquanto produto artístico do teatro e do cinema, se torna um canal para mostrar e questionar realidades sociais e históricas, além de modificar a perspectiva oficialmente instituída como verdade histórica, promover discussões sobre ciência, economia, artes, políticas educacionais, entre outras. Porém, deve-se estar consciente de que existe um poder instrumental, ou seja, o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar conseqüências. Assim, tanto o "ver e falar" quanto o "fazer e atuar" são práticas atravessadas pelas estruturas de poder. Por essa razão, pode-se afirmar que o documentário apresenta suas ficções por conveniência.

A cena documental é uma forma de linguagem que reivindica não só uma abordagem do mundo histórico, mas também a capacidade de intervenção que temos sobre ele. Tem-se, desta forma, um gênero que estrategicamente preserva determinada sobriedade, de modo a não romper os vínculos com o que se pretende "real", para colocar em evidência modos de perceber e apreender o mundo, as realidades que o constituem e nossos modos de proceder aos fatos históricos.

---

<sup>22</sup> No original: "[...] there is no recoverable 'original event' because the archive is already an operation of power (who decides what is archived, and how?) as well as sometimes a questionable arbiter of truth. (Documents can be distorted, falsified and misrepresentative). [...] As staged politics, specifics instances of documentary theatre construct the past in service of a future the authors would like to create. As twice-behaved behavior, documentary theatre self-consciously blends into and usurps other forms of cultural expression. Such as political speeches, courts of law, forms of political protest, and performance in everyday life".

O tom ficcional de *Five easy pieces* se concentra no jogo cênico realizado pelas crianças: as transições são precisas, variando-se de um momento lúdico com risos para a interpretação de um chefe de polícia com o rosto rígido e sóbrio em questão de segundos. As crianças brincam enquanto o tom documental da cena se revela: é a sociedade belga que é ali exposta, seu passado colonial, sua hipocrisia; críticas que também podem ser estendidas a toda sociedade europeia. Cabe ao público realizar as sinapses para construir os quadros que a dramaturgia proporciona.

Marc Dutroux é uma figura que pesa no imaginário nacional belga desde a década de 1990. Mesmo que o elenco infantil não tenha lembranças vivas dos eventos, ainda há familiares das vítimas que sofrem com o fato, além de o pai de Dutroux conviver com o fardo deixado pelo filho. A abordagem sociológica realizada por Milo Rau envolve todo o esforço investigativo que abrange os detalhes que compõem a memória do fato. As histórias apresentadas nas cinco narrativas que integram a dramaturgia compreendem décadas e continentes, realizando o mapeamento sobre os dias do império belga.

A peça não estabelece juízos de valor acerca da crueldade do assassinato de crianças por Dutroux. O que se torna latente na crítica cênica é o valor perturbador que a desigualdade desencadeia. O espectador é levado à realização de uma comparação estritamente organizada: uma sociedade que permite que crianças (ou qualquer pessoa) vivam em situações indignas é tão cruel quanto um assassino.

E, assim como a peça manipula os recortes de realidade, ela também desperta o entendimento de que toda a indignação confusa sobre os crimes hediondos nos tabloides integra um conjunto de distrações convenientes ao sistema que produz e alimenta os marginais, assassinos e psicopatas. A dramaturgia expõe as relações de poder do jogo cênico para expor que a crítica do espectador é, inclusive, fruto de condicionamentos. Implicitamente, toda uma crítica às instituições ocidentais se apresenta: todas mantenedoras de um sistema desigual porque as sustenta. Assim, roubar, violentar e assassinar não é uma exceção ao modelo imposto pelo capitalismo, mas uma manifestação lógica dele, pois é assim que a sociedade opera. É a lógica do “comum” bem-sucedida nas sociedades ocidentais.

## Considerações finais

*Five Easy Pieces* reflete a história de uma nação marcada por traumas e por um passado colonial. A peça utiliza um método científico bastante preciso e eficiente para operar não só a transfiguração do real almejada na obra artística, mas também os efeitos de realidade decorrentes dela. O uso de crianças é uma das facetas do processo, pois a utilização da tecnologia de vídeo no palco opera não apenas como uma camada de realidade em cena arquitetada pela concepção do espetáculo; ele assegura também a qualidade do sensível partilhado pelos adultos que experienciam em filme a mesma narrativa que as crianças. Esse método apresenta objetivos didáticos e pragmáticos na obra teatral de Milo Rau.

As crianças, devido à falta de experiência emocional, são levadas a estímulos que se configuram em estratégias de atuação, pertinentes ao distanciamento necessário para que a personagem seja mostrada (e não vivida). Além disso, elas exploram em cena algumas habilidades básicas da imitação como um meio de aprender a ser adulto, tanto para as necessidades do palco quanto para próprio processo humano de crescimento.

É importante também salientar que tais exercícios teatrais praticados em cena incluem estudos mais complexos que tomam por tema o poder, a sujeição e imaginação, pois *Five easy pieces* é, antes de tudo, uma narrativa de denúncia sobre o abuso imposto aos corpos e subjetividades, denunciando o quanto o sistema que molda nossos comportamentos, sentimentos, indignações e críticas é, também, completamente abusivo. Assim, o “Realismo Global” na poética de Milo Rau se manifesta nos cruzamentos que envolvem o “mundo-base” e “em-mundo” para expor e criticar projetos de poder, contradições do sistema capitalista, além de medos e opressões socialmente construídos e impostos.

## Referências

BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENTELY, Eric. **The playwright as thinker**. Nova Iorque: Reynal & Hitchcock, 1946.

DIAS, Fabio Alves dos Santos. A teoria do reflexo e o realismo na obra de Lukács nos anos 1930. **Café com sociologia**, v. 5, n. 1, p. 101-118, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.

GOODLAD, Lauren M. E. Introduction: worlding realisms now. **Novel**, Duke University Press, v. 2, n. 49, p. 183-201, 2016.

JAMESON, Fredric. **The antinomies of realism**. London/New York: Verso: 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn. Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, Georg. **Problemas del realism**. Trad. Carlos Gerhaed. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966 [1934].

MARTIN, Carol. Bodies of evidence. In: MARTIN, Carol (Org.). **Dramaturgy of the real on the world stage**. New York: Palgrave Macmillan: 2010.

RAU, Milo; BLÄSKE, Stefan. **Die 120 Tage von Sodom / Five easy pieces**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017. [Kindle edition]

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. **Globaler Realismus / global realism: goldenes Buch I / golden book I**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018. [Kindle edition]

SILVA, Heloisa Marina da; BAUMGARTEL, Stephan. O acontecimento teatral como proposta política, paralelos entre o teatro do oprimido e o teatro pós-dramático. **DAPESQUISA**, v. 3, p. 1-9, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WIHSTUTUZ, Benjamin; RAU, Milo. Antagonistische Dramaturgie. Ein Gespräch. In: UMATHUM, Sandra; DECK, Jan (Org.) **Postdramaturgien**. Berlin: Neofelis Verlag, 2020.

Submetido em: 29 jun. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020



**“Dispersa os soberbos e eleva os humildes”:  
a justiça na obra teatral  
*El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega**

**“Dispersa los soberbios y eleva los humildes”:  
la justicia en la obra teatral  
*El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega**

Gabriel Furine Contatori<sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo, propomos um breve estudo da peça teatral *El mejor alcalde, el Rey* (1635), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), a fim de demonstrar que a obra, ao pôr em cena os *villanos* humildes e o nobre soberbo, aplica, em seu desenlace, uma concepção de justiça, tanto poética quanto político-teológica, que funciona em duas frentes: distributiva, pois premia os bons; e punitiva, pois castiga os maus. Neste ensejo, a peça, ao elevar com o prêmio os humildes e ao dispersar com o castigo o soberbo, restabelece a ordem do corpo político, reflexo da ordem do mundo criado por Deus. Para tanto, recorreremos a autores como, por exemplo, Platão (2001), Aristóteles (2012; 1985), Agostinho (1997), Tomás de Aquino (1994), Quevedo (1670), Hespanha (1982) e Hansen (2019), dentre outros.

**Palavras-chave:** Teatro espanhol. Século XVII. Lope de Vega. Justiça. *El mejor alcalde, el Rey*.

## Resumen

En este artículo, hacemos un breve estudio de la obra teatral *El mejor alcalde, el Rey* (1635), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), para demostrar que la obra teatral, al poner en el tablado los *villanos* humildes y el noble soberbio, aplica, en su desenlace, una concepción de justicia, al mismo tiempo poética y político-teológica, que actúa en dos direcciones: distributiva, pues premia los buenos; y punitiva, pues castiga los malos. Con esto, la obra teatral, al elevar con el premio los humildes y al dispersar con el castigo el soberbio, restablece el orden del cuerpo político, reflejo del orden del mundo creado por Dios. Para eso, recurrimos a autores como Platon (2001), Aristóteles (2012; 1985), Agustín (1997), Tomás de Aquino (1994), Quevedo (1670), Hespanha (1982), Hansen (2019), y otros.

**Palabras clave:** Teatro español. Siglo XVII. Lope de Vega. Justicia. *El mejor alcalde, el Rey*.

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras (linha de pesquisa: “Questões de representação: poéticas e suas reapropriações”) da Universidade Federal de São Paulo. Professor de língua espanhola e portuguesa na rede particular de ensino. E-mail: furine.contatori@unifesp.br.

## Introdução

A leitura é prática assimétrica, isto porque tanto o texto quanto o leitor estão, na maioria das vezes, situados “em pontos diferentes da história”, ou seja, a relação entre texto e leitor se dá num intervalo temporal e também semântico, enquanto “desnível ou desigualdade que se estabelece entre a informação veiculada no texto e a informação do leitor, principalmente quando os textos são de formações históricas diferentes da formação histórica do leitor” (HANSEN, 2005, p. 25). A peça teatral *El mejor alcalde, el Rey*, de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), publicada, em 1635, na “Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fenix de España, Frei Lope Felix de Vega Carpio”, é-nos distante em torno de quatrocentos anos.

Nesse sentido, uma maneira de superar essas lacunas temporais e semânticas é propor uma historicização. Em outros termos, reconstruir as ordens de verossímeis, os preceitos poéticos e retóricos, as concepções político-teológicas, entre outros aspectos, em voga na Espanha do Seiscentos, partilhados pelo enunciador do texto e pela sua audiência.

Neste artigo, portanto, objetivamos reconstruir alguns condicionamentos institucionais, como, por exemplo, os preceitos poéticos e político-teológicos, em vigência na Espanha do século XVII, a fim de demonstrarmos que a peça *El mejor alcalde, el Rey*, ao encenar os caracteres dos *villanos* (camponeses/lavradores) humildes e do nobre soberbo, aplica, no desenlace, uma concepção de justiça, que não é apenas poética como tem apregoado a crítica, mas também político-teológica, por meio da qual se premiam os bons (na peça, são os camponeses humildes) e se castiga o mau (na peça, o nobre soberbo). Tal aplicação de justiça objetiva, ao elevar os humildes e dispersar o soberbo, principalmente, restabelecer a ordem do corpo político, enquanto reflexo da ordem do mundo criado por Deus.

### ***Comedia nueva*: gênero em que se encenam os bons e os maus**

No tratado poético-retórico *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado primeiramente publicado em 1609<sup>2</sup>, Lope de Vega (2012) sistematiza os preceitos poéticos

---

<sup>2</sup> A 2ª. edição, publicada em 1611, manteve o título original. Contudo, a edição da Catedra, consultada neste trabalho, publicou o livro sob o título *Arte nuevo de hacer comedias*., sendo este o título que consta nas Referências em Lope de Vega (2012).

e retóricos da *comedia nueva*. Entre esses preceitos, destaca-se a representação de personagens virtuosos (bons) e viciosos (maus), como se lê no seguinte trecho:

que la virtud es dondequiera amada; / pues que vemos, si acaso un recitante / hace un traidor, es tan odioso a todos / que lo que va a comprar no se lo venden, / y huye el vulgo de él cuando le encuentra; / y si es leal, le prestan y convidan, / y hasta los principales le honran y aman, /le buscan, le regalan y le aclaman. (LOPE DE VEGA, 2012, v. 330-337)

O primeiro ponto a destacar do trecho em questão é a “assimilação” que o auditório faz entre ator (*recitante*) e personagem. Nesse sentido, em versos anteriores a esses citados acima, afirma-se: “que se transforme todo el recitante, /y con mudarse a sí, mude al oyente” (LOPE DE VEGA, 2012, p. 146, v. 275-276). Se a imitação da tragédia e da comédia, conforme Aristóteles (1984, p. 19-29), na *Poética*, realiza-se por meio do modo dramático, isto porque se efetua mediante agentes, é evidente a atenção que Lope dá ao trabalho do ator. Este é responsável por se transformar no personagem que foi escrito pelo dramaturgo para, assim, mover (*movere*) na audiência o *pathos* (as emoções), como bem sintetiza Manuel Pires de Almeida em “Poesia e pintura ou Pintura e poesia”:

Assim como a pedra de cevar atrai a si não só uma agulha, mas infunde também nela faculdade de atrair a outras: assim a poesia posta em cena é tal que a inspiração das musas, movendo primeiro ao poeta a cólera, a dor, o ódio, passa do poeta ao representante (ou do poeta ao leitor, quando não sobe à cena) e do representante consecutivamente a todo o povo. (ALMEIDA, 2002 [1633], p. 91)

Em Lope, como se viu, ocorre certa confusão entre ator e personagem, uma vez que o auditório não distingue aquilo que é aparente daquilo que é verdadeiro. Eximindo-nos, pois, desta discussão que foge ao escopo deste trabalho, o que é importante reter das afirmações de Lope de Vega é que, se a virtude é por todos os lados amada, e o *recitante* que faz o papel do virtuoso torna-se querido pela audiência, logo o personagem bom e virtuoso que representa é também louvado pelo auditório. A mesma lógica serve para o contrário: se um ator que faz um personagem mau e vicioso é rechaçado pela audiência, o mesmo vale para seu personagem.

A encenação de bons e maus, segundo os postulados de Lope, indica duas coisas: a primeira, que a finalidade da *comedia nueva* não é definida, como se encontra na comédia antiga e em algumas reapropriações feitas pelos preceptistas do Seiscentos, pela imitação

de homens baixos, que, ao realizarem suas ações, movam ao riso, mas por meio dos “*exempla* que o poema cômico deve suscitar” (COSTA, 2011, p. 65). A segunda, que a encenação de *exempla* de bons e maus no palco da *comedia nueva* visa a, conforme pode-se depreender da passagem anterior de Lope, deleitar (*delectare*) e ensinar (*docere*) o auditório. Tais finalidades da poesia encontram-se, por exemplo, na *Retórica*, de Aristóteles<sup>3</sup>, e na *Arte poética*, de Horácio<sup>4</sup>. Ensinar e deleitar continuaram, no Seiscentos, a serem as finalidades basilares da imitação poética, contudo acrescidas da moralidade cristã (COSTA, 2011, p. 28).

A atribuição de tal finalidade à comédia não é exclusividade de Lope de Vega, pois outros preceptistas também a prescreveram. O exemplo mais notório encontra-se na *Idea de la comedia de Castilla*, de José Pellicer de Tovar, na qual lê-se:

La comedia comò está oy es el poema más árduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios. Porque, comenzando en su primer precepto, se constituye voluntariamente el que la haze por maestro público del pueblo que le está oyendo, de cuyos avisos depende la enseñanza de aquel concurso. Y así deve procurar el artífice en su contexto que saquen escarmiento, y no exemplo, de las acciones malas; exemplo, y no escarmiento, de las acciones buenas. (...). considerando que la definición de la comedia es una *acción que guía a imitar lo bueno y a escusar lo malo*. (PELLICER DE TOVAR, 2011 [1635], p. s/n, itálicos do autor)

A *comedia nueva*, portanto, deve demonstrar a “superioridade e a inferioridade dos caracteres por suas ações e sentenças” e, assim, suscitar “emulação ou aversão pelos personagens dignos de louvor ou de vitupério, e que, no todo, mostre um número maior de bons do que de maus” (MUHANA, 1997, p. 144). Com base nesses apontamentos, devemos destacar que bons e maus, além de serem identificados por meio da virtude e do vício em suas palavras e ações, são construídos por meio de caracteres ou *costumbres* específicos. Aliás, a imitação de caracteres é ponto central na concepção de *comedia* postulada por Lope. No *Arte nuevo*, Lope diz: “Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o *poesis*, y este ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo los *costumbres*” (LOPE DE VEGA, 2012, p. 134, v. 49-53). E mais adiante, parafraseando Cícero, reforça:

<sup>3</sup> “E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações (...)” (ARISTÓTELES, 2012, p. 60).

<sup>4</sup> “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável; pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor (...)” (HORÁCIO, 1984, p. 107, v. 343-344).

Con ática elegancia los de Atenas / reprehendían vicios y costumbres con las comedias, y a los dos autores / del verso y de la acción daban sus premios. / Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres, y una viva imagen / de la verdad (...) (LOPE DE VEGA, 2012, p. 138, v. 119-125)

A comédia é, portanto, imitação da vida, espelho dos costumes e imagem da verdade, tal como preconizado por Cícero. A comédia é espelho dos costumes porque retrata os mais diferentes caracteres do seu século. O que não significa que ela seja espelho da realidade, uma vez que a construção desses costumes ou caracteres é feita de modo verossímil e decoroso, atendendo às prescrições que são atribuídas a cada tipo social. Nesse ensejo, Luis Alfonso de Carvallo, na preceptiva *Cisne de Apolo* (1602), relembra que a comédia, por ser espelho dos costumes, representa, por exemplo, ignorância da criança, a malcriação do menino, a avareza do velho, a leviandade da mulher. Enfim, “es catedra onde se leen todas las facultades, todas las ciencias, todas las artes, y todo lo necesario para vivir a vida sin peligro” (CARVALLO, 1602, p. 288).

A peça *El mejor alcalde, el Rey*, por meio dos personagens Sancho de Roelas e Elvira de Aibar representa os *villanos* humildes; e por meio de D. Tello de Neira, o nobre soberbo. Assim, os bons e virtuosos são os camponeses; e o mau e vicioso é o nobre. Convém, antes de adentrarmos na análise de trechos da peça, discutirmos o que é humildade e soberba no contexto das letras espanholas seiscentistas, uma vez que a aplicação da justiça, distributiva e punitiva, feita no desenlace da peça, objetiva, ao premiar os bons e ao castigar o mau, elevar os humildes e dispersar o soberbo.

## **A humildade e a soberba no século XVII**

Para se entender o que o século XVII espanhol compreende por soberba e humildade, faz-se necessário um breve recuo temporal. Na *Suma teológica* (século XIII), Santo Tomás de Aquino define a humildade como uma virtude. Além do mais, a humildade participa da virtude da temperança, isto porque à semelhança desta, a humildade busca “atemperar y refrenar el ánimo para que no aspire desmedidamente a las cosas excelsas” (TOMÁS DE AQUINO, 1994, p. 518). Embora a humildade seja, para Santo Tomás de Aquino, um “laudable rebajamiento de sí mismo”, tal ação deve advir de um movimento interno da alma e da mente, pois, segundo ele, um rebaixamento de si mesmo que nasce de “signos externos”, objetivando a “excelencia de la gloria”, é fingido e

constitui “*falsa humildad*” (TOMÁS DE AQUINO, 1994, p. 518) (itálico do autor). Essa “falsa humildade” é o contrário da virtude da humildade, isto é, o vício da soberba. O filósofo conclui que esse rebaixamento de si mesmo deve se dar não somente em relação a Deus, mas também a outros homens: “Pero la humildad, como virtud específica, considera preferentemente la sujeción del hombre a Dios, en cuyo honor también se humilla sometiéndose a otros” (TOMÁS DE AQUINO, 1994, p. 519).

Ao discorrer sobre o vício da soberba, Santo Tomás de Aquino recorda que, como a soberba se opõe à reta razão, constitui um pecado. Além disso, ele relembra que a soberba recebe este nome “del hecho de que alguien, por su voluntad, aspira a algo que está *sobre* sus posibilidades”, visto que é “proprio de la recta razón el que la voluntad de cada cual busque lo que le es proporcionado” (TOMÁS DE AQUINO, 1994, p. 527, itálico no original). No mais, o filósofo demonstra como a soberba e a humildade são contrárias:

La soberbia se opone a la humildad, la cual considera propiamente sujeción del hombre a Dios, como dijimos antes (q. 161 a.1 ad 5). De ahí que, por el contrario, la soberbia considere propiamente la falta de dicha sujeción, en cuanto que alguien se exalta por encima de lo que la regla o medida divina le ha asignado. [...] se considera como raíz de la soberbia el hecho de que el hombre, en alguna medida, no se somete a Dios ni a su regla. Ahora bien: es claro que el no someterse a Dios es pecado mortal, porque equivale a apartarse de Él. De donde se sigue que la soberbia, en sí misma, es pecado mortal. (TOMÁS DE AQUINO, 1994, p. 533)

Com base nesses apontamentos preliminares, dirijamo-nos à Espanha do XVII. No *Galateo español* (1528), Lucas Gracián Dantisco (1598, p. 25) afirma que a soberba é estimação de si mesmo. Tal concepção está presente também no *Vocabulario portuguez & latino*, de Raphael Bluteau (1728, p. 670): “SOBERBA: He hua demasiada estimação, com que se levanta o homem sobre si, & chega a não querer sugeytarse a Deos [...] A soberba he vicio quase inseparável dos Grandes”. Além disso, Bluteau recorda que Lúcifer é o maior exemplo da soberba. Ao não querer sujeitar-se a Deus, Lúcifer foi expulso do Paraíso. No *Vocabulario*, Bluteau (1728, p. 72) define a humildade do seguinte modo: “Virtude, que inclina a criatura intellectual ao desprezo das suas prerrogativas, & a ter baixa opinião de si, para engrandecer a Deos”.

Na *Virtud Militante contra las quatro pestes del mundo: embidia, ingratitud, soberbia, y avaricia. Con las quatro fantamas: desprecio de la muerte, vida, pobreza y enfermedad* (1651), Francisco de Quevedo discute sobre a soberba e a humildade. Para ele, a soberba é a

terceira peste do mundo. Quevedo trata da soberba valendo-se de duas passagens do livro dos *Salmos*: “Ó Senhor, Deus justiceiro, / Deus justiceiro, manifesta-te! / Levanta-te, juiz da terra, paga aos soberbos o que merecem” (LIVRO DOS SALMOS, 2006, p. 693); e “Mas Deus te abaterá para sempre, / te destruirá, te expulsará da tenda / e te extirpará da terra dos vivos. Os justos verão e temerão, / e rirão dele dizendo: / ‘Eis o homem que não punha em Deus o seu refúgio’” (LIVRO DOS SALMOS, 2006, p. 671).

Ao interpretar esses versículos, Quevedo relembra que os soberbos sempre caem:

[Dios] No dize que le castigará [al soberbio], fino que le deftruirá. El castigo haze fe á los hijos, la deftruición toca á los enemigos, y condenados. Dize que le arrancará, no dize que le segará, que es language para las semillas de buen fruto, no que le podará, que es diligencia para la abundancia de las vides: dize que le arrancará, lo que fe haze con los cardos, y las malas yervas.

El árbol quanto sube al Cielo con fus ramos, tanto fe va defeendiendo con fus rayzes en la tierra: y quanto mas fe ahonda, y arrayga en la tierra, tanto mas feguramente fe levanta. El fobervio todo lo haze al rebés, tanto como fe levanta á las nubes, tanto fe olvida de tierra, y fu pretenfion es apartar fus rayzes tanto della , que eftén mas altas, que las cimas de todos. Por efto, aunque no le derriben, fe cae. (QUEVEDO, 1670, p. 295-296)

Além disso, para demonstrar quão vil são os soberbos, Quevedo (1670, p. 302) recorda que a vida do próprio Cristo foi inteiramente marcada pela humildade: nasce de Virgem pobríssima; escolhe por pai um carpinteiro; nasce num curral de animais; tem uma manjedoura no lugar do berço. Além disso, por meio do *Magnificat* (o canto de Maria) presente no Evangelho de São Lucas, Quevedo (1670, p. 302-303) aponta que Deus escolhe uma escrava humilde, Maria; e a profecia da Virgem Mãe demonstra que Deus eleva os humildes e dispersa os soberbos, como se lê no Evangelho:

A minha alma engradece o Senhor, / e meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador, / porque ele olhou para a humildade de sua serva. / Todas as gerações, de agora em diante, me chamarão feliz, / porque o Poderoso fez para mim coisas grandiosas. / O seu nome é santo, / e sua misericórdia se estende de geração em geração / sobre aqueles que o temem. / Ele mostrou a força de seu braço: dispersou os que tem planos orgulhosos no coração. / Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes. (LUCAS, 2006, p. 1213-1214)

Com base no que foi exposto nesta seção, percebemos que as concepções de humildade e soberba no século XVII são uma continuidade do pensamento escolástico tomista. Assim sendo, em linhas gerais, soberba é estimar-se a si próprio, não sujeitando-

se a Deus ou a um superior; na contramão, a humildade põe freio à soberba, pois o humilde não deseja aquilo que está acima de suas possibilidades, e, além disso, sujeita-se a Deus e a um superior. Passemos, pois, à análise de alguns elementos da peça.

### **Os *villanos*, bons, virtuosos e humildes; e o nobre, mau, vicioso e soberbo**

É pertinente para as discussões seguintes tecer um breve comentário sobre o argumento da peça *El mejor alcalde, el Rey*. Nessa peça, Sancho de Roelas, um lavrador de origem nobre, decide casar-se com Elvira Aibar, também lavradora. Contudo, antes de fazê-lo, Sancho avisa D. Tello de Neira, nobre e senhor das terras onde trabalha. D. Tello e sua irmã, Feliciano, decidem apadrinhar o casamento. Contudo, tendo chegado à casa de Nuño, pai de Elvira, onde ocorreria o matrimônio, D. Tello se apaixona por Elvira, dada sua beleza, e decide impedir o casamento. Para o logro desse objetivo, diz que o casamento será melhor se realizado no dia seguinte. Com isso, impede o sacerdote de entrar na casa e concretizar o sacramento. Na sequência, rapta Elvira e, próximo ao final da peça, sabemos que a estupra. Sancho dirige-se ao rei D. Alfonso VII e solicita sua ajuda. O monarca escreve um bilhete no qual exige que D. Tello solte Elvira. Sem o cumprimento da solicitação real, o rei dirige-se à casa de Tello e o sentencia à morte.

Sancho e Elvira mostram-se, ainda que simples *villanos*, bons e virtuosos. Entre as virtudes destaca-se, por exemplo, a temperança e a humildade. Com relação à primeira, no início da peça mostra-se que Sancho observava Elvira nos campos de Galicia. Elvira sabia que ele a olhava. Ambos, entretanto, sempre mantinham o recato, e, para consumarem seu amor, resolvem se casar. De antemão, notamos que os camponeses são virtuosos, pois, embora já estivessem se cortejando, conseguem controlar seus afetos, isto é, demonstram a virtude da temperança, que, conforme a *Retórica* de Aristóteles, é a “virtude pela qual uma pessoa se conduz como a lei manda em relação aos prazeres do corpo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 46). Nesse sentido, a consumação de qualquer ato deve ser feita após o matrimônio. Assim sendo, o amor entre ambos é virtuoso.

D. Tello, por sua vez, ao se deparar com a beleza de Elvira subordina sua razão ao desejo: “DON TELLO: ¡Por Dios que siento abrazarme! [*Aparte*] /Pues decid que no entre el cura; /que tan divina hermosura [*Aparte*] / robándome el alma está” (LOPE DE VEGA, 2017, p. 88, v. 660-662). Ao raptar Elvira, Tello mostra-se intemperante. Nesse sentido, no

*Oráculo Manual y arte de prudencia*, Baltasar Gracián aponta que nunca se deve obrar apaixonado, pois “todo lo errará. No se obre por si, quien no està en si, y la pasión siempre destierra la razón” (GRACIÁN, 1674 [1647], p. 510).

Elvira também destaca suas virtudes e sua precaução com o asseguramento da honra ao frisar a D. Tello que o amor que perde a honra é apetite feio:

ELVIRA: ¿De qué sirve atormentarme, / Tello, con tanto rigor? / ¿Tú no ves que tengo honor, / y que es cansarte y cansarme? / DON TELLO: Basta, que das en matarme / con ser tan áspera y dura. / (...) / Tu crueldad, ¿no considera / que esto es amor? / ELVIRA: No, señor; que amor que pierde al honor / el respeto, es vil deseo, / y siendo apetito feo, / no puede llamarse amor. / Amor se funda en querer / lo que quiere quien desea; / que amor que casto no sea, / ni es amor ni puede ser. (LOPE DE VEGA, 2017, p. 99-100, v. 879-884; v. 893-902)

N’ *O cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, lemos: “cuando el amor no ha de parar en casamiento, es forzado que la mujer tenga del el escrúpulo que se suele tener de las cosas defendidas, y ponga en peligro la fama que tanto le importa” (CASTIGLIONE, 1873, p. 375). Além da virtude da temperança, destaca-se, na peça, a virtude da humildade. Passemos a discuti-la.

Assim que consente com o casamento entre Elvira e Sancho, Nuño solicita que Sancho comunique o casamento a D. Tello, justamente porque Sancho está sujeito a Tello: “NUÑO: Tú sirves a don Tello en sus rebaños; / el señor desta tierra, y poderoso / en Galicia y en reinos más estraños. / Decirle tu intención será forzoso, / así porque eres, Sancho, su criado [...]” (LOPE DE VEGA, 2017, p. 69, v. 193-197). Sancho, ainda que pouco afeito ao pedido, dado que quer casar-se logo, atende à solicitação do futuro sogro. Desse modo, dirige-se a Tello, e, perante ele, Sancho reforça sua humildade:

SANCHO: Noble, ilustríssimo Tello, / y tú, hermosa Feliciano, / señores de aquesta tierra, / que os ama por tantas causas, / dad vuestros pies generosos / a Sancho, Sancho el que guarda / vuestros ganados y huerta, / ofício humildade en tal casa / [...] / me han obligado; ella [Elvira] quiere [contraer matrimonio con Sancho], / su padre también se agrada, / mas no sin licencia vuestra, / que me dijo [Nuño] esta mañana / que el señor ha de saber / cuánto se hace y cuánto pasa desde el vasallo más vil / a la persona más alta / que de su salario vive [...] (LOPE DE VEGA, 2017, p. 77-79, v. 379-386; v. 425-433)

Após Elvira ser raptada por Tello, Sancho dirige-se ao monarca D. Alfonso VII, diante de quem também se prostra com humildade: “SANCHO: Dame a besar tu mano, / porque ennobleza mi grosera boca, príncipe soberano” (LOPE DE VEGA, 2017, v. 1337-1339). Além disso, após conseguir a carta do rei ordenando que Tello solte Elvira, Sancho continua mantendo-se humilde e subordinado a Tello:

SANCHO: Señor, esa carta traigo / que me dio el Rey. / DON TELLO: ¡Vive Dios, que de mi piedad me espanto! / ¿Piensas, villano, que temo / tu atrevimiento en mi daño? / ¿Sabes quién soy? / SANCHO: Sí, señor, / y en tu valor confiado, / traigo esta carta, que fue, / no, cual piensas, en tu agravio, / sino carta de favor / del señor rey castellano, / para que me des mi esposa. (LOPE DE VEGA, 2017, p. 126, v. 1553-1565)

Como podemos deprender, Sancho continua a manter sua humildade e o reconhecimento de D. Tello enquanto seu senhor. Além disso, não aspira a nada além de suas forças, isto porque aspira apenas a retomar a esposa, de acordo com o que a carta do rei lhe assegurava. Tello, por sua vez, vale-se de um princípio nobiliário, que se repete inúmeras vezes na peça, por meio do qual demonstra sua soberba: *soy quien soy*. Casa e Primorac (2017, p. 23) explicam tal princípio nos seguintes termos: “Es decir, que le corresponde actuar según sus valores personales, su rango social, su deber y su concepción de si mismo”.

Tello se recusa a atender a ordem do rei. Ao destacar que é quem é, coloca-se acima do monarca, não querendo sujeitar-se a ele e às suas ordens, conforme o seguinte excerto: “DON TELLO: Villanos, si os he quitado / esa mujer, soy quien soy, / y aquí reino en lo que mando, / como el rey en su Castilla: / que no deben mis pasados / a los suyos esta tierra, / que a los moros la ganaron / [...] / Yo soy quien soy...” (LOPE DE VEGA, 2017, p. 127, v. 1580-1587; v. 1589).

D. Tello se vale da extensão do reino e de seu senhorio em Galicia para justificar suas ações. Segundo Casa (1994, p. 127), a extensão territorial do reino não permitia que o rei exercesse a justiça pessoalmente. Assim sendo, a monarquia desenvolveu organismos e agentes competentes, entre os quais os alcaides, para exercer a justiça. Ademais, D. Tello também se vale desse princípio nobiliário por meio do qual destaca sua soberba como justificativa para possuir Elvira: “DON TELLO: (...) que por fuerza has de ser mía, / o no he de ser yo quien fui” (LOPE DE VEGA, 2017, p. 1129-1130). Com base nessas citações, demonstramos o caráter vicioso e soberbo no nobre, D. Tello. Na *Retórica*, Aristóteles

relembra que ser nobre é não perder suas qualidades naturais provindas de uma estirpe. Contudo, o Filósofo reconhece que a maioria dos nobres mostra-se de vil caráter (ARISTÓTELES, 2012, p. 127). É, justamente, o caso de D. Tello de Neira.

### ***El mejor alcalde, el Rey: “política católica” da Razão de Estado, a metáfora do Corpus Mysticum e a justiça distributiva e punitiva***

É ponto assente na crítica que o rei nas comédias de Lope de Vega aplica a justiça. Entretanto, para se entender a importância da aplicação da justiça e, por conseguinte, sua função em *El mejor alcalde, el Rey*, é pertinente, primeiramente, discutir sobre a “política católica” da Razão de Estado e a metáfora do *Corpus mysticum* que estão presentes na peça em estudo.

Os contrarreformistas do século XVII, no combate a teses luteranas, calvinistas, catolicizam o conceito de “Razão de Estado”. Hansen (2019, p. 76) define esse conceito da “política católica” nos seguintes termos:

Como técnica de conquista, conservação e ampliação do poder, a ‘razão de Estado’ visa à manutenção da unidade interna do Reino, entendido como um corpo de ordens e estamentos fortemente hierarquizado, garantindo sua soberania contra inimigos externos. ‘Razão de Estado’ é, então, uma entidade extrínseca e superior ao poder, o ‘bem público’ ou o ‘bem comum’, em nome de que o poder absoluto age.

Conforme Hansen, a unidade interna do Reino é entendida como um corpo altamente hierarquizado. Trata-se da concepção política-teológica, baseada sobretudo em Aristóteles e Santo Tomás de Aquino, do *Corpus mysticum*. Segundo Kantorowicz (2012, p. 210), a metáfora do *Corpus mysticum* teve origem no século XIII, na Igreja, entendendo-se que Igreja militante é um corpo cuja cabeça é Cristo e a cabeça visível é o papa. Essa concepção, com o ressurgimento das ideias aristotélicas, especialmente as alocadas na *Política*, passou a empregar-se no âmbito político, entendendo-se que o rei é a cabeça do corpo político, do Estado (KANTOROWICZ, 2012, p. 221). Nesse sentido, todos os homens que integram o Reino, embora desempenhem diferentes funções sociais, integram-se num todo harmônico, um corpo, que tem como cabeça o rei: “Se da razão, a cabeça está no corpo assim como Deus está para o mundo. Politicamente, o Rei está no reino assim como a cabeça no corpo: razão dos membros, o Rei os dirige em função de sua integração

harmônica” (HANSEN, 2004, p. 117).

Na *Política*, Aristóteles afirma que o homem é animal social e, por isso, deve integrar-se à *polis*, ao todo, ao “corpo político”. Segundo o Filósofo, os homens são partes diferentes que integram o todo, porque cada um deles tem sua função e atividade específicas a desempenhar no todo. O que leva os homens a se unirem nesse “corpo político” é uma finalidade que lhes é comum: o bem-comum (ARISTÓTELES, 1985, p. s/n).

Com isso, diferentemente do que defendiam protestantes, os contrarreformistas do século XVII defendem que o rei não governa por direito divino, mas por meio de um *pacto de sujeição*, por meio do qual os membros do corpo político delegam o poder para o Rei para que este os reja e garanta a harmonia do corpo político (HANSEN, 2019, p. 80). Com relação a essa ideia de manter a harmonia, Hespanha (1982, p. 207, itálico do autor) diz:

Desde logo, a ideia de que a harmonia da sociedade não requer a igualdade dos seus membros ou a uniformidade das suas funções; tal como nos organismos vivos, o equilíbrio resulta, pelo contrário, da não intermutabilidade das partes e do respeito pelos seus função [sic] e estatuto específicos; a natureza – e também a natureza da sociedade – aparece, assim como uma ‘ordem de coisas díspares’ ou, dizendo de outro modo, como uma ‘*hierarquia* – hierarquia de funções (espiritual, militar, judicial, produtiva), hierarquia de cargos e pessoas (clero, nobres, juízes, artesãos’).

Com base nesse panorama político-teológico em vigência no Seiscentos é possível compreender o papel da justiça, enquanto função primeira do rei. Na *Della ragion di stato* (1589), Giovanni Botero acentua que embora o Rei deva conquistar e ampliar o poder, sua tarefa essencial é garantir a conservação do Reino, atentando-se, principalmente, a ataques internos que afetem sua conservação (BOTERO, 2016, p. 986). Em outros termos, o rei deve, como visto, garantir a harmonia do corpo, a fim de assegurar o bem-comum. Entretanto, isso só pode ser feito conservando-se a paz e a concórdia, tal como acentua Cristóbal Suárez de Figueroa (1615, p. 13) na *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Se, como diz o profeta Isaías, a paz é fruto da justiça (ISAÍAS, 2006, p. 887), a aplicação da justiça garante a paz.

No século XVII espanhol, a preceptiva aponta que a justiça consiste em dar a cada um o que é seu, – recuperando, assim, as discussões da *República* de Platão<sup>5</sup> –, o prêmio

---

<sup>5</sup> Platão, ao dividir a cidade ideal em três estamentos (governantes-filósofos; soldados; artesãos) e conferir a cada um deles uma virtude, sabedoria, coragem e temperança, aponta que a justiça é a virtude que dá a cada um o que é seu, garantindo que cada indivíduo cumpre sua tarefa dentro da *pólis*, sem se envolver

para os bons (justiça distributiva) e o castigo (justiça punitiva) para os maus, – tal como defende Santo Agostinho n´O *livre arbítrio*<sup>6</sup>. No *Vocabulario*, Bluteau sintetiza essa concepção de justiça, dispersa em inúmeros tratados: “Justiça. Huma das quatro virtudes cardinaes; consiste em dar a cada hum o seu, premio, & honra ao bom, pena, & castigo ao mau” (BLUTEAU, 1728, p. 232). Retomemos a peça.

Na carta que D. Alfonso VII escreve solicitando que D. Tello solte Elvira está sintetizada essa concepção de justiça: “En recibiendo ésta, daréis a ese pobre labrador la mujer que le habéis quitado, sin réplica ninguna; y advertid que los buenos vasallos se conocen lejos de los reyes, y que los reyes nunca están lejos para castigar los malos – EL REY” (LOPE DE VEGA, 2017, p. 125). Diferentemente do que defendia D. Tello, que, como vimos, dizia que o rei estava distante, o rei relembra que está sempre próximo, atento aos bons e maus vassallos, a quem deve premiar e castigar, respectivamente.

Quando Sancho retorna à corte de D. Alfonso VII e informa ao monarca que D. Tello se recusou a atender as ordens régias, D. Alfonso fica perplexo com tamanha soberba:

REY: Carta de mi mano escrita... / [...] / Ofendido del rigor, /de la violencia y porfia / de don Tello, yo en persona / le tengo de castigar [...] /  
SANCHO: Señor, mirad que no os toca / tanto mi bajeza honrar. / Enviad, que es justa ley, / para que haga justicia, / algún alcalde a Galicia. / REY: El mejor alcalde, el Rey. (LOPE DE VEGA, 2017, p. 133-134, v. 1743-1746; v. 1771-1776)

D. Alfonso VII recorda que aquele que melhor pode aplicar a justiça é o próprio rei. Nessa direção, nas *Siete partidas* (século XIII), de D. Alfonso X, El Sábio, por exemplo, recorda-se que o rei só pode ser chamado de rei se mantiver o reino com justiça e direito: “Regno es llamado la tierra q ha rey por señor y el ha otrosi nõbre rey por los hechos q ha defazer enella manteniendo la en iusticia y con derecho” (ALFONSO X, 1491, p. s/n). Além disso, na peça, D. Alfonso VII decide aplicar a justiça por conta própria, porque seu vassallo, D. Tello de Neira, é soberbo, ou seja, recusa-se a sujeitar-se à cabeça do corpo, o rei, e também, por conta de suas ações viciosas frente os vassallos humildes, desregula a

---

nas tarefas de outro: “E deste modo se concordará que a posse do que pertence a cada um e a execução do que lhe compete constituem a justiça” (PLATÃO, 2001, p. 187).

<sup>6</sup> “E finalmente sobre a justiça, o que diremos ser ela, senão a virtude pela qual damos a cada um o que é seu?” (AGOSTINHO, 1995, p. 57-58). Santo Agostinho trata, especificamente, de dar o prêmio aos bons e o castigo aos maus. Segundo ele, os bons devem ser premiados se usarem de forma virtuosa o livre-arbítrio que lhe fora concedido por Deus; ao passo que os maus, ao o utilizarem de má forma, devem ser punidos.

harmonia que deveria ser mantida.

O rei dirige-se à casa de D. Tello, entretanto dissimula sua identidade. Não se apresenta como o rei, mas como um alcaide que se chama “Yo”:

REY: ¡Ah, hidalgo!. Oíd. / CELIO: ¿Qué me queréis? / REY: Advertid a don Tello que he llegado / de Castilla y quiero hablalle. / CELIO: Y ¿quién diré que sois? / REY: Yo. / CELIO: ¿No tenéis más nombre? / REY: No. / CELIO: ¡Yo no más, y con buen talle! / Puesto me habéis en cuidado. / Yo voy a decir que Yo / está a la puerta. (*Vase*) / [...] / (*Sale CELIO*) / CELIO: A don Tello, mi señor, / dije como Yo os llamáis, / y me dice que os volváis, / que él solo es Yo por rigor; / que quien dijo Yo por ley / justa del cielo y del suelo, / es sólo Dios en el cielo, / y en el suelo sólo el Rey. / REY: Pues un alcalde decid / de su casa y corte. / (*Sale FELICIANA, deteniendo a DON TELLO, y los criados*) / DON TELLO: ¿Sois por dicha, hidalgo, vos / el alcalde de Castilla / que me busca? / REY: ¿Es maravilla? / DON TELLO: Y no pequeña, por Dios, / el sabeis quién soy aquí. / REY: Pues, ¿qué diferencia tiene del Rey, quien en nombre viene / suyo? / DON TELLO: Mucha contra mí. / Y vos, ¿adonde traéis / la vara? / REY: En la vaina está, / de donde presto saldrá, / y lo que pasa veréis. / DON TELLO: ¿Vara en la vaina? / ¡Oh, qué bien! / No debéis de conocerme. / Si el Rey no viene a prenderme, / no hay en todo el mundo quién. / REY: ¡Pues yo soy el Rey, villano! / [...] / TELLO: [...] / ¡Vos mismo! ¡Vos en persona! / Que me perdonéis os ruego. / REY: Quitadle las armas luego. / ¡Villano, por mi corona, / que os he de hacer respetar las cartas del Rey. (LOPE DE VEGA, 2017, p. 150-153, v. 2198-2207; v. 2213-2222; v. 2245-2261; v. 2265-2269)

No *Arte nuevo*, Lope de Vega (2012, p. 139, v. 319) prescreve o preceito “engañar con la verdad”. O rei se apresenta como alcaide e como Yo. Com relação ao primeiro aspecto, a função do alcaide é aplicar a justiça, a mesma função reservada ao monarca. No que toca ao segundo ponto, o “Yo” guarda a essência do rei. No *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Cobarrubias Orozco, encontramos o seguinte: “IO, primera persona. Suele tener enfasi por la calidad del q habla, incluída en la palabra yo, como yo el Rey” (COBARRUBIAS, 1611, p. 507). Assim, D. Alfonso VII recorda ao soberbo, D. Tello, que somente ele, o rei, é quem é. Com isso, rebaixa o soberbo, demonstrando-lhe que deve sujeitar-se à cabeça, que é o rei.

Na sequência, após Elvira descrever ao rei o estupro que sofreu de D. Tello, o rei emite suas sentenças:

REY: Pésame de llegar tarde; / llegar a tiempo quisiera, / que pudiera / remediar / de Sancho y Nuño las quejas; / pero puedo hacer justicia / cortándole la cabeza / a Tello. Venga el verdugo. / FELICIANA: Señor, tu real clemencia / tenga piedad de mi hermano. / REY: Cuando esta causa

hubiera, /el desprecio de mi carta, /mi firma, mi propia letra, /¿no era bastante delito? /Hoy veré yo tu soberbia, /don Tello, puesta a mis pies. / DON TELLO: Cuando hubiera mayor pena, /invictísimo señor, /que la muerte que me espera, /confieso que la merezco. / [...] /REY: Cuando pierde de su punto /la justicia, no se acierta /en admitir la piedad. /Divinas y humanas letras /dan ejemplos; es traidor /todo hombre que no respeta /a su rey, y que habla mal /de su persona en ausencia. /Da, Tello, a Elvira la mano, /para que pagues la ofensa /con ser su esposo; y después /que te corten la cabeza, /podrá casarse con Sancho, /con la mitad de tu hacienda /en dote. [...] (LOPE DE VEGA, 2017, p. 156-158, v. 2355-2373; v. 2387-2401)

Tendo em vista as penas aplicadas a D. Tello, notamos que o rei D. Alfonso VII considerou os três crimes praticados pelo nobre soberbo: rapto, estupro e lesa majestade. No *Tratado y summa de todas las leyes penales* (1622), de Francisco de la Pradilla Barnuevo, prevê-se para o crime de rapto que o raptor transfira seus bens à mulher lesada e seja, em seguida, morto. O mesmo vale para o crime de estupro, pois o estuprador deve casar-se com a mulher, a fim de restituir a honra da donzela, doar os seus à parte prejudicada e ser morto (PRADILLA BARNUEVO, 1622, p. 6-8). Evidentemente, o crime mais grave, que é frisado várias vezes por D. Alfonso VII, é o de lesa majestade. Para esse crime, a pena de morte é a única punição que deve ser aplicada (PRADILLA BARNUEVO, 1622, p. 1-2).

No que tange a não inclinação do rei à piedade, n' *O cortesão*, a personagem da Duquesa diz que quem erra dá mau exemplo, e, por isso, merece ser castigado não só porque errou, mas ainda porque pode levar outros a errarem. Além disso, a personagem alerta que não se deve acreditar que a clemência é maior que a justiça, pois perdoando muito os maus, faz-se prejuízo aos bons (CASTIGLIONE, 1873, p. 68-69). Como vimos em Quevedo, os soberbos sempre caem. Diante dos soberbos, conforme se lê na *Política para corregedores*, de Jerónimo Castillo de Bobadilla (1777 [1597], p. 305), o rei deve brandir a espada da justiça.

A aplicação da justiça em *El mejor alcalde, el Rey*, dá a cada um o que é seu: o prêmio aos vassallos humildes, pois Elvira recupera sua honra e ela e Sancho tornam-se ricos e podem se casar; e o castigo ao nobre soberbo, punido com a morte. Tal aplicação da justiça objetiva restaurar a harmonia, a concórdia e a paz do corpo místico que foram afetadas pelas ações viciosas de D. Tello. Além disso, o rei premia os humildes porque estes conservaram-se em sua posição hierárquica dentro do corpo do Estado, não desejaram nada além de suas forças, mantiveram-se sujeitos ao nobre e ao rei e ocuparam o espaço que lhes era seu. O nobre soberbo, entretanto, quis superar o rei, colocar-se acima ou no

lugar da cabeça do corpo místico, o rei, e, por essa razão, deve ser punido. O nobre deve saber guardar o lugar que lhe é seu nessa hierarquia.

O exercício da justiça, distributiva e punitiva, restabelece a ordem que havia sido afetada. Essa ordem é reflexo da ordem do mundo criado por Deus. Santo Agostinho aponta que Deus criou uma variedade de seres, que, embora coexistam, mantêm-se numa hierarquia, o que garante a ordem do universo (AGOSTINHO, 1995, p. 176-178). Para Agostinho, o pecado voluntário “leva a um estado accidental de desordem vergonhosa, ao qual se segue o estado penal, precisamente para colocar no lugar que lhe corresponde, para não haver desordem dentro da ordem universal” (AGOSTINHO, 1995, p. 180). O castigo, então, é necessário para harmonizar a ordem do universo (AGOSTINHO, 1995, p. 180).

### **Considerações finais: justiça poética e político-teológica**

A comédia, como vimos, objetiva representar *exempla* de bons e maus com finalidade pedagógica. O *exemplum* dos bons deve ser emulado; ao passo que o do mau deve ser rechaçado. Além disso, o prêmio ao bom e o castigo ao mau também deleitam a audiência, pois, segundo José António González de Salas, na *Nueva idea de la tragédia antigua*, o gosto dos ouvintes se apetece mais vendo o mau ser castigado e o bom ser premiado (GONZÁLEZ DE SALAS, 1778 [1633], p. 68). Essa concepção, como vimos, está no *Arte nuevo*. No mais, o premiar os bons e castigar os maus na comédia é próprio do gênero. González de Salas (1778, p. 70) relembra que, diferente da tragédia, a comédia realiza duas mutações da fortuna, porque o bom, do estado miserável, sobe à grandeza; e o mau, da grandeza, baixa ao estado miserável. É em torno dessas discussões que, no *Cisne de Apolo*, Carvalho (1602, p. 272-273) salienta que o ofício do poeta é como o do rei, pois, como o monarca, cabe ao poeta premiar o bom com o elogio e castigar o mau com o vitupério. É nesse contexto, portanto, que deve ser lida a *justiça poética* aplicada em *El mejor alcalde, el Rey*. A justiça poética está atrelada a convenções do gênero; e às finalidades do ensino e do deleite.

Entretanto, como vimos, é, no mínimo, superficial dizer que apenas a justiça poética ocorre na peça de Lope de Vega. *El mejor alcalde, el Rey*, ao buscar espelhar os costumes, espelha também uma concepção de justiça atrelada a concepções políticas e teológicas.

Assim, além da justiça poética, na peça de Lope a justiça político-teológica também é aplicada. Por meio da justiça, a peça eleva os humildes, já que estes souberam ocupar o lugar que lhes cabe; e dispersa o soberbo, porque quis o lugar que não lhe convém. E, assim, ao restabelecer as hierarquias e a harmonia do corpo místico, a justiça real determina que “aquele que se exalta será humilhado, e quem se humilha será exaltado” (LUCAS, 2006, p. 1235).

## Referências

AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. Tradução, organização, introdução e notas Nair de Assis Oliveira; revisão Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1995.

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

ALMEIDA, Manuel Pires de. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia [1633]. In: MUHANA, Adma. **Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2002.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior; tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

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

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

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

BOTERO, Giovanni. La Razón de Estado. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. **Lemir**: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento (Valencia), n. 20, p. 969-1112, 2016,

CARVALLO, Luis Alfonso de. **Cisne de Apolo**: de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602.

CASA, Frank; PRIMORAC, Berislav. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. **El mejor alcalde, el Rey**. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2017. p. 11-57.

CASA, Frank. Justicia y poder en *El mejor alcalde, el Rey*. **Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro**. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, p. 125-133.

CASTIGLIONE, Baltasare. **Los cuatro libros del Cortesano**, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellon, y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan. Edición dirigida por D. Antonio María Fabié. Madrid: Librería de los Bibliófilos, Alfonso Durán. 1873.

CASTILLO DE BOBADILLA, Jerónimo. **Política para corregedores, y señores de vasallos, en tiempo de paz, y de guerra** [1597]. Madrid: En la Imprenta Real de la Gazeta, calle de las Carreras, 1775.

COBARRUIAS, Sebastián Orozco. **Tesoro de la lengua castellana o española**. En Madrid: por Luis Sanchez, 1611.

COSTA, Wagner José Maurício. **O gênero misto nas comédias de Manuel Botelho de Oliveira**. 2011. 165f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina.

GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio. **Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración ultima al libro singular de Poetica de Aristoteles Stagirita** [1633]. En Madrid: Por D. Antonio de Sancha, 1778.

GRACIÁN, Baltasar. Oraculo Manual y Arte de Prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenço Gracián [1647]. In: GRACIÁN, Baltasar. **Obras de Lorenzo Gracián**: Tomo Primero que contiene *El criticón* (primera, segunda y tercera parte), *El oráculo* y *El Heróe*. Ultima impresión mas corregida, y enriquecida de Tablas. En Madrid: En la Imprenta de la Santa Cruzada, 1674. p. 449- 513.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas. **Galateo español**: y de nuevo va añadido el Destierro de ignorancia que es quaternario de Auisos conuinientes a este nuestro Galateo y aora de nuevo la inoransia y unos versos. En Lisboa: en casa de Jorge Rodríguez, a costa de Francisco Perez, librero y mercader de libros, y vendese en su tienda al Pelourinho Velho, 1598.

HANSEN, João Adolfo. Razão de Estado. In: HANSEN, João Adolfo; CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (Org.). **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. p. 75-96.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). **Cultura letrada no Brasil**: objetos e práticas. Campinas: FAPESP/ALB/Mercado de Letras, 2005. p. 13-44.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HESPANHA, António Manuel. **História das instituições**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

HORÁCIO. **Arte poética**. intr., trad. e com. de R. M. Rosado Fernandes. Mem Martins: Inquérito, 1984.

ISAÍAS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução, introdução e notas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2006. p. 855-922.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval**. Traducción de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy; prólogo de William Chester Jordan; estudio preliminar de Jose Manuel Nieto Soria. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012.

LIVRO DOS SALMOS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução, introdução e notas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2006. p. 642-722.

LOPE DE VEGA, Félix. **El mejor alcalde, el Rey**. Edición de Frank P. Casa y Benislav Primorac. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2017.

LOPE DE VEGA, Félix. **Arte nuevo de hacer comedias**. Edición de García Santo-Tomás. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas, 2012.

LUCAS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução, introdução e notas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2006. p. 1211-1249.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PELLICER DE TOVAR, José. Idea de la comedia de Castilla [1635]. In: PROFETI, María Grazia. **Il Pellicer e la sua 'Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán'**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/il-pellicer-e-la-sua-idea-de-la-comedia-de-castilla-deducida-de-las-obras-comicas-del-doctor-juan-perez-de-montalban/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

PLATÃO. **República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la. **Tratado y summa de todas las leyes penales, canonicas, civiles y destos reynos: con las adiciones al libro de penas y delitos y nuevas prematicas (primera y segunda parte)**. Edición de Nicolas de Assiayn: Pamplona, 1622.

QUEVEDO, Francisco de. Virtud Militante contra las quatro pestes del mundo: embidia, ingratitud, sobervia y avaricia. Con las quatro fantasmas: desprecio de la muerte, vida, pobreza y enfermedad. In: QUEVEDO, Francisco. **Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas: segunda parte**. En Bruselas: De la Empronta de Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros, 1670. p. 251-398.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. **Plaza universal de todas ciencias y artes**. Parte traducida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueroa. En Madrid: por Luis Sanchez, 1615.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Suma de Teología**: volume 4, parte II-II (b). Traducción de Luciano Gómez Becerro. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Submetido em: 06 jul. 2020

Aprovado em: 08 out. 2020



## *As núpcias de Teodora*, de Ivo Bender: uma ressignificação do mito

### *As núpcias de Teodora*, by Ivo Bender: a reframing of the myth

Mariana Soletti<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo conta com a análise da segunda peça do livro *Trilogia perversa* (1988), do dramaturgo gaúcho Ivo Bender, em específico no que diz respeito o sacrifício da personagem Teodora. *As núpcias de Teodora - 1874* adapta *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes, e o presente texto fará um paralelo entre os motivos do sacrifício de Ifigênia em comparação com os de Teodora. Discutir-se-á a presença do mito trágico grego transposto na história do Rio Grande do Sul, enfocando na peça de Bender, de forma a traçar um paralelo com as origens da tragédia e suas variadas condições de significação de sacrifício. Para tal, além da análise do mito de Ifigênia original, de Eurípedes, e do francês Jean Racine, discorrer-se-á brevemente sobre a origem da tragédia e seus preceitos, tendo como referencial teórico, entre outros autores, Aristóteles (2003), Baumgarten (1985), Girard (1990), Lesky (1990) e Nietzsche (1999).

**Palavras-chave:** Ivo Bender. Eurípedes. Mito.

#### Abstract

The present article analyses the second play of the book *Trilogia perversa* (1988), by the playwright from Rio Grande do Sul Ivo Bender, especially towards the sacrifice made on Teodora. *As núpcias de Teodora - 1874* adapts *Iphigenia in Aulis*, by Euripides. The presence of the Greek tragic myth in the history of Rio Grande do Sul will be discussed, focusing on Bender's play, in order to draw a parallel with the origins of the tragedy and its varied conditions of significance of the sacrifice. To this end, in addition to the analysis of the original Iphigenia myth, by Euripides, the other Iphigenia myth by the French Jean Racine, and the origin of the tragedy and its precepts, using as a theoretical reference, among other authors, Aristóteles (2003), Baumgarten (1985), Girard (1990), Lesky (1990) and Nietzsche (1999).

**Keywords:** Ivo Bender. Euripides. Myth.

---

<sup>1</sup> Bolsista integral CAPES em Mestrado em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob orientação da Prof. Dra. Regina Kohlrausch. E-mail: solettimariana@gmail.com.

## Uma breve história da tragédia

Analisar episódios da tragédia grega com maestria, o que ajudou Bender a alcançar o ponto alto de uma extensa produção teatral, requer conhecimento acerca das problemáticas do trágico e, não menos importante, de um resumo de sua cronologia. Através da Grécia, sua principal expoente, a tragédia sobreviveu como retrato das condições histórico-sociais que possibilitaram seu sucesso. O motim de sua criação, “por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1990, p. 18). Ao surgimento das cidades-Estados, foi permitida uma maior liberdade aos cidadãos, que, no período da Tirania, já pressentiram o surgimento da democracia grega. A ela, deve-se o crescimento da vida cultural e o desenvolvimento das cidades. Na época,

[...] a democracia grega apresentava uma tendência extremamente conservadora, na medida em que preservava por vários meios a supremacia de uma classe aristocrata. Esta primazia da aristocracia era preservada tanto pelo código religioso, através da oficialidade da religião olímpica, como pela manifestação cultural da tragédia. (BAUMGARTEN, 1985, p. 42)

Entende-se que a religião olímpica é a que forneceu toda a mitologia aproveitada pela literatura, inclusive seu viés moral e inexorável, o que perdurou na essência da tragédia. Tal mitologia era composta por deuses, semideuses e heróis. Todos, embora poderosos, subordinados à “moira” (*destino*) e à “ananke” (*o que tem de ser*). Ainda segundo Baumgarten (1985), essas duas noções tornam a travessia humana imutável, bem como pressupõem a existência de uma cronologia organizada, na qual não se pode intervir sob pena de instalação do caos.

No entanto, atrelado à liberdade individual do cidadão, principalmente na Grécia Clássica, “um fortalecimento dos cultos dionisíacos” aconteceu (BAUMGARTEN, 1985, p. 37). Festas arcaicas em exaltação às forças da natureza, que precederam a religião. O de Dioniso “cultuava o deus responsável pela fartura da terra, principalmente no que diz respeito ao vinho, ao mel e ao leite, [...] eram acompanhadas de danças e cantos do ditirambo, daí o seu caráter lírico que, mais tarde, transferiu-se para a tragédia” (BAUMGARTEN, 1985, p. 37). A tragédia prosperou pelo fundo da Confederação de Delos contra futuras invasões, através do qual Atenas conheceu um grande progresso

econômico, possibilitando sua expansão estética. E, mesmo que rituais e cultos tenham sido desvinculados da arte através dos séculos, o caráter dionisíaco se consolidou. Para Friedrich Nietzsche (1999, p. 17),

a tragédia é o mais ocidental dos gêneros literários. A vontade ocidental, insurgindo-se contra a natureza, dramatizou sua própria e inevitável queda como um componente humano e universal, o que ela não é. Uma das ironias da história literária é o nascimento da tragédia no culto de Dioniso. A destruição do protagonista lembra a matança de animais e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos.

Desvendando as alegorias de Nietzsche em “A origem da tragédia” (1999), o espírito dionisíaco significa o derramamento de emoções, da intuição, do sentimento que permite vida ao trágico, soterrado em formas apolíneas – estas racionalizadas e concretas, escondidas em “um reflexo da resistência do Ocidente à natureza, e da falsa impressão que tem dela” (PAGLIA, 1992, p. 17). Para os Gregos, Apolo é “a mais alta verdade, a perfeição deste mundo, opostas à realidade imperfeitamente inteligível de todos os dias, enfim, a consciência profunda da natureza reparadora”, enquanto Dioniso representava um estado de embriaguez (NIETZSCHE, 1999, p. 42). Ele atrairia mais o indivíduo subjetivo, colocando-o em estado de exaltação e obrigando-o, logo, a aniquilar-se.

A verdade é que, um contrapondo o outro, o impulso e uma tão simétrica razão, apoderaram-se do mito e o incarnam em representação, como forças artísticas que brotam do seio da própria natureza. Para Baumgarten (1985), o real problema começa quando a voz do homem tenta elevar-se à dos deuses. Outrora buscando explicações para a vida através dos deuses, em uma dualidade assimétrica em que arriscavam tudo e pouco ganhavam em troca, os homens conheceram a racionalidade. Isso seria importante para a renovação da tragédia à modernidade.

Assim como os trágicos gregos trabalharam problemas religiosos, morais e filosóficos de seu tempo, o homem começou a buscar explicação para o sentido da vida. Explorados em Pallottini (1983) e em outros teóricos, o choque e a crise são os catalisadores da tensão, que ocasiona o conflito.

O ressurgimento da tragédia aconteceu através do desafio às autoridades, a partir do século 16. Não só a ruptura da unidade da Igreja Católica, também a revolução copérnica abalou a convicção integral do homem em Deus. Por conseguinte, o homem parou de nele depositar as soluções, as preces e o seu próprio destino. Entramos na ideia

central de que

a tragédia moderna, portanto, tem seu conflito centrado no indivíduo: é o homem em luta consigo mesmo, determinando uma interiorização do conflito, que é uma decorrência do caráter do herói. Não há, assim, forças externas que interfiram na tragédia moderna, como acontecia com a tragédia antiga, onde, mediante a interferência dos deuses, havia uma solução e uma explicação para o conflito. O herói moderno tem caráter. (BAUMGARTEN, 1985, p. 47)

Recai toda a responsabilidade no herói da tragédia moderna, que sente a solidão na medida em que enfrenta a desgraça sozinho, ao contrário do que acontecia na tragédia antiga, na qual o herói tinha a solidariedade da comunidade. O exemplo mais contundente é o do príncipe Hamlet, da peça homônima de William Shakespeare, cuja missão era tão particular que o fantasma do pai somente falava com ele – os coveiros dizem que só Hamlet é quem tinha de saber. Reitera-se: “A derrota do herói, além de determinar sua vitória moral, proporciona que ele atinja a auto-realização através da auto-alienação mais extrema.” (BAUMGARTEN, 1985, p. 47).

O conflito interno proporciona uma ambiguidade maior na alienação do homem na sociedade e universo, contestando todos os seus valores e princípios há muito estabelecidos. Por mais que a crise esteja presente e a cadeia de acontecimentos seja parecida, na tragédia grega e na tragédia moderna, os motivos do herói antigo são contemplados e intensificados “pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses”, ao passo que o herói moderno entra em choque de interesse com forças antagônicas internas, consigo mesmo e sua consciência (LESKY, 1990, p. 19). Utilizando-se do exemplo anterior, Hamlet oscila entre o ser e não ser, questiona-se sobre as duas forças nele presentes: a força da vingança, buscando honrar o pai e enfrentar os seus demônios; e a força de esquecer, dando-se como derrotado, pronto para colocar um fim em sua vida.

### **O mito de Ifigênia**

Eurípedes apresenta sua versão do mito de Ifigênia, não sendo a primeira, nem sendo igual às outras anteriores. Conhecemos, pelo menos, três versões antigas: em uma a donzela é realmente sacrificada, em outra ela é transformada numa corça no momento do sacrifício e, na versão de Eurípedes, há a substituição por um animal, além da sua participação no poema grego *Cyprian Hymns*, como conta Brunel (2017). Ainda na visão do

autor, a versão de Ifigênia de Eurípedes faz parte de “um mito político tanto quanto um mito da guerra”, como também é um mito nacional (BRUNEL, 2017, p. 597). *Ifigênia em Áulis* centra-se em Agamêmnon e a sua permissão em sacrificar a filha, Ifigênia, para cativar a deusa Ártemis e permitir bons ventos para suas tropas rumo a Troia. Estagnados, após consultarem o oráculo Calcas, concluíram que a deusa Ártemis estava a reter os ventos – e que precisaria de um regalo imaculado. Receoso com a revolta das tropas e com o desenrolar da guerra, o homem envia uma mensagem à esposa dele, Clitemnestra, ordenando-lhe que enviasse Ifigênia para Áulis, com o pretexto de casá-la com Aquiles antes de o mandar para a luta. O conflito entre Agamêmnon e Aquiles sobre o destino da jovem, até então insolúvel, antecipa o seu fechamento. Contradições à parte, é obrigatório o sujeito da ação trágica ter elevado à sua consciência seu drama irreconciliável, sofrendo-o conscientemente como Édipo Rei, de uma forma conhecidamente grega. Neste caso, o **conflito é de Agamêmnon**, que sabia do descontentamento de Ártemis. Lamenta-se constantemente sobre o poder do destino e do fato de que está aquém dos deuses, impotente, sucumbindo a seus golpes.

AGAMÊMNON – Oh, poder do destino! Oh, fortuna! Oh, gênio colado aos meus passos. (EURÍPEDES, 1969, p. 81)

Mesmo sem a efetuação do sacrifício, são os deuses quem têm a chance de mudar o curso da vida – o que é arduamente criticado pelo protagonista, que não se sente nem feliz, nem protegido por seus superiores. De certa forma intransigente, o pai de Ifigênia é visto como uma criatura egoica ao repreender uma vontade maior, que não é a dele. Na peça de Eurípedes, trabalham polos opostos, os deuses e o homem; no entanto, não valem questionamentos maiores sobre o que irá ou não acontecer: *que será, será*.

Para autores modernos, a reconciliação que ocorre em *Ifigênia em Áulis* não é possível numa tragédia. Porém, Albin Lesky (1990) explica que tais peças revelam o trágico em copiosa medida, portanto, devem ser consideradas como tragédias. O que ocorre, segundo o autor, são diferenças na revelação do trágico que merecem uma distinção conceitual.

Há peças em que “a aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem”, denota o irremediável, *a visão cerradamente trágica do mundo* (LESKY, 1990,

p. 30). Outras tragédias apresentam o conflito trágico cerrado. No *conflito trágico cerrado*, o que acontece não representa a totalidade do mundo. Logo, é concebível que esse ou outro caso especial precisou acabar em morte e ruína, partindo de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. O terceiro fenômeno abarca as forças contrárias, o conflito, a aniquilação – a falta de escapatória, no caso da *situação trágica*, não é definitiva. Assim, por não chegar à catarse completa, “Ifigênia em Áulis atenua a rigidez do modelo aristotélico” (BLANK, 2005, p. 14).

A essência do caráter trágico de seu conteúdo não deixa dúvida e é grandemente legitimado, **mas se manifesta nos destinos de Agamêmnon e Clitemnestra como uma situação trágica**. A princípio, parece não haver outra solução senão a morte, mas a reconciliação final chega junto à solução pela deusa, que substituiu Ifigênia por uma corça no altar. Momentos antes de ser morta pelo sacerdote, foi miraculosamente elevada acima da pira pela mão da própria deusa e, assim, desapareceu. Ifigênia é levada aos campos e foge, justamente por seu consentimento ao sacrifício, declarando que preferia morrer heroicamente, louvando Ártemis, ao ser arrastada para o altar. Brunel (2017), no entanto, aponta que a jovem foi salva mais como “uma abnegação patriótica, e não [como] uma aceitação da vontade divina” (BRUNEL, 2017, p. 601, tradução nossa).

Ao optar pela mensagem de benevolência, claramente influenciada pela mudança de caráter de Ifigênia, seja qual tenha sido a sua motivação principal, a tragédia de Eurípedes não seguiu o roteiro aristotélico de se dar preferencialmente da fortuna para o infortúnio. A clemência liberta a dor e sofrimento de todos na peça.

Tão importante quanto, a validação do sacrifício por todas as esferas sociais da trama é o que, nesta peça em especial, “promove a interiorização da violência” (BLANK, 2005, p. 83). Em *Ifigênia em Áulis*, a mãe de Ifigênia volta a casa exaltando o heroísmo da filha em ascender à morada dos deuses. O marido já não tem culpa, pois foi o facilitador de todo este processo. Privilegiando efeitos diferentes dos aristotélicos, *Ifigênia em Áulis* caracteriza as suas personagens de maneira diferenciada, com regras menos rígidas para a tradição das tragédias áticas.

Ifigênia sobrevive em Eurípedes, e uma corça a substituiu no sacrifício. Na peça de Ifigênia escrita por Jean Racine, no século 16, a jovem é substituída por Erifila, filha de Helena e de Teseu, cujo verdadeiro nome também é Ifigênia (funcionando, certamente, como um duplo de Ifigênia).

À chegada do Iluminismo, o desenvolvimento da tragédia passou por mudanças. Por mais que a ideia do conflito interno – e da fragilidade humana – não seja compatível com visões antropocentristas e individualistas, “a natureza do trágico criou novas relações para sobreviver e reinventar-se em séculos remanescentes, mesmo – fecundadas – com a tragédia da antiguidade grega” (LESKY, 1990, p. 25). A submissa correlação entre deuses e homens, no entanto, cessa de existir completamente ao passo que o homem, agora, raciocina, se coloca no lugar de quem tem, de fato, o poder de escolha. O homem pensa.

#### AGAMÊMNON

Ulisses, parecendo aprovar minhas palavras,  
Deixou passar o fluxo desse primeiro caudal.  
Mas retomando sua atroz sagacidade,  
Sem demora ele evocou-me a honra e a pátria,  
Todo esse povo, os reis a meu mando submissos,  
E o domínio da Ásia, à Grécia prometido:  
Pela audácia de imolar o Estado à minha filha,  
Como um rei obscuro, junto à família, envelheceria!  
Confesso, com certo pudor, que me encontrava  
Sob o fascínio do poder e pleno de meu fausto.  
Os títulos de senhor da Grécia e de rei dos reis  
Atiçaram, de meu coração, a orgulhosa fraqueza. (RACINE, 1999, p. 102)

Em Racine, Agamêmnon questiona-se recorrentemente sobre sua posição na Grécia após uma vitória em Troia, quantas ovações receberia, mesmo oriundas do sacrifício de sua filha. No primeiro momento, quando abraça o sacrifício e manda a carta à Clitemnestra e a filha, sucumbe à vaidade. Tal ação, para Aristóteles, em *Arte poética* (2003, posição 358-372 no Kindle), significa uma queda no infortúnio.

Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável); [...] nenhum homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Outro caso diz respeito ao que merece tornar-se infortunado; nesse caso o temor nasce do homem semelhante, de sorte que o acontecimento não inspira compaixão nem temor.

O fato de **Agamêmnon ter cogitado a morte da filha** não deve decorrer de um defeito moral, **mas de um erro humano – a predileção pela vaidade**, no sentido da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto não só para si. Do resultado de seus devaneios, nascem a desgraça, o sofrimento: o conflito. Para Lesky (1990, p. 35),

o erro humano não se contrapõe ao crime condenável moralmente. Devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo emprestar um país inteiro. (LESKY, 1990, p. 35)

Junto a isso, a culpa de Agamêmnon em Racine chega antes mesmo da validação do sacrifício, como consciência do pecado. A culpa trágica, como é chamada, só é possível porque o homem que falhou, segundo Aristóteles, não é nem moralmente perfeito nem reprovável. Ele é apenas um pouco melhor do que somos, para que possa ser retratado como um semelhante, parafraseando o grande filósofo grego. Tudo se torna possível, portanto, através da racionalização da personagem.

Sob a perspectiva de uma punição por erros cometidos pelos pais ou, ainda, pela fúria cega do destino, o sacrifício de Ifigênia se concretiza desta vez. No entanto, a filha de Agamêmnon é substituída por Erifila, seu duplo, cujo nome verdadeiro também é Ifigênia, esta filha de Helena. Erifila, então, aceitando o amor entre Aquiles e Ifigênia, aniquila-se. De falar com Aquiles, Ifigênia é proibida para sempre, e o dispensa de sua vida. Assim, **a ideia do sacrifício se duplica.**

**ULISSES**

Não, tua filha está viva, e os Deuses, saciados.  
Tranquiliza-te. O Céu consentiu em devolvê-la.

**CLIMNESTRA**

Ela vive! E és tu quem vem dizê-lo!

**ULISSES**

Sim, eu, que contra vós e contra Ifigênia  
Pensei ter de firmar a vontade de Agamêmnon.  
[...]  
Um outro sangue de Helena, uma outra Ifigênia,  
Nesta praia deve, em sacrifício, perder a vida. (RACINE, 1999, p. 168)

René Girard (1990) entende que o sacrifício se situa também na crise social. A Grécia da tragédia se encontrava num período de transição, de uma ordem religiosa arcaica para uma ordem religiosa mais moderna, enquanto a França de Racine experimentava as consequências do Iluminismo. No sentido da totalidade da peça, o sacrifício de Ifigênia e de Erifila podem ser semelhantes. No caso da tragédia grega, é mais corriqueira a **violência** descrita em termos de sacrifício, como algo venerável e, mesmo assim, uma espécie de crime. As personagens se veem presas ao mecanismo implacável e

Erifila, no caso do texto de Racine, incorpora o que é chamado de “bode expiatório”, como visto em Baumgarten (1985): ao contrário de Agamêmnon, quem de fato movimenta a tragédia, é a mulher que faz o trabalho do herói, encarnando **a violência que está em todos, canalizando a culpa e fazendo com que todos se sintam libertos do perigo da violência**. A alegria de Clitemnestra é contagiante. Entretanto, o destino cumpriu-se de forma inevitável.

A presença do duplo em Erifila pode ser explicada por René Girard, em *A violência e o sagrado* (1990). Girard examina a presença do “duplo” e dos irmãos na tragédia, cuja significação é a luta entre os iguais e o desaparecimento das diferenças culturais. **A presença do duplo caracteriza a verdadeira crise sacrificial**, determinando que a tragédia reconduza todas as relações humanas para a unidade de um mesmo antagonismo trágico. Aqui, percebe-se uma situação de *conflito trágico cerrado*, pois houve uma aniquilação devidamente justificada.

### **Ivo Bender e a resignificação do mito de Ifigênia**

Prestes a eclodir o Estado Novo, Ivo Bender nasceu dia 23 de maio de 1936, em São Leopoldo. Segundo as informações de “Autores Gaúchos” (1990), viveu uma infância pobre na colônia alemã como filho caçula. Seu irmão mais novo tinha dez anos quando ele nasceu. As ressonâncias de sua vivência na colônia podem ser vistas na análise a seguir, que leva em conta a história da colonização alemã no Rio Grande do Sul. Ingressou no curso clássico ainda no Sinodal, mas veio estudar no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Quando passou no vestibular de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, conseguiu seu primeiro emprego como intérprete de inglês e alemão no balcão de recepção do City Hotel. Serviu ao exército nos anos seguintes. Conheceu Lúcia Mello, do CAD (Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), enquanto cursava Didática na Faculdade de Filosofia (também na UFRGS) e estava se sentindo perdido. Escreveu o primeiro texto dramático, *As cartas marcadas ou Os assassinos* (1961), que os mesmos encenaram. Depois, veio *A terra devorada* (1963) e *Os alcatruzes* (1967). *A terra devorada* não teve boa receptividade do público, enquanto *Os alcatruzes* foi descartada pelo próprio autor. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, começou a ganhar reconhecimento no sul do Brasil. Escreveu textos para crianças e até mesmo contos antes de seu fale-

cimento, dia 25 de junho de 2018.

Ivo Bender, ao escrever *As núpcias de Teodora - 1874*<sup>2</sup> (1988), utiliza como pano histórico a Revolta dos Muckers, um conflito entre o Governo e a seita religiosa liderada pelo casal Jacobina Maurer e João Jorge Maurer. Travada entre 1873 e 1874, em São Leopoldo (atualmente Sapiranga), no Rio Grande do Sul, a revolta foi impulsionada por Jacobina, que se julgava uma reencarnação de Cristo e que prometia construir a “cidade de Deus” para seus discípulos, cerca de 250 pessoas. A ação, então, se passa no interior do Rio Grande do Sul, em região de colonização alemã. A peça conta a história do conflito de Cristóvão Hagemann a ser intimado por Jacobina Maurer, a quem a seita atribuía a personificação de Jesus Cristo, a sacrificar a sua cara filha, Teodora, em prol de uma vitória contra as tropas militares e a Província do Rio Grande do Sul.

**Hagemann** (junto da rocha)

- Que desejo é esse Teu, Altíssimo, que me leva a perder aquilo que mais amo? Onde Te ocultas? Por qual deserto andas que não encontro Teu rastro? Por que me cobras um preço tão alto por uma vitória que nem sei se ainda quero? Depois de feito o que não posso fazer, com que olhos encarar a minha mulher? Meus filhos perguntarão, um dia: que pai foi o nosso para ousar o que ninguém teve a coragem de ousar? (Pausa) Altíssimo, eu amaldiçôo Tua mão que me escolhe para sofrer o que homem algum já sofreu. Três vezes maldita seja a Tua vontade e maldito o Teu nome para sempre. (BENDER, 1988, p. 68)

O que, de início, parece uma situação irremediável, cujas consequências **não** estão atreladas à ação do protagonista, engana. Cristóvão Hagemann, um devoto Mucker com o respeito dos colonos e influência sobre eles, pensa em abandonar a luta armada, pois percebe a derrota iminente do grupo para o exército nacional. Na seita, Jacobina, deitada de costas sobre uma mesa e as mãos amarradas, feito “o Altíssimo”, amaldiçoa quem sair da seita, de antemão. De forma a punir a desonra de Cristóvão, Jacobina o avisa: caso não sacrificasse a filha, a sua casa será destruída, “sal grosso será deitado sobre sua terra para que nada mais ali brote, sua descendência será varrida e seu nome desaparecerá da memória dos homens” (BENDER, 1988, p. 60). Percebe-se que Cristóvão divaga em relação

---

<sup>2</sup> Houve uma mudança nos títulos do livro *Trilogia perversa*, conforme nos diz Adams (2013, p. 35): 1941, 1874 e 1826 foram os títulos que receberam as peças na ocasião de sua publicação, pela Editora da Universidade/UFRGS, MEC/SeSu/PROEDI, em 1988. No entanto, Ivo Bender decidiu que os textos deixariam de conter apenas algarismos a fim de “agregar a eles os nomes que receberam suas três encenações originais, todas realizadas por Decio Antunes, em Porto Alegre, respectivamente em 1996, 2000 e 2002”. De tal forma que foram denominadas *Colheita de cinzas - 1941, As núpcias de Teodora - 1874, e A ronda do lobo - 1826*.

ao sacrifício da filha (“A vontade de Deus me é inatingível”), mas que, o que sente, é “medo” (BENDER, 1988, p. 63-64). Entende-se que ele terá de escolher entre a vida da filha preferida ou arcar com a possibilidade de maldição divina proferida por Jacobina.

Medo da entidade religiosa personificada em Jacobina, medo da derrota dos Mucker, juntamente da reação da mulher, Cornélia, ao saber da iminente imolação. No entanto, **o conflito de Cristóvão parece cerrado pois ele acredita, e compra, a visão de mundo da seita dos Mucker.** Encontra-se no escopo do *conflito trágico cerrado* – o que acontece com Cristóvão não representa a totalidade do mundo, tanto é que foram derrotados – pois, não consideremos a aniquilação como “a versão cerradamente trágica do mundo”. Jacobina, Jorge e todos os que ficaram para a defesa do acampamento foram massacrados. Tudo após o sacrifício de Teodora, que era um requisito para uma vitória. Logo, é concebível que a tragédia moderna e contemporânea precise acabar em morte e ruína, partindo de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido.

Poder-se-ia comparar Jacobina, a Messias, com a Artemísia de Eurípedes. Por mais que Cristóvão não possa ter questionamentos maiores sobre o que irá ou não acontecer, confiando na existência do destino pela persuasão da mulher, no final da tragédia moderna assume a inveracidade da “divindade”. Logo, não há Deuses interferindo na narrativa – pelo menos, não neste caso.

Olhando pelo espectro da desordem, o sacrifício como violência deve ser entendido como algo que é realizado no sentido de poupar toda uma coletividade, eliminando as tensões presentes, protegendo seus semelhantes de sua própria violência como **meio de preservação da unidade social.**

Na obra de Bender, a inocência de Teodora parece ter maior significância do que nos outros textos; tratando-se, evidentemente, de uma época estritamente vitoriana, não devemos deixar o meio de lado, mesmo lembrando as palavras de Paglia (1992, p. 17): na tragédia, a destruição da protagonista “lembra a matança de animais e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos”. A teórica feminista entende que

a tragédia é um veículo ocidental de teste e purificação da vontade masculina. A dificuldade para enxertar-lhe protagonistas femininas resulta não do preconceito masculino, mas de instintivas estratégias sexuais. A mulher introduz crueldade bruta nas tragédias porque é ela o problema que o gênero tenta corrigir. [...] A tragédia faz um jogo masculino, um jogo que ela mesma inventou para arrancar a vitória das garras da derrota. (PAGLIA, 1992, p. 18)

Intercalando as duas ideias, o sacrifício de Teodora é justificado por um contexto que Bender sabia existir, mas que deixou descansando sob as mais superficiais camadas de percepção. Ao o encontrarmos, Ifigênia torna-se um mártir duplo: pois a oferenda, sendo jovem e feminina, significa algo a mais para os corpos sociais. No texto, inúmeras vezes Teodora é caracterizada como jovem, certa vez até como “criança” (BENDER, 1988, p. 94). Como no caso do mito de Jean Racine, em que Erifila, à disposição, é imolada, Teodora, de forma coercitiva, é sacrificada de forma metafórica a toda coletividade que representa. Erifila foi o bode expiatório de Ifigênia e de sua família, enquanto, Teodora, da pequena comunidade alemã, mesmo que sua morte tenha sido em vão. Assim, seguindo os preceitos de Girard (1990), a tragédia aparece como algo vinculado à violência e que tem origem na crise sacrificial.

**Portanto, relacionam-se as obras de Eurípedes e Bender**, em específico, pela apropriação do último em trazer à tona novamente a **maldição divina**, que outrora recaiu sobre Ifigênia. O autor “aproveita o ensejo e humaniza a entidade divina de Ártemis, pois conta com a figura de Jacobina, líder messiânica que dizia encarnar Deus e transmitir Suas palavras através de sua boca” (ADAMS, 2013, p. 41). Ivo Bender revisita também o **conflito trágico de Agamêmnon-Hagemann** e o final em aberto para a **sequência do mito**: a vingança de Clitemnestra contra Agamêmnon aparece, aqui, na **última fala de Cordélia**, que espera ansiosamente para que Cristóvão Hagemann volte para casa e sofra as consequências de sua difícil escolha.

### Considerações finais

Interligam-se as peças, não só pelo grosso de personagens e acontecimentos, também por serem peças ligadas “a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo – a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações da vida” religiosamente ligadas à visão de mundo em vigência (LESKY, 1990, p. 26). Isto é, certos valores da então sociedade em vigência podem, sim, refletir no andamento dos acontecimentos (e no fechamento de determinada situação). Jean Racine e Ivo Bender, por outro lado, também compartilham similaridades: continuam deixando a fortuna para o início, e o infortúnio para o fim.

As tragédias têm conflitos com fechamentos e conjunturas que nos obrigam a buscar a essência do texto, a visão de mundo apresentada e os recursos utilizados pelos

autores. O sacrifício toma parte ora pela vítima expiatória, ora pelo desejo sacrificial dos Deuses. Conclui-se, portanto, que Ivo Bender, ao escrever *As núpcias de Teodora - 1874*, recriou um texto sem reconciliação, ao passo que verossímil para o leitor da tragédia moderna. Ao não encontrar correspondência na concepção artística da peça de Eurípedes, as personagens e a trama central do grego servem como meramente fundo composto de intertexto. Neste caso, o encadeamento das ações se dá de maneira verossímil, não havendo a quebra através do *deus ex machina*. A solução final, de uma forma irônica e perspicaz, reiteramos, é diferenciada: há sacrifício, como numa *visão cerradamente trágica do mundo*. Eurípedes, Racine e Bender trataram do mesmo mito em sua obra, os dois últimos com base em Aristóteles. Aristóteles e os preceitos da *Poética* são posteriores a Eurípedes. O que Aristóteles faz, com efeito, é expor como se deveria escrever uma “boa” tragédia. Portanto, não são normas levadas em consideração pelos tragediógrafos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes), mas levadas em consideração por autores posteriores, como Racine e Bender.

O conflito interno é uma mescla do Destino, em letra maiúscula, como o de Eurípedes, que Jacobina lhe impõe - com a dúvida, assim como os do Agamêmnon de Jean Racine. Eurípedes trouxe à cena caracteres menos rígidos e com ações mais flexíveis, através da descaracterização da ação ou da disseminação do diálogo enquanto arma, respectivamente. Assim, no encadeamento dessas ações, cada texto possui princípios individualizadores em si.

## Referências

ADAMS, Marcelo. Tragédia grega em terras gaúchas. **Revista da Funarte**, a. 13, n. 25, jan./jun. 2013.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUTORES Gaúchos. **Série autores gaúchos**, v. 1. Porto Alegre: IEL, 1990.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 37-78, dez. 1985.

BENDER, Ivo. *As núpcias de Teodora*. In: **Trilogia perversa**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.

BLANK, Deividi Silva. **A tragédia em dois tempos: Ifigênia em Áulis**, de Eurípedes, e 1874, de Ivo Bender. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

BRUNEL, Pierre. **Companion to literary myths, heroes and archetypes**. London and New York: Routledge, 2017.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis**. Porto: Livraria Civilização, 1969.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

RACINE, Jean. Ifigênia. In: \_\_\_\_\_. **Fedra, Ifigênia e Tebaida ou os Irmãos Inimigos**. São Paulo: Mercado Aberto, 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Submetido em: 24 jun. 2020

Aprovado em: 05 nov. 2020



## Dramaturgia brasileira contemporânea: um estudo de *BR-Trans*

### Contemporary Brazilian dramaturgy: a *BR-Trans* study

Gabriel Henrique Camilo<sup>1</sup>

Ana Leticia Ferreira<sup>2</sup>

Thaís Artoni Martins<sup>3</sup>

#### Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a peça de Silvero Pereira, *BR-Trans*, publicada em 2016. Em termos temáticos, a pesquisa busca uma discussão em torno da representação da comunidade LGBTQI+ na literatura, surgindo em paralelo ao conceito de cartografia artística e social do universo trans no Brasil, que é abordado por Pereira, tendo como proposta discorrer sobre o termo “cartografia cotidiana” (DIAS, 2011), e as suas recorrentes aplicações em diferentes áreas do conhecimento, especialmente envolvendo essa apropriação artística dos espaços. Em termos formais, são destacadas as características contemporâneas de composição dramática, tais como a fragmentação, o hibridismo e a intermedialidade. O principal suporte teórico para este trabalho provém dos seguintes autores: Pavis (2003), Boal (2008), Fernandes (2013), Colling (2018), Quadros (2007), Sarrazac (2012) e Dourado (2016).

**Palavras-chave:** Dramaturgia brasileira. Drama contemporâneo. Cartografias cotidianas. Comunidade LGBTQI+. *BR-Trans*.

#### Abstract

The purpose of this article is to analyze the play *BR-Trans*, by Silvero Pereira, published in 2016. In thematic terms, the research seeks a discussion around the representation of the LGBTQI+ community in literature, arising in parallel to the concept of artistic and social cartography of the trans universe in Brazil, which is approached by Pereira, proposing to discuss the term “everyday cartography” (DIAS, 2011), and its recurrent applications in different areas of knowledge, especially involving this artistic appropriation of spaces. In formal terms, the contemporary characteristics of dramaturgical composition, such as fragmentation, hybridity and intermediality. The main theoretical support for this work comes from the following authors: Pavis (2003), Boal (2008), Fernandes (2013), Colling (2018), Quadros (2007), Sarrazac (2012) e Dourado (2016).

**Keywords:** Brazilian dramaturgy. Contemporary drama. Everyday cartographies. LGBTQI+ community. *BR-Trans*.

<sup>1</sup> Bacharel e Mestrando em Literatura, Licenciando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: gabrielcmilo@outlook.com.

<sup>2</sup> Bacharela em Artes Cênicas e Mestranda em Educação pelo PPEdu da Universidade Estadual de Londrina. Pós-graduada em Alfabetização e Letramento, Formação Pedagógica em Artes Visuais (em andamento). E-mail: leticiavieira1995@hotmail.com.

<sup>3</sup> Licenciada em Letras, Pós-graduanda em Antropologia e Mestranda em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: thaartoni@gmail.com.

## Introdução

O presente trabalho tem como foco a análise de traços da dramaturgia contemporânea na peça *BR-Trans*, de Silvero Pereira, a fim de analisar as relações de contiguidade entre o drama moderno (FRIEDRICH, 1978; SARRAZAC, 2012; SZONDI, 2003) e o contemporâneo (FERNANDES, 2013; SINISTERRA, 2014), além de abordar como o teatro permite a emersão da voz LGBTQI+ em três aspectos: social, cultural e, possivelmente, educacional.

A importância desta pesquisa deve-se a uma necessidade de caminho inverso à recorrente busca por denominadores comuns no campo dos estudos literários, ao apontar a necessidade de uma diversificada abordagem ao tratar-se do estudo dos mais variados dramaturgos, sobretudo abrangendo textos dramáticos que explanam a temática de grupos marginalizados pela sociedade.

Diante da diversidade de expressões representativas contemporâneas nos campos de realização artística, o projeto objetiva compreender como a teoria literária ajusta-se às linguagens empregadas (visual, sonora, performática e escrita), e quais as estratégias de atuação de Pereira, dramaturgo que teve a pretensão de abordagem da temática LGBTQI+, que, apesar de ser ainda hoje, muitas vezes, marginalizada pela sociedade, teve sua pluralidade de representações nos meios culturais.

Tal temática está presente na literatura naturalista de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* (2007), com cunho moralizante; também é perceptível na obra canônica de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), na qual é estabelecido o homoerotismo com a personagem Riobaldo, e o travestismo de seu companheiro, Diadorim, mas aqui, é necessário contextualizar que o autor não investe no universo da temática homoafetiva, e sim, em um diálogo com a tradição do romance na figura da 'donzela guerreira'; assim como temos a reinvenção do amor homoerótico na narrativa de Hilda Hilst e o trabalho autobiográfico de João Gilberto Noll, entre tantos outros exemplos. Ainda, especificamente ao abordar sobre dramaturgia, é interessante também figurar os nomes de Qorpo Santo e Oswald de Andrade. Em pelo menos uma obra dramática, Santo já apresenta personagens homossexuais, como em *A separação de dois esposos*. No caso de Oswald, em *O rei da vela* temos dois personagens homoafetivos.

As atividades para este artigo foram realizadas por meio de levantamento bibliográfico sobre dramaturgia, representação de grupos marginalizados na literatura e trabalhos abordando o conceito de cartografias sociais, assim como teórico-crítico, tomando os eixos teóricos como hipóteses, com a análise textual pautada por pressupostos de teoria do drama e análise de espetáculos. As análises da mencionada dramaturgia textual e cênica, *BR-Trans*, devem levar a pesquisa a reflexões teórico-críticas sobre os pontos de confluência entre dramaturgia moderna e contemporânea, considerando relações de contiguidade e ruptura entre esses dois momentos e formas de construção de texto e cena, e abrangendo a representação da comunidade LGBTQI+, e fundamentalmente focalizando no estudo sobre a configuração da dramaturgia contemporânea.

### **De categorias “fundamentais” ao teatro contemporâneo**

A expressão de sentimentos e a necessidade de comunicação são temas recorrentes em engajadas discussões a respeito do surgimento da arte da representação teatral, apesar de não existir um consenso teórico, neste aspecto introdutório. Sabe-se que os homens da pré-história já realizavam representações miméticas com movimentos corporais e performáticos, pinturas e música: com intuito mágico e função narrativa, no qual contavam os mitos e suas realizações pessoais. Dizer que homem e teatro surgem em conformidade desde os tempos primordiais não é um equívoco, ao passo que, junto com as outras manifestações artísticas, vieram com os primeiros rituais de caça, para louvar os deuses, e em forma de contar histórias. Fischer (2002, p. 45) reforça: “A função decisiva da arte neste período foi a de conferir poder sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre os parceiros, sobre a realidade, enfim, poder no sentido de fortalecimento da coletividade humana”.

Entre essas primeiras manifestações e o contexto contemporâneo, muita coisa mudou, é claro. Mas há um modelo de drama que sobreviveu por muitos séculos e tem por base as formulações aristotélicas. As características desse modelo de drama, chamado de drama puro (ROSENFELD, 2010) ou absoluto (SZONDI, 2003), podem assim ser resumidas: ação dramática una e linearmente encadeada, ancorada em espaço único e duração temporal restrita, desenvolvida sem mediação, isto é, ação desencadeada por

meio de diálogos entre personagens (relações intersubjetivas) a partir dos quais o conflito é revelado e desenvolvido.

A dramaturgia contemporânea tem se caracterizado por textos que contradizem esses modelos tidos como estáticos, como *BR-Trans*, que, ao recorrer ao épico, revela a mediação no seio da forma dramática, que se pode também compreender enquanto um hibridismo (PAVIS, 2003). E, ao utilizar o metateatro, especialmente sob a forma da quebra da quarta parede e do desdobramento do ator em várias personagens, demonstra a consciência que o teatro tem de seu próprio fazer-se. Torna-se necessário pontuar que os termos teóricos mencionados, tais como épico e quarta parede, por exemplo, têm um sentido brechtiano, e aqui foram trazidos a partir de Boal (2008).

Sílvia Fernandes (2013, p. 154), no livro *Teatralidades contemporâneas*, comenta sobre a diversidade de produções na área da dramaturgia contemporânea, e a padronização dentro de um contexto de produções ecléticas: “[...] estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações”.

Em entrevista para a revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, *Questão de Crítica*, José Sanchis Sinisterra (2014, p. 8) abordou as especificidades na cena contemporânea, ao que comenta sobre a dramaturgia da fragmentação: “[...] renunciar, deixar de lado conceitos de coerência, de unidade, trazidos pela lógica no tratamento dramático dos textos e encontrar formas dramáticas que produzem este deslocamento, essa percepção fragmentária que temos no mundo”. E, ao associar a realidade e nossa sensação enquanto indivíduos de estarmos perdidos nela, em completo caos, menciona a noção de não deixar o espectador perdido em uma peça fragmentada: “[...] podemos atenuar, reduzir a função narrativa do teatro, a continuidade, a causalidade convencional, sem nos importarmos com a desorientação do receptor” (SINISTERRA, 2014, p. 8).

### **Análise formal na obra *BR-Trans*: elementos estruturais**

A peça de Pereira, *BR-Trans* (2016), que destaca a importância da voz da comunidade LGBTQI+ no universo literário, foi produzida em um contexto de pesquisa teórica e prática entre duas regiões do Brasil, Ceará e Rio Grande do Sul. A partir desse

deslocamento realizado pelo autor, somos (re)apresentados a uma personagem, Gisele, que representa aspectos do universo trans desses dois espaços. A personagem Gisele Almodóvar é o nome que Silvero Pereira dá à sua travesti, ou seja, aparece em outros trabalhos do ator, como acontece em *performances* do coletivo artístico *As travestidas* (2008), do qual é criador e mentor, e em outros trabalhos de seu teatro, como *Uma flor de dama* (2002)<sup>4</sup>, e configura sua própria militância/seu ativismo.

O conceito de ativismo (COLLING, 2018) é relevante para apresentar as discussões deste tópico, ao que entendemos um direcionamento crítico de Pereira no campo das artes. Tanto questões geográficas, tal como a intencionalidade de alcançar um público além das restrições dos museus; questões técnicas, que estão discutidas neste trabalho e dizem respeito à peça aqui analisada, como o uso de suporte tecnológico e mídias sociais; assim, também, o uso múltiplo do corpo em cena, que transborda as normas socialmente estabelecidas (que estiveram aderidas à heteronormatividade e questões simplistas de um direcionamento ideológico meramente binário quanto aos gêneros) e surge em um viés híbrido de “corpo virtual e corpo em carne e osso” (MONTEIRO, 2018, p. 259), em detrimento da emergência pós-anos 1990 do digital em cena; estão, tais apontamentos que se aplicam ao *corpus* aqui analisado, direcionados em paralelo às pesquisas sobre o mencionado conceito, ao que Colling (2018, p. 157-158) destaca:

Obviamente, as relações entre arte, política e diversidade sexual e de gênero, em especial quando pensamos na história do feminismo, não são novas. [...] Da mesma forma, a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero, naquilo que hoje poderíamos caracterizar como arte sintonizada com perspectivas *queer*, também não é absolutamente nova. [...] No entanto, o que temos percebido com mais intensidade nos últimos anos é a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais ‘tradicionais’ usadas pelo movimento LGBT e feminista *mainstream*.

Estruturalmente, a peça torna-se relevante para a pesquisa por possuir estrutura fragmentada, contando com quatorze cenas que dialogam com diversas vivências, testemunhadas pelo autor e relatadas pelo personagem-ator; em outros momentos, pela própria Gisele, personagem que transita entre conceitos estabelecidos socialmente como *feminino e masculino*.

<sup>4</sup> *Uma flor de dama* (2002) é adaptação do conto “*Dama da noite*” (1984), de Caio Fernando Abreu.

Na apresentação do texto *BR-Trans*, intitulada “Todos nós em transe”, Jean Wyllys (2016) comenta sobre a abordagem de Pereira a questões que apontam dores e desprazeres de ser uma pessoa transexual ou transgênero, principalmente por estar inserido na prostituição itinerante e periferia urbana, assim como o texto discorre sobre a não identificação por parte dessas pessoas, ainda na infância, com o sexo biológico, e a transfobia e homofobia que culturalmente acompanham esse processo de autopercepção. E, ao apontar no final de seu texto um aspecto de aceitação, exemplifica-se a aceitação pessoal do indivíduo com a própria sexualidade, tal como Wyllys (2016, p. 10) afirma: “[...] enfim, é também uma peça sobre a delícia de poder ser fora aquilo que sempre se foi dentro”.

Silvero Pereira envolve-se, no ano de 2002, com a temática da peça *BR-Trans*, ao trabalhar inserido na comunidade LGBTQI+, tendo iniciado um laboratório de ator no universo de travestis e transformistas, e após dez anos de pesquisa, em 2012, inicia a primeira etapa do processo de criação da mencionada peça. No ano seguinte, ocorre a montagem e estreia. A respeito do trabalho, Pereira (2016, p. 13) menciona: “*BR-Trans*, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores”. Podemos destacar o trabalho de Pereira na condição de dramaturgista (QUADROS, 2007), ao que o conceito abrange justamente a possibilidade de uma “preparação conceitual da encenação, desde antes dos ensaios e durante os mesmos. Para isso podem buscar na literatura e em trabalho de campo informações sobre o ambiente social, político e histórico da peça”. (QUADROS, 2007, p. 33-34). Neste viés, compreende-se justamente que o trabalho do dramaturgista possibilita esta realização de pesquisa.

Pereira aborda ainda a relação de seu trabalho com a cartografia, desta vez, um direcionamento artístico e social, representando não exclusivamente lugares, mas também percursos, fluxos, transformações e deslocamentos, como discute Aline Dias (2011) a respeito do livro de Elke Coelho e Danillo Villa, *Cartografias cotidianas*, e na própria introdução do livro, que entende esse conceito como marca de posições, mesmo que provisórias, e que lida com a mutabilidade e as transformações do mundo, fugindo de uma estaticidade, ao que afirma:

Começo a pensar a noção de cartografia que dá nome a este projeto não como a arte de desenhar mapas, conforme a definição abreviadíssima dos minidicionários, mas como desejo de organizar e apreender a história de

um lugar. Vontade de representar e descrever não só lugares mas também percursos, fluxos, transformações e deslocamentos. [...] Como cartógrafos de nossos próprios espaços e movimentos, assumimos uma posição ativa e, também, arriscada. (DIAS, 2011, p. 22)

Pereira passa a ser o cartógrafo do próprio espaço, assumindo essa posição ativa em um ambiente marginalizado pela sociedade, e se identifica como homem gay, mas milita e atua como artista-travesti. Assim, como os já mencionados trabalhos, com destaque ao grupo As Travestidas, por meio da dramaturgia, passa a realizar uma pesquisa teórica e prática entre regiões, abordando o universo trans.

Exemplificando além da obra aqui trabalhada, é recorrente ainda em outras produções artísticas esse sistema de recorte cartográfico do cotidiano. A análise dos elementos aqui mencionados aborda o tema do grupo LGBTQI+ e seus respectivos estereótipos sociais, assim como a poesia presente em sua respectiva representação. O mencionado trabalho londrinense *Cartografias cotidianas*, de Coelho e Villa (2011), aborda o mesmo conceito, ao tratar de desenho. E Carolina Maria de Jesus, poeta e escritora, faz um relato cartográfico da favela onde viveu e seus respectivos moradores, sendo a obra *Favela* um grande acréscimo à literatura afro-brasileira. Neste sentido, a peça de Pereira, o trabalho artístico e teórico de Coelho e Villa e a literatura afro-brasileira de Jesus são exemplos de cartografias, ao retratar as vivências culturais e artísticas de determinados grupos e seus cotidianos.

A pesquisa teórica e prática realizada pelo ator/autor em Fortaleza-CE e Porto Alegre-RS resultou no espetáculo *BR-Trans* e, em 2012, na publicação desta colagem de relatos pessoais do universo trans, intercalando diversas vozes no texto dramático, por meio de uma fragmentação estrutural, com cenas independentes que podem ser trocadas, invertidas e, ainda formam o todo, revelando cenas descontínuas. Aqui, torna-se necessário destacar que as mencionadas possibilidades de alternâncias podem ocorrer em encenações feitas pelo autor ou por quem deseje montar, mas o texto publicado tem uma estrutura dramática específica, e não exige uma ideia de montagem com trocas de partes ou da ordem. Sarrazac (2012, p. 88) pontua que o fragmento é resultado de uma escrita contrária ao drama absoluto, ao que afirma:

Este (o drama absoluto) é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e espaços sucessivos. [...]

E o fragmento induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade.

Na peça *BR-Trans*, percebemos um hibridismo que pode aproximar o leitor do texto dramático, assim como o próprio ator e trabalho em cena, por meio de uma identificação sentimental, por exemplo, como percebemos no trecho a seguir: “Silvero, Deus te abençoe meu filho. Saiba que gosto muito de você e lhe quero muito e sinto muitas saudades” (PEREIRA, 2016, p. 34). Neste trecho, parte de uma carta da mãe do ator, escrita anos antes da publicação da peça, é introduzida entre o relato da vida dos personagens, mesclando-se sentimentos dos personagens aos da vida do ator. Em relação aos relatos pessoais, elemento recorrente na peça, Sarrazac (2012, p. 157) comenta: “O relato de vida no teatro rompe com a dramaturgia tradicional na medida em que recompõe por intermédio da narração pura, e não mais por um encadeamento orgânico de ações”, o que explica o fato de os personagens estarem em um amplo quadro temporal, geralmente. Este relato, nota-se, pode discorrer da certidão de nascimento à de óbito, ou seja, passar pelo nascimento até morte do personagem.

As subjetividades referentes à experiência pessoal do ator tornam-se ainda necessárias de discussão, aqui, com a inserção do conceito de biodrama, da encenadora argentina Viviana Tellas (2008), desenvolvido a partir de 1990. Este é discutido por Dourado (2016, p. 203), ao que explica:

O Biodrama propõe a criação de espetáculos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser partilhada cenicamente com outros. Em 2002, Tellas inaugurou o ciclo *Biodrama: sobre a vida das pessoas*, quando ela e outros encenadores convidados construíram diversos trabalhos em que atores, figuras célebres ou mesmo anônimas performavam depoimentos cênicos sobre histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal.

Dourado (2016, p. 204) resgata que a discussão de Tellas trata também do corpo, em sentido expandido, e que pensa desta forma o conceito de biodrama. Tal direcionamento, para Tellas (2008), tem como centralidade a poética e teatralidade na experiência do sujeito que, por sua vez, serão transpostas em cena. Neste viés, temos o entendimento de cada indivíduo como arquivo de vivências que podem resultar nas variadas manifestações artísticas textuais (não necessariamente verbais).

A peça de Silvero Pereira, composta a partir dos diversos relatos pessoais ouvidos, coletados e vivenciados pelo próprio autor, é uma escrita de *si*, já que dramaturgo e ator estão em sintonia com a temática do universo trans (travestis, transexuais e transformistas), usando o corpo como material de cena para trazer ao palco um forte discurso sobre pessoas trans nas ruas, como se configura neste texto dramático contemporâneo, centralizado na temática, como acontece no teatro político.

Temas como identidade(s), alteridade(s), individualidade(s) e coletividade(s) do grupo LGBTQI+ estão presentes em *BR-Trans*, com a recorrente desconstrução de categorias fundamentais da dramática pura, como diálogos, ação, conflito e personagens construídos e interpretados por uma variedade de atores. *BR-Trans* apresenta um único ator que coloca em cena a exposição de relatos coletados, abordando as várias faces do preconceito social e, assim, rompendo com o modelo de dois ou mais atores em um jogo de forças opostas no palco. O decorrer da ação teatral na peça não depende da relação entre um grupo de personagens e suas formas de pensar, ou uma ação gerada pela busca da resolução do conflito. Deste modo, ocorre a dissolução de um conceito único de conflito, a partir do qual, comumente surge um específico e grande problema, gerando uma ação ascendente, que acarretaria, por exemplo, uma sequência de fatos em ritmo mais acelerado conforme aproxima-se de um acontecimento em destaque na peça: o clímax. E, logo em seguida ao clímax, teríamos a ação descendente. Pavis (2003, p. 97) assim define o conceito de ação: “Ação é a sequência de fatos e acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens. Ela é o elemento transformador e dinâmico que permite às personagens passar de uma situação para outra”.

Neste sentido, o modo épico brechtiano prevalece na peça, tendo a narração tomado espaço da ação. Exemplificando, ocorre em predominância nas cenas X, XI e XIII, quando o ator revela o desejo de contar uma história, em seguida, narrando. Na peça, temos uma ação representada e, em outros momentos, a ação narrada, sendo a primeira – quando surge ao público por meio do próprio trabalho do ator em cena – uma criação gestual e de impulsos corporais que comunicam, antes mesmo da palavra dita. Neste sentido, Artaud (2006, p. 63) comenta sobre o teatro e seu duplo, a representação e o teatro de Bali: “Neste teatro toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras”. Ainda neste sentido é necessário

distinguir mimesis e diegese, ao que Zilberman (2012, p. 52) explica a proposição de Aristóteles:

É no terceiro capítulo que Aristóteles retoma a questão abordada por Platão no Livro III de *A República* – os tipos de relato. Em vez de opor mimesis e diegese, como seu antecessor fizera, Aristóteles estabelece uma hierarquia – toda a poesia é mimesis, mas as maneiras de apresentá-la divergem, incidindo em duas possibilidades de diegese: -pode-se narrar ‘pela boca duma personagem’, seja em terceira pessoa, seja em primeira pessoa; - pode-se deixar ‘as personagens imitadas tudo fazer, agindo’. (ARISTÓTELES, 1981, p. 21). Em outras palavras, Aristóteles aponta que, no primeiro caso, há um narrador que apresenta os fatos imitados, como no trecho da *Iliada* transcrito antes. No segundo caso, a figura do narrador é dispensada e os fatos imitados mostram-se diretamente ao público, em uma maneira que caracterizou o teatro desde a Antiguidade e que encontramos em várias modalidades narrativas da atualidade, como o cinema, a história em quadrinho e a televisão.

Em *BR-Trans*, alternam-se os modos épico e dramático em todo o decorrer da ação, especialmente porque a proposta é costurar, para utilizarmos a metáfora de Sarrazac (2012) para o drama rapsódico, diferentes experiências de violência e exclusão social por meio da criação de figuras que desfilam pelo palco, ora encarnadas pelo ator, mas na maioria do tempo, apenas “narradas”, isto é, personagens cuja história de vida é contada no palco. Nas cenas em que predomina o diálogo, consideramos a prevalência do modo dramático, tal como acontece na cena XII, em que o ator incorpora o discurso de uma personagem, Gisberta<sup>5</sup>, que fala de si em primeira pessoa e reproduz um diálogo, como se vê no trecho a seguir:

Eu fui para fora do estado morar com uma amiga artista. Ela era transformista, fazia shows em boates, e me levou para conhecer a noite e assistir um show seu.

– Bicha, qualquer dia desses tu devia fazer um show...

– Que fazer show, viado! Eu lá nasci pra fazer show [...] (PEREIRA, 2016, p. 40-41)

Neste momento, o ator transita entre personagem-ator e Gisberta, ora trazendo um em cena, ora outra, como faz com Gisele, a personagem criada por ele como um alter ego, que revela o lado feminino do que está no palco, como confirma na cena IX: “[...] eu precisava assumir meu nome: Gisele. Adeus ao meu lado masculino! Bem-vinda ao

---

<sup>5</sup> Gisberta Salce Junior: a brasileira assassinada em Portugal, ano de 2006, por 14 adolescentes entre 12 e 16 anos. Tornou-se ícone da violência contra pessoas trans no Brasil e em Portugal.

feminino!” (PEREIRA, 2016, p. 36). E quando se trata de monólogo, um mesmo ator desdobra-se em várias personagens, o que se torna, também, metateatral, pois ocorre o jogo cênico entre personagem-ator e Gisberta, ou Gisele, ao falar que precisa fluir no palco o lado feminino, deixando quaisquer outras personalidades, como a do próprio ator, em segundo plano.

Ainda sobre os elementos presentes em *BR-Trans*, e a dissolução de categorias fundamentais do drama, podemos perceber que a peça não se restringe a uma única unidade de ação prevalecte e motivacional que surge de desejos interiores, na qual as emoções, pensamentos ou ideologias motivam o personagem a agir. A ação de *BR-Trans* dialoga prioritariamente com o ambiente exterior e se revela pela expressão gestual, vocal e, principalmente, corporal do ator, ao cumprir o que a personagem faz, sem necessariamente seguir uma ação motivada pelos desejos do interior de cada personagem, ou seja, temos atitudes que não se moldam pelo que cada personagem ambiciona. A validade de uma escrita de si, assim, surge no desenvolvimento da arte, mas não antes como única verdade dramatúrgica e caráter representacional.

Deste modo, assim como comentado acima, a expressão do ator – gestual, vocal e corporal – evidencia em cena a presença do encenador, ao que Sílvia Fernandes (2013, p. 3), no trabalho *Teatralidades contemporâneas*, discorre sobre a importância de um discurso autônomo para a cena brasileira: “Construíd(a) pela definição espacial, o recorte de luz, a inserção do texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto de ator e a projeção de imagens [...], em que o encenador passa a construir um discurso autônomo em relação ao texto dramático”. A autora faz reflexão sobre estes diversos elementos, que constroem no palco uma “escritura cênica”, o que fica evidente na peça *BR-Trans*, por exemplo, quando o ator dubla e canta em cena a música *Shake it out*, de Florence and the Machine (cena VII). Inicialmente, temos o ator em um jogo cômico com a letra da música: “[...] é uma música que eu acho que as transformistas não vão curtir muito, porque não tem aquelas tragédias e gritarias que elas tanto gostam, mas eu gosto dela por causa da letra” (PEREIRA, 2016, p. 33). Em seguida, o ator começa uma tradução simultânea do inglês para o português, e em uma performance transformista, como sugere o texto dramático, passa a ter uma postura mais agressiva no palco, e finaliza a cena gritando “livre-se, livre-se de seus demônios”. Ao fim, temos o palco completamente escuro, e a imagem seguinte é uma leitura realizada pelo ator, retornando luz ao palco.

A intertextualidade, diálogo entre dois ou mais textos, não necessariamente do mesmo gênero, é elemento frequente na obra, gerando polifonia, por meio de textos shakespearianos como *Hamlet*, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, entre outros trechos literários, e músicas como de Lana Del Rey, *Born to die*, elemento presente no texto e interpretado pelo ator, em meio às *costuras* de outros relatos. Pereira se torna dramaturgista (QUADROS, 2007) do texto dramático, como mencionado, que realiza desde o trabalho de concepção do projeto cênico, em parceria com Jezebel De Carli<sup>6</sup>, com a análise e inclusão de textos terceiros; a tradução e adaptação em cena de algumas destas adesões; a pesquisa reflexiva, prática, e quase jornalística com o universo trans; ao que o conceito possibilita um acompanhamento crítico dos ensaios, e aqui, o dramaturgista e escritor é o próprio ator; realiza as decisões de repertório e trilha pesquisada; assim, também, como outras possibilidades não estão excluídas, tais como o trabalho de curadoria, cenário, intermediação com o público e questões referentes à estreia da peça.

Torna-se necessária a seguinte distinção, entre dialogismo e polifonia: o primeiro, diz respeito às relações sob forma de enunciados, não necessariamente estabelecidos por diálogos verbais, seja pelo autor ou expressões emitidas pelas personagens, a partir de um movimento cultural da palavra e a relação sujeito-enunciado-outro, em que ambos os envolvidos no processo da linguagem, aqui compreendida de modo heterogêneo, podem ainda ter papéis ativos e alterações individuais e/ou coletivas como resultado; e a polifonia apresenta distintas vozes, em confluência ou não, às réplicas de diálogos abertos ou internos. Polifonia é um conceito frequente na linguística contemporânea, principalmente abordada a partir do linguista russo Mikhail Bakhtin, em sua análise da obra de Dostoiévski, em que comenta a relação de polifonia e enunciação, pois existem consciências variadas e ideológicas na comunicação presente em cada texto, e as notórias possibilidades de outras obras na organização de um único discurso: “O discurso é constitutivamente polifônico e se caracteriza por um jogo de vozes, de discursos, num permanente diálogo [...] se ouvimos nele a voz do outro, se nele se chocam dialogicamente duas vozes” (BAKHTIN, 1997, p. 184). Assim, Bakhtin configura a pluralidade de vozes escondidas no romance de Dostoiévski, por exemplo, e posteriormente podemos melhor compreender o trabalho de Pereira, mesclando relatos pessoais de um contexto social e vozes de outros autores em seu texto.

---

<sup>6</sup> Jezebel De Carli assina a direção e a dramaturgia cênica em parceria com Pereira, na peça *BR-Trans*.

A construção rapsódica, presente em *BR-Trans*, torna-se evidente pela leitura em cena de uma carta da mãe do ator (conforme já mencionado), em meio às *costuras* de relatos descritos. Neste momento, o texto dramático traz indicações que aconselham ao leitor, agente teatral, ator, diretor ou encenador que seja lida uma carta antiga de sua própria mãe, o que é feito por Pereira, ou que seja realizada a leitura de outra carta, da mãe de uma travesti ou transexual. A carta escolhida por Pereira é datada de 1996, em Mombaça, e relata as saudades e dificuldades do afastamento entre Rita, a mãe, e o ator. Jean-Pierre Sarrazac apresenta a teoria da construção rapsódica, conceito desenvolvido na década de 1980, no texto *O futuro do drama* (1981), e retomado em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, no qual o autor comenta: “[...] a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do ‘autor-rapsodo’, que, no sentido etimológico literal - *rhaptein* significa ‘costurar’ -, ‘costura ou ajusta cânticos’” (SARRAZAC, 2012, p. 152). E neste sentido compreendemos essa “costura” feita por Pereira na peça: como a carta de sua mãe se posiciona junto aos relatos pessoais coletados para a composição de *BR-Trans*.

A intermedialidade surge na projeção cênica de textos, imagens, desenhos, escritos que materializam a palavra como mídia escrita, e músicas executadas pelo aparelho de som e cantadas pelo ator. Estes dispositivos audiovisuais, por exemplo, são recorrentes em produções intermediais contemporâneas, tendo em *BR-Trans*, espetáculo e texto dramático, um efeito de sentido devido a sua presença que favorece a relação entre corpo e imagem, o que também caminha para o estabelecimento de uma nova abordagem na dramaturgia, juntamente com seu processo de recepção: *BR-Trans* é um trabalho que pode ser compreendido como dinâmico e, principalmente, fragmentado. Uma dupla proposta é apresentada na peça: temos o trabalho do ator em cena e a presença da imagem. A intermedialidade, essa interação e conjunção da peça com as demais mídias, reunidas aos seus aparatos sociais e culturais, e gerando específicos discursos, não funciona como unidade, ou continuidade, mas *movimenta* a leitura do texto dramático, assim como facilita ao público que assiste ao espetáculo, pois gera maior dinâmica para ambos, texto e espetáculo. No texto dramático *BR-Trans*, há constantes indicações de intermedialidade, por exemplo: “Lê trecho do conto ‘Dama da Noite’, de Caio Fernando Abreu<sup>7</sup>, enquanto imagens de uma travesti andando por ruas e bares são projetadas ao fundo” (PEREIRA, 2016, p. 27). Assim, temos o contraste e, ainda, a proximidade temática

---

<sup>7</sup> O primeiro trabalho de Silvero Pereira como dramaturgo e ator profissional foi *Uma flor de dama* (2002), que como já mencionado, é adaptação para este conto de Caio Fernando Abreu (1984).

com a obra literária lida pelo ator e a imagem ao fundo, ambas abordando a temática da figura feminina em ambientes noturnos.

Metateatro também é perceptível, ao vermos em cena o ator se vestir, operar luzes e demais instrumentos, assim como é quem recepciona o público; transvestido de metade ator e metade personagem, ainda que abordando em primeira pessoa, e, ao revelar a criação do texto, surge em paralelo a quebra da quarta parede. Exemplificando, temos metateatro quando o ator diz querer contar a história de tal personagem, evidenciando a ambiguidade entre jogo teatral e real.

*BR-Trans* entende-se como dramaturgia cênica e textual que se construiu paralelamente, não havendo texto dramático preexistente à pesquisa de Pereira. Assim como outros elementos do teatro contemporâneo, nota-se a presença das mídias na peça, como comenta Fernandes (2013, p. 5), sobre o processo e procedimento de trabalho do encenador: “A inserção cênica de situações textuais e visuais emprestadas de outro contexto permitia que o palco funcionasse como ponto de confluência de uma torrente de percepções da cultura ocidental, materializadas em momentos emblemáticos”. Neste viés, a experiência teatral surge da demanda social com o grupo LGBTQI+. Gênero, exclusão, marginalidade, violência e sexualidade são conflitos do *eu* que também é o *outro*, assim como o texto, ao falar de si, fala também do outro; isso possibilita a transformação do teatro de si em abrangência coletiva para debater questões sociais.

Deste modo, nota-se o protagonismo do trabalho do encenador, por exemplo, ao inserir as mencionadas situações textuais e visuais que se originam de um contexto que ultrapassa o texto dramático, e o ator é colocado como centro do processo criativo. Os apontamentos aqui culminam para o direcionamento conceitual de uma escrita de palco, em que “o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes (TACKELS, 2011, p. 2). O autor Tackels, ao abordar e buscar uma definição para o escritor de palco, ainda afirma:

O teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. Acolhe as artes plásticas e as imagens filmadas como um verdadeiro agente de jogo teatral. Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. Acolhe todas

as formas de música, do rock aos lieder, passando pelo canto, pela ópera e pelas músicas electrónicas. (TACKELS, 2011, p. 3)

Por isso, acredita-se ainda ser possível relacionar a temática social da criação de Silvero Pereira às concepções de teatro político de Bertolt Brecht e Augusto Boal. Em contexto de expansão da sociedade capitalista, desigualdades sociais e a Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht reconhece que procedimentos épicos existem desde o início do teatro ocidental, então sistematiza uma série de procedimentos de construção dramática e cênica à qual dará o nome de 'teatro épico', ao que abrange temáticas sociais, assim como o público que assiste à encenação faz uma associação crítica às ideologias das classes sociais dominantes. Esta forma de manifestação no teatro épico brechtiano rompe com a ilusão dramática (BOAL, 2008). A cena, ao apresentar uma compreensão consciente e mensagem transformadora para quem assiste, no trabalho de Brecht, tinha como proposta que o espectador partisse da ficção para uma transformação real da sociedade. Surge, assim, a ação por parte do espectador, que passa a ter atuação crítica, e não apenas uma passividade diante da construção cênica por parte do ator. Questões sociais, políticas, ideias e reflexões são debatidas. Em paralelo, os homens da pré-história, ao não dividirem os espaços de atores e espectadores, deixavam que todos participassem do ritual, em lugar comunitário, tal como também busca o teatro épico: uma participação ativa do espectador.

Augusto Boal (2008) propõe o Teatro do Oprimido, que também apresenta essa concepção de contato direto do público com os atores, e introduz temas sociais no teatro, discutidos em meio às técnicas, por exemplo, do Teatro Invisível, em que atores com temas pré-definidos operam uma espécie de intervenção direta na realidade cotidiana, sem que os "espectadores" (na verdade, pessoas comuns em suas atividades cotidianas) tenham consciência de que se trata de uma intervenção teatral. O Teatro Invisível apresenta justamente essa proposta, acontece em praças públicas, terminais rodoviários e demais locais que facilitem a discussão de questões condizentes com a sociedade. Boal (2008, p. 237) acredita que todos são atores no contexto do encontro teatral, seja ele consciente por parte do público ou "invisível" na proposição do autor; mas não em sentido amplo e técnico, ao que afirma ser o público "Espect-atores", que não apenas observam, mas participam: "O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude". E o autor

complementa, exigindo um posicionamento ativo do que lhe desagradava chamar “espectador”: “Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 2008, p. 237).

## Considerações finais

No campo da literatura dramática e teatral, o espaço de pesquisa para expressões contemporâneas que abordam temas marginalizados pela sociedade é, atualmente, notório, apesar de ainda distante ao ter como parâmetros o amplo campo literário, por exemplo, de questões como a traição feminina, que desde tempos remotos é discutida e abordada.

No entanto, a recepção crítica desses trabalhos, por grupos tidos como conservadores, não é uma porcentagem estimulante ao apreciador de arte, assim como o número de mortes de quem protagoniza além dos textos literários, mas na vida em geral, tais histórias marginalizadas: temos como exemplo de recepção literária a peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, de Jo Clifford, traduzida e adaptada por Natalia Mallo, e que tem como proposta Jesus Cristo como transexual, sendo a encenação impedida na Capela da Universidade Estadual de Londrina durante o FILO<sup>8</sup> em 2016.

Esta pesquisa analisou elementos dramaturgicos da peça de Silvero Pereira, e elementos cênicos a fim de verificar como essas linguagens (visual, sonora, performática e escrita) configuram o que podemos chamar de teatro contemporâneo, e avaliar a presença de linhas de força da dramaturgia e do teatro contemporâneos em *BR-Trans*.

Investigou-se o conceito de cartografia artística e social usado por Silvero, em *BR-Trans*, e as pertinentes discussões a respeito do assunto, assim como foi analisada a representação do grupo LGBTQI+ na dramaturgia e prática cênica contemporânea, com base na peça de Silvero Pereira.

A menção ao ativismo (COLLING, 2018) surgiu neste texto em paralelo com características das produções contemporâneas, que não se pretendem enquanto defesa de um único e/ou singular espaço nas artes, e que se estabelece também pela comunicação com as mais variadas manifestações artísticas e midiáticas, assim como as discussões gerais sobre arte, política e sexualidade.

---

<sup>8</sup> Festival Internacional de Londrina: ocorre anualmente na cidade de Londrina, PR, completaria 52 anos em 2020.

Neste viés, percebeu-se o hibridismo do texto e suas variadas possibilidades subjetivas de trajeto pessoal e autônomo do ator em palco, ao que pode aproximar e discutir conceitos, tais como: biodrama (DOURADO, 2016), dramaturgista (QUADROS, 2007) e escritor de palco (TACKELS, 2011).

Por fim, em aspectos estruturais, o artigo discorreu sobre o modo épico brechtiano (BOAL, 2008) e suas alternâncias com o modo dramático na ação da peça; a intertextualidade; o dialogismo e a polifonia (BAKHTIN, 1997); a construção rapsódica (SARRAZAC, 2012); a intermedialidade e o metateatro.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. **Dama da noite**. São Paulo: Cia. das Letras, 1984.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2007.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo. **Cartografias cotidianas**. Londrina: UEL, 2011.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152- 167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684/141503>. Acesso em: 22 set. 2020.

DIAS, Aline. Desenho e cartografias cotidianas. In: COELHO, Elke; VILLA, Danillo. **Cartografias cotidianas**. Londrina: UEL, 2011. p. 21-35.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa**. Salvador: Repertório, 2016.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- JESUS, Carolina Maria de. **Favela**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção ação ritual performance**. São Paulo: Travessa Dos Editores, 2010.
- MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 258-272. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/140438/141519>. Acesso em: 22 set. 2020.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, Silvero. **As travestidas**. Fortaleza, 2008.
- PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Porto Alegre: Cobogó, 2016.
- PEREIRA, Silvero. **Uma flor de dama**. Fortaleza, 2002.
- QUADROS, Magali Helena de. **Buscando compreender a função de dramaturgista**. Florianópolis: UDESC, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Uma dramaturgia da fragmentação**. Rio de Janeiro: Ática, 2014.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- TACKELS, Bruno. **Escritores de palco: algumas observações para uma definição**. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Sinais de cena, 2011.
- TELLAS, Vivi. Vivi Tellas abre su personal archivo: depoimento. Entrevistador: Alejandro, C. La Nación, 30 jul. 2008. In: DOURADO, R. C. M. **Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa**. Salvador: Repertório, 2016.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade**. São Paulo: Record, 2004.
- WYLLYS, Jean. Todos nós em transe. In: PEREIRA, S. **BR-Trans**. Porto Alegre: Cobogó, 2016. p. 7-10.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

Submetido em: 29 set. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020



**Modernização para poucos, atraso para muitos:  
as considerações de um mendigo  
sobre o sistema capitalista na obra  
*Deus lhe pague*, de Joracy Camargo**

**Modernization for the few, delay for the many:  
the considerations of a beggar about the capitalist  
system in the work *Deus lhe pague*, by Joracy Camargo**

Renan Carvalho da Silva<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo tem por objetivo analisar as críticas ao sistema capitalista na peça cômica *Deus lhe pague* (1932), escrita por Joracy Camargo e apresentada pela primeira vez no teatro Boa-Vista, em São Paulo. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico as obras *A política dos palcos: teatro no Primeiro Governo Vargas (1930-1945)* (2013), de Angélica Ricci Camargo, *Literatura e resistência* (2002), de Alfredo Bosi, *História do teatro brasileiro* (2012), de João Roberto Faria (dir.), entre outros. Após um golpe de estado, Getúlio Vargas assume a presidência do Brasil em 1930, cerceando progressivamente a liberdade de expressão ao longo dos quinze anos de governo. Todavia, no teatro, a peça *Deus lhe pague* inova o cenário dramático ao apresentar como protagonista um mendigo vítima e crítico do sistema capitalista. Portanto, vale observar as estratégias utilizadas pelo texto para macular o capitalismo ao passo que promove o ideário marxista.

**Palavras-chave:** Teatro Brasileiro. Teatro Social. Era Vargas. Joracy Camargo.

**Abstract**

This article aims to analyze the criticisms of the capitalist system in the comic play *Deus lhe pague* (1932), written by Joracy Camargo and presented for the first time in the theater Boa-Vista, in São Paulo. For this, we'll use as a theoretical support the works *A política dos palcos: teatro no Primeiro Governo Vargas (1930-1945)* (2013), by Angélica Ricci Camargo, *Literatura e Resistência* (2002), by Alfredo Bosi, *História do teatro brasileiro* (2012), by João Roberto Faria (dir.), among others. After a coup d'état, Getúlio Vargas assumed the presidency of Brazil in 1930, progressively curtailing freedom of expression over the fifteen years of power. However, in the theater, the play *Deus lhe Pague* innovates the dramatic scenario by presenting as protagonist a homeless victim and critic of the capitalist system. So, it's worth observing the strategies used by the text to tarnish capitalism while promoting the Marxist ideas.

**Keywords:** Brazilian Theater. Social Theater. Era Vargas. Joracy Camargo.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras no programa de Pós-Graduação em Literatura e Vida Social, na UNESP-Assis. E-mail: renan.etec2011@gmail.com.

## Introdução

Na contemporaneidade, cada vez mais a mídia ganha espaço na rotina das pessoas, devido principalmente ao avanço da tecnologia. Afinal, se antes era preciso ir a uma livraria, ou então, ao cinema para apreciar o desenvolvimento de uma instigante narrativa, hoje em dia é possível acompanhar filmes e séries, ler livros, ouvir uma gama de álbuns, tudo pelo acesso à internet. Contudo, o que a tecnologia não conseguiu (e provavelmente não conseguirá) é provocar sensação semelhante à de assistir à encenação presencial de uma peça de teatro.

Obviamente, tanto o livro quanto o filme também possuem suas peculiaridades caso sejam ou concebido em formato físico ou exibido em uma sala de cinema adequada, porém, em essência, o teatro tem a possibilidade de cativar pela presença humana. Presenciar a história acontecer diante dos próprios olhos, sem ser necessário o intermédio de uma tela, traz à plateia uma intensidade única de sentimentos.

Esta capacidade de empatia estabelecida pelo público para com os atores em cena pode ser útil para demonstrar as injustiças sociais das quais os espectadores estão submetidos, como explica o dramaturgo Augusto Boal (2013), em seus escritos sobre o Teatro do Oprimido. Tais textos costumam ser categorizados como teatro político, teatro engajado, teatro tese, entre outros termos. Mais adiante, retomaremos esta discussão para debater melhor a (falta de) coerência destas nomenclaturas.

Este caráter crítico do teatro relaciona-se evidentemente com o gênero cômico, pois, para Aristófanes, o comediógrafo exerceria a função tal qual de um conselheiro político ou professor de moral (*idem*), pondo luz aos desvios e vícios da sociedade ao representar sujeitos menores por meio de ações que despertam o ridículo.

No Brasil, somente no século XIX, Martins Pena se destaca com suas comédias escritas para um riso fácil e contendo diversas críticas sociais. Atento aos hábitos da sociedade urbana e rural, suas peças criticam desde o comportamento parcial de juízes - *O juiz de paz da roça* (1833) - ao descaso do funcionalismo público - *O noviço* (1845).

As Comédias de Costumes, como ficaram conhecidas estas peças as quais tinham por objetivo representar grupos sociais por meio de tipos (VASCONCELLOS, 2010), foram responsáveis por atrair expressivamente o público brasileiro para os teatros. Todavia, esta configuração de peça pode apresentar-se incômoda para as ideologias do governo. Em casos mais extremos, e não raros na história do teatro nacional, as peças ou montagens

sofriam censura.

No começo do século XX, o cenário dramático brasileiro tinha como centro a cidade do Rio de Janeiro, sendo responsável por obter os espetáculos de maior qualidade, mantendo as peças por longos períodos, além de ser palco de várias montagens de companhias estrangeiras.

Em contrapartida, as companhias teatrais amadoras de caráter anarco-sindicalista espalhavam-se pelo país. Formadas em sua maioria por estrangeiros, as peças anarquistas defendiam os interesses dos trabalhadores e denunciavam os abusos do sistema capitalista.

Em relação à promoção de incentivo financeiro para as artes cênicas, o Estado se mantinha neutro. Sem patrocínio e, muito menos, apoio governamental, restava aos artistas se manterem pela bilheteria.

Contudo, no início da década de 1930, o Brasil encontrava-se envolto a crises políticas que vinham regendo a nação até aquele momento. Após a ruptura do acordo de revezamento de poder entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, conhecida como a política do “Café com Leite”, um levante liderado por Getúlio Vargas destituiu do poder o presidente eleito Júlio Prestes.

Durante os quinze anos de governo, Vargas privou aos poucos a livre manifestação da sociedade, sendo o período mais autoritário os anos de 1939 a 1945, conhecido por Estado Novo. Tal mudança promoveria no teatro brasileiro grandes progressos e cerceamento desde a presença do Governo na regulamentação do trabalho dos atores e atrizes até a censura de textos considerados imorais.

Autores como Oduvaldo Viana, Renato Viana e Joracy Camargo desafiaram os valores da época ao representarem em seus textos assuntos até então novos e polêmicos para a sociedade brasileira, como a menção a Freud, o divórcio e o pensamento marxista.

Instigado pela recente Revolução Russa (1917) e em um governo contrário às ideologias marxistas, sobretudo, proposto a combatê-la, Joracy Camargo escreve a peça *Deus lhe pague* (1932). Nela somos apresentados a dois personagens que vivem de esmolas. Em frente de uma igreja, eles tentam convencer, em poucas palavras, os fiéis que entram no local. Contudo, um dos mendigos, Juca, revela ao companheiro, Barata, como conseguir mais dinheiro, afirmando estar rico somente exercendo a mendicância, entendida por ele como uma profissão.

Conforme ambos conversam, Juca revela as arbitrariedades do sistema capitalista e quais as consequências desagradáveis para os cidadãos, tendo como base as reflexões de Karl Marx. Ostentando um discurso filosófico, o mendigo apresenta um contraponto do ideal de modernização apregoado pelo capital.

Feito este prelúdio, propomos discutir sobre as relações (des)harmônicas entre teatro e política, o cenário teatral no início do século XX, as primeiras ações do governo Vargas para as artes cênicas e, por fim, as sátiras feitas ao capitalismo na referida obra de Joracy Camargo.

### **Intersecções entre o teatro, a política e o cômico**

A linguagem, seja artística ou não, possui determinadas ideologias para a construção do discurso. Em uma sociedade, é saudável a discordância entre posições adversas, contudo quando a população ou o governo empenham-se em promover uma guerra ideológica – vide o Estado Novo (1939-1945), a Ditadura Militar (1964-1985), ou então, até mesmo, nos dias atuais (guardada as devidas proporções), cria-se a necessidade de combater os ideais opostos, nocivos ou não.

Nestes casos, o líder no poder define quais os valores apropriados aos cidadãos que, por sua vez, poderão agir como vigilantes e defensores para a perpetuação de determinado pensamento. Neste contexto, torna-se comum encontrar manifestantes contrários a certas obras de arte pelo cunho ideológico/político.

Em um passado recente, tal situação semelhante pôde ser observada quando um levante de movimentos conservadores promoveram ataques organizados contra apresentações artísticas, como a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (2017) e a performance *La Betê*, do coreógrafo Wagner Schwartz, no *35º Panorama de Arte Brasileira* (2017). Ambos os casos trouxeram nacionalmente a discussão sobre o que é arte, como pode ser definida uma manifestação artística e quais valores ela deve defender.

No artigo *Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis* (2016), o diretor e pesquisador teatral Fernando Kinas esclarece a importância da arte na percepção das mudanças históricas, ao afirmar que

situações, ou momentos, sociais permitem, ou favorecem, expressões artísticas e estas são capazes de expressar a realidade. Quando a realidade se altera, e a lógica estabelecida entra em crise, outras formas artísticas são necessárias, e são capazes, por sua vez, de expressar esta nova realidade. As formas artísticas, no entanto, são também indutoras - na dimensão que cabe identificar em cada caso concreto - das determinações e condicionamentos que formatam o conjunto da experiência histórica. (KINAS, 2016, p. 55)

Ora, se a arte e a história estão em tamanha consonância, por que em relação à política seria diferente? Para entender esta questão, Kinas busca o crítico francês Bernard Dort. Conforme o autor,

quando se fala em teatro político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso não esquecer: 'político', em sua acepção mais ampla, designa tudo 'o que se relaciona com os interesses públicos' e por teatro é preciso entender não apenas a obra dramática e seu conteúdo, mas também a peça tal como é representada diante de um certo público e para um certo público - a obra e sua forma cênica. A partir daí, tudo muda: a interrogação não se aplica mais unicamente às 'mensagens' deste ou daquele autor dramático, mas abrange todo o teatro no coração mesmo de seu exercício. (DORT<sup>2</sup>, 1977, p. 365 apud KINAS, 2016, p. 44)

Baseado nestes novos apontamentos, a carga pejorativa atribuída à polêmica junção teatro e política não se sustenta, tendo em vista que *política*, em seu sentido amplo, não está apenas referenciando as ações estritamente partidárias. Logo, não há possibilidade de produzir um texto teatral ou qualquer obra artística sem cunho político ou ideológico.

Superado este argumento, voltemos agora à noção de teatro político, no *Dicionário de teatro* (2008), o teórico Patrice Pavis opta pelo verbete "Teatro didático" para referir-se ao texto comprometido em demonstrar algum problema social, aguçando o público a tomar determinada atuação política ou moral para a solução da questão encenada.

Estimulados pela esperança de mudanças pragmáticas para o avanço de vida dos mais pobres, os textos considerados engajados inspiraram-se em teorias revolucionárias. Consolidadas no início do século XX, as tais obras panfletárias são vistas negativamente devido ao aspecto datado e ao baixo primor estético. Como expôs Afrânio Coutinho em uma apresentação elogiosa sobre o trabalho de Joracy Camargo,

---

<sup>2</sup> DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. Théâtres. Paris: Seuil (Collection Points), 1986.

é um teatro de ideias. Não se espere apenas achar graça, porém, sobretudo aprender, fazer exame de consciência social. [...] para ele o teatro deve ser apenas um instrumento de um debate de teses, um bisturi de dissecação social e moral, um meio de análise, um veículo de ideias. (COUTINHO, s/d, p. 07-08)

No ensaio *Engagement*, o filósofo alemão Theodor Adorno reflete sobre as consequências da arte de caráter promocional. Na voz do estudioso Cid Ottoni Bylaardt (2013, pág. 87),

Adorno objeta que, embora as palavras tenham uma vinculação ao discurso comunicativo, em uma obra literária as significações são alteradas, adulteradas. Vale lembrar que, se o próprio código utilitário mata o objeto no discurso, por mais transparente que procure ser, com mais razão o faz a escritura artística. Em casos mais extremos, nem há mesmo o que matar, é só escritura mesmo. As significações externas são a parte não-artística da arte. Consoante Adorno, a lei da arte está na dialética entre o externo e o interno, que realiza a transformação dos elementos no interior da obra (posição semelhante à adotada por Antonio Candido, sobre os elementos internos e externos da obra literária). O que importa em arte não é seu aspecto publicístico, nem a verdade-mensagem, que se debate entre o que o artista concebeu e a verdade que se quer atribuir objetivamente à obra.

Seguindo o pensamento de Adorno, Bylaardt afirma que o objetivo da arte não está na imposição de uma vertente, mas sim, nas orientações de resistência ao sistema repressivo (BYLAARDT, 2013, p. 88). Desse modo, a arte entendida como de qualidade deveria se ater antes de tudo aos aspectos estruturais, sua forma. Em vez de ser apenas um veículo fechado para a transmissão de orientações ideológicas.

De acordo com os estudos da historiadora Angélica Ricci Camargo (2013, p. 30),

nas primeiras quatro décadas do período republicano, toda a legislação sancionada esteve relacionada à censura, à ordem pública e, em menor medida, às relações de trabalho entre empresários e artistas. [...] o destaque dado à censura enfatizava uma preocupação que sempre esteve vinculada ao teatro, em função das influências que este poderia exercer sobre as plateias.

Percebendo a coibição do governo às artes cênicas, os artistas viram no teatro uma alternativa para expor ao público as ações injustas e repressivas da governança, principalmente as totalitárias, mesmo podendo sofrer represálias da censura (CUNHA; VASQUES, 2016, p. 190).

Perpassadas estas colocações, entendemos o motivo da ambígua relação entre teatro e política. Afinal, os termos conciliam-se pelo princípio de que o teatro é político, justamente pelo fato de política ser toda ação de interesse público, em contrapartida, a política pela aceção de governo pode restringir as ações teatrais caso firam seus interesses. No fim, tudo se resume à política.

## O riso como aviso

A relação intrínseca do teatro e da política é ainda mais evidente no momento em que observamos o gênero cômico, afinal, como ressalta a pesquisadora Claudia Braga (2012, p. 404),

[...] desde Aristófanés, um dos propósitos confessados da comédia foi de chamar atenção das plateias sobre os *desvios*, os erros nos quais incorriam grupos sociais, vistos como um todo, ou determinadas figuras daquela sociedade. [...] a comédia, necessariamente, deveria ser, como afirmava Cícero, 'uma imitação da vida, um espelho dos costumes e uma imagem da verdade'.

Para tanto, é esperado de um comediógrafo o olhar atento para as problemáticas da contemporaneidade e, sobretudo, astúcia para conseguir ridicularizar os mais tortuosos defeitos. Dessa forma, é como se a piada ganhasse forma de uma lente de aumento, propiciando à sociedade a oportunidade de observar com clareza os aspectos que devem ser corrigidos. À vista disso, o pensador Henri Bergson, em sua obra *O riso* (1983), defende que a comédia "é a única de todas as artes que tem por alvo o geral" (BERGSON<sup>3</sup>, 1983, p. 79 apud BRAGA, 2012, p. 405).

Nesta perspectiva, o cômico assume um papel de orientação para que a sociedade atente-se aos grupos satirizados em determinada obra e, por meio do riso, repensem no que eles representam. Desta forma, consegue-se analisar a importância de estudar aquilo de que se ri, afinal conforme entendemos do que gargalha uma sociedade, também podemos vislumbrar quais os valores ali defendidos.

---

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

## Teatro social no início do século XX até o Governo Provisório de Getúlio Vargas

Antes da popularização do cinema e da televisão, os teatros eram os lugares mais frequentados para quem buscava entretenimento, além de servir como ponto de encontro. Enquanto no teatro profissional as comédias de costumes ainda faziam sucesso, em São Paulo, uma vertente do teatro amador produzido, em sua maioria, por imigrantes europeus vindos ao país após a abolição da escravidão, encenava peças que tinham como mote “[...] lembrar ao público alguns de seus conterrâneos e mentores – revolucionários, atores, poetas – e, através de títulos simbólicos, sinalizar a tendência de cada um dos elencos: fidelidade à ‘arte pela arte’, o gosto pela literatura e a lealdade aos ideais políticos” (VARGAS, 2012, p. 360).

A pesquisadora Maria Thereza Vargas explica, no capítulo “O teatro filodramático, operário e anarquista” (publicado na obra *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX* (2012), organizada por João Roberto Faria), a importância destas companhias teatrais amadoras para o teatro paulista. Os textos anarquistas, por exemplo, *A bandeira proletária*, de Marino Spagnolo, representavam a existência de dois mundos, sendo o presente – caracterizado pela crueldade e desumanização do trabalhador – e o futuro – no qual haveria liberdade para aproveitar todas as formas de plena existência (VARGAS, 2012, p. 362).

O teatro para esses atores visava a todo o momento um público específico, proletários iguais a eles. Utilizando de linguagem simples e didática, os trabalhadores reuniam-se após exaustivos períodos trabalhados. Porém, devido aos discursos de mudança social, os integrantes do teatro anarquista sofreram diversas perseguições do governo.

Outros movimentos semelhantes foram os do teatro operário, tendo o primeiro grupo em 1903, conhecidos por Teatro Dramático Livre, no Rio de Janeiro e conquistando espaço ao longo de todo país. Com as mesmas condições dos atores anarquistas, os atores-operários encontravam-se cansados e mal alimentados, porém conscientes da utilidade do que estavam realizando.

Estas companhias sofrem grandes perseguições a partir de 1930, “[...] obrigados ao anonimato pela censura. Com a queda do Estado Novo, em 1945, e nos anos subsequentes, a questão social reaviva-se com a presença do Partido Comunista, do Partido Socialista e da Igreja, incentivando os operários” (BRAGA, 2012, p. 370).

Todavia, antes da liberdade de expressão alcançada, a instabilidade criada pela ruptura da política Café com Leite teve por consequência um golpe de Estado, o qual empossou Getúlio Vargas na presidência do país. O crítico literário Antonio Candido entende este momento histórico como “um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova.” (CANDIDO, 1987, p. 181).

Na década de 30, renovação teatral se dá pela introdução de

novas temáticas, por exemplo, as peças *Deus lhe Pague* (1932), de Joracy Camargo, que levou para os palcos a questão social, citando em cena, pela primeira vez, o nome de Karl Marx; *Sexo* (1934), de Renato Viana, que mencionou o de Freud; e *Amor* (1933), de Oduvaldo Viana, que discutiu o divórcio e promoveu inovações de ordem técnica, com a simultaneidade de cenas a partir da divisão do palco. (CAMARGO, 2013, p. 16)

Apesar de toda a obstrução que seria intensificada em obras de seguimento marxistas, logo na primeira fase do “mandato” de Vargas, conhecido por Governo Provisório - correspondendo aos anos de 1930 a 1934, o teatro recebeu atenção até nunca antes vista em outras administrações. Haja vista as péssimas condições de trabalho que os atores enfrentavam: sem direito a descanso semanal, sem contratos formais e sem garantia de permanência no trabalho (CAMARGO, 2013, p. 16), os profissionais do teatro viram nas ações do novo presidente uma esperança para a melhoria da classe.

Além do mais, outro fortalecimento considerável foi a criação do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro de São Paulo, também chamado de Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo (CAMARGO, 2013, p. 27-28), em dezembro de 1934.

### **Modernidade para quem? O sistema capitalista sob a ótica de um mendigo**

A temática social assume alta relevância para a história da arte do país nos anos 1930. Em um contexto de crises iminentes, os artistas assumiram posições marcadamente ideológicas para compor suas obras. Tal fato abrangeu todas as áreas da literatura, tendo em vista obras como *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, mais conhecida por Pagu, além dos clássicos *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, entre outras.

Além dos romances, as montagens teatrais também tiveram relevância. Como exposto anteriormente, as peças amadoras de companhias formadas por imigrantes operários foram responsáveis por iniciar estes processos de teatro engajado; apoiando-se em pensamentos revolucionários, as obras apresentavam a revolução do operariado sob a opressão da burguesia, além de expor os males do sistema capitalista.

No teatro profissional, a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, foi pioneira em consolidar esse discurso nos palcos paulistanos (BRAGA, 2012, p. 416). O teatrólogo Raimundo Magalhães Júnior, em edição pela Ediouro, escreve a apresentação sobre a referida obra; nela o teórico destaca a importância deste texto para a sociedade. Conforme Magalhães Júnior (s/d, p. 4),

uma peça de teatro é de efeitos muito mais profundos e largos do que mil tratados de moral social ou econômica, centenas de discursos e conferências. A sátira imensa que é a obra de Joracy Camargo tem um alcance como propaganda de ideias contra a burguesia e a concepção capitalista da vida que dificilmente se poderá prever.

A obra, que chegou a ser considerada subversiva e censurada por um curto período, teve reconhecimento internacional. A peça foi encenada em Portugal e na Argentina, onde ainda produziram uma versão cinematográfica, *Dios se lo pague*, protagonizado pelo renomado ator Arturo de Córdova.

Observando estas considerações acerca de *Deus lhe pague* e sua importância para o cenário artístico, vale analisarmos a construção dessas críticas contra o capitalismo, principalmente por meio do humor. Afinal, conforme defende Alfredo Bosi (2002, p. 123), em *Literatura e resistência*: “não são os valores que se distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores.”.

### **O mendigo é uma necessidade social**

Apresentada pela primeira vez em 30 de dezembro de 1932, no Teatro Boa Vista, em São Paulo, pela companhia Procópio Ferreira, a peça *Deus lhe pague* é uma comédia composta em três atos e nove quadros. Logo no início do texto, o autor indica apenas no cenário a presença de uma pujante porta de uma velha igreja. A grandiosidade imponente da igreja contrasta-se com a figura simplória de um mendigo que surge em cena.

O ar messiânico e as expressões serenas – termos escolhidos pelo comediógrafo para construir a personagem – remete à estereotipada figura do andante pobre e sábio, sempre em prontidão para apresentar aos interlocutores pensamentos revolucionários sobre a organização social.

Outra didascália importante para entender esta personagem está na perfeita simulação de abatimento e angústia. Entretanto, o contraponto aparece no momento em que outro mendigo surge na mesma cena, em direção oposta, logo depois do primeiro. Este sim, aparentando realidade na fome e cansaço expressado. Contudo, aquele que obtém maior quantia de esmola é justamente o primeiro pedinte.

Ao oferecer charutos cubanos para o miserável, ele induz que o objeto fora fruto de roubo. Todavia, o primeiro mendigo nega prontamente a suspeita, apesar de pontuar que roubar é um direito que lhe assiste. Esta escolha cria uma relação de empatia com o interlocutor, tendo em vista a facilidade de os espectadores se identificarem com um indivíduo que, em situação de necessidade extrema, tem a possibilidade de roubar, mas optar por pedir.

Ao ser questionado o porquê acredita que roubar é um direito, o mendigo filósofo conta ao colega a história da obtenção de posses desde o início da civilização, destacando a apropriação de bens comuns que foram usurpados por outros. Logo no início da peça, o discurso de uma sociedade dividida entre “nós” e “eles” começa a ganhar forma.

De acordo com o protagonista, um grupo sempre exerce poder sobre outro, promovendo desta forma classes dominantes e dominadas. Neste ponto, observamos a interlocução do discurso da personagem com a máxima marxista: “A história de toda sociedade até hoje existentes é a história da luta de classes” (ENGELS; MARX, 1998, p. 40).

A relação entre o discurso do mendigo com o pensamento do pensador alemão Karl Marx ganha maior proporção ao decorrer da trama, tornando a representatividade do mendigo mais perceptível no momento em que ele explica qual a importância deles na sociedade.

**Outro** – Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?

**Mendigo** – Todos! Eles precisam muito mais de nós do que nós deles. **O mendigo é, neste momento, uma necessidade social.** Quando eles dizem: ‘Quem dá aos pobres, empresta a Deus’, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... **Não há generosidade na esmola: há interesse.** Os pecadores dão, para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, **é com a miséria de um níquel que**

**eles adiam a revolta dos miseráveis...**

**Outro** – Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento da gratidão.

**Mendigo** – Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. **Se os homens tivessem certeza de que seriam sempre felizes, Deus deixaria de existir**, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

**Outro** (*Desanimado*) – A felicidade é tão barata...

**Mendigo** – Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz: ‘Deus lhe pague...’, o esmolero pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitado! São tão ingênuos... Se der uma esmola, um mísero tostão, à saída de um ‘cabaret’, onde se gastaram milhares de tostões em vícios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dão porque não precisa pedir. (CAMARGO, s/d, p. 17, grifos nossos)

Antes de nos atermos mais especificamente em determinados pontos do diálogo acima, é importante a percepção da maneira em que o diálogo é construído, pois o “aprendiz” não contraria as ideias que lhe são apresentadas. Muito pelo contrário ou se utiliza de perguntas ou então de afirmações que, sem esforço, são desacreditadas pelo outro sujeito. Dessa forma, as falas do outro mendigo servem somente de auxílio para que as visões de mundo sejam apresentadas, sem causar nenhuma rusga na harmonia do diálogo.

Na obra *A personagem da ficção*, Décio de Almeida Prado (2014, p. 95) explica no capítulo destinado à personagem cênica quais as características deste modelo teatral:

[...] já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor. A reação veio com a peça de tese, que reintroduziu sub-repticiamente o autor sob as vestes do *raisonneur*, pessoa incumbida de ter sempre razão ou de explicar as razões da peça, criação essencialmente híbrida, inautêntica, porque, inculcando-se como personagem individualizado.

Naquele mesmo excerto, a fé da sociedade também é posta em descrédito, pois, conforme a concepção do mendigo, as figuras de pedintes são importantes socialmente para que os cidadãos consigam doar o dinheiro que não lhes fará falta e, assim, mostrar ao divino todo o altruísmo, mesmo que ainda seja enviesado. Além do mais, a esmola dada ao mendigo pode ainda fazer menção ao salário dos trabalhadores, na visão de Marx, “o preço médio que se paga pelo trabalho assalariado é o mínimo de salário, ou seja, a soma

dos meios de subsistências necessários para que o operário viva como operário” (ENGELS; MARX, 1998, p. 53).

Analisando por este viés, a personagem o questiona qual é a verdadeira classe dominante, haja vista que são os miseráveis responsáveis pelo expurgo e esperança dos mais ricos por meio da esmola. Novamente, percebe-se a simetria com a ideologia progressista, haja vista que, para o filósofo alemão, “de todas as classes que hoje em dia se opõe à burguesia, só o proletário é uma classe verdadeiramente revolucionária” (ENGELS; MARX, 1998, p. 49).

Em seguida, o mendigo milionário prossegue nas apresentações de estratégias de como identificar um local ideal para pedir esmolas e quais os cidadãos mais endinheirados.

**Outro** - E hoje, por que está aqui, a esta hora?

**Mendigo** - O senhor não sabe? Bem se vê que o senhor **não tem vocação para mendigo**. E falta-lhe prática. Hoje é o dia do encerramento do mês de Maria. A igreja está repleta. (*Retirando um papel do bolso e lendo-o*) - Aqui está a lista que o **meu secretário** apresentou: ‘Lotação completa: oitocentas pessoas’.  
[...]

**Outro** - O senhor tem uma organização perfeita!

**Mendigo** - O serviço está bem organizado. Aqui nesta igreja, por exemplo, estão (*Lê*) - ‘234 pessoas de luto, sendo 183 senhoras’. Nota: ‘A maioria é de luto recente’. (*Falando*) **Luto recente é um grande sinal de generosidade**. (*Lendo*) - ‘86 solteironas’. - (*Falando*) - A solteirona é um grande amigo (*sic*) do mendigo. Quando a gente diz: ‘**Deus lhe pague**’, **ela vê logo um lindo rapaz caindo céu por descuido...** Mas é preciso que, ao pedir, a gente tenha um certo sorriso de bondade e malícia nos lábios... **É uma esperança de casamento...**

**Outro** - Vamos ao resto! Sinto que vou melhorar a minha vida!

**Mendigo** - Vá por mim... (*Lendo*) - ‘**Comerciante falido dá pouco, mas não deixa de dar: tem medo da miséria**. Namorado dá dois mil réis. **Noivo dá dez tostões. Já tem mais intimidade com a pequena...** Pecadores, em geral, dão níqueis... (CAMARGO, s/d, p. 20, grifos nossos)

No excerto acima é possível observar a comicidade quanto ao uso de estereótipos para concluir as reais intenções dos doadores. Ademais, o mendigo aqui se assemelha à figura de um empreendedor, pois faz da mendicância um negócio rentável, capaz de alinhar-se a um planejamento estratégico na obtenção de esmolas, empregando até mesmo um funcionário responsável por esta organização. Esta aproximação de perfis diametralmente contrários, também é um meio de ampliar as condutas capitalistas e, por fim, pô-las ao ridículo.

Mais adiante, ainda no primeiro ato, descobrimos - por meio de *flashback* e apresentando outro cenário - que antes de viver nas ruas, o protagonista era operário e estava construindo uma máquina que substituiria cem operários. Ciente deste projeto de sucesso, o patrão resolve ir até a casa do funcionário para roubar-lhe os manuscritos. Em conversa com Maria, a ingênua esposa do futuro mendigo, o capitalista serve de alvo para várias zombarias.

**Maria** - [...] Os hábitos das pessoas importantes são tão diferentes dos nossos...

**Senhor** - Por quê?

**Maria** - Porque, pelos nossos hábitos, aperta-se a mão das pessoas...

**Senhor** - As pessoas importantes, quando são educadas, também fazem isso...

**Maria** - Mas o senhor não fez... (CAMARGO, s/d, p. 21)

O encontro entre estas duas personagens é marcado pelo distanciamento, tanto pelas vestimentas quanto pelo comportamento. A tentativa de estabelecer uma igualdade é apenas proferida pelo discurso do capitalista, porém suas atitudes mostram exatamente o oposto, tal fato é denunciado pela espontaneidade da pobre esposa.

Em seguida, Maria continua a desconstruir a imagem suntuosa que ela havia formulado do que é ser um capitalista.

**Maria** (*Reparando nele*) - Juca é um mentiroso!

**Senhor** - Quem é Juca?

**Maria** - Meu marido.

**Senhor** - Por que é que ele é mentiroso?

**Maria** - Ele me disse que o senhor tem cara de chimpanzé!

[...]

**Maria** - Assim... Eu pensava que milionário andasse com roupas de ouro... chapéu de ouro... (*O Senhor sorri*) - O senhor come?

**Senhor** - Como....

**Maria** - Tens dores de cabeça?

**Senhor** - Tenho...

**Maria** - Tem rins?

**Senhor** - Tenho...

**Maria** - E doem?

**Senhor** - Horrivelmente!

**Maria** - E o senhor, quando tem sede, bebe água?

**Senhor** - Bebo.

**Maria** - Tem pesadelos de noite?

**Senhor** - Quase sempre!

**Maria** - Ora! (*Rindo*) - Que tola! Eu vivia sonhando com um milionário e, afinal, um milionário não vale nada!

**Senhor** (*Sorrindo*) - Oh!...

**Maria** – Prefiro meu Juca!

**Senhor** – Por quê?

**Maria** – O meu Juca é muito diferente! Nunca tem dor de cabeça! Não tem dores nos rins e tem sonhos lindos. Nunca teve um pesadelo. (CAMARGO, s/d, p. 21-22)

Já no início desta passagem, uma informação importante é entregue, o nome do protagonista. Portanto, é válido entender que mesmo pertencendo à classe trabalhadora e, por consequência, explorada, a personagem ainda é identificada por um nome, diferente de quando está em situação de rua, sendo tratado apenas por “mendigo”.

Retomando o diálogo, percebe-se que o patrão já era motivo de escárnio na casa do proletário e, após a conversa, a esposa desfaz a imagem fantasiosa que tinha construído acerca do sujeito, colocando-o até mesmo abaixo do esposo. Apesar de toda esta quebra de expectativa por parte de Maria, o capitalista a ilude ao garantir-lhe presentes caros, viagens e um palácio para morar, conseguindo, assim, acesso ao projeto de Juca.

O responsável pelo invento, ao chegar à casa e descobrir a falcatrua do patrão, persegue-o, mas acaba preso por acusação de tentar roubá-lo. Encarcerado por seis anos, descobre que a esposa fora internada em um manicômio e, após também ganhar liberdade, se prestou a satisfazer favores sexuais. A personagem Maria é construída pelo arquétipo da mulher inocente, ingênua (na iminência da ignorância), falastrona, ambiciosa e alucinada. Estereótipos comuns às mulheres na configuração da sociedade patriarcal.

Já no segundo ato, o texto passa a tratar do novo relacionamento amoroso entre o mendigo Juca e a vaidosa Nancy, sobretudo da relação extraconjugal mantida pela esposa e Péricles. Enquanto Juca sai para pedir esmolas às escondidas de Nancy, a mulher aproveita para receber o amante.

Pela forma em que a ação dramática é construída pode-se entender o poder do dinheiro na vida das personagens, afinal Nancy, apesar da atração pelo amante, prefere manter o relacionamento oficial devido ao dinheiro de Juca. A alienação pelo poder financeiro afeta as relações afetivas da mesma forma em que Marx considerou no *Manifesto*, pois para o teórico “a burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias” (ENGELS; MARX, 1998, p. 42).

Contudo, já no terceiro e último ato, Juca revela ao “colega de trabalho” que a culpa por Nancy possuir tanto interesse por dinheiro é totalmente dele, pois ele a

convenceu de que a verdadeira felicidade está no dinheiro. Segundo o mendigo, “a mulher só deseja o que o homem lhe sugere” (CAMARGO, s/d, p. 46).

Depois de uma artimanha elaborada por Juca para enganar Péricles, Nancy descobre o verdadeiro meio de renda do companheiro, além de perceber que a verdadeira felicidade não vem pelo dinheiro, mas sim, pela inteligência. A moça, então, vai à procura do mendigo e quando o encontra em frente à igreja, abraça-o e pede perdão. Juca lhe concede o pedido, após observar a lição aprendida pela esposa.

### **Considerações finais**

Atentos ao contexto histórico-social dos anos de 1930 no Brasil, procuramos entender a maneira em que se estrutura a peça *Deus lhe pague* para tecer as críticas ao sistema capitalista, sendo este concebido pelo suposto aspecto de modernização proporcionado para a sociedade.

A comédia de Joracy Camargo é reconhecida pelo pioneirismo no teatro profissional ao abordar questões sociais, apesar destas temáticas já terem sido encenadas por companhias amadoras no início do século XX, sendo estas voltadas ao pensamento anarquista. Embasado pela ideologia marxista, o protagonista da obra, o proletário Juca, decide colocar-se à margem da sociedade, vivendo como morador de rua, por meio de esmolas. Contudo, ao conhecer outro mendigo, revela a maneira que se tornou rico mesmo naquela situação precária.

A personagem principal é construída pela simbologia do andante sábio, responsável por denunciar as mazelas daquela sociedade. Apoiado pela ideologia marxista, o mendigo explicita a necessidade de haver as lutas de classes, questiona o altruísmo daqueles que dão esmolas e apresenta as estruturas da sociedade capitalista como dadas ao fracasso.

O espaço, não identificando algum lugar específico, mostra a possibilidade desta ação dramática ter acontecido em qualquer sociedade na qual se organize pelo princípio de acúmulo de capital. Além de transformar em risível a estrutura capitalista, o mendigo também satiriza a figura do dono dos meios de produção, pondo-o como vilão da trama.

Apesar da crítica evidente à exploração de uma classe sobre a outra, as duas únicas personagens femininas de relevância – Maria e Nancy – são construídas por estereótipos

pejorativos, como alucinadas, ambiciosas, vaidosas, ignorantes e manipuláveis, todos comuns na estrutura patriarcal, reforçando, assim, o discurso de superioridade de gênero.

Por fim, vale ressaltar a maneira pela qual o texto é estruturado, dando sempre razão ao protagonista que, por sua vez, apresenta as críticas ao capitalismo. Mesmo agora pertencendo à classe mais vulnerável economicamente, pelo menos nas aparências, o mendigo consegue subverter o sistema ao enriquecer-se sem recorrer à exploração do trabalho alheio, mas sim, pela esperança dos doadores de que haja alguma recompensa divina vinda pela suposta boa ação.

## Referências

BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 403-416.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 84-100, dez./2013.

CAMARGO, Angélica Ricci. **A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMARGO, Joracy. **Deus lhe pague, Figueira do inferno, Um corpo de luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COUTINHO, Afrânio. Teatro de ideias, In: CAMARGO, Joracy. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um corpo de luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d). p. 7-8.

CUNHA, Rubens da; VASQUES, Marco Anselmo. Das confluências e influências entre teatro, política e engajamento. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n. 26, p. 181-198, jul./2016.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **O manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

KINAS, Fernando. Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 42-58, jul./2016.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Joracy Camargo e sua Obra-Prima. In: CAMARGO, JORACY. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um Corpo de Luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d). p. 5-6.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 81-101.

VARGAS, Maria Thereza. O teatro filodramático, operário e anarquista. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. L&M Pocket. Porto Alegre, 2010.

Submetido em: 15 jul. 2020

Aprovado em: 13 out. 2020



## Dramaturgia de ocasião: estratégias de popularização de princípios e elementos dramáticos tradicionais

### Occasional playwriting: strategies for popularizing traditional principles and elements of the drama

Adriana Silva Amorim<sup>1</sup>  
Hendye Gracielle Dias Borém<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar considerações sobre as condições de produção e as estratégias metodológicas utilizadas na criação de textos dramáticos com diferentes características no contexto de funcionamento da CazAzul Teatro Escola enquanto produtora cultural na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, entre os anos de 2016 e 2020, em produções voltadas ao que se propõe denominar de “dramaturgia de ocasião”. A partir de duas obras específicas, são apresentados elementos e práticas passíveis de serem facilmente reproduzidos por outros artistas e por arte-educadores em contextos de raro acesso às teorias do drama, ampliando o potencial estético e comunicacional de suas obras. As análises dos elementos da produção dramática estruturam-se a partir dos apontamentos da *Poética*, de Aristóteles, de *Uma anatomia do drama*, de Martin Esslin, e, finalmente, em *As estratégias do drama*, de Cleise Mendes.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Processo criativo. Teatro-empresa. Teatro-escola.

#### Abstract

This article aims to present considerations on the production conditions and methodological strategies used in the creation of dramaturgical texts with different characteristics in the context of CazAzul Teatro Escola operation as a cultural producer in the city of Vitória da Conquista, Bahia state, between the years 2016 and 2020, making a list of elements and practices that can be easily reproduced by other artists and by art educators in contexts of rare access to the dramatic theories, expanding their works' aesthetic and communication potential. The analyzes of dramaturgical production's classic elements are structured based on the notes of Aristotle's *Poetics*, also on Martin Esslin's notes presented in *An anatomy of drama* and finally in Cleise Mendes' *As estratégias do drama* (*Drama strategies*).

**Keywords:** Playwriting. Creative Process. Business Theater. Drama school.

<sup>1</sup> Dramaturga, atriz e professora de Dramaturgia e Argumento & Roteiro no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, onde também se licenciou em Teatro. Email: adrianaamorim.uesb@gmail.com.

<sup>2</sup> Produtora teatral e gestora cultural. Bacharela em Direito, com especialização em Educação. Graduada em Cinema e Audiovisual, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); pós-graduada em Gestão Cultural, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: hendye@hotmail.com.

## 1. Introdução

O ofício da pessoa que escreve textos para serem encenados é tão antigo e nobre quanto o próprio teatro. Apesar de a função da dramaturgia ter perdido espaço para a da direção, a partir da metade do século XX, no que diz respeito ao reconhecimento da autoria de um espetáculo, sempre pairou sobre a figura do dramaturgo e da dramaturga uma aura de elevação. Criadora de mundos, personas e situações, essa pessoa é quem escreve em palavras a cena que será vista no palco, em ações. Por isso mesmo entende-se dramaturgia como a escrita da ação. Drama (do grego *drontas* = ação) e turgia (do grego *urgia* = trabalho).

Bem abaixo deste pedestal clássico, sem nenhum glamour, no entanto, encontram-se as pessoas que, muitas vezes sem o saber, exercem o mesmo ofício, ainda que de forma intuitiva, desorganizada (ou organizada de outro modo) em eventos não prioritariamente artísticos e atividades cotidianas, nos espaços mais diversos e prosaicos. Pátios de escolas, auditórios de empresas, refeitórios de fábricas, saguão de agências bancárias são apenas alguns dos lugares de onde se podem ver emergir esses eventos teatrais de pouco ou nenhum reconhecimento.

É nesse contexto que, a convite da CazAzul Teatro Escola<sup>3</sup>, ao longo de quatro anos, realizamos<sup>4</sup> a escrita e encenação de um total de 13 (treze) textos dramáticos, originais ou adaptados, com as mais diversas características formais e temáticas. A dramaturgia, objeto da presente análise, ficou a cargo da dramaturga Adriana Silva Amorim, autora principal deste artigo. A vasta formação em teatro desde a graduação até o doutorado, aprofundando-se nas teorias do drama e nas noções formais e filosóficas do trágico, e a extensa atuação como professora de dramaturgia nos cursos de Licenciatura em Teatro e de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), possibilitaram uma profunda investigação no uso de recursos tradicionais e na criação ou reordenamento dos elementos da escrita dramática, resultando em espetáculos que iam muito além das demandas apresentadas pelos contratantes.

---

<sup>3</sup> Núcleo de produção cultural e teatral sediado na cidade de Vitória da Conquista/BA, que atua em diversas frentes relacionadas às artes cênicas, como formação de atores e atrizes, produção de espetáculos teatrais e intervenções cênicas, implementação e gestão de projetos artísticos em empresas, escolas e outras instituições públicas e privadas.

<sup>4</sup> A produção dramatúrgica referida neste artigo é de autoria de Adriana Silva Amorim, dramaturga convidada pela CazAzul Teatro Escola, da qual ela foi idealizadora e Conselheira. A gestão dos projetos culturais vinculados aos referidos textos dramáticos foi realizada por Hendye Gracielle Dias Borem, segunda autora deste artigo.

Essa prática tornou possível o acesso de milhares de espectadores a uma dramaturgia urdida a partir de um trabalho cuidadoso e assertivo, quando o que normalmente se esperava era apenas o alcance de objetivos elementares vinculados à temática das peças encomendadas. O impacto nessa audiência dá-se tanto no que diz respeito ao encontro desses espectadores com preciosos elementos estéticos próprios do teatro, quanto à possibilidade de conhecer outras narrativas possíveis sobre abordagens tradicionais, conceitos e comportamentos sociais, como aquelas relacionadas às questões de gênero, relações de poder, formatos de família, aspectos étnicos de personagens e seus intérpretes, entre muitos outros.

Entende-se, a partir dessa experiência, que a garantia de alguns elementos básicos amplamente estudados nas teorias do drama favorece o impacto positivo da apreciação estética, além de qualificar o trabalho dos demais artistas envolvidos. O valor social desse impacto associa-se diretamente à capacidade de gerar uma oportunidade formativa estética e social a partir de uma ação na qual o espetáculo teatral seria apenas entretenimento ou ferramenta para um objetivo majoritariamente pragmático, elevando o acontecimento a uma experiência potencialmente transformadora. Sendo a garantia de alguns desses elementos razão do melhoramento da experiência, é mister organizar este conteúdo de modo a permitir a reprodução de seus efeitos em outros espaços, por outros agentes, através de projetos planejados e exequíveis.

A pesquisa bibliográfica realizada para construção do presente artigo resultou no contato com material acadêmico publicado sobre produções dramáticas específicas, dentro de um determinado contexto. Esse material, no entanto, envolve majoritariamente experiências pedagógicas que fazem uso, geralmente, de jogos de improvisação teatral ou jogos de criação literária, mediados por um professor ou professora. Quando pesquisado sobre práticas de “teatro-empresa” ou “teatro corporativo” os resultados demonstram que as pesquisas dedicam-se, geralmente, a refletir sobre os efeitos do teatro no conjunto de trabalhadores e trabalhadoras que têm contato com atividades práticas envolvendo criação, trabalho coletivo e consciência corporal. As pesquisas sobre o tema são realizadas, quase sempre, a partir das áreas da Administração. Raro é o material acadêmico produzido no âmbito da pesquisa em Teatro que trate diretamente da produção dramática no contexto do presente artigo. Diante desse fato e em função da diversidade dentro da qual a chamada “dramaturgia de ocasião” opera, o conceito foi

criado originalmente para abarcar as práticas analisadas a partir de critérios específicos de construção de textos para o teatro, dentro de demandas próprias, tanto temáticas quanto formais, apresentadas à dramaturgia.

## 2. A ocasião e a criação dramatúrgica

Os processos criativos têm início a partir dos mais variados estímulos, atendendo a diferentes demandas. Uma ideia pode se apresentar para o artista de uma forma inesperada, supostamente surgida do nada. Pode surgir a partir de uma imagem, de uma situação cotidiana, de uma experiência dolorosa ou agradável, ou mesmo da tentativa pessoal de responder a uma insistente pergunta filosófica. Uma obra de arte pode representar, para quem a cria, a concretização de uma ideia, a defesa de uma tese, a exposição de uma premissa. Pode servir para calar vozes internas, para fortalecer uma carreira, para gerar renda. Inspiração e objetivos são sempre os mais diversos. Entre tantas origens possíveis, há produtos estéticos que nascem especificamente de uma demanda externa, funcionando esta não apenas enquanto disparador de objetivo específico, mas também como elemento potencialmente inspirador.

É nesse sentido que aqui empregamos o vocábulo “ocasião”, entendendo-o como uma condição favorável para que se construa um texto dramático, compondo a expressão “dramaturgia de ocasião”, que seria o efetivo exercício de escrita da cena sob encomenda, para ser executada no palco como parte de um projeto mais amplo, realizado por instituições que desejam empregar recursos artísticos para atingir objetivos que estão fora do campo estritamente estético, normalmente de caráter mais pragmático ou lúdico. Por texto dramático, ou drama, compreende-se todo texto construído dentro de uma estrutura literária cuja principal finalidade é ser executado enquanto cena, independente de seu gênero teatral (comédia, drama, tragédia, farsa, entre outros). Sobre a distinção e a coexistência entre drama e teatro e sobre o exercício da dramaturgia, Cleise Mendes (1995, p. 38-39, grifo da autora), em *As estratégias do drama*, afirma:

Embora artes distintas, o drama e o teatro exercem uma pressão recíproca. O encenador tem no texto uma predeterminação de linhas e de significados: caracterização das personagens, relação entre elas, agrupamentos formados em função do conflito, tudo isso antecede às imagens e ao jogo cênico, formado por elementos linguísticos e

extralinguísticos. O dramaturgo, por seu turno, considera ao escrever o teatro de *teatralidade* de sua obra, e isso pode orientar escolhas e ênfases.

Deste modo, a escrita dramática e a direção cênica efetivadas a partir da encomenda de um espetáculo teatral, ao contrário do que é possível presumir, podem ser uma jornada altamente desafiante do ponto de vista das temáticas a serem abordadas e do uso criativo e cuidadoso dos elementos próprios da linguagem. O primeiro passo dessa jornada talvez seja não subestimar o espectador que vai assistir a essa obra. Idealizar um espetáculo que será apresentado a uma plateia pouco habituada à apreciação do teatro pode representar uma inestimável oportunidade de conquistar um público que, em outras ocasiões, talvez não se permitisse a experiência de assistir a um espetáculo teatral. Uma vez sendo parte de uma plateia de teatro, o espectador pode vivenciar um potente evento coletivo e, por isso mesmo, transformador.

Ciente deste desafio e desta oportunidade, a prática da “dramaturgia de ocasião” analisada aqui tende a operar a partir dos conceitos clássicos do drama, por compreender que os desideratos práticos já expostos serão efetivamente alcançados dentro de uma engenharia dramática supostamente simples, ainda que assentando-se sobre princípios eventualmente já superados pelo teatro contemporâneo, como a apresentação de um conflito, o desenvolvimento de personagens com objetivos específicos e obstáculos identificáveis pelo público, além de desenlaces claros, sejam eles previsíveis ou surpreendentes. Tal escolha visa alcançar mais rapidamente o público-alvo, promovendo um diálogo o mais direto possível com cada espectador, não apenas no sentido de transmitir a mensagem que a ele deve chegar, mas também promovendo a sensação de domínio e plena capacidade de leitura daquilo que lhe está sendo apresentado. Desta feita, os conceitos aqui aludidos não dialogam com as discussões mais recentes e arrojadas sobre modos de criação dramática e mesmo sobre o próprio conceito de drama. Entendemos que tanto o público dos espetáculos quanto o público almejado por este artigo – quais sejam, agentes teatrais que atuem em cidades do interior e possam se beneficiar dos exemplos e debates apresentados – vivenciam experiências teatrais nas quais esses conceitos tradicionais, ainda que aparentemente ultrapassados em outros contextos, fazem total sentido e repercutem em efeitos positivos nas práticas artísticas e profissionais de teatro-empresa, teatro corporativo, eventos institucionais e situações correlatas.

Quando uma instituição contrata um coletivo que possa produzir uma cena teatral, ela sabe, ainda que intuitivamente, que os efeitos de uma encenação sobre uma determinada plateia é altamente impactante em diversos sentidos; e opta por esse recurso justamente por compreender que a experiência teatral potencializa alguns dos seus principais objetivos, porque insere seu público diretamente no tema, não apenas enquanto receptor de uma determinada mensagem, mas como testemunha daquela realidade concreta, embora ficcional, que se desenrola em sua frente. Diante de uma cena teatral o espectador se alia aos personagens, se envolve com seu percurso, com seus erros e acertos, sentindo com eles medos e superações, tristezas e encantamentos. Martin Esslin (1978, p. 21), em *Uma anatomia do drama*, propõe uma compreensão sobre o efeito altamente específico do drama:

Podemos dizer que o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui.

Esslin ressalta, além das características literárias do drama, que lhe conferem a concretude do presente efetivada na ação desenrolada diante de nossos olhos, o fator ritualístico do teatro, que, ao unir diferentes espectadores num mesmo espaço, lugar e situação, qualifica este encontro, elevando-o de mera reunião a uma experiência coletiva potencialmente transformadora:

No ritual, como no teatro, uma comunidade humana experimenta e reafirma sua identidade. Isso torna o teatro uma forma política porque preeminentemente social. E é da própria essência do ritual que ele não só ofereça à sua congregação (ou em termos teatrais, sua plateia) uma experiência coletiva de alto nível espiritual, como também, em termos muito práticos, lhes ensine ou relembre seus códigos de conduta, suas regras de convívio social. Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada. (ESSLIN, 1978, p. 32)

A esta altura, entende-se que articular de maneira cuidadosa os elementos estéticos na criação do produto encomendado se torna uma premissa. Ainda nesse sentido, evitar prévio julgamento sobre o assunto objeto da demanda, sem adjetivá-lo de menos valoroso ou com menor potencial criativo, também é fundamental para garantir um processo

criativo saudável. Tendo a forma, na experiência artística, via de regra, primazia sobre o conteúdo, todo e qualquer tema, por mais simplório ou tolo que possa parecer a princípio, é passível de ser tratado de forma sublime, como deve ser na experiência artística. É a forma como os elementos artísticos vão se organizar que vai interferir na qualidade da obra final e no modo como o tema será, nela, apresentado.

Compreendido que não há público dispensável nem tema menor, listamos algumas condições relacionadas à pessoa responsável pela construção deste texto dramático. A primeira delas, altamente pessoal, interfere, sobremaneira, na criação de qualquer obra artística: diz respeito ao desenvolvimento de um repertório próprio, que possa ser vasto e diverso, construído a partir da experiência de fruição de obras diversificadas que tenham vinculação com o universo dramático, como peças de teatro (encenadas ou lidas em suas publicações literárias), filmes, séries e telenovelas. Também a leitura de obras ficcionais da literatura em prosa (contos, novelas e romances) ou ainda de histórias em quadrinhos e literatura de cordel, configura-se como experiência de contato com a natureza narrativa e seus códigos. Não menos relevante, neste contexto, é a capacidade de leitura de seu próprio entorno, buscando nas pessoas e situações comuns que o cercam, personagens e tramas em potencial, analisando suas características, seus modos de existência e os discursos que emergem de suas falas e ações. Acostumar-se aos elementos mais fundamentais do drama, pela simples apreciação e leitura, pode propiciar não apenas a compreensão do potencial discursivo de cada elemento em si, dentro de uma semiótica própria, mas também das infinitas possibilidades de organização destes mesmos elementos a fim de construir uma mensagem facilmente cognoscível e altamente relevante do ponto de vista da experiência estética, compreendida de forma mais estendida. A autora ou o autor do texto encomendado terá mais elementos para combinar em sua criação focada num objetivo bastante claro, quanto maior for seu repertório de leitura.

A segunda condição que se impõe é ter em mãos as informações básicas para o processo criativo de uma “dramaturgia de ocasião”. Essa dramaturgia apresenta alguns elementos próprios e práticas específicas que vinculam suas principais características ao contexto em que são criadas. É importante identificarmos, nesta relação, os **sujeitos envolvidos** e os **dados condicionantes** da produção artística.

Os **sujeitos envolvidos** diretamente na produção da “dramaturgia de ocasião”, em regra, são três: (1) O dramaturgo ou dramaturga, que é a pessoa que vai escrever o texto a

ser encenado pela (2) produtora, seja um núcleo de produção cultural, um artista individualmente ou um grupo de teatro, que solicita a produção de um texto original ou adaptado a pedido da (3) instituição demandante, que é quem primeiro idealiza a apresentação e finalmente a exhibe, estando, portanto, no início e na finalização do processo criativo. Em alguns casos, a pessoa que vai executar a tarefa de construir a dramaturgia é a mesma que dirigirá a cena e também produzirá o evento cênico, sobretudo em pequenas cidades do interior, nas quais a economia criativa local é frágil e os artistas operam em evidente desamparo legal e financeiro. Em cidades onde existem produtoras culturais, escolas de teatro e grupos já estabelecidos, com diferentes profissionais operando em diversas atividades criativas, a relação entre a(o) dramaturga(o) e a empresa demandante costuma ser mediada pela já mencionada produtora contratante.

Os **dados condicionantes**, por sua vez, dizem respeito a informações relacionadas à empresa que solicitou o produto, ao objetivo imediato, ao perfil do público e também às condições disponíveis para a criação cênica. É fundamental que, antes de começar a produzir seu texto, a autora ou o autor esteja de posse dos dados listados a seguir, para que a produção tenha início a partir das condições existentes para sua viabilização, evitando, dessa forma, que haja necessidade de grandes alterações ao longo do processo criativo ou que se conceba um produto artístico cuja realização revele-se inviável no contexto da instituição demandante.

No que se refere à instituição que solicita o serviço, as principais informações que devem estar disponíveis antes do início da criação dramática são:

- a **Perfil da instituição e do evento:** O perfil da instituição começa a delinear o que virá a ser o texto dramático. Há empresas com perfil altamente técnico, como indústrias; outras que lidam com pesquisa científica e saúde, como clínicas e laboratórios; algumas que lidam com questões políticas e sociais, como sindicatos e associações, e outras que lidam com educação e cultura, como escolas e livrarias, para citar os exemplos mais recorrentes.
- b **Público-alvo:** Dentro de cada instituição há diferentes setores de atuação que contam com os mais diversos perfis de funcionários e clientes. Em uma indústria, por exemplo, o público-alvo pode ser os funcionários da fábrica ou sua diretoria ou ainda um grupo específico de clientes. Um sindicato pode contratar uma cena para

seus membros ou para o público externo, vinculado à sua atuação. Uma escola pode pedir um produto a ser apresentado para seu quadro de docentes, para estudantes e/ou suas famílias. Saber sobre o público-alvo, sua relação com a instituição, suas características sociais, seu repertório cultural permite ao dramaturgo ou à dramaturga utilizar uma linguagem compatível com a capacidade de fruição e com a expectativa de quem assiste, inserir referências e construir personagens e tramas que sejam, possivelmente, mais eficazes.

- c **Objetivo da encenação:** Além de permear os elementos da criação, o objetivo pretendido pela instituição com a contratação do serviço artístico pode sinalizar um esboço para personagens, conflitos e intrigas. A relação entre protagonista e antagonista provavelmente passará pelos objetivos do projeto como um todo e alguns conceitos e informações que devem ser passados para a audiência deverão ser inseridos no texto.
- d **Margem orçamentária e condições para apresentação:** Ainda que a execução da cena não seja atribuição do dramaturgo ou da dramaturga, é importante ter em mente qual a margem orçamentária a ser investida no produto. Essa margem revela não apenas os limites de criação de cenários, figurinos, efeitos especiais, como também, em caso de grandes orçamentos, indicam a expectativa da instituição contratante, que pode desejar um espetáculo com efeitos especiais e pirotecnia para impressionar seu público.
- e **Duração que a cena deve ter:** Informação determinante para que o dramaturgo ou dramaturga possa desenrolar sua ação dramática, observando os tempos de apresentação das personagens; instauração, desenvolvimento e resolução do conflito.
- f **Possíveis restrições temáticas:** Ciente de que o processo criativo da “dramaturgia de ocasião” tem limites previamente definidos, conhecer o que deve ser evitado tem tanta importância quanto saber o que deve ser dito. Dentro dos limites ideológicos do dramaturgo ou dramaturga, é importante compreender que possivelmente alguns temas devam ser evitados, como temas religiosos, princípios éticos específicos ou inclinações político-partidárias. Também podem dizer respeito a algo que seja do cotidiano da instituição ou que remeta, de alguma forma, a instituições concorrentes. Ter a consciência de que aqui se trata de exercer a dramaturgia

enquanto uma experiência profissional específica evita uma possível frustração de quem escreve, além de diminuir as chances de problemas entre as partes envolvidas.

As informações e os dados condicionantes apresentados acima dizem respeito diretamente à instituição que solicita à produtora um determinado produto teatral. A realidade desta produtora também demanda alguns dados condicionantes próprios, que devem ser observados para a criação do texto dramático. De ordem mais técnica do que temática, são estes alguns dos dados condicionantes vinculados à produtora contratante:

- g **Perfil do elenco disponível:** Essa informação é a base da criação “de ocasião”, pois é a partir dela que serão construídos os personagens e, por conseguinte, o drama. Em alguns casos não há limite de elenco e a produtora contratará quantos atores e atrizes sejam necessários. Na maioria das vezes, no entanto, há um elenco fixo disponível e, ainda que haja a possibilidade de contratação de um ou outro intérprete, o dramaturgo ou dramaturga deverá criar a partir daquele elenco existente. Além da quantidade de personagens, pode-se operar também com cenas em que um mesmo ator ou atriz possa representar mais de um papel. Gênero, idade, etnia, porte físico dos intérpretes também devem ser conhecidos pelo autor/autora, para que de algum modo garanta a plausibilidade da cena, já que na maioria das vezes a instituição contratante tem uma visão um pouco mais realista e tradicional da cena que deseja exibir.
- h **Prazo para entrega do texto:** Saber quanto tempo tem para criar é fundamental para que o artista dimensione as proporções de sua obra e o percurso de seu processo criativo. Este prazo deve ser definido entre dramaturgo ou dramaturga e a produção, a partir do prazo de apresentação do produto final, levando em consideração as necessidades de ambas as partes. Também deve ser definido previamente se o dramaturgo ou dramaturga trabalhará em possíveis alterações no texto durante o processo de montagem, ou se sua participação encerra-se com a entrega da versão final do texto, antes da encenação.
- i **Tempo disponível para ensaios:** Dentro do prazo de entrega do produto final deve ser observado o tempo disponível para os ensaios, pois disso resultará algum nível

de especificidade de algumas cenas. Sabendo a realidade do grupo, já que algumas vezes seus membros têm outras atribuições como trabalho e/ou escola, o dramaturgo ou dramaturga pode ajustar as necessidades da obra no que diz respeito à facilidade ou dificuldade dos textos a serem decorados, à possibilidade de ensaios escalonados, à inclusão de canções originais ou adaptações executadas ao vivo, coreografias que demandem ensaios coletivos, projeção de material audiovisual que demande sua produção e o ensaio com este elemento, entre outros recursos que requeiram mais ou menos tempo de preparação.

Os dados acima, ainda que pareçam demasiadamente técnicos, são fundamentais no exercício de criação de um produto tão específico. Ao contrário do que possa parecer, conhecer essas condições previamente confere maior liberdade ao dramaturgo ou à dramaturga, que poderá produzir dentro de um universo limitado, porém previamente conhecido, dentro do qual sua obra poderá se expandir.

### **3. Ação dramática e personagem: os elementos fundamentais do drama**

Operando com algumas das mais elementares estruturas dramáticas, a “dramaturgia de ocasião” busca, na segurança da tradição literária, estratégias de construção de um drama que seja ao mesmo tempo eficaz, do ponto de vista de seus objetivos, e primoroso, do ponto de vista da qualidade estética do produto final. Historicamente, é em Aristóteles que vamos encontrar as mais fundamentais considerações sobre a criação dramática, apresentando elementos que até hoje são utilizados na produção de diferentes obras. Muitas dessas ferramentas e princípios foram recorrentemente utilizados na produção de experiências de “dramaturgia de ocasião”, apresentando bons resultados no que diz respeito a alcançar os objetivos de cada projeto, recebendo um retorno positivo do público e das instituições contratantes. Também se revelaram passíveis de serem utilizados com relativa simplicidade em contextos semelhantes. A alguns destes elementos se deve dedicar especial atenção na construção do drama.

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles, ao tratar dos elementos fundamentais da tragédia, afirma:

E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções) daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e, nas acções [assim determinadas] tem origem a boa ou a má fortuna dos homens. Ora, o mito é a imitação de acções; e por 'mito', entendo a composição dos actos, por carácter o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por 'pensamento' tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou manifestar sua decisão. (ARISTÓTELES, 1994, p. 110-111)

A ação dramática deriva do **mito**, que no contexto das tragédias clássicas mantinha, de fato, relação direta com os mitos originários, compartilhados pelo público que assistia às encenações, mas que foi sendo transmutado em novos termos e conceitos. **Fábula** é o termo que vai substituindo a noção de **mito** e, ordinariamente, pode ser compreendida como a história que é apresentada em cena. Interessam-nos diretamente, neste contexto, as noções de **personagem** e **ação**, já que elas definem o eixo no qual será estruturada a cena. A experiência da “dramaturgia de ocasião”, conforme realizada e analisada até aqui, opera na maioria das vezes com o modelo clássico de construção dramática e, portanto, da forma como compreende o personagem dentro do drama. Neste modelo a relação entre a personagem e suas ações é bastante íntima, estando diretamente vinculados.

No que se refere à construção da **intriga**, que é a sequência de ações através das quais se dará o conflito, os acontecimentos devem estar bem desenvolvidos a partir de uma relação de causalidade, quando uma situação acontece por causa de outra e resulta numa nova situação, todas elas envolvendo-se com a ação principal. “Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (ARISTÓTELES, 1994, p. 117). O **conflito principal**, por sua vez, é o confronto do objetivo principal de uma personagem com um obstáculo específico, podendo este estar representado por outra personagem, denominada de antagonista, ou por forças e eventos naturais que desviem a personagem principal do curso de seu objetivo.

Sobre a personagem, é indispensável registrar que é em sua pele que será erigida a ação dramática. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, no item 3 do verbete **ação**, que trata da **ação da personagem**, ressalta que “desde Aristóteles está aberta a discussão sobre a primazia de um dos termos do par ação-caracteres. É natural que um determine o outro e reciprocamente, mas as opiniões divergem sobre o termo maior e a contradição” (PAVIS, 2008, p. 4). Isso significa dizer, no contexto da “dramaturgia de ocasião”, que para se

construir uma história que será encenada a uma plateia bastante específica, composta por espectadores com características próprias e comuns, será indispensável a construção de personagens bem definidas, com relações bem estabelecidas, objetivos e características evidentes, de modo a tornar estes elementos fácil e rapidamente compreendidos pela plateia, buscando causar imediata empatia e eficaz compreensão da mensagem.

O elemento estruturante das personagens e responsável pelo estabelecimento das relações entre elas é o **diálogo**, “forma fundamental e exemplar do drama” (PAVIS, 2008, p. 93). Além de apresentar informações indispensáveis para a compreensão da história, de caracterizar personagens pelo conteúdo do que é dito e pela forma como falam, o diálogo, que se dá na relação entre as **réplicas** (falas das personagens), sustentam as ações, atribuindo-lhes sentido.

A fábula, que é a própria ação dramática, será desenvolvida, segundo o modelo aristotélico, a partir de etapas da cena. Essas etapas, que à época dos grandes tragediógrafos eram divididas em “prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimos” (ARISTÓTELES, 1994, p. 119), foram reduzidas, ao longo do tempo, a “começo, meio e fim” ou “apresentação, desenvolvimento e resolução”. Ainda que essa estrutura pareça relativamente simples, assegurar que o drama seja assim desenvolvido é primar por uma estrutura mínima que lhe garanta unidade e segurança. Cada uma dessas partes tem sua própria finalidade dentro da estrutura do drama. No começo, ou apresentação, o espectador deve ter contato com as personagens do drama, suas características relevantes para a trama, seus objetivos e as relações entre eles. O final desta etapa se dá com a instauração do conflito, representada pelo confronto entre o objetivo do protagonista e seu primeiro obstáculo. A partir daí, tem início a segunda etapa, meio ou desenvolvimento. Nela, protagonista e antagonista deverão se relacionar de modo a desenvolver a trama. O final da segunda parte também é conhecido por ápice do conflito, ou clímax, que é quando a tensão entre o objetivo e o obstáculo atinge seu ponto mais alto, dando origem à terceira parte, final ou resolução, que é onde saberemos se o protagonista atingiu ou não seu objetivo e o que acontece aos envolvidos após o desenlace do nó, que era o conflito principal.

É no desenvolvimento da intriga que podem ser incluídos alguns elementos dramáticos que têm função específica nos objetivos da “dramaturgia de ocasião”. O uso de efeito cômico, por exemplo, é altamente recomendado por sua capacidade de adesão da

plateia, pela rapidez e eficácia com que apresenta informações relevantes e por gerar conteúdo que será comentado pelos espectadores quando terminada a cena, garantindo a repercussão do tema. São recursos eficazes, também, aqueles que dizem respeito à comunicação de um determinado conteúdo, como falas internas, que seriam os pensamentos em voz alta, os solilóquios, ou a fala da personagem diretamente para a plateia, que são os chamados apartes, além dos diálogos entre as personagens principais e as personagens coadjuvantes, que dão a saber os pensamentos e planos do protagonista.

No universo da “dramaturgia de ocasião”, é mister registrar que fazer um uso consciente desse mecanismo de comunicação para corrigir distorções históricas referentes a relações de gêneros e étnicas é uma atuação política. Recolocar identidades específicas em posições sociais que a tradição literária reservou a homens, brancos, héteros e cisgêneros; subverter estereótipos durante tantos anos reforçados pela escrita dramática, dentro das possibilidades que a encomenda permite, pode ser uma das nobres atribuições da “dramaturgia de ocasião”. Personagens femininas e personagens não brancas em posição de comando ou atuando em áreas técnicas, acadêmicas e científicas, sem que isso pareça uma exceção ou um fato fora da natureza da cena, é uma estratégia poderosa na tarefa que a dramaturgia pode cumprir de colaborar com uma reeducação social e cultural em meios nos quais talvez o discurso hegemônico da televisão e do cinema industrial seja o único acesso de parte do público. Toda personagem pode e deve ser um ato político.

#### **4. Utilização prática dos elementos dramáticos na chamada Dramaturgia de Ocasião: dois exemplos**

Dentre as treze experiências de “dramaturgias de ocasião” criadas pela CazAzul Teatro Escola, e trabalhadas pelas autoras, serão aqui apresentados dois exemplos de utilização dos conceitos e elementos sistematizados acima, escolhidos entre instituições de perfis diferentes e com objetivos distintos.

#### 4.1 Cena: “Ah é, esqueci”.

**a** Dados condicionantes:

**Período:** Agosto de 2019.

**Instituição solicitante:** Educandário Santa Rosa (escola de educação infantil).

**Objetivo:** Construir um texto sobre a relação entre pai e filho que possa envolver as crianças e os adultos que participarão do evento de comemoração do Dia dos Pais.

**Condições gerais:** 1 ator adulto, 1 ator criança e 1 atriz adulta. Palco pequeno - área de shopping center, necessidade de microfonação. Prazo de 12 dias para entrega do produto final, sendo 4 dias para construção do texto. Baixo orçamento.

**b** Criação dramatúrgica:

**Sinopse:** Luiz (representado por um ator) mora com seu filho Pepe (ator infantil) e seu pai Anísio (atriz), que cuida do neto enquanto o filho trabalha. Depois de uma série de pequenos esquecimentos do pai, Luiz é surpreendido com o diagnóstico de Alzheimer. A partir daí, Luiz intensifica a presença e atenção para sua família.

**Elementos sociopedagógicos inseridos no texto:** Educação doméstica: pai pede ao filho para tirar a mesa do café e arrumar o próprio quarto. Estreitamento de laços afetivos: neto e avô brincam juntos, de jogos eletrônicos e de bola; avô ajuda neto na tarefa de casa; neto ouve com atenção as histórias antigas do avô; Luiz pede desculpas ao pai por ter ficado nervoso e gritado com ele.

**Elementos dramatúrgicos que colaboram com a encenação:** menor número de falas, sendo estas curtas e de fácil memorização para o ator infantil. Utilização da *gag*<sup>5</sup>: “Ah é, esqueci”. Inserção de conversa ao telefone, que ajuda a incluir outro personagem sem necessidade de mais um ator ou atriz, sendo também um recurso para apresentar alguma informação indispensável à trama.

**Deslocamentos de papéis e relações tradicionalmente apresentadas em narrativas:** Composição contemporânea de família: criança mora com o pai e o avô, que

---

<sup>5</sup> “Gag: do inglês norte-americano gag: efeito burlesco (...). Jogos de cena, que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade.” (PAVIS, 2008, p. 181). O efeito acontece, neste espetáculo, quando todos os personagens, em situações distintas, fazem uso da frase-título “Ah, é esqueci”.

cuidam de sua criação. A mãe mora fora, viaja e fica com o filho com frequência. Pai e mãe separados têm uma relação saudável e de amizade.

c Desenvolvimento da ação dramática

**Início (apresentação das personagens e sinalização do conflito):** cena inicial com música instrumental apresenta o cotidiano das personagens. Luiz sai para trabalhar, deixa Pepe com Anísio e dá instruções de pequenas tarefas. Pepe e Anísio conversam sobre jogos e lembranças do avô. Avô esquece onde colocou os óculos e comenta que tem andado esquecido. Novo episódio de esquecimento.

**Meio (instauração do conflito principal):** Luiz recebe o diagnóstico de Alzheimer do pai. Encontra fogão aceso esquecido por Anísio e percebe que deverá dar mais atenção ao pai.

**Fim (resolução do conflito):** Luiz conversa com a ex-esposa e elabora plano com a família para cuidar de Anísio. Luiz decide não ir ao trabalho e não levar Pepe à escola para passar o dia com Anísio, fazendo o que ele mais gosta, que é fotografar. Saem para passear os três juntos e prometem cuidar uns dos outros para sempre.

#### 4.2 Cena: “Segurança é tudo”

a Dados condicionantes:

**Período:** outubro/2018.

**Instituição solicitante:** RHI Magnesita (indústria de mineração).

**Objetivo:** Apresentar, de forma lúdica, normas e procedimentos de segurança adotadas pela empresa de modo a diminuir o número de acidentes em campo.

**Condições gerais:** 2 atores e 1 atriz. Palco sem condições técnicas de iluminação e cenografia, necessidade de microfonação. Prazo de 20 dias para entrega do produto final, sendo 7 dias para construção do texto. Orçamento adequado. Solicitação de utilizar equipamento de segurança da empresa como adereços de figurino.

## **b** Criação dramatúrgica:

**Sinopse:** Marcos, que desde o emprego anterior não tem muita atenção aos procedimentos de segurança, deve participar dos eventos de formação e ficar atento às normas da nova empresa, já que sua esposa Cida está preocupada com o acidente de trabalho que um ex-colega de Marcos sofreu e está passando por problemas financeiros. Lucas deve garantir que Marcos entenda a importância das regras de segurança, pois sua chefe, Dra. Fernanda, precisa garantir a meta de segurança da empresa.

**Elementos sociopedagógicos inseridos no texto:** Além de apresentar a lista de equipamentos de proteção individual (EPIs) e das atividades indispensáveis no dia a dia da fábrica, alguns elementos foram introduzidos no texto, como uma postura polida e humanizada dos chefes com seus subordinados, um relacionamento afetuoso e igualitário entre esposa e marido, buscando não reforçar relações de opressão de qualquer ordem.

**Deslocamentos de papéis e relações tradicionalmente apresentadas em narrativas:** Com elenco formado por dois atores e uma atriz e com um público formado por operários exclusivamente homens, a dramaturgia optou por delegar a posição de chefia a uma personagem feminina, que comanda uma equipe composta por homens, buscando desconstruir a ideia de que postos de chefia são ocupados apenas por homens.

**Elementos dramatúrgicos que colaborem com a encenação:** As cenas em que a atriz desempenha dois papéis foram coladas distantes de modo a fazer com que a atriz tivesse tempo de alterar o figurino. Os diálogos entre as duplas de personagens dá margem a serem apresentadas de forma orgânica no interior da intriga – considerando os equipamentos, procedimentos e eventos aos quais os funcionários que assistiam à peça deveriam estar atentos.

## **c** Desenvolvimento da ação dramática:

**Início (apresentação das personagens e sinalização do conflito):** Marcos sai de casa para seu primeiro dia de trabalho. Cida, sua esposa, ajuda-o a se lembrar do que ele deve levar (EPIs), além de comentar o acidente do ex-colega e da situação em que sua família se encontra. Marcos chega à empresa e se mostra um pouco avesso aos procedimentos de segurança.

**Meio (instauração do conflito principal):** Lucas precisa convencer Marcos de que as estratégias de segurança da empresa são importantes e devem ser conhecidas e aplicadas. Marcos aceita ir ao evento de formação

**Fim (resolução do conflito):** Dra. Fernanda verifica com Lucas se Marcos está se adequando ao padrão de segurança da empresa. Marcos retorna do evento convencido de que a questão da segurança é importante e decide por participar da divulgação dos eventos e procedimentos. Em conversa final entre os três, são repetidas as informações distribuídas ao longo da cena, para reforçar sua compreensão.

## 5. Aspectos conclusivos

A partir da sistematização crítica dos dados, práticas e conceitos relacionados à produção de obras identificadas como “dramaturgias de ocasião”, foi possível elaborarmos direcionamentos práticos para aqueles que também se dediquem a produzir semelhantes trabalhos. Muito além disso, foi possível revisitar noções aristotélicas do drama e articulá-las com as estratégias de comunicação com públicos variados, de reposicionamento político, de reeducação social, cultural e estética.

A reflexão sobre a experiência recorrente das autoras na escrita dramática e sua viabilização cênica possibilitou a elaboração conceitual da chamada “dramaturgia de ocasião”, com seus dados condicionantes, seus aspectos técnicos, artísticos e teóricos, partindo da premissa de que não existe público dispensável tampouco tema estéril, de que o repertório eclético e a capacidade de leitura do entorno são fundamentais para o trabalho criativo e eficaz. Foi possível verificarmos como a demanda por espetáculos teatrais, advinda de instituições normalmente não identificadas como agentes culturais, pode representar uma rica oportunidade de exercício da escrita dramática, de formação de público para as artes narrativas e do espetáculo, de abordagem responsável de temas e situações muitas vezes delicadas, nos contextos das instituições demandantes.

O período de colaboração entre as autoras e o núcleo de produção teatral forneceu provas empíricas suficientes para se concluir que, mesmo em contextos prioritariamente não artísticos, é possível a criação de peças teatrais ética e esteticamente cuidadosas, sem descuidar das expectativas da instituição demandante, das limitações financeiras e circunstanciais do projeto e dos objetivos práticos de sua elaboração.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

ESSLIN, Martin. **Anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUSA, Eudoro de. Prefácio, introdução, comentários e apêndices. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. p. 81-101.

Submetido em: 10 set. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020



## Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]

### Narrator and character: for a theory of epic text and epic spectacle from the Brazilian practice [first part]

Fernando Marques<sup>1</sup>

#### Resumo

As concepções de teatro épico divulgadas durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, parecem não ter considerado plenamente a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações internacionais. As peças e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que ultrapassaram os modelos consagrados. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970, seja a de nossos dias.

**Palavras-chave:** Teatro épico. Teatro brasileiro. Teoria teatral.

#### Abstract

The concepts of epic theater disseminated during the 1960s and 1970s, in Brazil, seem not to have fully considered theatrical practice in the country, relying mainly on international achievements. The plays and theatrical shows linked to the epic style then invented new ways of structuring stories and proposing them to the public, ways that went beyond the established models. We can seek to articulate, today, a theory of the epic based on Brazilian practice, whether that of the 1960s and 1970s, or that of current theater.

**Key words:** Epic theater. Brazilian theater. Theatrical theory.

---

<sup>1</sup> José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, escritor e compositor. Publicou, entre outros livros, *Últimos: comédia musical em dois atos* (livro-CD), *Zé: peça em um ato* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa*, encenada em Brasília (2019). E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

## 1. Prévias

“O que devemos guardar do pródigo teatro musical feito no Brasil das décadas de 1960 e 1970? Penso ser possível extrair, daquelas peças e espetáculos, uma teoria do teatro – de matriz local, mas de vocação universal”, dizia em artigo (MARQUES, 2014).

Acredito que as concepções de teatro épico divulgadas durante aquelas décadas, no Brasil, não tenham considerado de modo pleno a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações do repertório internacional. Há ressalvas importantes a fazer a essa afirmação, relativas a artigos de Augusto Boal e de Anatol Rosenfeld, como se verá<sup>2</sup>. Mas os procedimentos épicos – atores que se *afastam* das personagens mediante ironia ou sátira, canções que interrompem e comentam a ação, cancelamento dos efeitos de suspense por mensagens que antecipam os acontecimentos –, bem como as peças que os preveem, foram frequentemente pensados segundo experiências externas.

Parto da constatação de que os textos e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico, narrativo – enfatizando-se aqui os musicais –, então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que transbordaram dos modelos consagrados. A crítica e os próprios dramaturgos souberam indicá-lo; tenho em vista, porém, o *desenvolvimento* dessas percepções, o que só raramente ocorreu. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970<sup>3</sup>, seja a do teatro atual.

Uma constante a observar, no passado e no presente, é a do ator que entra e sai de sua personagem, isto é, que alterna, por vezes sem aviso ou transição, as atitudes dramáticas (nas quais o intérprete se acha identificado à personagem) e as atitudes narrativas (quando o intérprete dela se afasta com vistas a contar ou comentar a história). As possibilidades do desempenho multiplicam-se e ganham mobilidade quando se

---

<sup>2</sup> O diretor e dramaturgo Augusto Boal reuniu prática e teoria quando da montagem de *Arena conta Tiradentes*, peça que escreveu com Gianfrancesco Guarnieri e que encenou em 1967. Nesse ano, Boal propunha o sistema do Coringa em conjunto de artigos publicados com a peça (São Paulo: Sagarana, 1967). Anatol Rosenfeld escreveu justamente sobre a teoria (ou o método) e o espetáculo no artigo “Heróis e coringas”, que consta de seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, 1982).

<sup>3</sup> Ao serem publicadas, as peças desse repertório se fizeram acompanhar de reflexões breves, mas substantivas. O prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), assinado pelo Grupo Opinião; as considerações sobre o uso do enredo carnavalesco em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968), feitas por Dias Gomes e Ferreira Gullar; e as do diretor Flávio Rangel sobre a remontagem desse texto, renomeado *Vargas* (1983), e sobre *O rei de Ramos* (1979) estão entre essas reflexões. Voltaremos a algumas delas.

somam essas duas formas de estar em cena (Brecht o assinalara em torno de 1930<sup>4</sup>, e as nossas revistas bem o sabiam). Essas possibilidades acham-se prefiguradas, em medida maior ou menor, nos textos teatrais.

Determinadas peças e montagens, entre as quais um dos exemplos paradigmáticos (por motivos que se definem adiante) é o de *Arena conta Zumbi* (1965), texto de Boal e Guarnieri com música de Edu Lobo, terão ultrapassado as lições dadas nas peças e artigos de Bertolt Brecht (1898-1956), àquela altura o principal proponente das formas épicas. O autor alemão surgiu no teatro profissional brasileiro em 1958, em São Paulo, com a montagem de *A alma boa de Setsuan* pela Companhia Maria Della Costa, tornando-se influente por aqui nos anos seguintes.

Aquele ano seria também o da estreia do drama *Eles não usam black-tie*<sup>5</sup>, de Gianfrancesco Guarnieri, encenado por José Renato com o elenco do Teatro de Arena de São Paulo. As fontes de *Black-tie* incluem o cinema neorrealista italiano (com seus atores espontâneos)<sup>6</sup>, e a peça inaugurou a série de obras politizadas que se estenderia pelas duas décadas seguintes. *Pedro Mico*, de Antonio Callado, protagonizado pela figura divertida e sórdida de um malandro carioca, e *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, ambos de 1957, precederam de pouco a peça de Guarnieri.

É inegável a importância de Brecht para o palco brasileiro nesse período. São influentes também as ideias do diretor Erwin Piscator (1893-1966), autor do livro *Teatro político*, lido no país ao menos desde 1960<sup>7</sup>. Piscator, contemporâneo de Brecht, foi referência para jovens profissionais brasileiros naquela fase<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> No artigo “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, por exemplo, em Brecht (2005, p. 25-38).

<sup>5</sup> Ainda não se pode falar de teatro épico em *Black-tie*.

<sup>6</sup> Em entrevista nos 40 anos de *Eles não usam black-tie* (que estreou a 22 de fevereiro de 1958), publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Guarnieri respondeu ao perguntarmos sobre quais eram as suas leituras quando escreveu a peça (redigida em 1956): “Aquilo de que eu tinha mais clareza, porque era uma coisa que me interessava, que me empolgava, era a experiência com o neorrealismo italiano do pós-guerra. Cinema. Então eu acho que o grande impacto foi o do cinema”. Guarnieri em entrevista a Fernando Marques. *O Estado de S. Paulo*, suplemento Cultura, 21/2/1998.

<sup>7</sup> Piscator (1968).

<sup>8</sup> A esse respeito, vejam-se depoimentos do diretor Chico de Assis, que encenou em 1960, no Rio de Janeiro, a comédia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Vianna Filho. Os testemunhos se encontram em *CPC da UNE – Uma história de paixão e consciência*, livro de entrevistas organizado por Jalusa Barcellos (1994), e em *Oduvaldo Vianna Filho/1 – Teatro*, coletânea com as quatro primeiras peças de Vianna Filho (1981). O diretor recorda, no artigo “*A Mais-valia: pensando num mundo melhor*”: “Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da *Mais-valia*”. Assis em Vianna Filho (1981, p. 215). A montagem daria ensejo à criação do Centro Popular de Cultura em 1961.

O que pretendo, contudo, é recensear alguns dos elementos e processos que, nas peças nacionais, enriqueceram aquelas lições. Tais lições ou sugestões épicas foram misturadas à tradição dos espetáculos de revista e a outros ingredientes nativos (a farsa, o cordel, o carnaval), assim como ao modelo norte-americano das comédias musicais. Inventaram-se processos no calor da hora; inovou-se, reelaborando soluções para as necessidades de expressão incitadas, embora não exclusivamente, pela situação política.

Com vistas a demonstrá-lo, proponho o seguinte caminho. Primeiro, vamos rever o livro de Piscator em certos aspectos essenciais e reestudar algumas das peças de Brecht encenadas no país a partir de 1958 e durante a década seguinte. *A alma boa de Setsuan*, levada à cena por várias vezes no período, *Galileu Galilei* e *Mãe Coragem* são as obras a visitar<sup>9</sup>.

Sugiro a releitura de peças brasileiras, três delas escritas nos anos 1960: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* (esta de 1967), de Boal e Guarnieri; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Vianinha e Ferreira Gullar, essa última encenada pelo Grupo Opinião. Um espetáculo do Teatro Oficina acrescenta-se ao grupo: *O rei da vela* (1967), texto de Oswald de Andrade composto nos anos 1930 e redescoberto sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa.

Mencionaremos também uma peça dos anos 1970: *Rasga coração*, de Vianinha, escrita em 1974, ano da morte do autor, e encenada por José Renato em 1979, quando afinal liberada pela censura (peça recentemente republicada<sup>10</sup>). A estreia do texto, esteticamente inovador, foi também o sinal de que uma ainda incerta distensão política chegava aos palcos. Ao longo do percurso, vamos nos valer do depoimento dos críticos que analisaram esses espetáculos.

Para compor estas notas prévias, cito declarações de Guarnieri em entrevista a Fernando Peixoto, quando o dramaturgo lembrou o momento, no início de 1965, em que o Teatro de Arena começava a elaborar *Zumbi*. Estas palavras já nos sugerem uma primeira

---

<sup>9</sup> Outra vertente épica se constitui com o teatro do norte-americano Thornton Wilder (1897-1975), sob pressupostos ideológicos diversos dos de Piscator e Brecht. A peça mais conhecida de Wilder (1976), *Nossa cidade*, estreia em Nova York em 1938 e chega ao Brasil em 1955, encenada no Rio de Janeiro por João Bittencourt. Então interpretada por Cláudio Correia e Castro, a figura do Diretor de Cena conduz a história, convocando as personagens ao palco, iniciando ou encerrando as ações. Mostram-se acontecimentos comuns (o cotidiano sem surpresas, mas também amor, casamento e morte) ocorridos aos habitantes de uma pequena cidade do interior dos EUA, no começo do século XX. Outro dramaturgo épico é o francês Paul Claudel (1868-1955), igualmente distante dos pontos de vista políticos daqueles artistas alemães e autor de *O livro de Cristóvão Colombo*, encenado pela primeira vez em Berlim, em 1930, com música de Darius Milhaud.

<sup>10</sup> Vianna Filho (2018).

resposta a nossas questões:

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou neste período, sobretudo depois que chegou o Edu Lobo [...] achando que existia um texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. Eu tinha a ideia da 'sala de visitas'. Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do 'conta'<sup>11</sup>. E Edu começou a cantar músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi [possivelmente *Zambi no açoite*, com letra de Vinicius de Moraes, depois incorporada à peça]. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às oito da manhã estava na praça da República comprando o livro de João Felício dos Santos, [o romance] *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar. (GUARNIERI em PEIXOTO, 1978, p. 110)

Ao romance, adicionaram-se outras fontes, entre elas *O quilombo dos Palmares*, de 1947, livro do historiador Edison Carneiro, todas utilizadas com larga margem de liberdade por Boal, Guarnieri e grupo. A imaginação trabalha em favor do espetáculo, ampliando seus efeitos a partir de bases materiais simples, como se vê em fotos da montagem.

Por fim, falo de textos e espetáculos recentes, nos quais julgo perceber atitudes que descendem das que nasceram nos anos 1960, segundo a hipótese proposta – trata-se também de ponderar o quanto daquelas descobertas se incorporou ao repertório literário e cênico atual. Recorrendo ao artigo em que divulgava a tese de doutorado (UnB, 2006) sobre o teatro musical e político das décadas de 1960 e 1970, publicada em livro em 2014<sup>12</sup>, afirmo (peço licença ao leitor para a autocitação):

O trabalho não pretende formular uma teoria brasileira do teatro, mas indica essa possibilidade. O que chamei, noutras ocasiões, de farra épica parece ultrapassar as lições contidas nas peças e escritos teóricos de Bertolt Brecht, bem como na *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, ou em *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld. Tais reflexões foram elaboradas em fases anteriores ao período em pauta ou durante esse período; nos dois primeiros casos, por estrangeiros que nada sabiam do país. A prática local não poderia estar consignada nesses livros (ressalvo que Rosenfeld comenta aspectos dessa prática em artigos da época).

---

<sup>11</sup> Aqui pode haver débito para com o dramaturgo argentino Osvaldo Dragún (1929-1999). O livro *Teatro de Osvaldo Dragún*, com quatro peças, foi publicado no Brasil pela Hucitec, em 1993. A tradução é de Fernando Peixoto.

<sup>12</sup> Trata-se do livro *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* (São Paulo: Perspectiva, 2014).

Vou além: a bagunça criadora de peças como *Arena conta Zumbi*, de 1965, ou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1966, para ficar em dois exemplos, parece projetar-se (parece: estamos no campo das hipóteses) em espetáculos contemporâneos como o *Ricardo III* do grupo Clowns de Shakespeare, de Natal; em *Anatomia Woyzeck*, da Cia. Razões Inversas, de São Paulo, ou mesmo no bom, embora superficial *Tim Maia*.

Refiro-me, por exemplo, à atitude dos intérpretes que entram e saem de seus personagens livremente, para não falar das passagens sem aviso do registro cômico ao sério e vice-versa. Esses movimentos de texto e de cena, hoje tornados naturais, quase inconscientes, nasceram com os espetáculos musicais do Teatro de Arena, nos anos 1960, grupo que os converteu em marcas expressivas. [...]

Todos esses aspectos, reunidos e inter-relacionados, sugerem possível emancipação teórica para críticos e pesquisadores teatrais, que no Brasil costumamos obedecer à bibliografia importada. Essa emancipação do pensamento [no que diz respeito ao épico] procede da prática e poderá refluir sobre ela, em novos lances. (MARQUES, 2014)

O termo “épico” envolve distintas (ainda quando próximas) maneiras de ver o fenômeno em teatro. Tem acepções diversas.

Para Peter Szondi, épico significa, em primeiro lugar, o que se contrapõe à forma dramática tomada em sentido aristotélico. Isto é, o que se opõe à ação produzida por personalidades dotadas de vontade, ação que transcorre preferencialmente no presente, como que pela primeira vez à nossa frente (conforme a definição clássica).

Pois é: tudo o que relativize essa forma canônica de teatro (a dramática), tudo o que a torne ambígua, imprecisa ou incompleta, será épico, de acordo com Szondi. Para não reduzirmos demais as coisas, lembremos que as formas artísticas, para o teórico, são tributárias das mutações históricas e tendem, portanto, a acompanhá-las. O movimento que leva do dramático ao épico responde a demandas de caráter histórico-social (SZONDI, 2001).

Já em Anatol Rosenfeld há uma ênfase maior no caráter impessoal das ações épicas, que por definição transcendem o indivíduo e sua consciência; quando o motor dos eventos representados é posto além do indivíduo, seja na esfera política, seja na esfera metafísica, temos teatro épico. Noções como as de sociedade, História, cosmo e Deus são épicas ou podem ser usadas como tal, eis o que nos diz Rosenfeld (1997).

Em Brecht, o épico igualmente se define pela atenção ao contexto – social, histórico – em que se movem as personagens (BRECHT, 2005). A ação, aqui, também transcende o indivíduo (é antes *relação* que mera ação, mais do que já ocorre no estilo dramático), porém seu sentido pode ser capturado por ele mediante a consciência que venha a adquirir dos

processos que o condicionam; esperança implícita nas peças brechtianas. A tomada de consciência permitiria a mudança – e por vezes se refere mais aos espectadores que às personagens.

Essa expectativa de mundo solidário pode permanecer irrealizada ao fim das histórias, pode mesmo frustrar-se; mas se mantém como ponto de fuga, como norte sugerido.

## 2. Revisitando o *Teatro político*

Em seu livro *Teatro político*, de 1929, editado no Brasil em 1968 (mas ao que parece disponível por aqui, em outras línguas, antes dessa data), o diretor Erwin Piscator fala nas “linhas fundamentais de uma dramatologia sociológica” ou, em outra tradução, “dramaturgia sociológica”. O capítulo em pauta nessa coletânea de artigos chama-se “Origem e formação do teatro de Piscator”.

A ideia de indivíduo incondicionado, autor do próprio destino mesmo na derrota e na queda, corresponde à visão de mundo burguesa – herdeira da clássica, de matriz aristocrática. Essa visão será posta em xeque nas últimas décadas do século XIX, de acordo com o Peter Szondi de *Teoria do drama moderno*.

Aquele indivíduo revela-se determinado, de um lado, por forças interiores, íntimas, inconscientes, que Zola tentará descrever em *O naturalismo no teatro* (1881) e que Freud, de maneira mais ampla e precisa, apresentará em *A interpretação dos sonhos* (1900) ao afirmar a noção de inconsciente.

O indivíduo burguês revela-se determinado ainda, por outro lado, pelas forças exteriores, sociais, políticas e econômicas, enfim, pela história a mover-se em grandes linhas, que envolvem a pessoa e a condicionam, tenha ela consciência ou não do condicionamento. São essas forças exteriores (e sua incidência sobre homens e mulheres) as que Piscator privilegia em sua análise. Conforme aponta, os eventos históricos decisivos para os europeus dos anos 1920 haviam sido “a guerra e a revolução”. Ou seja, a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, a Revolução Russa, em 1917, e a frustrada Revolução Alemã em 1918 e 1919. Ele escreve:

Esse complexo de questões [políticas e estéticas], o mais estritamente possível ligado ao dramático, tinha de ser outra vez proposto completamente por uma dramatologia que partisse da função alterada do

teatro. Tivemos a todo instante de retroceder aos pontos de origem de todo o movimento, pois não se antepunha uma mudança arbitrária, e sim uma mudança realizada pelas próprias condições. E essas condições eram a guerra e a revolução. Foram elas que mudaram os homens, a sua estrutura mental e a sua posição em face do geral, foram elas que completaram o trabalho iniciado 50 anos antes pelo capitalismo industrial. [...] Sob uma chuva de ferro e de fogo, a guerra sepultou definitivamente o individualismo burguês. O homem, como ser individual independente ou aparentemente independente dos laços sociais, girando egocentricamente em torno do conceito do seu próprio eu, repousa na verdade sob a lousa do Soldado Desconhecido. (PISCATOR, 1968, p. 154)

A experiência brutal da guerra esmaga o indivíduo e sua imagem, aniquilando-os ou reduzindo-os: “O que regressou nada mais tinha em comum com os conceitos de homem, natureza humana ou humanidade, os quais nos salões do mundo de antes da guerra, como peças valiosas, tinham simbolizado a eternidade de uma ordem querida por Deus”.

O destino singular do indivíduo já não é o que se pretende representar no palco; sua sorte se mostra agora relacionada à dos demais indivíduos. “Os fatores heroicos” das novas peças e espetáculos “são o tempo e o destino das massas”, afirma Piscator (1968, p. 155).

O encenador garante que os atributos de personalidade não se perdem nesse movimento; os sentimentos não são menos intensos que os da geração anterior, naturalmente. Porém, “todos os complexos de sentimento foram deslocados para outro ponto de vista. Não é mais ele, [homem] isolado, mundo em si, que vive o seu destino. Está inseparavelmente ligado aos grandes fatores políticos e econômicos de sua época” (PISCATOR, 1968, p. 155-156), acredita.

A pessoa em situação, vinculada à sua classe, é agora o objeto privilegiado a representar: “A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social” (PISCATOR, 1968, p. 156). Ao centro não mais está, portanto, a relação consigo própria, “nem a sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade” (PISCATOR, 1968, p. 156). Quando a figura aparece, surge, “ao mesmo tempo, a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade” (PISCATOR, 1968, p. 156).

A essa altura, faz o sumário das épocas passadas:

Se a antiguidade via, no centro, a sua atitude em face do destino, se a Idade Média via a sua atitude para com Deus, se o racionalismo via a sua atitude diante da natureza, e o romantismo via a sua atitude em face das forças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político. (PISCATOR, 1968, p. 156)

O diretor admite o risco de se negligenciarem aspectos importantes da personagem e do humano a que esta se refere, mas reitera: “Se essa superacentuação do fator político [...] levar de certo modo a uma desfiguração da imagem ideal do homem, essa imagem, contudo, terá a vantagem de corresponder à realidade” (PISCATOR, 1968, p. 156).

Ele conclui esta seção do livro: “A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156).

É preciso ilustrar de que maneira se dará a nova ênfase, e o próprio Piscator nos fornece exemplos nesse sentido. Vamos nos ater ao de *Asilo noturno*, peça de Gorki (de 1902) encenada pelo diretor alemão em 1925. Este trecho, pertencente a outro capítulo do livro, intitulado “O ofício”, registra a mudança de enfoque.

Primeiro, o diretor alude às dificuldades – não técnicas, mas ideológicas e estéticas – no trato com a dramaturgia naturalista. Ele diz:

Com a peça *Asilo noturno*, patenteou-se a atualidade do teatro que estabeleceu as suas próprias leis. Gorki, nesse trabalho naturalista dos seus primeiros tempos, apresentara uma descrição de ambiente verdadeiramente típica, correspondente às condições da época, mas que, apesar de tudo, ficou limitada. Em 1925 eu já não podia pensar nas medidas de um quarto apertado, com dez infelizes, e sim apenas nas extensões dos modernos cortiços de grandes cidades. (PISCATOR, 1968, p. 96)

“O proletariado esfarrapado [ou subproletariado] começou a ser discutido como conceito. Vi-me obrigado a ampliar a peça em seus limites, a fim de apreender tal conceito” (PISCATOR, 1968, p. 96). Ele pediu ajuda ao próprio Gorki para a atualização do texto nesses termos. Não foi atendido: “Que decepção para mim, quando Gorki, a quem eu o solicitara, se recusou a dar auxílio!” (PISCATOR, 1968, p. 96).

Importa a descrição do mecanismo criado pelo diretor para dar a ver aquele quarto de albergue, habitado por dez pessoas, no contexto de uma cidade industrial nos anos

1920:

Não obstante, os dois momentos em que a peça sofreu uma mudança nesse sentido demonstraram ser também os de maior efeito teatral: o começo, o roncar e estertorar de uma massa que enche todo o palco, o despertar de uma grande cidade, o tilintar das campainhas dos bondes, até que o teto baixa e reduz o ambiente ao quarto, e no pátio o tumulto, não apenas uma pequena briga de particulares e sim a rebelião de todo um bairro contra a polícia, o levante de uma massa humana. Logo, em toda a peça, a minha tendência foi, onde possível, ampliar a dor do indivíduo elevando-a ao geral e típico do presente, e, mediante o levantamento do teto, abrir o recinto fechado para o mundo. O êxito da peça deu-me razão. [...] Do princípio político resultou um princípio igualmente certo do ponto de vista teatral. (PISCATOR, 1968, p. 96-97)

O problema das relações entre pessoa e mundo, entre aspectos psicológicos e sociais, permanece polêmico; vamos comentá-lo mais adiante.

### 3. De *A alma boa a Galileu Galilei*

#### 3.1 Acerca de Brecht

Há conexões entre Piscator e Brecht. O dramaturgo colaborou com o diretor, como ocorreu em *A aventura do bravo soldado Schweyk*, quando Brecht integrou a equipe de adaptadores do romance de Jaroslav Hasek para o palco, em 1927.

O escritor atua de 1919 até a morte em 1956. Os anos do primeiro pós-guerra são ainda de niilismo, na esteira dos expressionistas. Trata-se, de todo modo, de niilismo ou pessimismo inconformista, inquieto, como em *Baal* e *Tambores na noite*, as primeiras peças.

A progressiva politização do teatro brechtiano, marcadamente de 1926 (com *Um homem é um homem*) em diante, leva à *Ópera de três vinténs* (1928) e a *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1930), feitas em parceria com o músico Kurt Weill.

Ressalta nessa mudança, do ponto de vista doutrinário, a ideia de que se pode construir o humano, para o bem e para o mal; a pessoa mostra-se moldável, como as máquinas. Descobre-se que a liberdade escapa aos indivíduos isolados; eles dependem uns dos outros para consumá-la. A necessidade política, épica, de exibir o contexto em que se movimentam as personagens, ou seja, de dar a ver o que as envolve e condiciona, então orienta a busca dos meios estéticos, os meios de expressão desse conteúdo.

O exílio, a partir de 1933, dura 15 anos (França, Dinamarca, Suécia, Finlândia, União Soviética e Estados Unidos são países por onde passou), trocando de país “como de sapatos”. Nesse período, Brecht escreve algumas de suas maiores peças: *Vida de Galileu*; *Mãe Coragem e seus filhos*; *A alma boa de Setsuan*; *O sr. Puntila e seu criado Matti*. O regresso à Europa se dá em 1948; em 1949, Brecht e sua mulher, a atriz Helene Weigel, passam a residir na Alemanha Oriental, país integrante do bloco soviético, onde fundam o Berliner Ensemble.

No início dos anos 1950, Brecht e suas peças, encenadas pelo grupo sob sua direção e levadas a países como Polônia e França, conquistam (ou reconquistam) o reconhecimento internacional que os anos de exílio haviam dificultado.

### 3.2 A bondade irrealizável

A comédia ou, como a designou Brecht (1992), a parábola *A alma boa de Setsuan* (1940) teve estreia brasileira em São Paulo, em setembro de 1958, encenada por Flaminio Bollini para a Companhia Maria Della Costa. Foi a primeira peça do autor a chegar ao teatro profissional no Brasil – no mesmo ano quando, em fevereiro, o Teatro de Arena abria com *Black-tie* (um pouco sem o prever) a série de espetáculos engajados que se estenderia pelo menos até o final dos anos 1970.

Os procedimentos épicos característicos de seu modo de escrever e de pensar o teatro lá estão, e já se faziam notar em *A exceção e a regra*, peça breve de 1930, a primeira obra do dramaturgo a ser encenada no Brasil, em 1951, essa em caráter amador<sup>13</sup>. Terá havido outras montagens mais cedo, nos anos 1940, feitas aqui por alemães emigrados, de que não ficaram registros.

Enumero alguns daqueles procedimentos, porventura os principais em *A alma boa*: a fala endereçada diretamente ao público, quando o ator suspende o discurso dramático, quebrando a parede imaginária (e convencional) que o separa dos espectadores; as canções, que não precisam de aviso ou justificativa realista para acontecer e têm a tarefa de comentar as situações; e ainda, ressalvado ser esta uma prática tradicional nas comédias, a inverossimilhança deliberada, a licença poética (e popular), nesse caso com o uso do disfarce.

---

<sup>13</sup> A montagem dessa que é uma das “peças didáticas” do autor se fez em São Paulo, pela Escola de Arte Dramática, tendo sido dirigida por Alfredo Mesquita.

A protagonista Chen Te, moça generosa, se converte sempre que necessário no implacável Chui Ta, seu suposto primo, sem que as demais personagens deem pela metamorfose. Em atmosfera cômica que, no entanto, ganha densidade em determinados momentos, Chen Te transforma-se no primo pragmático e, se preciso, mau.

Um quarto mecanismo é o de remontar ao passado (ainda que próximo), quando as personagens recordam situações que serão, a seguir, representadas: o que então se vê em cena corresponde a algo que já ocorreu, usando-se o tempo típico das narrativas, o passado. A ação, por esse processo, *distancia-se* do espectador; imagina-se que, assim, ele poderá apreendê-la melhor.

São modulações de ponto de vista: podemos caracterizar dessa forma o recurso específico de remissão ao passado e também, de modo geral, os demais processos de distanciamento épico.

O enredo apoiado na fantasia, ou melhor, no qual a fantasia tudo sanciona, inicia-se com a chegada de três deuses à capital da província chinesa de Setsuan. As divindades abordam o vendedor ambulante Wang, modesto negociante de água, e lhe perguntam por uma possível boa alma. Pessoa caridosa, nas imediações, é coisa rara ou inexistente; o ambiente, malgrado o aspecto gaiato, marca-se por egoísmo e indiferença. Sobreviva quem puder. Setsuan é síntese do mundo, naturalmente.

Depois de rápida pesquisa, os deuses chegam à prostituta Chen Te, que cede seu quarto e os hospeda por uma noite, para isso deixando de receber um cliente com quem havia marcado encontro. Gratos pela acolhida, os deuses se despedem presenteando-a com certa soma que lhe permitirá a abertura de um pequeno negócio, uma tabacaria. Ela terá então a oportunidade de vida menos dura.

É a “fábula da bondade impossível”, como já se disse (*A exceção e a regra* toca em tema similar). O ambiente precário, em que há carências de toda sorte, conspira contra as atitudes benévolas de Chen Te. Sua loja logo se enche de desempregados e pedintes, hóspedes que, no entanto, não se mostram agradecidos ou solidários com a anfitriã. Segundo diz Chen Te, a necessidade obceca essas pessoas; a fome as idiotiza (mas também as torna ladinas e calculistas). Ao mesmo tempo, a proprietária do imóvel alugado pela moça exige seis meses de pagamento adiantado. E o amante que lhe aparece por acaso, por quem ela se apaixona, tampouco tem caráter, só interesses.

A solução é recorrer a Chui Ta, o primo no qual a moça se traveste, disfarce que lhe permite proteger a si própria, mas também a faz mais severa (ou sovina) do que deveria, mais atenta às próprias inclinações do que aos direitos alheios – como ao deixar de devolver um empréstimo a velhos comerciantes, dívida saldada tardiamente. Enfim, a ser má.

Aqueles procedimentos épicos – a deliciosa inverossimilhança, as canções, as falas diretas ao público, algumas das ações postas no passado – servem bem ao que Brecht pretende indicar: o mundo é pérfido, e precisamos mudá-lo. A peça, anote-se, tem 10 quadros, somados a entreatos que se destinam a comentar as ações. Entreatos nos quais também transcorrem brevíssimas histórias, como a da visita dos deuses, em sonho, ao aguadeiro Wang.

Quando age conforme a necessidade de sobreviver naquele contexto de anomia moral, Chen Te é obrigada a assimilar os seus valores e práticas. Não consegue limitar-se a fingir, mas compulsoriamente incorpora a personagem que criou, como que contaminada pelo ambiente e pelas relações nele estabelecidas – entre outras providências, torna-se um capitalista impiedoso. O ator (Chen Te) desaparece na *personagem* (Chui Ta), é como que engolido por ela; a consciência submete-se ao jogo. A peça alude a um processo psicológico e social que tende a ocorrer com a maioria das pessoas sob certas circunstâncias.

Para superar a situação, a de que não é possível ser bom – para sobreviver é preciso apagar os sentimentos solidários –, deveríamos agir coletivamente, encontrar soluções coletivas para problemas que também o são.

A história deságua numa cena de tribunal na qual Chen Te, descoberto o seu disfarce, será julgada; mas o magistrado regular foi substituído (à sorrelfa!) pelos deuses. Eles julgam com indulgência, mas depois se despedem, desobrigando-se de ajudar a moça a resolver seus problemas... Os deuses, enfim, se omitem; não eram mesmo grande coisa.

A fala em versos que encerra a peça exorta a buscar alternativas:

Para esse horrível impasse, a solução no momento  
Talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento  
Até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente  
Ajudar uma alma boa a acabar decentemente...  
Prezado público, vamos: busque sem esmorecer!  
Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver! (BRECHT, 1992, p. 185)

Esse apelo aos sentimentos do espectador (não estávamos num drama avesso à empatia?) pode parecer fora de lugar. Lembremos, contudo, que o ano é 1940, a França foi ou será em breve invadida pela Alemanha nazista; fase de esperanças escassas, afinal. O que explica o apelo.

### 3.3 Coragem

Se o tempo em que transcorre o enredo de *A alma boa de Setsuan* é de alguns meses (poucos meses menos que os da gravidez de Chen Te), em *Mãe Coragem e seus filhos* (1939)<sup>14</sup> acompanhamos a personagem-título por 12 anos. A primeira montagem brasileira do texto foi realizada pelo grupo Novo Teatro de São Paulo, sob a direção de Alberto D'Aversa, em 1960.

Mãe Coragem é a mascate que, com os filhos Eilif, Queijinho e Kattrin, percorre a Europa em sua carroça-bazar, vendendo todo tipo de quinquilharias. Assistimos a momentos relativos a mais de uma década de sua vida durante a Guerra dos Trinta Anos, que opôs católicos e protestantes no século XVII. Ela perde os filhos para a guerra, um a um. Apesar do tema áspero, a chave geral da peça é a da comédia – ou será mais adequado falar em tragicomédia.

A história é contada em ordem cronológica (não há *flashbacks*), mas as cenas saltam no tempo: frequentemente ocorre grande intervalo entre os episódios. A visão que temos das ações é objetiva; sabemos das personagens o que elas nos revelam por seu comportamento, salvo pelos letreiros que precedem os quadros e antecipam o teor das ações.

Se as cenas dispostas de forma objetiva remetem ao estilo dramático, os saltos no tempo e os letreiros (que elidem efeitos de suspense), em contrapartida, constituem traços épicos. Tais saltos permitem acompanhar a vida de Coragem evitando que nos atenhamos apenas a momentos diretamente inter-relacionados, como nas peças que se valem da concentração dramática. As relações de causa e consequência entre as cenas persistem, mas diluídas, privilegiando-se a soma das ações com vistas ao quadro amplo.

As passagens retiradas de período largo oferecem uma percepção panorâmica da trajetória de Coragem; temos a visão do contexto em que se dá essa trajetória. Assim, não apenas as personagens, mas também as circunstâncias que as condicionam delineiam-se

<sup>14</sup> Brecht (1991a).

com clareza.

Coragem aparece pela primeira vez em 1624 e dela nos despedimos em 1636. Esse traço épico, relativo ao recorte das cenas, acha-se reforçado tanto pelos dizeres que precedem os episódios, resumindo o seu conteúdo, quanto pelas canções, destinadas a ilustrar ou a comentar os eventos.

Algumas vezes as músicas aparecem dramaticamente justificadas. Um exemplo: Coragem e o Cozinheiro cantam a “Canção de Salomão, Júlio César e outras grandes figuras” para sensibilizar os moradores de uma casa em frente à qual eles chegam, famintos (o que se dá no episódio nono, dos 12 que integram a peça).

Mas podem ocorrer sem que delas haja necessidade dramática (ou seja, sem que haja relação de causa e efeito entre ação e música), segundo se vê logo no início da peça, quando a personagem apresenta-se cantando ao Recrutador e ao Sargento. Uma das tarefas da música nesse caso é a de assinalar, de saída, o caráter não realista, ao menos não estritamente realista, da história e dos meios mobilizados para mostrá-la, dos quais se valem Brecht e as colaboradoras Elisabeth Hauptmann e Rosemarie Hill.

Destaco o momento de desespero quando Coragem perde o filho Queijinho, depois de regatear o valor do resgate que exigiram para não o matarem, no terceiro episódio; a sovinice desvairada com que ela se recusa a entregar camisas que servirão como ataduras para salvar a vida de camponeses, feridos durante o conflito, no quinto episódio; e ainda a atitude heroica de Kattrin, fazendo barulho para que os habitantes da cidade luterana de Halle acordem e reajam ao iminente ataque dos católicos, no décimo primeiro. Kattrin é morta, mas salva a cidade, passagem comovente que contraria a noção de um teatro épico adversário das emoções.

A peça apresenta retrato ao mesmo tempo denso e divertido da cabeça-dura Mãe Coragem, que faz do conflito, e das carências que ele engendra, o seu ambiente e a sua fonte de ganhos. Brecht ironiza a guerra e seus motivos, criticando-os em diversas falas; veja-se o diálogo entre Mãe Coragem e o Capelão no sexto episódio. Lê-se ao final do segmento:

CAPELÃO - O General está sendo enterrado: é um momento histórico!  
MÃE CORAGEM - Para mim, é o momento histórico em que minha filha ia perdendo um olho. Com isso, ela fica meio estragada: vai ser difícil arranjar um homem, ela que gosta tanto de crianças... E é muda também por causa da guerra, porque, quando pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa

pela goela adentro. Eu nunca mais vou rever o Queijinho, e só Deus sabe onde o Eilif está. Maldita seja a guerra! (BRECHT, 1991, p. 254)

### 3.4 Galileu e a responsabilidade da ciência

A peça *Vida de Galileu* (1939)<sup>15</sup> conta a história do físico e matemático italiano Galileu Galilei (1564-1642), da maturidade, aos 46 anos, à velhice. Procede por meios simultaneamente dramáticos e épicos; ou seja, a peça os agrega e combina. Sua primeira montagem brasileira se deu em dezembro de 1968, pelo Teatro Oficina, sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa.

A ênfase posta sobre a trajetória do indivíduo Galileu, em seu conflito com as autoridades do tempo – a Igreja e seus representantes, que cerceiam a liberdade de pesquisa –, é de tipo eminentemente dramático. O amplo predomínio do diálogo, como processo de exposição das situações, é também de índole dramática.

São épicos, por sua vez, os letreiros que antecipam o teor das cenas, cenas essas precedidas também por versos, em geral bem-humorados. Mostra-se épica, ainda, a amplitude dos eventos, que transcorrem por cerca de três décadas, passando por três cidades, Pádua, Florença e Roma.

A história poderia ter desfecho descendente com a sujeição de Galileu às interdições da Igreja, o que resultaria anticlimático; mas ascende ao final com a entrega, a Andrea Sarti, dos *Discursos* escritos pelo astrônomo – proibido de publicá-los por seus tutores, o cientista produz cópia desses textos às escondidas. Seu discípulo Sarti vai divulgar os *Discursos* na Holanda, onde existe (alguma) liberdade de expressão.

A longa fala que aparece ao final, simetricamente correspondente a outro “bife”, dado logo no início da peça, tem caráter lírico e político ao mesmo tempo: condensa as esperanças de um homem, relativas não apenas à sua felicidade particular, mas à da humanidade.

Brecht celebra o conhecimento – conhecimento solidário, posto a serviço das pessoas e não contra elas. Assim, ressalta a responsabilidade que se deve esperar, ou exigir, dos cientistas e dos intelectuais de modo geral, artistas incluídos, naturalmente.

---

<sup>15</sup> Brecht (1991b).

Alguns terão visto a peça como um recuo, porque centrada num grande indivíduo, à maneira dramática tradicional. Pode-se ponderar: o que se vê é uma consciência em luta com os limites impostos pela época – luta que o protagonista, mais anti-herói do que herói, a certa altura se recusa a travar.

Se o propósito fundamental do teatro épico consiste em apresentar o contexto e o peso que este tem na vida dos indivíduos, também essa peça de Brecht faz ver as circunstâncias dentro das quais a personagem se move.

Verdade, há certa ênfase sobre o homem Galileu. Em contrapartida, acham-se claramente delineados a mentalidade dogmática (às vezes alegremente dogmática) e os interesses contrários ao desenvolvimento da ciência. Também se desenha o perfil dos inquisidores, ferozes inimigos de filósofos e cientistas independentes, que então mal começavam a se emancipar da tutela da Igreja.

Falaremos um pouco mais de *Galileu Galilei* adiante, ao tratar da montagem feita pelo Oficina em 1968.

#### 4. A palavra dos críticos

Cito passagens de artigos de Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski em abono das ideias que apresentarei sobre o épico e sua recriação brasileira.

De Magaldi, temos por exemplo o artigo sobre “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (1966), recolhido em *Amor ao teatro* (2014); de Almeida Prado, o artigo sobre “Arena conta Tiradentes” (1967) em *Exercício findo* (1987); de Michalski, a crítica a “O rei da vela” (1967) em *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* (2004).

Sábado Magaldi (2014, p. 32), acerca do *Bicho*, espetáculo do Grupo Opinião, escreve:

Como antecedentes, a peça tem sem dúvida *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, sobretudo o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, nos dois heróis populares, e o vigor instintivo da *Ópera de três vinténs*, entre outras obras de Brecht, além da nossa literatura de cordel. A assimilação dos mais variados processos do teatro moderno, porém, resultou numa forma nova e autêntica, fundindo os recursos populares e algumas requintadas expressões intelectuais.

Décio de Almeida Prado (1987, p. 167) abre seu artigo sobre *Arena conta Tiradentes* da seguinte forma:

O teatro épico de Brecht – mas revisto pela malícia e pela malandragem brasileiríssima de um Silveira Sampaio. O teatro político de Piscator – mas transformado numa comédia musicada que daria provavelmente prazer a Artur Azevedo. Um pungente drama histórico sobre um mártir da nacionalidade – mas contado em boa parte na linguagem da gíria popular de nossos dias.

O crítico salienta, ao mencionar esses traços, “a variedade e a diversidade” de *Tiradentes*, “essa tensão dialética entre a emoção e a sátira, entre o empenho da sensibilidade e o recuo proporcionado pelo pensamento crítico, que lhe define o caráter e a tonalidade” (PRADO, 1987, p. 167-168).

Adiante comenta o trabalho dos intérpretes, dizendo sobre Guarnieri: “Gianfrancesco Guarnieri, narrador e personagem, dá o tom do espetáculo, estabelece a relação entre os diferentes registros, percorrendo-os com impressionante afinação e versatilidade. É o *meneur de jeu*, o eixo em torno do qual o espetáculo gira” (PRADO, 1987, p. 170). O autor afirma ainda:

Roupas e cenários de Flávio Império, amparando poderosa e discretamente o funcionamento do espetáculo. Músicas de Théo Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A nós, leigos, pareceu de boa qualidade, contribuindo para a criação de um ‘musical’ brasileiro, que se vai formando entre nós com características bem distintas das do seu congênera norte-americano mas com a mesma força de atração junto ao público. (PRADO, 1987, p. 170)

Por fim (ao menos por ora), temos as observações feitas por Michalski acerca de *O rei da vela*, espetáculo do Teatro Oficina. Destacamos esta passagem:

O elenco, no seu conjunto, faz prova de uma fantástica desinibição e soltura, sustentando com firmeza o tom de representação desenfreada, quase selvagem. Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente criticado e estilizado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Treme pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações, mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo. (MICHALSKI, 2004, p. 109-110)

Três dos principais críticos daquele momento percebiam que então se formulava um novo gênero - ou uma nova e singular maneira de abordar o velho gênero dos musicais, ligada a um moderno estilo brasileiro de estar em cena<sup>16</sup>.

[Fim da primeira parte do artigo “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira”]

## Referências

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE - Uma história de paixão e consciência**. Entrevistas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, n. 378. Rio de Janeiro: SBAT, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. In: \_\_\_\_\_. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.

BRECHT, Bertolt. Vida de Galileu. In: \_\_\_\_\_. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b.

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: \_\_\_\_\_. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 7. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. In: \_\_\_\_\_. **Teatro completo**, em 12 volumes. Vol. 4. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

CALLADO, Antonio. Pedro Mico. In: \_\_\_\_\_. **A revolta da cachaça - Teatro negro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GOMES, Dias. **O rei de Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

---

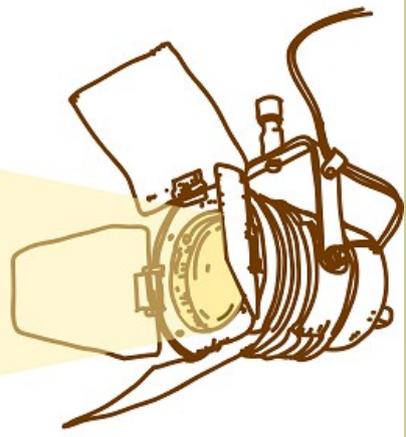
<sup>16</sup> Outros comentaristas podem ser mencionados a esse respeito, como é o caso de Maria Helena Kühner, que no livro *Teatro em tempo de síntese* escrevia que “libertação e renovação já são tônicas do século”, sobretudo “para quem sofre na pele os problemas do colonialismo e da ditadura”, e relacionava aqueles valores à voga dos musicais, “uma das tendências mais interessantes da atualidade” (KÜHNER, 1971, p. 49).

- GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. **Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. In: \_\_\_\_\_. **O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri**. Seleção e prefácio: Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global, 1986.
- GULLAR, Ferreira; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARQUES, Fernando. Teatro respondeu à ditadura com musicais. **Teatrojornal**, 31 mar. 2014. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2014/03/teatro-respondeu-a-ditadura-com-musicais/>. Acesso em: 15 set. 2020.
- MICHALSKI, Yan. Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Organização: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 34. edição/13. reimpressão. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais valia vai acabar, seu Edgar. In: \_\_\_\_\_. **Oduvaldo Vianna Filho - 1. Teatro**. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018.
- WILDER, Thornton. **Nossa cidade**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Submetido em: 10 out. 2020

Aprovado em: 21 dez. 2020

# Dramaturgia em foco



Peças curtas



## Onde os neandertais vão para morrer

Lucas Vitorino<sup>1</sup>

Idealizada durante a pandemia para tempos de isolamento, o texto aborda questões sobre as políticas de vida e de morte, partindo do pensamento de Achille Mbembe, “A expressão máxima da soberania reside em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”. A dramaturgia é inspirada na alegoria da caverna escrita por Platão, que consiste na permanência de prisioneiros em uma caverna na qual estão desde a infância, acorrentados e só podem enxergar as sombras que são projetadas na parede situada à frente deles.

A peça retrata seis participantes de um *reality show* em uma caverna, que seguem com suas estratégias para vencer, sem saber que uma pandemia devastou seu país. Sua estreia foi realizada de forma virtual em uma experimentação audiovisual em agosto de 2020 pelo Grupo Pandora de Teatro (SP).

---

<sup>1</sup> Diretor, dramaturgo e professor. Integrante-fundador do Grupo Pandora de Teatro. Atualmente é aluno do curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, na linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Lucia Romano. Graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista - Unesp. Formado pelo Curso de Direção Teatral da SP Escola de Teatro e integrou a 11ª Turma do Núcleo de Dramaturgia SESI-SP. E-mail: lucasvitorino@hotmail.com.

Os participantes possuem números em vez de nomes.

**16, 27, 33, 40, 45 e 52.**

Um poema intercala as cenas da peça.

As pausas são indicadas pelo símbolo //

## PRÓLOGO

*Uma caixa.*

*Música.*

*O número 16 se aproxima da caixa e a abre.*

*A caixa está vazia. Frustrado, ele a joga longe.*

**Sou um dentre outros**

**Vida comunitária**

**Fã-clube dos que restam**

**Oriente-se pela prova de que existimos**

**Desenhando**

**Mãos neandertais, milícias armadas,**

**padrões geométricos, promessas de futuro**

**e o início do fogo**

## CENA 1

**40** - Espero que toda minha família esteja bem. Que saudade de vocês!

**27** - Amor, espero que você ainda me ame. Te amo!

**16** - Espero que meu time tenha sido campeão este ano. Vamu lá time!

**33** - E é só isso... Quem fala demais dá bom dia a cavalo.

**52** - Espero que você tenha ido bem na escola este ano, meu filho. Olha lá hein?!

**45** - Bom... Eu espero que o presidente esteja morto. Morto!

Você pode espiar  
A primeira chama, a segunda,  
O incêndio nas delegacias  
Na falta de aspectos positivos  
Friccione pactos civilizatórios  
Até saírem faíscas  
Há 50 mil anos - decidimos -  
Quem será eliminado?

## CENA 2

33 - Você está aí?

16 - Alô... Está me ouvindo?

40 - Dá algum sinal pra gente.

33 - Não adianta, ninguém responde.

52 - Ele não está ouvindo.

27 - Estamos com fome aqui.

//

52 - O que precisamos fazer?

45 - Responda, por favor.

33 - Quanto tempo falta pra acabar?

40 - Eu não aguento mais.

27 - Eu sei que você está me ouvindo. Ei... Oi...

16 - Eu sei que você está fazendo isso de propósito.

//

27 - Ele não está lá.

33 - Parece que nos abandonou.

16 - Está fazendo isso de propósito.

52 - Está nos testando. Sempre nos testa.

45 - Eu quero sair.

40 - Vai tomar no seu cu... Desculpa.

//

33 - Ele não responde.

52 - Ele não diz nada.

27 - Ele não aparece.

45 - Ele não disse as regras.

16 - Ele sumiu!

40 - Ele quer ver do que somos capazes.

52 - Há consequências...

40 - E se ele estiver morto?

33 - Alguém o substituiria.

16 - Lutamos todos os dias pra morrer de pé.

45 - Será que somos todos loucos?

27 - Definitivamente esse povo não curte uma boa higiene.

//

45 - Podíamos tentar praticar o silêncio.

40 - Você já desistiu?

52 - Você é capaz de não sentir ódio?

16 - Estou impressionado com o trabalho do cara que idealizou isso aqui.

27 - Era como um conto de fadas da *Disney*.

33 - Agora está mais pra uma série de horror da *Netflix*.

*16 se afasta lentamente.*

27 - Para onde você vai? Posso ir junto?

45 - Isso tem um nome: burrice.

40 - Precisa aprender a fechar a boca.

52 - A limpar a bunda.

33 - A curar doenças, a comer verduras.

45 - Limpeza espiritual.

52 - E a festejar sacrifícios.

*16 Voltando.*

16 - Não consigo mais fazer minha ginástica.

//

52 - Uma pesquisa realizada com a classe média revela que a maioria dos entrevistados tem medo de sair de casa.

27 - Que pesquisa?  
40 - Que diferença faz?  
33 - Não faz nenhuma diferença.  
16 - Então, ninguém se importa.  
45 - Ninguém se importa. Segue o jogo.  
//  
27 - Por que você não saiu da caverna?  
16 - Não é a minha hora.  
52 - Uma hora todos vamos ter que sair.  
40 - Eu não vou sair.  
45 - O que fazemos não tem importância nenhuma.  
33 - Isso aqui é muito importante.  
40 - Isso já acabou?  
52 - Não foi dessa vez.  
33 - É muito cansativo viver um momento histórico.  
27 - Que momento histórico?  
33 - Este.  
16 - Este?  
45 - Isto?  
52 - ahn.  
40 - Já acabou.  
45 - Não acabou.  
40 - Já acabou.  
45 - Não acabou.  
33 - Acabar ou não acabar, eis a questão.  
16 - Falta pouco.  
52 - O quê?  
16 - Até que todos estejam mortos.  
27 - Ou tenha um que sobreviva.  
33 - É o que eu penso.  
40 - Cala a boca.  
45 - É melhor irmos embora.

52 - Vai se arrepender.  
27 - Vai ser eliminado.  
33 - Conhece as regras.  
45 - Não existem mais regras.  
52 - Vai lá então.  
16 - Boa viagem.  
52 - Mexa-se.  
45 - O que diabos estamos fazendo aqui ainda.  
40 - Isso é necessário.  
27 - Eu não pertenço a essa merda.  
52 - Tudo bem, tchau.  
16 - Liberte-se.  
40 - Você está louco? Chegou até aqui.  
33 - De sessenta participantes só restou a gente.  
16 - É isto que temos que fazer. Agora eu tenho certeza.  
45 - Querem ver a nossa união.  
40 - Como você sempre sonhou.  
52 - Talvez já tenha acabado.  
27 - Há uma possibilidade.  
33 - Qual a porcentagem?  
27 - Uma em duas.  
33 - Ah, tanto faz.

**Não temos nada a ver com isso  
Habitantes jogam abertamente  
No silêncio dos meus fosséis  
O que podemos diante dos perversos**

### CENA 3

40 - Alguém pode me emprestar uma água?  
16 - Como vai pagar de volta?

52 - Ela está doente.  
33 - Quem não está doente aqui?  
45 - Lembramos que os estoques são limitados e esses itens podem se esgotar!  
27 - Passe pra ela.  
33 - Eu não.  
52 - Passe pra ela.  
33 - Eu não.  
40- Acabou. Não há mais nada aqui.  
16 - Então somos os vencedores?  
27 - Vai lá fora perguntar.  
45 - Vamos todos juntos.  
33 - Não confio em vocês.  
45 - Não há necessidade de mais violência.  
52 - Nós todos sabemos, alguém vai desistir.  
16 - Lamento, mas eu vou ficar aqui.  
52 - E você?  
27 - O que você acha?  
45 - Isso foi um erro.  
33 - Eu não acho.  
16 - Ainda vai achar.  
40 - Não tem mais água?  
16 - Ela está ficando pálida.  
45 - Ela sabe ser persuasiva.  
52 - Eu não sabia que tinha escolha.  
27 - Então, o que é tudo isso?  
45 - Um jogo de sobrevivência... Dos mais fortes.  
40 - Você não pensava assim antes.  
16 - Sempre foi egoísta.  
45 - Bom ver que vocês me conhecem tão bem.  
33 - Antes não tínhamos esperança, agora temos.  
27 - Ou é o contrário?  
40 - Podemos sobreviver.

52 - Podemos sobreviver?  
27 - Podemos sobreviver.  
45 - Vamos construir um poço.  
33 - Posso perguntar o motivo?  
16 - Somos seis prisioneiros aqui.  
52 - Morreremos se ficarmos.  
33- Quem ficar ganha.  
45 - Está disposto a arriscar a vida dela?  
27 - Você não estaria?  
16 - Por mim, tudo bem.  
52 - Vocês prestaram atenção nas últimas mensagens?  
33 - Na maioria.  
27 - Ele sabe que alguém vai desistir. Alguém sempre desiste nessas ocasiões.  
16 - Vai lá então, é só sair da caverna e pronto.  
40 - Quanto tempo isso, hein?  
33 - Quatro meses.  
45 - Dois anos.  
52 - A próxima hora pode ser a última.  
16 - Quando começou?  
45 - Quanto tempo você precisa pra perceber?  
*Silêncio. Todos se afastam um pouco. Lentamente.*  
27 - Isso, vamos sair juntos.  
33 - Todo mundo.  
45 - Juntos.  
52 - Continuem andando.  
16 - Já faz uma hora que não temos notícias.  
45 - Pode levar dias até a gente encontrar alguém lá fora.  
52 - A produção deve estar logo ali.  
16 - Como pode provar isso?  
27 - O sol irá se pôr em breve, deveríamos descansar.  
33 - Que sol?  
45 - Continuaremos até a bateria acabar.

33 - Continuaremos até ele voltar e nos dizer o que precisamos fazer.  
16 - E ela? Vai morrer aqui?  
27 - Se essa for a vontade dele.  
45 - Se assim ele quiser.  
33 - Tudo tem um motivo.  
52 - O que acha que ele dirá?  
16 - Vai dizer quem merece ser desclassificado.  
27 - Mas nós cuidamos dela.  
52 - Se não tivéssemos ajudado, estaria morta agora.  
33 - Ela não deve estar concorrendo mais.  
45 - Será?  
52 - Ela não saiu.  
16 - Ela está concorrendo como todos nós.  
33 - Mas já era pra ter morrido.  
45 - Devia ter deixado então.  
27 - Deixar morrer não é o mesmo que matar, né gente?  
33 - Vamos levar ela lá pra fora.  
27 - Será eliminada.  
52 - Não. Não vai valer.  
45 - Teria que sair por conta própria.  
16 - Essa é a regra.  
27 - Não vale se alguém te forçar a sair.  
16 - Saia sozinha. Vai.  
45 - Vai rastejando, vai.  
33 - Qual é? Tem forças pra isso.  
52 - Parem... Isso é desumano.  
45 - Deixem ela descansar.  
33 - Isso, quem sabe não morre essa noite.  
16 - Ou você pode acertar a cabeça dela.  
52 - Ela vai nos prejudicar.  
33 - Alguém tem uma ideia melhor?  
45 - Se todos continuarem vivos isso vai levar dias.

27 - Apenas parem.  
16 - Está ouvindo isso?  
27 - Um chiado?  
33 - Será que tem alguém?  
52 - Será que alguém está nos assistindo?  
45 - Parece que não.  
27 - A mim também.  
16 - Não... Tem, não.  
33 - Um de nós precisa ser eliminado pra sobrevivência dos outros.  
52 - Faz sentido.  
45 - Esse deve ser o jogo.  
52 - E se não for?  
16 - Ninguém pode ter certeza disso.  
33 - Alguém tem certeza disso?  
27 - Lá fora só deve ter pedras... E mais pedras.  
//  
16 - Ela se foi.  
52 - Tem certeza?  
27 - Parece que sim.  
45 - Parece que não.  
33 - Está respirando ainda... Eu acho.  
45 - Não, não está.  
27 - O que faremos agora?  
52 - Somos seres humanos.  
16 - Ela está viva.  
33 - Quem sabe?  
45 - Podemos enterrá-la então?  
33 - Ela está viva, está respirando.  
16 - Tem certeza?  
27 - Parece morta.  
52 - É... Não sei não.  
27 - Enterramos por alguns dias, se estiver viva descobriremos.

52 - Está viva.

16 - Talvez queira nos dizer algo.

33 - Que vai desistir.

45 - O segredo para sobreviver aqui é trabalharmos juntos.

33 - É não morrer.

16 - É deixar que os outros morram... Podem rir o quanto quiserem.

52 - Temos muito o que aprender aqui.

27 - Fazer fogo.

52 - Dar nós.

16 - Se guiar pelas estrelas.

33 - Caçar.

45 - Descobrir quais plantas comer.

16 - E quais podemos fumar.

45 - Ela vai morrer.

52 - Você não presta.

45 - Estou entediando você?

27 - Eu vou sobreviver.

40 - Se querem me matar, me matem.

33 - Vamos sair daqui.

16 - Vá em frente. Tchau.

52 - Já é noite.

16 - É sempre noite.

33 - Temos que conversar sobre o que faremos.

45 - Vamos esperar amanhecer e depois saímos.

27 - Boa ideia, excelente.

16 - Isso.

52 - Concordo.

33 - Por mais quanto tempo?

27 - Eu não sei.

45 - Não consigo nem pensar.

*40 estende a mão.*

33 - Ela está tentando nos dizer alguma coisa.

45 - Graças a Deus, está se recuperando.  
27 - Você está bem?  
16 - Não achei que estivesse aqui ainda.  
52 - Quer dizer que ela está viva agora? Droga.  
45 - O quê?  
16 - Eu não sei.  
27 - Não podemos deixar isso acontecer. Ninguém pode voltar dos mortos.  
33 - Ela ainda não tinha morrido.  
40 - Es- tou - com- me- do.  
33 - Insista mais.  
27 - Ele sabe.  
16 - Do quê?  
45 - Do que está acontecendo.  
52 - Você foi o último a falar com ele.  
16 - Não, não falei com ele.  
27 - Falou sim.  
16 - Não falei, pare com isso.  
33 - Você sabe de algo que deveríamos saber?  
16 - Não sei de nada.  
45 - Sabe de alguma regra?  
52 - Ele te contou?  
27 - Ele te disse como essa prova ia funcionar.  
16 - Não sei de nada.  
33 - Pra dar audiência.  
52 - Pras pessoas assistirem.  
45 - Alguém sabe e não diz.  
33 - Crucifiquem-no.  
27 - Escute, por favor.  
33 - Não.  
16 - Isso é loucura!  
45 - Isso é união.  
52 - Ele não sabe de regra nenhuma.

27 - Diga-nos o que ele te disse.  
33 - Está escondendo algo.  
45 - Eu não posso fazer isso.  
52 - Eu estou aqui jogando no escuro.  
16 - Não preciso de sua ajuda.  
33 - Vai ter sangue nas suas mãos.  
27 - Talvez.  
16 - Você não vai querer que isso aconteça.  
52 - Você vai tentar impedir?  
45 - A questão é... Você vai ser eliminado se matar?  
52 - Perdão. Eu fiquei tão bravo.  
16 - Talvez nos perdoem algum dia.  
27 - Esperançoso bom é esperançoso morto.  
33 - Por que estamos fazendo isso?  
52 - O que está havendo?  
45 - Eu não sei. Ninguém sabe. Se alguém souber, vai morrer sem contar.  
//  
33 - Dê a água pra ela, só isso faz sentido.  
52 - Ao menos se importa.  
33 - Não me importo. Ela vai morrer com água ou sem. Por sorte se afoga.  
27 - Acha que tem um motivo para isso?  
45 - Por favor, pare de gritar.  
16 - Deve ter algum problema... Uma explosão, guerra, meteoro, invasão alienígena!  
27 - Já podemos sair daqui?  
52 - Alguém tem um plano melhor?  
45 - Diga algo.  
40 - Faça algo.  
33 - Ninguém virá ajudar a gente, estamos por nossa conta.  
16 - Isso começou como um *reality show* e terminará como um *reality show*.  
52 - Precisamos sair daqui pra salvar a vida dela.  
45 - É o melhor que você pode fazer?  
27 - Não vai nos fazer desistir.

- 16 - Será necessário mais do que isso pra me convencer.
- 52 - Quem vai ajudar ela?
- 45 - Eu entrei aqui pra ganhar.
- 33 - A produção que venha socorrer ela.
- 40 - Socorro...
- 27 - Você não percebe?
- 33 - Enlouqueceram.
- 52 - É uma competição saudável... Com milhares de pessoas assistindo.
- 45 - Não assistam mais isso. Desliguem. Acabem com isso. Eu não aguento mais.
- 16 - Coloque ele no mudo.
- 27 - Qual é o problema de vocês?
- 33 - A sobrevivência precede a existência.
- 27 - Eles não vão desistir.
- 52 - E se as regras mudaram?
- 45 - E se as regras continuam as mesmas?
- 33 - Vamos morrer aqui.
- 16 - Não perca seu tempo.
- 40 - Eu vou morrer aqui?

**Em pouco tempo seremos extintos**

**Não se sinta culpado**

**Somos parentes**

**Terminaremos onde começamos**

**- Inscrições abertas!**

## **CENA FINAL**

- 52 - Ela está morta.
- 45 - Tem certeza agora?
- 52 - Olhe.
- 16 - Estou vendo.
- 27 - Você também vê?

33 - É o que parece.

45 - Tem certeza?

27 - Absoluta.

//

45 - E se ele contou pra ela?

33 - E se ele contou pra ela as regras?

16 - E se ele contou pra ela as regras e ela não contou pra gente as regras?

27 - E se ele não contou pra gente as regras, mas contou pra alguém?

16 - Estou pensando algo aqui.

33 - Ela sabia das regras.

27 - Contou pra ele. Eu vi.

45 - Vocês dois conversavam em segredo.

16 - O tempo todo.

33 - A todo instante.

45 - O que ela te falou?

27 - Vamos, diga!

45 - Vai nos contar dessa vez.

33 - Vou fazer você falar.

27 - Você sabe?

16 - Vai nos contar dessa vez?

27 - O que ela te falou?

45 - Vamos, diga!

16 - Vai nos contar dessa vez.

33 - Vou fazer você falar.

45 - Você sabe.

16 - Vai nos contar dessa vez.

27 - O que ela te falou?

33 - Vamos, diga.

16 - Vai nos contar dessa vez.

27 - Vou fazer você falar.

33 - Você sabe.

45 - Vai nos contar dessa vez.

//

52 - Ela me pediu um pouco d'água antes de morrer.

*Todos vão pra cima do 52. Um linchamento.*

*Vemos apenas suas sombras nas paredes.*

*Música.*

*Fim*

Submetido em: 25 jun. 2020

Aprovado em: 03 out. 2020



## Emoriô! Suturas no tempo

Márcio Silveira dos Santos<sup>1</sup>

### Sobre a Dramaturgia

O texto *Emoriô! Suturas no tempo* é fruto da minha escrita durante a participação que fiz no Curso Dramaturgia Negra: a palavra viva, ministrado pela dramaturga Dione Carlos, durante o verão de 2020, promovido pelo Itaú Cultural de forma *online*. É possível encontrar nesse texto reverberações dos estudos e estímulos de técnicas de escrita e conceituação de uma dramaturgia negra a partir dos conceitos de “Escrevivência”<sup>2</sup>, de Conceição Evaristo, e de “Performances da Oralitura”<sup>3</sup>, de Leda Maria Martins. A concepção da dramaturgia foi feita para ser encenada em qualquer espaço, fechado ou aberto, onde, de forma intimista, possa haver uma cena “encruzilhada” entre atriz e público, promovendo um acontecimento ritual-memorial-vivencial de sentidos.

---

<sup>1</sup> Ator, diretor, dramaturgo e professor. É Licenciado e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS). Doutor em Teatro (PPGT-UDESC). Professor Substituto dos Cursos de Graduação em Artes Cênicas, Dança e Teatro, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mails: marccioss@yahoo.com.br - marciosilveira01@gmail.com.

<sup>2</sup> Esse conceito aparece em várias obras da autora.

<sup>3</sup> Texto sobre o assunto disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 08 out. 2020.

## Emoriô! Suturas no tempo

*Muitas folhas secas pelo chão. Duas vasilhas grandes equidistantes separadas por um banquinho. Ao fundo um painel de tecido com muitas raízes pintadas, como que entrelaçadas, e fotos antigas, de pessoas, costuradas no painel. A atriz entra em cena vagorosamente. Circula o espaço do banquinho. Pisando nas folhas secas. Às vezes para e levanta um pé, passa a mão acariciando a planta do pé e sorri. Senta no banquinho e vai pegando folhas verdes de uma vasilha e vai costurando umas nas outras enquanto fala. Vai colocando a sequência de folhas costuradas na outra vasilha ao lado.*

**Atriz:** *(Todo texto pode ser pronunciado com variações de tons e ritmos, que oscile representando várias fases da vida).*

Tenho... tenho... tenho um desejo. A mamãe e o papai eu conheci só quando criança pequena ainda engatinhando pelo chão. Vovó cumpriu a minha educação conforme queriam meus pais e antepassados. Criada solta no vento e feliz, conduzindo minha vida e meu sorriso. A gente plantava de tudo lá no morro. Tenho mãos boas pra receber novos fios de vida. Começou no susto e depois virou ofício de respeito. Se havia uma irmã prestes a viver aquele momento de chorar feliz, alguém vinha me chamar. Lá corria eu e mais as famílias da comunidade, reverenciar o novo fio de vida que chegava. Ó, eu perdi as contas sabe?! Recordo de ter contado uma vez durante uma semana umas cinquenta carinhas de choro vindo ao mundo por meio das minhas mãos. Eu pegava, enrolava num pano como um casulo e tinha o prazer de levar até a mãe e dizer “parabéns” e “obrigado”. Ora yê yê ô!

*(Para de costurar e olha bem o público, volta a costurar)*

Vocês não têm ideia da felicidade que é nascer muitas vezes na vida. Cada parto uma nova vida, uma nova alegria, uma nova luz que alumia nossos corações e se enlaça no fio da existência de nossa comunidade.

*(Olha para alguém da plateia)*

Emoriô filho! Você tá aí forte e vivo, né! Pois, mano, saiba que nem tudo é formosura nas estruturas da alma. Eu já vi muito atlântico vermelho viu. Não sai da minha memória aquele mar de sangue. Não, eu não estive lá, mas é como se estivesse, tá gravado na minha memória de tanto ouvir a bisavó contando o que ela passou quando criança. Daquelas dores no parto vinha a alegria que eu sentia no novo rebento que se somava a

resistência. Mas ao mesmo tempo sofria sem mostrar ao povo feliz em volta de mim. O sangue da cena me transportava pro sangue do oceano, num sabe?! Perdi as contas de ver corpo esticado no chão. Ver menino chegando em casa cheirando a pólvora e chumbo, empapado de sangue, só trouxe “desalegria” depois. Quero mais não! Quero mais não! O parto eu faço, mas aqui no morro deu dia de querer não mais ver fio de vida vindo ao mundo.

*(Pausa. Levanta-se)*

Quer saber por que, filha? Emoriô! Tá aí nas ruas é só olhar pros lados. Cidade vermelha! Cidade vermelha! O que mudou?! Eu me agarro nos fios do tempo, rememoro pra não esquecer, pra reavivar no outro o que não se pode esquecer pra não repetir a mesma atrocidade de ontem no amanhã. A vida não é um gabinete de curiosidades. O mundo é maior que o teu olhar pode ver, que a tua alma pode sentir, que o teu antepassado pode te deixar. Ó, tu aí que tá me olhando, se liga! Tem que ter um basta! Todas as pessoas têm um coração. Todos têm desejos. Eu tenho um desejo. Você tem um desejo. Nós temos desejos. E esses desejos das gentes são pra ser realizados se for um desejo que ajude na realização do desejo do outro e assim os desejos das gentes se fortificam, se unem num só desejo. Qual o teu desejo? Qual o meu desejo?

*(Volta a sentar. Põe uma vasilha no colo)*

Eu desejo não mais oceano vermelho, não mais cidade vermelha, não mais morro vermelho, não mais o sangue nas mãos de ninguém! Eu quero o vermelho vivo de novas vidas no fogo dos olhos. Emoriô filha! Olha, fortifica aí, fortifica aí, fortifica aí, emoriô!

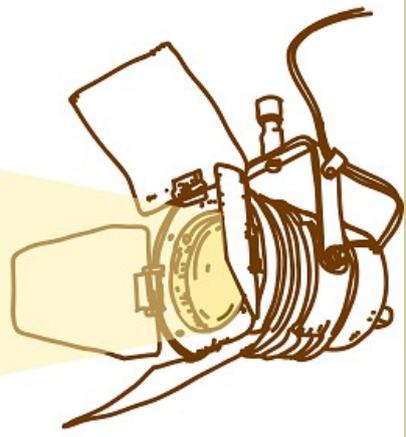
*A atriz terminou de costurar, levanta entoando um cântico carinhoso com a vasilha das folhas costuradas e entrega uma ponta a alguém da plateia e pede que passe aos demais, neste momento se percebe que só as primeiras são folhas verdes de árvores, pois depois surgem fotos ensanguentadas como suturas expostas, também ligadas pelo barbante retorcido como um cordão umbilical, que saem da vasilha. O público vai ficando com as mãos vermelhas de sangue. Ela vai saindo com seu cântico.*

**Fim**

Submetido em: 09 out. 2020

Aprovado em: 22 dez. 2020

# Dramaturgia em foco



# Ensaio



## Uma barricada de Abelardos e as muitas vidas de *O rei da vela*

### A barricade of Aberlardos and the many lives of *O rei da vela*

André Luis Rodrigues<sup>1</sup>

#### Resumo

O ensaio detém-se numa leitura analítico-interpretativa da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, buscando ressaltar a sua história acidentada desde a composição, a sua importância em momentos-chave da nossa história e a sua imprescindibilidade, seja em forma de texto, seja levada aos palcos, para o momento atual.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro. Sátira. Paródia. Crítica política e social.

#### Abstract

This essay focuses on an analysis of the play *O rei da vela*, by Oswald de Andrade, seeking to emphasize its rugged history since its composition, its importance in key moments of our history and its indispensability, either in text form or taken to the stage, for the current moment.

**Keywords:** Brazilian theatre. Satire. Parody. Political and social criticism.

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre e doutor em Literatura Brasileira também pela FFLCH-USP. É autor de *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. E-mail: andreluisrod@hotmail.com.

A história de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, é bastante peculiar para uma peça teatral<sup>2</sup>. Escrita em 1933, foi publicada quatro anos depois, em 1937, e de modo ainda mais surpreendente só veio a ser encenada quando já haviam se passado 30 anos de sua publicação, em 1967, por José Celso Martinez Corrêa, no emblemático Oficina.

Isso traz evidentemente algumas implicações. Como tão bem argumentou Anatol Rosenfeld (1985b, p. 24-25): “a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência”. Desse modo, esclarecia o grande crítico literário e teórico do teatro, quando a peça é levada ao palco o que era “literatura teatral” torna-se “teatro literário”<sup>3</sup>, efetivando-se então a passagem de uma arte temporal e auditiva para uma arte espaço-temporal e áudio-visual.

Assim, durante três décadas a peça de Oswald de Andrade permaneceu literatura teatral, sem que fosse atualizada no sentido de tornar realidade todo o potencial presente ou sugerido no texto, sem que fosse transformada em teatro ou em espetáculo teatral. Um dos motivos dessa longa demora foi certamente a censura do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas exatamente em 1937 e que iria durar até 1945, pouco depois do fim da II Guerra Mundial.

Por conta disso, como afirma outro grande crítico e estudioso do teatro, Sábato Magaldi, se Oswald de Andrade não pode ser considerado o responsável pelo primeiro passo na criação do teatro brasileiro moderno, que seria dado por Nelson Rodrigues, com o notável e célebre *Vestido de noiva*, peça encenada em 1943, a *O rei da vela* pode ser atribuído “o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil”.

Segundo Sábato (1991, p. 7), seriam muitas as justificativas para essa atribuição:

[...] o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva, e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura.

---

<sup>2</sup> Ainda nos anos 30, o escritor escreveria duas outras peças, *O homem e o cavalo* e *A morta*, que juntamente com *O rei da vela* constituem a parte dramática de sua obra.

<sup>3</sup> O adjetivo da primeira expressão, em que tem caráter acessório, transforma-se em substantivo na segunda e assume assim o papel de relevo com relação ao que agora o qualifica.

Ainda que na composição da peça Oswald de Andrade não tenha de fato abandonado os principais traços de sua produção modernista dos anos 1920, como o humor, a sátira, a paródia e o sarcasmo<sup>4</sup>, já não se tratava mais do escritor e poeta da fase heroica do movimento. No prefácio a *Serafim Ponte Grande*, lançado no mesmo ano em que escrevia *O rei da vela* (1933), Oswald (1985, p. 11) fazia uma feroz autocrítica da vida boêmia daquele período e declarava, na frase polêmica tão conhecida, a vontade de “ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária”. Antes disso, entre 1930 e 1931 já havia ingressado no Partido Comunista, juntamente com a nova mulher, Patrícia Galvão, a Pagu, por quem havia deixado Tarsila do Amaral e que iria envolver-se de modo muito mais ativo na militância do que o marido, sofrendo as dolorosas consequências desse engajamento<sup>5</sup>.

Embora não responda obviamente por todas as mudanças operadas na vida e no pensamento de Oswald, o contexto em que elas se dão é o da crise de 1929, com a famigerada quebra da Bolsa de Nova York, que levou à bancarrota muitas famílias ricas e tradicionais de São Paulo, envolvidas com a produção e comercialização do café, como era o caso da família do escritor.

Dos três atos da peça, o primeiro e o terceiro se passam num escritório de usura em São Paulo, como os que Oswald devia então frequentar; o segundo, numa ilha tropical na Baía da Guanabara. Como o espaço, o tempo é explicitado já no início da peça, no diálogo entre Abelardo I e o cliente: “O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1931. Fez outro em junho de 31, estamos em 1933.” (2017, p. 16). Antes disso, na primeira rubrica, é descrito o escritório de Abelardo & Abelardo, composto de objetos que – sugere-se – teriam sido penhorados ou adviriam dos dois negócios de Abelardo I, a usura e a fabricação de velas.

O humor faz-se presente aqui, antes mesmo de ser pronunciada a primeira fala, na reunião disparatada desses itens, que deixa já transparecer, entre outras coisas, o amálgama entre o velho e o novo: um divã futurista ao lado de uma secretária Luís XV, um retrato da Monalisa e um telefone; um mostruário de velas e uma peça com gavetas, o prontuário. Igualmente engraçada é a mistura dos termos que fazem os rótulos nas gavetas dessa peça, ainda que um deles possa ser melhor qualificado como macabro:

---

<sup>4</sup> “A alegria é a prova dos nove”, disse e repetiu Oswald no “Manifesto antropófago”.

<sup>5</sup> De 1936 a 1940, Pagu passaria ao todo cerca de quatro anos nas prisões varguistas, de onde saiu depressiva e pesando pouco mais de quarenta quilos.

malandros, impontuais, prontos, protestados, penhoras, liquidações, suicídios, tangas. Outro item que pode levar antes ao estranhamento do que ao riso é uma porta enorme de ferro, em cujo interior vê-se uma jaula. Mas o modo como Abelardo II entra vestido com traje de domador de feras é inegavelmente cômico.

O mencionado diálogo entre o usurário e o cliente é admirável por muitos motivos, a começar pela verossimilhança. Certamente Oswald de Andrade valeu-se da própria experiência com os inúmeros agiotas a quem teve de recorrer depois da crise de 1929. Expressões como “o sistema da casa”, “não é comercial”, “suspender o serviço de juros”, “Aqui não há acordo, há pagamento” deviam ser corriqueiras na boca dos usurários. Igualmente comuns deviam ser as tentativas do devedor de convencimento do agiota por meio da lisonja e por ameaças que dificilmente seriam concretizadas: “E até agora não me utilizei da lei contra a usura...”

Diante dessa sugestão pouco velada, Abelardo I é quem faz uma ameaça que não tem nada de implausível: tomar até a roupa e a camisa do corpo do devedor caso ele se utilizasse daquela lei “imoral e iníqua”. Note-se aqui a cínica inversão de valores: “imoral e iníquo” não é cobrar juros escorchantes e ameaçar deixar o devedor na penúria, mas a lei que deveria proibir a agiotagem. O emprego de expressões como “meu amigo” ou “o amigo de todo mundo” e a menção ao escritório de usura como “casa” em meio aos ataques dirigidos ao cliente parecem bastante significativos daquilo que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, denominou “cordialidade”.

No livro hoje clássico, publicado um ano antes de *O rei da vela*, o historiador dá o título de “O homem cordial” ao capítulo em que discorre sobre o que seria um dos traços marcantes do brasileiro. A conhecida expressão foi muitas vezes motivo de mal-entendidos, mas numa nota de rodapé Sérgio Buarque (1976, p. 107) explica muito bem o sentido com que a emprega:

[...] essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado.

A distância que separa o usurário do cliente é encurtada e a relação que devia ser puramente comercial transforma-se numa relação entre o *seu* Abelardo e o *seu* Pitanga, que é o nome do meio do cliente e foi escolhido pelo autor para provocar o riso, na

coincidência com o nome da fruta e nas duas sílabas finais que formam a palavra “tanga”<sup>6</sup>. Assim, quando se volta enraivecido contra o cliente, pronunciando violentas expressões para significar que irá protestar o título da dívida – fuzilar, executar – Abelardo continua tratando o devedor com certa intimidade e familiaridade.

A nova proposta por parte do cliente, de “uma pequena redução no capital”, faz com que Abelardo I perca de vez as estribeiras:

**ABELARDO I** No capital! O senhor está maluco! Reduzir o capital? Nunca!

**O CLIENTE** Mas eu já paguei mais do dobro do que levei daqui...

**ABELARDO I** Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que eu lhe emprestei?

**O CLIENTE** (*desnortado*) Eu já paguei duas vezes...

**ABELARDO I** Suma-se daqui! (*levanta-se*) Saia ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe... (ANDRADE, 2017, p. 18)

Composto sem dúvida a partir da experiência do autor, esse diálogo tão ríspido e colérico por parte do agiota foi também rigorosamente construído para dar a impressão de espontaneidade e naturalidade. Em autores do século XIX e, no caso do Brasil, de boa parte do início do século XX, toda a peça quase certamente transcorreria assim. No caso de *O rei da vela*, a verossimilhança da cena é bruscamente interrompida e cabe mesmo dizer que ela só foi obtida de maneira magistral para que o seu efeito pudesse ser rompido:

**ABELARDO I** Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

**ABELARDO II** A jaula está cheia... seu Abelardo!

**ABELARDO I** Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos... (ANDRADE, 2017, p. 18-19)

Ao que parece, quando escreveu *O rei da vela*, Oswald de Andrade desconhecia o teatro épico de Bertold Brecht, que propunha a quebra da quarta parede, condição para que se desse o distanciamento ou o estranhamento anti-ilusionista, efeito didático buscado pelo autor para que o público se mantivesse consciente de estar diante de uma representação e não se envolvesse na trama a ponto de esquecer-se do mundo e de si mesmo:

---

<sup>6</sup> “Ficar de tanga”, como se sabe, é ficar na miséria.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. (ROSENFELD, 1985a, p. 148)

Mas se Oswald de fato não conhecia o teatro e a teoria brechtiana, o que não deixa mesmo de ser intrigante, ele estava familiarizado com o teatro de Alfred Jarry, cuja peça *Ubu rei* apresenta procedimentos afins aos que seriam empregados por Brecht, e também provavelmente com o teatro russo de vanguarda, como o de Maiakovski nas encenações de Meyerhold, que em certa medida também antecipa aspectos do método do teatrólogo alemão. Com *Ubu rei*, a peça de Oswald de Andrade apresenta outras semelhanças, como no título e sobretudo no humor escrachado, com frequência misturado com a brutalidade, e no caráter paródico do texto.

Mais do que o riso, o efeito no público é o de estranhamento e depois a consciência de que a farsa não é gratuita, de que o exagero não é propriamente desvio da verdade, mas desvela aspectos da realidade que não costumam chamar atenção, e que acabam naturalizados. É desse modo que a peça mostra como a usura escraviza os devedores, que são tratados com violência, como se fossem animais que precisassem ser domesticados.

Se em *Ubu rei* Jarry parodia peças de Shakespeare, Oswald de Andrade parodia em *O rei da vela* a história verídica da relação entre o teólogo Abelardo e sua pupila Heloísa, que teria ocorrido na França, no século XII, mas que teve talvez o seu momento mais célebre durante o período romântico, no século XIX. A ligação entre os dois é conhecida por meio das cartas que teriam trocado após a separação, que se deu por conta da castração de Abelardo, ordenada por um tio dela que se opunha ao relacionamento, o que os levou a tomarem o hábito religioso.

A história desse amor trágico é assim mudada por Oswald na história de um casamento exclusivamente de conveniência, e são os noivos os primeiros a proclamar com todas as letras que se trata tão-somente de um negócio entre o patriarca e o usurário, que o salva da ruína e adquire assim a filha e os brasões da família, tornando-se um ramo da “velha árvore bandeirante”. Ainda mais chocante do que a explicitação do caráter comercial do matrimônio por Abelardo I é a declaração enfática feita por Heloísa de que

era apenas moeda de troca nessa transação, especialmente se pensarmos que a peça poderia ter sido encenada logo depois de 1933 ou 1937, anos em que certamente muitas dessas famílias não teriam deixado de recorrer a esse expediente para escaparem da miséria.

Nos diálogos com Heloísa, Abelardo faz alusões ao seu suposto lesbianismo e devassidão (“Um cais... Onde você atracou... Depois de tocar em muitas terras... ver muitas paisagens...”), enquanto Heloísa demonstra a um só tempo desprezo e admiração pelo futuro marido, e sobretudo grande consciência da sua situação e de sua família. Neles, Oswald também procura mostrar a outra face do usurário, ou o seu outro negócio, que dá título à peça, a fabricação de velas, além de colocar na boca dos personagens diversas alusões à Idade Média – “vela feudal”; “país medieval”.

Curiosamente, a despeito do atraso e da mistura entre o novo e o velho, que sempre nos caracterizou, o Brasil dos anos 30 aos poucos se modernizava. Quando Getúlio Vargas assumiu o poder com a chamada Revolução de 1930, o processo de industrialização já havia começado, pelo menos a partir de fins do século XIX, e o seu ritmo crescera muito durante a I Guerra Mundial. Nos anos 1920, o desenvolvimento industrial permaneceu relativamente estagnado, voltando a ganhar grande impulso no período varguista, com destaque para a indústria química e siderúrgica.

A escolha de uma fábrica bastante arcaica quando comparada com as indústrias que surgiam no Brasil deve ter resultado de múltiplas motivações, mas o dramaturgo certamente terá levado em conta o paradoxo da própria expressão “fábrica ou indústria da vela”, que aponta simultaneamente para o novo e para o velho, o que não deixa de corresponder à chamada “modernização conservadora” que tem caracterizado todo o nosso desenvolvimento. Oswald também pode ter pensado que os constantes vaivéns entre nós, geralmente por conta das crises, seriam figurados com precisão, ao levar ao palco os anos que se seguiram à crise de 1929, por uma indústria que supostamente vinha substituir as empresas modernas de eletricidade que foram à falência. A opção por essa indústria também se mostrou muito feliz quando decidiu fazer do epíteto “o rei da vela” – muito sugestivo no contraste entre o título pomposo de “rei” e o que há de vulgar do qualificativo “da vela” – o título da peça.

A outra atividade de Abelardo I também está longe de ser uma escolha óbvia, mais ou menos pelos mesmos motivos. No mundo moderno não parece haver mais espaço para

uma atividade como a usura. Os Bancos já estavam aí para fazer o mesmo que o usurário, cobrando juros igualmente escorchantes, mas com um caráter institucional e empresarial que o tornavam uma figura do passado. As caricaturas do usurário ao longo da história nunca se aplicaram aos banqueiros “modernos”, aos executivos dos grandes bancos. Estes, contudo, não substituíram de todo a figura do agiota, que permaneceu e talvez permaneça entre nós até hoje, emprestando dinheiro àqueles que por algum motivo não podem recorrer à rede bancária institucionalizada.

Na arqui-famosa encenação de *O rei da vela* por Zé Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina, em 1967, o primeiro ato parodiava o circo e o terceiro, a ópera, ao passo que o segundo parodiava o teatro de revista: um telão pintado mostrava o Rio de Janeiro, “verdadeiro cartão-postal a caçar do mau gosto”, nas palavras de Sábato Magaldi.<sup>7</sup> Gênero teatral de grande sucesso no Brasil da segunda metade do século XIX, mas que continuou vivo até pelo menos os anos 50 do século XX, o teatro de revista misturava o teatro à música e à dança, em quadros satíricos e burlescos, voltados à crítica social e política, recorrendo muitas vezes à sensualidade e ao apelo sexual. A leitura da rubrica inicial deixa entrever que a escolha pelo teatro de revista era quase óbvia: a ilha tropical na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, pássaros assoviando exoticamente, o mar, barraca, guarda-sóis, bebidas e gelo, uma rede do Amazonas, personagens vestidos pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial, morenas seminuas, homens esportivos.

A sequência de cenas ou quadros é igualmente típica do também chamado teatro de variedades. Nas primeiras cenas, Abelardo dedica-se a cortejar a mulher do coronel Belarmino e mãe de Heloísa, D. Cesarina, e a sua irmã, D. Poloca. E as duas matronas não só se deixam cortejar, como sugerem que estão dispostas a ceder às suas cantadas atrevidas. No caso de dona “Poloquinha” isso é ainda mais significativo, já que ela é a única a declarar-se escandalizada com a união da sobrinha com um novo-rico. O diálogo entre ela e Abelardo é impagável. O trocadilho notável, D. Polaquinha, é apenas uma das diversas alusões sexuais presentes nesse diálogo e em todo o segundo ato. Os motivos fálicos são particularmente recorrentes, como a menção aqui à Baronesa de Pau-Ferro por dona Poloca, mas já se anunciava no próprio cenário descrito na rubrica, no mastro com a bandeira americana, e que na verdade percorre a peça toda, a começar pela própria vela

---

<sup>7</sup> Os cenários da montagem de *O rei da vela* para o Teatro Oficina, com direção de Zé Celso Martinez Corrêa, em 1967, e depois recriados em 2017, no Sesc Pinheiros, são de um dos maiores cenógrafos brasileiros, Hélio Eichbauer.

do título e da atividade industrial de Abelardo.

No segundo ato, várias dessas alusões são relacionadas ao irmão de Heloísa, Totó, como o sorvete Banana Real - “O Totó é que se lambeu! Coitado!”, no comentário de D. Cesarina - e o peixe-espada, na alusão chistosa de Abelardo. Mas até mesmo a filha mais nova, Joana ou João, ao sair “grudada” no americano, afirma: “Vou ver o pico do Itatiaia”, ao que o outro responde rindo “Everest! Everest!” Tudo isso sem contar os momentos em que aparecem juntos Heloísa e o americano, sempre acompanhados de falas e sugestões eróticas.

Enquanto Totó e as irmãs dedicam-se na maior parte do tempo a buscar parceiros e satisfação de seus desejos sexuais<sup>8</sup>, o irmão mais velho tem outras preocupações. Para extrair mais dinheiro do futuro cunhado, que o ofende sem cerimônia, chamando-o de “crápula” e “ladrão”, Perdigoto tem a ideia de formar uma milícia com seus amigos desocupados para combater os colonos que se mostravam descontentes com a exploração e opressão por parte dos proprietários.

A atribuição a Perdigoto do propósito de criação de uma milícia fascista pode ter sido inspirada pelos próprios acontecimentos que no Brasil haviam levado à recente criação do Integralismo e pouco tempo depois possibilitariam o surgimento das milícias integralistas, ou àqueles que na tumultuada Europa tinham dado origem às organizações paramilitares envolvidas na ascensão do nazifascismo e alguns anos depois, mais precisamente em 1939, na eclosão da II Guerra Mundial. De todo modo, a caracterização de seu idealizador como primogênito de uma família aristocrata à beira da falência, e assim sem perspectiva de futuro, entregue ao jogo e à bebida, desavergonhado e perdulário, de caráter violento e cruel, mostra a perspicácia do dramaturgo na caracterização do Brasil do seu tempo e de muito do que perduraria até hoje. Pois é de fato impressionante como essa cena de *O rei da vela* é ao mesmo tempo retrato preciso de nosso passado, recente ou longínquo, e tão atual.

O coronel Belarmino aparece numa única cena, na metade do segundo ato. Suas poucas falas são repetitivas e redundantes, denotando a fixação numa única ideia: a de que um Banco Hipotecário poderia ter evitado a bancarrota e, quem sabe, a entrega da filha ao usurário. Mas para além desse novo equívoco o que se destaca é a exaltação que

---

<sup>8</sup> A homossexualidade foi um dos meios encontrados por Oswald para sugerir a degradação da família aristocrática, mas acaba deixando transparecer os preconceitos da época e, quem sabe, do próprio escritor.

faz da suposta nobreza de Abelardo I e o encarecimento do empréstimo “feito com garantias puramente morais”, antes de puxar um enorme lenço vermelho para enxugar os olhos e a barba, em cena tragicômica típica do picadeiro.

A substituição de Abelardo I por seu alter ego, Abelardo II, ambos submetidos ao poder econômico e sexual do Americano, é o melhor exemplo do que Haroldo de Campos (1991, p. 19) denomina “rotação tipológica” e “oscilação geral dos paradigmas” ou “subversão do paradigma”, recurso que, mais do que qualquer outro, faria a riqueza da peça, já que do ponto de visto sintagmático a peça seria composta “a partir de situações esquemáticas, bastante simples, de oposições óbvias”, o que pode ser ilustrado por aquele que é o momento-chave da peça:

**ABELARDO II** Pão-duro...

**ABELARDO I** Pão amanhecido!

**ABELARDO II** Eu fui o teu obstáculo!

**ABELARDO I** Mas a tua vida não irá muito além desta peça...

**ABELARDO II** Me matas?

**ABELARDO I** Para quê? Outro abafaria a banca. Somos... uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes... (ANDRADE, 2017, p. 67)

Parte da crítica atribui a caracterização de Abelardo II como o socialista que vira capitalista, por meio da traição e do roubo, à adesão de Oswald ao comunismo, como se o escritor estivesse apenas seguindo a cartilha dos membros do partido, para quem, fiéis às orientações de Moscou, um socialista seria pior do que um fascista, pois a sua defesa de uma posição branda era o que havia de mais prejudicial à causa proletária.

Acredito que as coisas sejam talvez mais complexas. Um escritor irreverente e anárquico como Oswald dificilmente se submeteria de todo a qualquer cartilha. A transformação de Abelardo II parece ilustrar não apenas o comportamento dos socialistas que podem facilmente mudar de lado, como também a muito mais generalizada leviandade na defesa de ideias e convicções – no Brasil, “país semicolonial” (ANDRADE, 2017, p. 25), é certo, mas seria muito diferente em outros países? –, facilmente abandonadas diante dos interesses pessoais, quando não diante da oportunidade do roubo e do enriquecimento ilícito: “a gente pode ter ideias, mas não é de ferro” (ANDRADE, 2017, p. 25).

Ademais, a “oscilação de paradigmas” proposta por Haroldo de Campos parece de fato estruturar a peça oswaldiana de tal modo que também envolve um personagem não

mencionado pelo crítico, o coronel Belarmino. Ora, antes de Abelardo II substituir Abelardo I, é o coronel Belarmino que é de certa forma substituído por Abelardo I. Assim, a sequência de substituições poderia começar com o coronel e sua família, que exploraram durante um século “milhares de seres”, na expressão de Abelardo I, isto é, primeiro os escravos, depois os colonos; mas acabou explorado pelo usurário. Se no caso dos Abelardos o caráter inevitável da substituição já está sugerido na coincidência dos nomes, a substituição de Belarmino por Abelardo também pode ser entrevista, ainda que de maneira mais sutil, na semelhança de parte dos nomes, *Abelardo* – *Belarmino*, e também no fato de que em Belarmino há quase um anagrama de Abelardo.

Como o coronel, Mister Jones tem na peça uma participação relativamente pequena, mas é com certa frequência que ele aparece nas falas dos outros personagens e em referências presentes no próprio cenário. É como se Oswald quisesse mostrar com esse personagem elusivo o modo como o capital internacional está sempre envolvido em todos os setores de nossa sociedade, não apenas no campo da economia, mas também na política, na cultura e nas relações sociais, ainda que quase sempre de modo pouco evidente ou de maneira oculta.

Representante ou símbolo desse capital, a quem os capitalistas brasileiros, por mais poderosos, precisam se curvar em patente submissão, o Americano teria – conforme diz Abelardo I a Abelardo II – o “direito de pernada”, o direito à primeira noite que os senhores feudais, conta-se, podiam passar com as noivas de seus vassalos no momento das núpcias, o chamado *jus primae noctis*. Essa nova alusão à Idade Média, em chave satírica e grotesca, é o coroamento do escracho total da união paródica entre Abelardo e Heloísa.

Num dos últimos diálogos da peça, no terceiro ato, Abelardo I faz um último pedido a Abelardo II – “a última vontade de um agonizante de classe!”: que ele ligue o rádio e sintonize a estação que irradia de Moscou. Ouve-se então o hino da Internacional Comunista e Abelardo I conta a história de Jujuba, um cachorro que é adotado pelos soldados de um quartel, mas que solidariamente decide recusar os privilégios que lhe são oferecidos para ficar com os seus companheiros de rua.

Caso essa espécie de parábola comunista procedesse de um personagem diferente de Abelardo I e, além disso, numa peça mais ou menos tradicional, ou – mais do que isso – numa peça tão-somente programática, seria quase inevitável vê-la como simplista e redutora. Mas Oswald a coloca na boca do agonizante Abelardo I, que já havia afirmado

cinicamente: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! [...] Mas se sarasse... regressava à arena na posição que ocupei. Não aderiria... Talvez mudasse de dono. Voltava a trabalhar para o imperialismo inglês...” Além disso, não é com essa história que a peça termina, o que apontaria para a expectativa de que o vaticínio de Abelardo I viria um dia a se confirmar.

O fim da peça mostra, contudo, não o triunfo do comunismo, mas a vitória (ainda que – sugere-se – temporária) do capitalista nacional, que obteve o seu capital por meio do roubo e do estelionato, e que se mostra mais cínico mesmo do que o capitalista roubado, e ainda o triunfo, se não definitivo, ao menos bastante duradouro do capitalismo internacional, em geral, e norte-americano, em particular.

Assim, a história do cachorro Jujuba, embora enalteça a solidariedade e o desprendimento que podem pautar as relações entre os oprimidos, talvez possa ser vista mais como um desejo, um sonho, um ideal de um mundo que fosse diferente deste em que vivemos, pois o final da peça parece apontar antes para a realidade que parece imutável e não para a sua superação, para o drama do momento presente e não para o futuro ou para a utopia. Ao dar a última palavra ao Americano, Oswald sem dúvida destaca aquilo que Haroldo de Campos (1991, p. 28) sintetiza de modo lapidar:

A última fala é de Mr. Jones: ‘Oh! good business!’ A vicariedade dos protagonistas de circunstância não afeta o ‘bom negócio’, pois a contradição fundamental não é alterada. Nesse perde-ganha grotesco de personagens camaleonicamente votados à indefinição, o único personagem definido é o supervilão, que ganha sempre.

Nesse sentido, Oswald de Andrade se mostraria mais uma vez quase profético. Quando a peça por assim dizer “acordou de sonhos intranquilos”, quando foi finalmente encenada, quando de “literatura teatral” tornou-se “teatro literário”, outros Abelardos e Perdigos, poucos anos antes, haviam se unido aos capitalistas e ao próprio governo norte-americano para apelar do poder um governo democraticamente eleito. Como em 1937, ano de publicação da peça, começava em 1964 novo período ditatorial no Brasil, agora sob o comando dos militares, que se estenderia por um período bem maior do que o outro.

Em 1967, Zé Celso Martinez Corrêa levaria *O rei da vela* ao palco do Teatro Oficina, essa “bomba de retardamento deixada por Oswald de Andrade para explodir quando estivessem todos comemorando o seu passamento definitivo”, nas palavras de Décio de

Almeida Prado (2017, p. 77), outro de nossos grandes críticos teatrais. Radicalizando ainda mais o caráter satírico, paródico, hiperbólico, sarcástico, chocante, bombástico do texto oswaldiano, a encenação de *O rei da vela* de 1967, com Renato Borghi, José Wilker, Esther Goes e Maria Alice Vergueiro, ficaria para sempre associada ao surgimento do movimento Tropicalista, juntamente com o cinema de Glauber Rocha (a quem por sinal a encenação foi dedicada), a música de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Os Mutantes, a poesia de Torquato Neto e a arte de Hélio Oiticica, entre tantos outros artistas, e Oswald seria talvez a principal figura do Modernismo a inspirar os tropicalistas como o criador do “Manifesto Antropófago”. Em 1968 viria o AI-5 e muitos seriam mortos pelo regime e desaparecidos. Em 1974 Zé Celso seria preso e torturado, tendo de se exiliar na Europa, ficando em Portugal até 1978. Em 2017, aos oitenta anos, reencenaria a peça de Oswald no Teatro do Sesc Pinheiros, em São Paulo.

Pouco tempo depois, quando pensávamos que esse período tenebroso de nossa história estivesse de algum modo superado – a despeito de muitos dos corpos de desaparecidos políticos, presos pelas forças militares e paramilitares que agiam a serviço do Estado, não terem sido encontrados –, vimo-nos confrontados por aqueles que procuram não apenas justificar a tortura e as mortes cometidas em nome do regime militar, como defendem a sua restauração, a volta da censura e da cessação dos direitos e liberdades individuais, conquistados a tão duras penas e por um preço tão alto.

É nesse contexto que a peça oswaldiana mostra-se atualíssima, seja em forma de texto literário, seja em eventuais projetos que pós-pandemia possam levá-la novamente aos palcos, como teatro propriamente dito, quando será possível confirmar que continua viva ou então, se considerarmos que a encenação é uma espécie de sopro vital que dá a cada leitura uma nova vida ao texto dramático, além da que ele em si mesmo carrega, ganhar mais uma vida e contrapor-se assim, uma vez mais, ao enaltecimento e à cultura da morte, da violência, da tortura, da intolerância e da opressão. Se parte da explicação para esses renascimentos tão a propósito de *O rei da vela* pode ser encontrada na permanência de nossos problemas mais agudos e na barricada sem fim de Abelardos que se sucedem no poder, cabe creditar outra boa parte à genialidade, ao talento e à argúcia de Oswald de Andrade.

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leitura do teatro de Oswald. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 7-15.
- PRADO, Décio de Almeida. Uma perspectiva crítica sobre Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985a.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

Submetido em: 02 set. 2020

Aprovado em: 22 out. 2020



**Nas fronteiras do tempo:  
imagens e elementos que se completam em  
*O arco desolado*, de Ariano Suassuna**

**Sobre las fronteras del tiempo:  
imágenes y elementos que completan em  
*El arco desolado*, de Ariano Suassuna**

Deividy Ferreira dos Santos<sup>1</sup>

## Resumo

A tragédia, o mito e o trágico são alguns dos elementos que podem ser encontrados no texto teatral *O arco desolado*, de Ariano Suassuna, escrito em 1952. A peça é, na verdade, uma (re)leitura atual da tragédia espanhola *La vida es sueño* (1635), de Caldéron de La Barca. Nesse intento, pretende-se discutir, a partir dos dois exemplos mencionados, os distanciamentos e as aproximações entre o que seria tragédia clássica e tragédia grega, já que a discussão empreendida perpassa também por esse percurso, bem como demonstraremos como as categorias elencadas podem ser apresentadas/pensadas na peça do autor pernambucano. Para atingir esse feito, contaremos com o seguinte aporte teórico: no que diz respeito ao mito recorreremos ao trabalho de Eliade (1978), em relação à tragédia nos respaldamos nos estudos de Aristóteles (1987), Fleig (2009) e Rohden (2009), e no que corresponde ao trágico, em Szondi (2004).

**Palavras-chave:** Ariano Suassuna. *O arco desolado*. Tragédia. Trágico. Mito.

## Resumen

La tragedia, el mito y lo trágico son algunos de los elementos que se pueden encontrar en el texto teatral *el arco desolado*, de Ariano Suassuna, escrito en 1952. La obra es en realidad una (re) lectura actual de la tragedia española *La vida es sueño* (1635), de Caldéron de La Barca. En este intento pretendemos discutir, a partir de los dos ejemplos mencionados, las distancias y las aproximaciones entre lo que sería la tragedia clásica y la tragedia griega, ya que la discusión emprendida también discurre por este camino, así como demostraremos cómo las categorías enumeradas pueden ser presentado en la obra de teatro del autor de Pernambuco. Para lograr esta hazaña, nos apoyaremos en el siguiente sustento teórico: en lo que respecta al mito, recurrimos al trabajo de Eliade (1978), en relación a la tragedia nos apoyamos en los estudios de Aristóteles (1987), Fleig (2009) y Rohden (2009), y en lo que corresponde a lo trágico en Szondi (2004).

**Palabras clave:** Ariano Suassuna. *El arco desolado*. Tragedia. Trágico. Mito.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CAPES. É pesquisador, cadastrado no CNPq, no grupo de pesquisa Estudos literários: fundamentos conceituais e história, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: deividyferreira@outlook.com.

## Introdução

Aristóteles em sua *Poética* (1987) associa o drama à representação teatral, por assim se distinguir da epopeia que também é uma outra forma literária igualmente caracterizada pela imitação, no caso a mímese das ações. Nessa obra, o filósofo grego trata da definição sobre o conceito de tragédia referindo-se ao espetáculo como o seu modo de imitação e o restante como sendo elementos estruturantes do gênero. A elocução, o canto ou a música configuram-se como o meio de imitação de forma mais simplificadora, segundo o filósofo. A mímese, portanto, em grego, significa imitação/representação. Ainda segundo Aristóteles, imitar é uma prática natural a nós seres humanos desde a nossa infância e, nesse caso, o drama imita pessoas em ação, ou seja, a tragédia vai tratar de pessoas em ação no teatro. Tanto Platão quanto Aristóteles viam na mímese a representação da natureza, contudo, para Platão, toda a criação era uma imitação, até mesmo quando se referia a criação do mundo, uma imitação da natureza verdadeira que comumente é ligada ao mundo das ideias e ao mundo ideal. Sendo assim, a representação artística do mundo físico seria uma imitação de segunda mão, isto é, uma imitação da imitação; já Aristóteles via o drama como sendo a imitação de uma ação que na tragédia teria o efeito catártico. Ele se contrapõe e rejeita o mundo das ideias, isto é, o filósofo não aceita o que Platão vê e valoriza, então, a arte como representação do mundo.

De maneira mais didática, a tragédia, seja ela clássica ou moderna, ainda é um tema recorrente nas mesas de debates. Há muitos pesquisadores, cada um à sua maneira, que ainda tentam “entender” e desvendar os mistérios que estão por trás dessas duas categorias. Não é uma tarefa fácil, nunca foi e não será. À vista disso, a tragédia, de maneira bem geral, surge a partir da necessidade que o homem/sujeito se encontra em questionar-se e interrogar-se perante as fraquezas e as incertezas que o mundo moderno o proporciona, e dessa maneira, o mundo acaba entrando em conflito com o seu próprio espírito humano, permitindo com que ele incorra a brigar com o seu eu interior. Assim, surge as primeiras tragédias, que são oriundas dessas manifestações sociais, culturais e políticas em que o homem está mergulhado. Na narrativa literária, por exemplo, acontece algo parecido: as personagens estão se interligando e se entrelaçando o tempo inteiro, e fruto dessa relação “conflituosa”, acaba ocasionando em uma nova postura frente ao que se estava vivenciando até então. Surgem, então, as tragédias, que desnorream as personagens completamente e fazem com que elas encarem o seu caminhar dentro do

texto literário por caminhos diferentes e diversos.

Aparece o que nós conhecemos por Destino. Cada personagem literária tem um destino a ser traçado e delineado, e a partir do mundo em que algo provocador e questionador as interroga elas acabam não cumprindo o seu destino, sem falar que há tragédias em que o destino não se concretiza, justamente pelo fato de que é o moderno quem cria o seu próprio destino. Em relação à tragédia grega, à guisa de exemplificação,

[...] preocupa-se em desvendar e problematizar as questões existenciais que assolavam o homem na Grécia antiga. Ao se debater no conflito insolúvel, alicerçado no embate entre o homem e o divino, o herói experiencia a contradição a qual revela o sentido trágico de sua própria existência. Nesse sentido, a tragédia é um tirar de máscaras pelas mãos do Destino, um desnudamento do Ser diante de sua fragilidade que é inerente ao seu agir. Esse desnudamento leva àquilo que se pode identificar, sobretudo nas tragédias de Sófocles, como sentimento trágico da existência, que irrompe da consciência de que o conhecimento e ser humano são limitados. Por isso, as peças trágicas da Antiguidade clássica expõem os homens limitados e mortais, mostrando-lhes que seus erros, enganos e falhas estão, necessariamente, no horizonte de seus juízos e de suas decisões, porque eles vivem enredado [sic] em um mundo que é mais vasto e complexo do que aquilo que possam imaginar, compreender e conceber. Portanto, ao tratar do homem e das circunstâncias que o cerca, a tragédia grega apresenta, por meio do mito, uma reflexão sobre o homem, através de uma linguagem permeada por emoções. É em função deste processo reflexivo que o mito passa a ser entendido como metáfora do sentimento humano, o que ainda explica sua pervivência na contemporaneidade. (SILVA, 2019, p. 22)

Levando em consideração essa ótica, o presente artigo pretende fazer um estudo da peça *O arco desolado*, do escritor pernambucano Ariano Suassuna, com vistas a entendermos como ele se utiliza da tragédia, do trágico e do mito na construção da peça e da personagem Sigismundo, o príncipe enclausurado. É de nosso interesse também averiguar como é feita uma leitura atual da peça de Calderón de La Barca. Desse modo, entender como acontecem essas intertextualidades, que ora se aproximam, ora se distanciam, também nos interessa. Para atingir esse objetivo, o artigo está organizado da seguinte forma: após esta introdução, a primeira seção está destinada a uma breve apresentação da peça teatral, a fim de que se mostre/se situe o enredo da obra ao leitor; na sequência, na segunda parte, discute-se a tragédia e o trágico, nosso objetivo, em tese, é examinar como essas duas categorias se imprimem na peça em questão; na terceira parte, nossa análise contará com a abordagem sobre o mito, já que consideramos que na peça de

Ariano Suassuna há a presença do mito implicando novas e importantes posturas da personagem Sigismundo no desenrolar das ações; e, por fim, fecharemos a discussão apresentando as nossas considerações finais acerca do estudo.

A contribuição desse trabalho trará à luz um tema ainda de muito interesse pelos pesquisadores, que é a tragédia, sempre com suas implicações e enigmas desafiadoras, bem como lançar visibilidade à peça teatral de Ariano Suassuna, *O arco desolado*, que infelizmente, em termos de trabalhos acadêmicos, ainda conta com poucos estudos, o que efetivamente abre espaço para que essa discussão seja levantada.

### **Apresentação da peça teatral *O arco desolado***

A peça *O arco desolado*, escrita por Ariano Suassuna, é uma tragédia moderna, escrita no ano de 1952, pouco comentada pelos críticos do autor. O texto teatral inicia-se com a morte da rainha e com todo o reino em constante movimentação em torno deste trágico acontecimento, ao passo que agora, após a morte, há interesses de alguns personagens do reino pela tomada de poder e pela renúncia do rei ao cargo. Este início com a morte da rainha choca, pois, a dimensão trágica, fruto da condição humana, já começa a se vislumbrar.

Essa morte é cercada por um grande mistério (e toda essa dramaticidade prende a atenção do leitor até o final da peça) e uma forte rebelião ameaça colocar o trono de Patrício, o rei, em declínio, já que até então o rei não tem herdeiro de sangue para ocupar o cargo, quando de sua “saída”. O que acontece é que a rainha escondeu um grande segredo de todos do reino, isto é, a existência de um filho. Ela conta com a confiança de Bernardo, que é o fiel servidor de Patrício, fazendo-o jurar que ninguém nunca saberá desse filho, e Bernardo é obrigado a aceitar, visto que o rei, Patrício, sempre deixou claro que ele obedecesse à rainha. Deste modo, as ações desencadeadas por Bernardo são a serviço de uma obediência de vida tanto à rainha quanto ao rei, e que por isso uma quebra desse juramento o faria ficar indiferente perante os senhores.

No entanto, quando o reino se volta para a questão de quem vai ser o novo rei e a nova rainha, muitos no reino começam a pedir que Patrício renuncie ao seu cargo e algumas ameaças internas e externas ao reino começam a surgir. Bernardo é obrigado, portanto, por força própria, a revelar que o rei tem um filho. Um filho que ele criou a pedido da rainha e que somente os dois conhecem a existência. Essa revelação é um

acontecimento trágico ao reino, pois não se esperava que algo do tipo pudesse acontecer, já que o rei encontrava-se viajando. Como explicar a existência de um filho se o rei se encontrava viajando? Será um caso de adultério? Será que a rainha está o enganando? Enfim, todas essas discussões eram o centro de conversas e debates em todo o reino. De início, Patrício não acredita que tem um filho e se pergunta pelo fato de nunca ter ficado sabendo da existência dele, não se conforma de a rainha ter escondido algo tão importante, e fica chateado com Bernardo, visto que ele também escondeu a existência desse suposto filho. Bernardo tenta explicar ao rei que se tratava de um juramento feito à rainha e que, por isso, não podia falhar/falar nada. O rei acaba cedendo e desculpando Bernardo.

Ademais, uma estranha profecia cerca o nascimento desta criança, trazendo uma reviravolta para os planos do reino. O nascimento de Sigismundo, nome dado ao filho do rei, coincide com a festa que se celebrava naquele momento: a festa do santo, o rei borguinhão, São Sigismundo. Além disso, um fato curioso também é o sonho escabroso que a rainha teve: “um parto negro, em que uma coisa terrível cobria um animal desconhecido, de forma estranha” (SUASSUNA, 1952, p. 409), esse sonho estranho é, na verdade, uma profecia de que Sigismundo pudesse crescer e se tornar uma pessoa ruim, capaz de trazer problemas ao rei e ao reino, por ter passado por tudo isso quando de seu nascimento e também por carregar esse nome. Tudo isso leva a rainha a esconder de todos, principalmente do rei, a existência da criança. Essa profecia desencadeia vários acontecimentos ao decorrer da peça, e nós, leitores, somos conduzidos a mergulhar na carga dramática a que a personagem incorre.

É válido ressaltar que tanto a morte da rainha quanto a de outros personagens ao decorrer da peça carregam um mistério, uma possível conspiração. Patrício pede para que Bernardo apresente Sigismundo a ele e não acredita que a rainha foi capaz de aprisionar o próprio filho de todos e do mundo por causa de uma “lenda”. Temendo a reação de Sigismundo ao sair da “prisão” a qual se encontra, Patrício sugere que Bernardo o traga adormecido, pois fazendo isso quando ele acordar poderá dizer que toda a sua vida não passou de um sonho (aqui uma clara referência à tragédia de Caldéron de La Barca, *La vida es sueño*), de que a vida toda estava doente e que somente agora é que acordou desse enclausuramento. Assim é feito. Sigismundo preso ao seu próprio mundo ao chegar ao mundo do “outro”, certamente o estranhamento é recorrente, e ele, no reino, é motivo de curiosidades e de estranhamentos também. Sigismundo, ao reencontrar Bernardo, o agride

verbalmente, é como se toda aquela raiva reprimida, sufocada e negligenciada, carga negativa que ele sente por Bernardo, pelo fato de o ter privado de tantas coisas, viesse à tona em segundos, e ele sentisse a necessidade de colocar tudo aquilo para fora.

Nesse caminhar, *O arco desolado*, aos poucos, vai se revelando como em um processo de vai e vem, revelação em cima de revelação, de ameaças em ameaças, se pensarmos no que nos elucida Aristóteles (1987, p. 120) quando “indica que a ação é o objeto primordial da tragédia, além do enredo”. Ao deter-se em uma peça e nessa lenda polaca, a lenda de Sigismundo, Suassuna (1987) teve que equacionar duas fontes diferentes: a lenda em si e a solução encontrada por Caldéron de La Barca. Ou seja, Ariano Suassuna praticamente foi obrigado a, de forma mais direta, trabalhar com uma fonte “popular” e outra “erudita” na construção de *O arco desolado*.

### **Considerações sobre a “Tragédia” e o “Trágico” em *O arco desolado***

Os estudos referentes à tragédia estão inevitavelmente ligados à contribuição do teórico Aristóteles e nele certamente são encontradas suas mais profícuas observações. Pensando nisso, há uma relativa ocorrência em se pensar também no que diz respeito ao trágico, já que estes dois elementos são diferentes, mas complementares, e podem ser vislumbrados na peça de Ariano Suassuna. De acordo com Aristóteles (1987), o termo tragédia refere-se ao gênero literário e estaria ligado às peças nas quais as personagens heroicas, podemos assim dizer, mostram uma ação nobre que suscita terror e piedade, causada por um acontecimento fatal.

Nas palavras do estudioso Luiz Rohden (2009, p. 14, grifos do autor) “as tragédias são uma *projeção e uma reflexão da nossa situação finita*, limitada, contingente de ser e de viver em confronto com o modo eterno de ser dos deuses, que têm a visão do todo e vida eterna”; e o trágico, por sua vez, seria a representação de todo um conjunto de características que partem do gênero, no caso, a tragédia, e que com a passagem do tempo passa a representar uma ideia filosófica. Em outras palavras, o trágico descreve experiências da existência humana. No texto “Poética da tragédia e filosofia do trágico”, primeiro ensaio da obra *Ensaio sobre o trágico* (2004), de Peter Szondi, o autor nos esclarece a tese que foi discutida pelos grandes teóricos da tragédia e do trágico de que “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico

(SZONDI, 2004, p. 23), desse modo, a tragédia se instaura como o clássico e encerra o trágico. Concordemos com Aristóteles (1987) quando o teórico afirma que:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1987, p. 205)

Ainda para Aristóteles, a tragédia é uma arte mimética que consegue explorar os aspectos da ação humana e que tem como função criar um efeito/processo catártico no público. Isto é, a tragédia imita as ações por meio de seus personagens e cada um deles apresenta temperamentos diferentes, ora mostrando terror, ora piedade no público que passa, conseqüentemente, por esse processo catártico entre essas duas paixões. Por outro lado, “o trágico, para Schelling, reside na oposição entre a liberdade e a necessidade de lutar contra o destino implacável” (ANDRADE, 2006, p. 32).

Em *O arco desolado*, observemos através da fala de Sigismundo como a personagem se encontra perante a saída do quarto “prisioneiro” a que estava destinado/acometido:

Sigismundo - Poder-se-á, porventura, subsistir envolvido por outra vestidura que não a treva e a sombra? Onde estou? Um mundo estranho e grande. É mais um sonho sem sentido. Se eu me mover, tudo regressará ao meu silêncio e quão terrível é a mudez de Sigismundo. Eu a engendro dentro de mim e eis que, perdido nessa plenitude de treva, me assalta o sofrimento. Desgraçado de mim. Onde buscar a coragem de abrir os olhos? (SUASSUNA, 1952, p. 415)

Como percebemos, este é o momento em que Sigismundo é apresentado ao novo mundo, fruto de incertezas e inseguranças. No local em que Sigismundo fora criado, longe de tudo e de todos, certamente existia a ideia de uma vida regada a seu próprio mundo, em prol de seu eu; Sigismundo não tinha contato com o externo, com o outro, o que, agora, neste momento, da apresentação ao mundo como de fato ele é (de interesses como, por exemplo, vislumbramos na peça em estudo), se torna trágico para a personagem. É um momento incerto, de impossibilidades, sem sentido na visão de Sigismundo. Além disso, a condição trágica nasce no mundo moderno e como já discutido reflete as incertezas e os desencontros do mundo atual, uma vez que a tragédia não resolve os sentimentos

humanos.

A peça de Ariano Suassuna coloca em destaque também alguns temas que lembram muito uma grande tragédia como, por exemplo, os adultérios, as revelações misteriosas, os assassinatos e os amores fervorosos, poucas são as vezes em que aparecem momentos cômicos ou de alegria, há maior predominância de tensão e dramaticidade. Ainda é possível fazermos uma comparação da peça de Ariano Suassuna com algumas outras obras, pelas características de alguns temas: a temática do adultério se apresenta de forma muito aproximativa com o *Hamlet*, de William Shakespeare; o sacrifício da jovem amante possibilita a reconciliação do pai e do tio, concluindo a peça sob um céu limpo, que muito lembra o de *Romeu e Julieta*, também de Shakespeare.

Diante do exposto, percebemos também uma semelhança às tragédias gregas, “[...] na medida em que pressupõe uma concepção da vida humana com suas limitações e contradições – a dor, a morte, a falta de consciência e de domínio total sobre a realidade natural, pessoal e social” (ROHDEN, 2009, p. 13), embora a peça de Ariano Suassuna seja uma tragédia moderna, ela carrega muitas dessas características, posto que algumas tragédias – a exemplo de *O arco desolado* – explicam o mundo grego.

Nesta direção, a tragédia e o trágico são elementos que podem ser percebidos em *La vida es sueño* e em *O arco desolado*, principalmente no que diz respeito à análise da personagem Sigismundo. Como mostraremos adiante, a personagem mencionada embebece desses dois elementos e eles são fundamentais para a composição, cada um à sua maneira, do projeto estético-reflexivo de La Barca e de Suassuna. De um lado, temos em *La vida es sueño* um Segismundo que torna sua própria existência um sonho bom, até porque o título da tragédia é “A vida é um sonho”, e que vai contra a predição sobre o seu nascimento, com a finalidade de instaurar um reino de justiça e justo; por outro lado, tem-se em *O arco desolado*, um Sigismundo que, após sair da prisão (do enclausuramento), desencadeia uma série de acontecimentos trágicos, e que vai purgar-se da possível bastardia do mundo, confinando-se de novo na prisão em que fora criado. Em outras palavras, Sigismundo, em Suassuna, apresenta um teor de mistério para a peça, pois ele surge no enredo em um momento de crise, isto é, de um lado, como uma suposta salvação (salvação para o reino, uma vez que ele pode se tornar o novo rei), e de outro, como uma profecia sangrenta (no sentido de trazer calamidade, desordem e desgraças para o reino).

Aqui, é necessário mencionar que as duas peças teatrais apresentam algumas aproximações e alguns distanciamentos: *O arco desolado*, de Ariano Suassuna, e *La vida es sueño*, de Caldéron de La Barca, se embebecem da tragédia, ou seja, as narrativas criadas partem de traços da tragédia, enquanto gênero, do trágico e do mito. O que as diferencia na verdade é a condução do fio narrativo: se em Caldéron de La Barca o império se encontra na figura do príncipe Segismundo, escrito com “e”, que é uma figura que pretende impor a criação de um reino justiceiro, sempre em prol de um sonho bom; em Suassuna, presenciamos acontecimento trágicos que se voltam ao enclausuramento em que o príncipe Sigismundo, com “i”, se encontra. Se na peça anterior não existia o aprisionamento, agora, em Suassuna, se vislumbra intensamente. O mito como referência ao primeiro Segismundo vem com força agora no Sigismundo de Ariano Suassuna, no sentido de tentar resgatar o primeiro príncipe, no caso, o da lenda.

Em tese, podemos afirmar que a tragédia de Suassuna é uma (re)leitura atual e consistente da tragédia de Caldéron de La Barca. Sem muitas delongas, o que as diferencia é o trato com que os autores lidam na condução da narração, que de início parecem ser iguais, mas são diferentes no tocante aos aspectos narrativos, como já discutimos. Por isso, para a tragédia de Suassuna, achamos pertinente lançar visibilidade aos trabalhos de teóricos e pesquisadores que contribuem para uma discussão que gire em torno da tragédia, do mito e do trágico, que já foram expostos na primeira parte desse artigo.

Nesse ponto, o objetivo da tragédia na visão de Aristóteles seria o de imprimir três características, a húbri, a hamartia e a catarse. A húbri é o excesso, uma espécie de ação desmedida que leva nesse caso à hamartia. A hamartia é o erro, ela introduz a noção de falha. É uma combinação entre a húbri e a hamartia conjuntamente, ou seja, a repetição de uma mesma ação. É bom ressaltar que erro é um conceito que vem antes de culpa, uma vez que culpa é o que hoje é mais falado e mais consenso no dia a dia, e erro é um conceito anterior e foi introduzido antes de culpa no caso do Ocidente, já que tem uma ligação muito mais próxima e mais voltada ao Cristianismo. Além disso, culpa tem um sentido mais individual, já erro no sentido do trágico é ligado à comunidade, isto é, o erro de um seria o erro de todos.

No caso, a comunidade seria responsável por aquele sujeito que errou, é corresponsável, a identidade de cada um é a de todos, de modo que o erro cometido não é responsabilidade de um sujeito, mas é previsível por todos. Ele pode ser aceito e

expurgado, é uma dupla face. A tragédia, portanto, produz a catarse, que é uma forma simbólica de retirar o mal da comunidade. Se pensarmos essas categorias levando em consideração a peça de Ariano Suassuna podemos compreender que a falha trágica (hamartia) se instaura no momento em que todas as outras personagens do reino acham que, pelo fato de o rei não ter um filho legítimo de sangue, qualquer outra pessoa do reino poderia se “candidatar” ao título, mas como uma forma de conspiração contra esses “invejosos” que primam apenas pela tomada do poder e pelos prestígios que o reino poderá lhes oferecer, não contavam com a existência real do filho do rei.

Aqui há uma falha trágica no sentido de que agora, com a chegada do filho, o reino será totalmente modificado, principalmente, a começar pela nova escolha para suceder o rei, que neste caso será seu filho legítimo. O destino acaba aparecendo no cumprimento desse grande feito do novo rei. O filho até então bastardo agora se coloca em uma nova perspectiva e em um novo lugar (que sempre fora seu, convenhamos). E nessa relação conjunta da húbri com a hamartia, em consequência, aparece o poder catártico como uma forma de retirar o mal da sociedade e assim propor novas e mais precisas significações.

Apercebendo-se disso, é importante frisar que na tragédia moderna não há a questão do destino porque se refere à concepção moderna do mundo em que o indivíduo moderno não tem esse apego, esse compromisso com a sociedade mitológica, digamos assim, é como se o homem vivesse em um mundo que foi abandonado pelos deuses, o homem se encontra com essa independência, ele tem liberdade de escolha. O moderno é quem faz o seu destino. Por outro lado, na tragédia *O arco desolado* nós realmente percebemos que Sigismundo está cumprindo uma profecia e neste sentido há o destino. Embora se trate de uma tragédia moderna, no sentido de não ser clássica, porque a clássica tem aquela concepção fechada do mundo, que é o mundo governado pelos deuses, há a profecia e o destino no sentido da profecia, no sentido de Sigismundo estar cumprindo essa profecia. Existe o aspecto de ser uma construção moderna.

### **Considerações sobre o “Mito” em *O arco desolado***

Em *La vida es sueño*, de Caldéron de La Barca, existe o mito de que a personagem Segismundo seja uma representação da desordem e do caos; em *O arco desolado*, por sua vez, há a ideia de que o Sigismundo, com “i”, criado agora por Suassuna, seja uma continuidade do primeiro e que conseqüentemente trará problemas ao reino. De fato, isso

se confirma e a profecia é alcançada ocasionando uma situação trágica na vida da personagem elaborada por Suassuna. A respeito do mito, concordemos com Mircea Eliade (1978) quando ele assevera que:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1978, p. 11)

Desse modo, os mitos têm a finalidade de descreverem acontecimentos que estão relacionados ao ser humano, isto é, não apenas relatam o surgimento das coisas e do mundo, mas dão conta de todos os acontecimentos que determinaram a condição do homem no mundo e o constituíram como ele é. Afinal, a tragédia ideal, para Aristóteles (1987), é aquela que se vale da utilização de alguns mitos. Existe na tragédia de Ariano Suassuna a questão do mito desencadeando a vida de Sigismundo, é como se o mesmo fosse obrigado a ser um rei mal, a fazer besteiras por conta do mito do primeiro Segismundo da peça *La vida es sueño*. É como se Sigismundo não tivesse escolhido a não ser trazer calamidade e desgraças para o reino em função da profecia, uma inabilidade da parte dele em lutar contra esse destino.

Essa ideia fica clara se pensarmos na forma do mito quando esta sempre apresenta uma pergunta implícita, interrogações, ou seja, quando a pergunta e a resposta se encerram nelas mesmas. Dessa maneira, o destino, no mundo clássico, os deuses dão a certeza da vida, e o destino, no mundo moderno, não existe, pois, no mundo moderno, o homem é quem faz o seu destino. Não depende dele. No entanto, é um caso de diluição do espírito trágico, só possível na antiguidade clássica, por isso, os conflitos são de dimensão menos trágica. Vejamos:

Bernardo – Vosso filho se chama Sigismundo. O parto da rainha foi difícil e o menino quase morre. Temendo a sua morte repentina, Clemente, o pastor, batizou-o com o nome do santo cuja festa se celebrava, que era o rei borguinhão, São Sigismundo. Assim, por acaso do destino, e sem que para isto interferíssemos, cumpriu-se a profecia na criança. Por outro lado, na noite anterior, a rainha sonhara um parto negro, em que uma coisa terrível cobria um animal desconhecido, de forma estranha. Não me recordo bem de suas expressões, mas ela estava aterrorizada, e temendo que o filho fosse realmente mau, que causasse ao pai e ao reino os males que seu nome lhe cravara na carne, ordenou-me, contra minha opinião, que me calasse, e

construísse a prisão em que viveu seu filho, desde que teve idade para isso até agora. Até que atingisse essa idade, viveu ele na gruta, pois a rainha encarregou o pastor de criá-lo. Quando estava em idade de suportar a prisão, eu o fui buscar e encerrei-o na cela, que já estava pronta. (SUASSUNA, 1952, p. 409)

Na peça, a tragédia está presente no sentido de a mesma já ser por si só uma tragédia moderna em que elenca várias ações desencadeadas por personagens heroicos (na peça em questão, consideramos Sigismundo como um herói não no sentido literal da palavra, de ter atos heroicos, mas sim no sentido de ser a figura real) que mais na frente se deparam com um acontecimento trágico/mortal. É o que acontece na tragédia de Ariano Suassuna: primeiro que a mesma já inicia de forma surpreendente, com a morte da rainha, é algo que choca, em seguida, tem todo um desmembramento em cima dessa morte, que por sinal não foi por acaso, logo em seguida, vem os desencontros e as desavenças pela renúncia do rei, mais à frente a revelação da existência de um filho que rende muitas especulações no reino e depois todo o desenrolar quando Sigismundo é revelado ao mundo e os acontecimentos trágicos em função disso; logo, todas essas ações desencadeiam uma dramaticidade. Existe, neste caso, uma continuidade das ações que sempre vai partir de uma situação a uma ação, por isso a tragédia é dialética.

O trágico, se pensarmos como a pulsão que vigora na tragédia (o homem em desequilíbrio com o mundo e o seu destino), se encontra em *O arco desolado* no sentido de percebermos esse desequilíbrio com o mundo na personagem Sigismundo. Sigismundo fora a vida toda criado em um ambiente solitário sem contato com ninguém e com o mundo, apenas com aquele que lhe levava comida e roupas, isso o fez crescer e encarar o seu entorno de maneira passiva, sem perspectivas, até pelo simples fato de que sua criação o fez se adaptar a uma condição humana de individualidade, é como se o mundo, para ele, fosse daquela forma e não existissem outras possibilidades. É uma personagem construída em desequilíbrio/desordem consigo mesmo, com o outro e com o exterior.

A condição trágica pela qual passa a personagem Sigismundo diz respeito à situação em que ela se encontra: tachado como um filho bastardo do rei e com o estigma, através do primeiro Segismundo da peça espanhola como já mencionado, como um rei da desordem e das coisas negativas que pode causar ao reino. O pesquisador Mario Fleig (2009) no texto “O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar?”, parafraseando Heidegger (1987) defende que:

Não simplesmente a estrutura de uma determinada narrativa, mas quais seriam os elementos mínimos que delimitariam estruturalmente o que podemos chamar de trágico. Temos de convir, em primeiro lugar, que o trágico é algo que define a especificidade da condição humana, na medida em que é nele que se realiza o que há de mais estranho no estranho: ele é *to deinataton*, como nos lembra Heidegger (FLEIG, 2009, p. 38, grifos do autor).

Assim sendo, é válido ressaltar que o trágico pode ser encontrado no nosso cotidiano desde um relato do dia a dia a uma dimensão trágica de nossa vida bem maior e compreende a nossa existência humana. A visão trágica do mundo é a ideia de um mundo carente de sentido, que está tão presente no nosso mundo moderno. Na peça de Ariano Suassuna percebemos no momento em que, pela força do destino e temendo uma revolta ainda maior ao reino, Bernardo afirma que tem um segredo a revelar. Vejamos:

Bernardo - Devo fazer revelações que talvez mudem completamente o destino do reino, senhor. A rainha proibiu-me de falar nesse assunto a qualquer pessoa. Sei no entanto que, para evitar a guerra, ela me desligaria de meu juramento. Além disso, no seu delírio, falou-me ela do fato, como se desejasse que vós dele tivésseis conhecimento, pois ao falar, referia-se também a vós. E como está ela morta, peço-vos autorização para revelar tudo. (SUASSUNA, 1952, p. 405)

Temendo uma desordem/tragédia ainda maior ao reino, a morte da rainha deixa alguns pontos ainda a serem organizados. A morte, por si só, já é uma condição trágica humana, e certamente como acontece na peça, é permeada por vários acontecimentos que precisam de uma solução, que talvez não com a morte da rainha pudessem ser solucionados. Um ponto trágico que chama atenção na peça de Ariano Suassuna é o momento em que a rainha morre e todos do reino se sentem indefesos e sem saberem o que fazer, pois este acontecimento trará sérios problemas ao reino. Pensando nisto, na solução de talvez mais este problema, Bernardo afirma que tem algo a dizer e que irá resolver o problema do reino e afirma que o rei tem um herdeiro, um filho. Esse momento da revelação causa incômodo porque agora o príncipe Sigismundo se torna o herdeiro legítimo do trono e toda a guerra que estava sendo travada pela falta de filhos do rei se desfaz/se rompe.

## Considerações finais

Finalizamos essa discussão, como critério resumitivo, afirmando que na tragédia clássica temos a concepção de um mundo fechado e que é governado pelos deuses, na tragédia grega há a presença da dor, da morte e da falta de consciência que são, hoje, temas muito caros à tragédia moderna em que não se há um destino a cumprir. Na peça de Suassuna, a personagem Sigismundo, embora pertencendo a uma tragédia moderna, devido ao mito (que já foi discutido), está cumprindo uma profecia e assim há a instauração do destino. Chega a ser um tanto contraditório afirmar que na tragédia moderna há o mito, onde de fato não há, mas nesse caso estamos a analisar especificamente uma tragédia feita por Suassuna em tempo atual, que a nossa maneira de interpretação, é impossível não “ler” Sigismundo por essa ótica. Acreditamos que foi possível demonstrar ao longo do trabalho como os elementos [tragédia, trágico e mito] se imbricam na narrativa de Suassuna.

Embora se trate de uma peça não publicada, o autor pernambucano conseguiu harmonizar de maneira muito feliz, talvez, o seu projeto maior, que é equilibrar erudito e popular em uma única obra, e para atingir esse objetivo Suassuna elabora uma nova leitura da peça trágica *La vida es sueño*, de Caldéron de La Barca. Na peça em questão, além de mostrar ações que não se desenvolvem sem sobressaltos, alguns diálogos, à guisa de exemplificação, nos permitem perceber uma linguagem carregada de figuras de linguagem, o que evidentemente revela uma distância com relação a outros textos de Ariano Suassuna. Na peça, vemos personagens que vivem uma realidade trágica pelas circunstâncias impostas por outros personagens e pela profecia que se concretiza.

Enfim, esperamos que a discussão aqui proposta possa suscitar outras e melhores investigações. O autor pernambucano Ariano Suassuna é sempre digno de ser estudado por dentre outros fatores, principalmente, o de enaltecer de forma crítica a nossa cultura, e tentar fazer um estudo de algumas de suas obras por um viés da tragédia, sem dúvidas, é um tema que ainda pode gerar outros tantos trabalhos acadêmicos. Assim, esse breve artigo é apenas um convite à rica literatura de Suassuna. Desejamos, pois, que novos horizontes possam ser desbravados.

## Referências

ANDRADE, Émile Cardoso. **A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45**. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de Brasília, UnB, Instituto de Letras: Departamento de Teoria Literária e Literatura, Brasília, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Maia: Casa da moeda/Imprensa nacional, 1987.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FLEIG, Mario. O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar? In: AZAMBUJA, C. C. de.; VIERO e LUÍS, C. A.; MELLO, F. M.; ROHDEN, L.. **Os gregos e nós**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 37-55.

ROHDEN, Luiz. A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico. In: AZAMBUJA, C. C. de.; VIERO e LUÍS, C. A.; MELLO, F. M.; ROHDEN, L.. **Os gregos e nós**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 13-36.

SILVA, Renato Candido da. **O trágico em trânsito: reescrituras de Antígona em Jorge Andrade e Ângela Linhares**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Literatura Comparada, Fortaleza, Ceará, 2019.

SUASSUNA, Ariano. **O arco desolado**. Recife: versão datilografada pelo autor, 1952.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Submetido em: 04 jun. 2020

Aprovado em: 05 dez. 2020



## Ajuricaba, um herói da Amazônia: História e mito

## Ajuricaba, un héroe del Amazonas: Historia y mito

Saturnino Valladares<sup>1</sup>

### Resumo

Neste ensaio realizo uma revisão do personagem de Ajuricaba, tanto numa perspectiva histórica como numa perspectiva mitológica. Para alcançar este propósito, tomei como objeto de estudo o texto teatral *A paixão de Ajuricaba* (2005), do escritor amazonense Márcio Souza, e estabeleci um diálogo com estudos literários – como *Personagens e identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza*, de Mariana Balduino da Costa – e com os estudos sociológicos de Norbert Elias, Rodolfo Gambini, João de Jesus Paes Loureiro, entre outros. A partir de uma perspectiva histórica, *A paixão de Ajuricaba* trata da presença dos colonizadores portugueses no Amazonas durante o século XVIII e da trágica história dos índios amazônicos a partir da colonização.

**Palavras-chave:** Ajuricaba. Márcio Souza. *A paixão de Ajuricaba*.

### Resumen

En este ensayo realizo una revisión del personaje de Ajuricaba, tanto desde una perspectiva histórica como desde una perspectiva mitológica. Para lograr este propósito, tomé como objeto de estudio el texto teatral *A paixão de Ajuricaba* (2005), del escritor amazonense Márcio Souza, y establecí un diálogo con estudios literarios – como *Personagens e identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza*, de Mariana Balduino da Costa – y con los estudios sociológicos de Norbert Elias, Rodolfo Gambini, João de Jesus Paes Loureiro, entre otros. Desde una perspectiva histórica, *A paixão de Ajuricaba* trata de la presencia de los colonizadores portugueses en el Amazonas durante el siglo XVIII y de la trágica historia de los indios amazónicos a partir de la colonización.

**Palabras clave:** Ajuricaba. Márcio Souza. *A Paixão de Ajuricaba*.

---

<sup>1</sup> Poeta, ensaísta e tradutor. Doutor em Literatura Espanhola pela Universidade de Santiago de Compostela, Espanha, e professor no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL e no curso de Letras: Língua e Literatura Espanhola da Universidade Federal do Amazonas. Dirige na editora Valer a coleção “Cima del canto – Lírica espanhola” e é o tradutor dos seus cinco primeiros livros. E-mail: saturninovalladares@ufam.edu.br.

Ajuricaba foi um importante líder dos povos indígenas da Amazônia. Este chefe dos índios Manau “liderou as tribos do Rio Negro na guerra contra os colonialistas portugueses na terceira década do século XVIII” (KRÜGER, 2005). Sobre esta personagem histórica, Márcio Souza escreveu uma das tragédias mais representativas da literatura produzida no Amazonas, *A paixão de Ajuricaba*.

A referida obra apresenta um herói que perdura na memória popular e que se destaca por seus atributos morais e pela altivez do seu caráter, enquanto critica a atuação do colonialismo europeu contra as populações indígenas: escravidão, aculturação, doenças, morte. Uma visão bem diferente da que apresenta *Muraida*, o poema épico escrito em 1785 pelo militar português Henrique João Wilkens (2012, p. 11), que proclama “a excelência do colonialismo, estorvada pelos ataques dos bárbaros destituídos da verdade divina”, como afirma Marcos Frederico Krüger na introdução desta obra, que inicia a literatura em língua portuguesa do Amazonas. As diferenças ideológicas que sustentam ambas as obras são radicais. Porém, o interesse de Márcio Souza por *Muraida* levou à reedição desta obra em 1993. A primeira edição datava de 1819.

O contexto histórico em que se desenvolve *A paixão de Ajuricaba* é comunicado pelo Coro na cena segunda do ato primeiro:

Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. Depois da viagem de Pedro Teixeira, sucessivas expedições alargaram a fronteira da colônia. Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os Manau, povo de Ajuricaba, habitavam neste País romântico que era o vale do Rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, este País romântico passou a ver seus habitantes espoliados e escravizados pelos europeus, preados desumanamente pelos exploradores de droga de sertão. Se bem que o índio já fora considerado pela Igreja Católica como um ser humano digno de receber a graça de Deus e um tratamento mais elevado por parte dos cristãos, ele era invariavelmente trucidado, caçado, combatido ou contaminado por doenças até então desconhecidas pelos curandeiros. (SOUZA, 2005, p. 26-27)

Como se pode ler, esta obra literária transporta conhecimentos históricos sobre a presença dos colonizadores portugueses nos territórios amazônicos no século XVIII e seus

enfrentamentos com os habitantes legítimos destas terras. O trecho também informa que “o índio já fora considerado pela Igreja Católica como um ser humano digno de receber a graça de Deus”. Portanto, num passado recente a Igreja Católica não considerava humanos os índios, o que justificou sua exploração e a crueldade com que eram tratados. Ademais, esta frase antecipa o futuro imediato: os africanos se converterão forçosamente nos novos escravos das colônias, pois a Igreja Católica acreditava que os negros não tinham alma. Sobre a escravidão do seu povo fala o herói Ajuricaba em outros momentos da peça: “Mas que importa o sacrifício da luta, ou de mergulharmos em nossos abraços, se o ferro quente marca a pele de irmãos aprisionados, com uma palavra que desconhecíamos: escravo!” (SOUZA, 2005, p. 20); assim como sobre os perigos da aguardente e as novas doenças que portam os colonizadores e que dizimam a população índia: “Vê, Inhambu, as mulheres cubéia apodrecendo de doenças do mundo. E seus antigos amantes destruídos pela aguardente.” (SOUZA, 2005, p. 38). Além destas terríveis realidades históricas que trouxe a colonização, Ajuricaba se queixa da desconsideração pelo mais essencial, a destruição da floresta que equivale a todo o seu mundo: “Vê, Inhambu, como os brancos não respeitam a floresta.” (SOUZA, 2005, p. 38).

O espaço em que esta peça se desenvolve apresenta uma natureza exuberante e mítica, onde os deuses estão presentes e os seres humanos acreditam nas significações e nos prodígios da natureza e da vida. Este contexto remete às origens de um tempo e uma cultura que já se começam a vislumbrar por cima do ombro. No extraordinário ensaio *Cultura amazônica – uma poética do imaginário*, João Jesus de Paes Loureiro (2015) pinta uma visão da essência sensitiva que, em muitos momentos, dialoga com o ambiente numinoso no qual transcorre *A paixão de Ajuricaba*:

Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica revela-se como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primeiras da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. Sob o *sfumato* do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando o horizonte das águas que lhe parece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 26)

Ajuricaba estima a natureza e nela se reconhece, é consciente do próprio valor e do papel transcendental que sua identidade terá na história de seu povo, como figura explicitamente em vários momentos da peça.

Por outra parte, *A paixão de Ajuricaba* apresenta preconceitos que existiam entre as distintas etnias, como quando o chefe Manau, amigo de Ajuricaba, explica para Inhambu que o pai desta vendia pessoas da tribo dos macu para os portugueses, e ela, ainda que negando essa realidade, expressa que “Os macu não prestam para nada, são preguiçosos. Não sabem comer um peixe, se lambuzam todos e são pitiús. Os macu não são índios, são quatás.” (SOUZA, 2005, p. 31). Indignado, numa atitude que, posteriormente, conciliara os povos indígenas amazônicos diante da ameaça do inimigo comum, Manau sentencia na mesma página: “Os macu são nossos irmãos e não fedem mais que você, princesa dos Xirianá”. De forma similar, Teodósio, na cena segunda do ato segundo, explicita diferenças socioculturais entre as etnias que povoavam o Rio Negro: “Mas os homens são diferentes. Entre os Tukano não se podia casar com a própria irmã. Mas os Parintintim permitem o casamento entre irmãos.” (SOUZA, 2005, p. 53).

Curiosamente, hoje se fala do índio como se fosse um único grupo humano, quando em realidade se tratava (e, afortunadamente, ainda se trata) de centenas de etnias social e culturalmente bem diferenciadas. Nos olhos dos invasores europeus essa riqueza multicultural foi singularizada ao ser comparada com a própria, tão diferente. Essa visão limitadora e limitada chega até nossos dias. Em relação a isto, resulta significativo o que escreve o cientista social e psicólogo Roberto Gambini (2000, p. 161):

Hoje, reconhecemos nossas origens indígenas. Mas os índios raramente passam para nós de indivíduos que precisam ser tutelados, pois lhe roubaram as terras; educados, porque precisam se integrar à sociedade; defendidos, porque são minoria; e lembrados porque sua riqueza cultural se expressa em objetos exóticos como os colares coloridos, os arcos e flechas, as redes, os rituais, as pajelanças.

A tragédia também mostra hábitos culturais hoje perdidos, que nestes anos conservavam alguns povos amazônicos, como a antropofagia, tão criticada pelos europeus, que não compreendiam seu caráter ritual. Assim, na cena terceira do ato primeiro, Inhambu fala para o tuxaua Manau: “tu comeu as cinzas do meu pai com mingau de banana” (SOUZA, 2005, p. 26-27). Posteriormente, também o comandante português mencionará esta prática, ainda que com um visor de cruel ironia, dirigindo-se a

Ajuricaba: “Receberás uma sentença justa... e garanto que os juízes do rei não se dão ao hábito da antropofagia.” (SOUZA, 2005, p. 50).

Também o texto faz referência a hábitos que sobreviverão até a época dourada da borracha (entre 1890 e 1920, segundo destaca o excelente ensaio *A ilusão do Fausto*, de Edinea Mascarenhas Dias (2007)). Estou me referindo, por exemplo, aos encontros sexuais no rio ou nos igarapés. Assim, na cena terceira do ato primeiro, Ajuricaba explica com naturalidade a Inhambu: “Um dia, tua mãe tomava banho e Boocépinó apareceu de acanitara, arcos e flechas, pintado de jenipapo. Boocépinó é moço formoso quando quer, e boiou perto de tua mãe. E tua mãe se engraçou de Boocépinó e uniu seu corpo ao dele.” (SOUZA, 2005, p. 33).

A este respeito, cumpre dizer que o processo civilizatório na cidade de Manaus toma uma direção definida na última década do século XIX devido às contradições que propiciou a elite extrativista em seu desejo de impor novos valores culturais e sociais com o propósito – entre muitos outros – de que os homens se tornassem educados e se tratassem com boas maneiras, ou seja, de que se civilizassem. Entendida a civilização como “uma auto-regulação individual de impulsos do comportamento momentâneo, condicionado por afetos e pulsões” (ELIAS, 2006, p. 21), os banhos de igarapé chocavam com a imagem da cidade civilizada e moderna que se procurava e passam a ser vistos como nocivos à moral vigente. Assim, por exemplo, no dia 4 de novembro de 1912, o diário matutino independente O Norte publicou: “Prática que ofende a moral: homens e mulheres que tomam banho na Usina Elétrica em franca promiscuidade como a reviverem toda a primitividade dos costumes passados.” (MASCARENHAS DIAS, 2007, p. 55). Esta despreocupação em mostrar o corpo nu denota que, até então, no estilo de vida de muitos manauaras era natural esta visão, pelo menos no lugar apropriado, e que não provocava nenhum sentimento de vergonha. É a partir deste contexto sociocultural que se deve entender o diálogo entre Ajuricaba e sua esposa.

Além de informar sobre o contexto histórico, como já se viu, o Coro tem outras funções na peça, como a de anunciar o enredo da obra dramática, como na cena sexta do ato primeiro:

Mas os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba. Eles precisam fincar suas tropas na área do Rio Negro, sob pena de perderem o domínio para os outros europeus. Ajuricaba impedia o avanço de qualquer tropa lusitana e guerreava os índios traidores. O nome

de Ajuricaba logo foi conhecido na capital da província. Era preciso destruir o orgulhoso caudilho da selva. Um processo é organizado em Belém para promover a guerra a Ajuricaba. Ajuricaba é acusado de manter aliança com os holandeses hereges. Ajuricaba deve ser preso e imediatamente julgado. O Rio Negro deve pertencer ao rei de Portugal. (SOUZA, 2005, p. 42)

Neste parágrafo é interessante a inteligente intervenção do autor, em estilo indireto livre, no pretendido discurso objetivo do Coro. Ajuricaba “guerreava os índios traidores” e “deve ser preso e imediatamente julgado”, pois “O Rio Negro deve pertencer ao rei de Portugal”. Ironicamente, Márcio Souza questiona a visão política e justiceira dos opressores com a intenção de que o espectador ou leitor responda à provocação com uma postura crítica. As pessoas que defendem suas tradições sociais e culturais e seus territórios são os traidores porque não reconhecem sobre eles a soberania do rei de Portugal? Ante esta afirmação, o leitor ou espectador é obrigado a contradizer energicamente a história escrita pelos vencedores, e a identificar-se com Ajuricaba: “Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados.” (SOUZA, 2005, p. 49-50).

Em outras ocasiões o Coro se serve de um tom solene, transcendente, mítico que aproxima Márcio Souza dos grandes trágicos gregos: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Desta forma, discorre o Coro na cena quinta do ato primeiro:

De braços valorosos vamos agora cantar, e do homem que primeiro manteve livre o nosso País romântico. Ó gênios da floresta. Ó justos combatentes. Descei agora Musa, que tímida perdurais pelos tempos, abri a nossa boca como um vulcão em lavas e sem medo entoai por nossos corpos os gritos que clamam secos na garganta atrofiada. Ó Musa de povos que jamais se rendem. Ó Musa de povos que morrem de pé. Ó Musa de povos que resistem com coragem. Ó Musa de povos que defendem a liberdade. Escapa de tua prisão, doce inspiradora, vem agora presidir por entre a trovoadas do inverno, a luz que acende no abismo. (SOUZA, 2005, p. 40)

A influência da tragédia grega nesta peça já foi advertida por outros críticos, como Marcos Frederico Krüger (2005), que, na orelha da obra, relaciona *A paixão de Ajuricaba* com *Medeia*, de Eurípedes, “menos pela ação e mais pelo acontecimento inicial que redundou no caso grego, na tensão fundamental do texto”, pois em ambos os casos os protagonistas masculinos sequestram aquelas que serão suas esposas. Em outro momento

Krüger (2005) comenta:

Na tragédia de Ajuricaba, o poder maior soerguido contra o mundo indígena foi a civilização ocidental. Os valores religiosos trazidos pelos lusíadas não são preponderantes na ação e existem como reflexões do novo ambiente socioeconômico regional. Tal como em *Medeia*, o homem não luta contra deuses que lhe são superiores, mas contra decisões políticas inconvenientes.

Em *Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, Maria Balduino da Costa analisa “os conceitos relativos à paixão, e, por extensão, ao *pathos*, conforme sua origem grega, presentes não só no título da obra teatral como em todo seu enredo” e a “relação entre *A Paixão de Ajuricaba* e alguns componentes presentes na tragédia grega, tais como a figura do herói, da vingança, do coro, entre outros termos como a *diké* (justiça) e a *hybris* (desmedida)” (BALDOINO DA COSTA, 2012, p. 13). Para um pormenorizado estudo sobre este assunto, remeto o primeiro capítulo desta lúcida dissertação, intitulado “A paixão” (BALDOINO DA COSTA, 2012, p. 18-40).

Em algumas passagens, Márcio Souza apresenta falas breves e repetitivas na língua dos protagonistas que fazem com que a cena se envolva num ambiente mítico e misterioso, pois, evidentemente, o autor é consciente de que a grande maioria dos espectadores ou leitores não conhecem esta língua. Este uso da palavra tem uma função poética. É assim que acontece no final da terceira cena do ato primeiro:

[INHAMBU]

Arépé Aiuricaua oén encoiçauêpê. Nô-aitêc noaitec-ô. Oi potocai iréun-né.  
Arépéc Aiuricaua oén encoiçauêpê Nô-aitêc noaitec-ô. Oipotocai Iréun-né.

[AJURICABA]

Noá manapi aiunhá bascana noline. Noá manapi aiunhá bascana noline.  
(SOUZA, 2005, p. 35)

Ajuricaba é também um modelo de aspiração a um ideal ético de vida, um exemplo de dignidade, um símbolo da liberdade do ser humano: “Somos hoje obrigados a esta obstinação de que nos acusas. É a nossa razão de viver. Se não vale a pena viver por isto, então viver não é imprescindível.” (SOUZA, 2005, p. 46). O guerreiro luta para salvar seu povo, sem renunciar aos seus ideais, ao respeito pelas tradições dos antepassados, ao seu orgulho que os invasores não podem macular. Na cena oitava do ato segundo, intitulada “A morte do tuxaua Ajuricaba”, assim se expressa o herói:

Eles pensam que me escravizarão [...] Mesmo que os pajés tivessem adivinhado por entre a fumaça do cigarro de ipadu o que viria acontecer, nós deveríamos ter feito exatamente a mesma coisa que fizemos, se nos importássemos minimamente com as tradições de nossos antepassados e com o julgamento de nossos descendentes. Sei que me consideras um derrotado, mas se houvéssemos entregado nossa terra sem luta, uma terra acovardada ante os invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança. (SOUZA, 2005, p. 70)

Sabedor de que sua vida e o exemplo de sua morte serão um paradigma para os seus, sentencia: “meu povo lutará até morrer” (SOUZA, 2005, p. 71). De novo, o texto adianta uma série de fatos históricos que terão como resultado o genocídio dos Aruaque.

Um soldado português é quem comunica as circunstâncias da morte de Ajuricaba: “Era muito rebelde, meu comandante. Debatia-se como um louco. Fizemos tudo o que era possível para mantê-lo a bordo. Jogou-se como um insano e quase nos leva a todos para a morte. Seu corpo não foi encontrado. Que Deus tenha piedade.” (SOUZA, 2005, p. 71-72).

Em relação à personagem de Ajuricaba e à identidade indígena do povo brasileiro, Baldoino da Costa comenta o seguinte:

Para o autor, os índios fortes e heroicos que abrigam nossa imaginação seriam um mito, pois são, na verdade, um conjunto de populações espoliadas, necessitadas e injustiçadas. Pouco restou em nossa memória coletiva dos povos que aqui foram encontrados pelos portugueses, soberanos em sua organização social, integrados ao meio ambiente, donos de uma linguagem e de uma espiritualidade próprias, por meio das quais elaboraram mitos e rituais que respondiam às suas necessidades. É esse índio íntegro que, de acordo com a análise de Gambini, foi subtraído do processo de formação da alma do povo brasileiro, que ficou psicologicamente marcado por essa espécie de mutilação. E esse índio pode ser encontrado de forma representativa em *A Paixão de Ajuricaba*. (BALDOINO DA COSTA, 2012, p. 12)

A luta de Ajuricaba é continuada pelo aculturado índio Teodósio, que se apresenta como segue: “Nasci tukano em Wapui-Cachoeira e me chamaram Dieroá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio.” (SOUZA, 2005, p. 52). Convertido em carcereiro do seu próprio rei e sabedor da sua morte, reflete com amargura sobre a falsa identidade com a que o vestiram os colonizadores e toma a firme decisão de entrar na luta armada para libertar seu povo: “E olhei para mim mesmo e

vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição. Um homem sem mortos e sem raça. Eu então corri e tirei minhas roupas de branco [...] Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelo dos portugueses.” (SOUZA, 2005, p. 75). Com este discurso termina *A paixão de Ajuricaba*: Teodósio expõe o passado, criticando o presente e antecipando o futuro.

Em relação ao contexto histórico no que a tragédia estreia, no ano de 1974, também pode-se pensar que Márcio Souza está anunciando a luta do povo brasileiro e o fim da ditadura. Convém lembrar que *A paixão de Ajuricaba* foi a primeira peça que o escritor amazonense escreveu para o Teatro Experimental do Sesc (Tesc), e a primeira de muitas que abordaram “[...] a história ou crônica e a mitologia dos povos amazônicos” (BALDOINO DA COSTA, 2012, p. 12).

Em definitiva, *A paixão de Ajuricaba* conta a história de um jovem guerreiro, o chefe dos Manau, que preferiu se jogar nas águas do rio a ser escravo dos portugueses. Conseqüentemente, esta peça apresenta uma série de fatos históricos, que constituem um fragmento da trágica história dos Aruaque nos séculos XVII e XVIII e, numa perspectiva mais ampla, da realidade dos índios amazônicos a partir da colonização. Com extremado lirismo, Márcio Souza narra a tortura e a aniquilação dos indígenas em um momento, o ano de 1974, que propiciou que os espectadores brasileiros sentissem a tragédia do guerreiro como própria, pois o país se encontrava sob uma férrea ditadura militar havia dez anos, pelo que os reprimidos estudantes, intelectuais e prisioneiros políticos encontraram na obra grandes significados e representações da atualidade daqueles dias. Por tanto, Márcio Souza critica a história que os colonizadores e os seus descendentes tinham silenciado e, implicitamente, critica a falta de liberdade no Brasil na década dos setenta do século passado.

## Referências

BALDOINO DA COSTA, Mariana. **Personagens e identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas. Manaus: 2012.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jungmann. Revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

GAMBINI, Rodolfo. **Espelho índio**: a formação da alma brasileira. São Paulo: Terceiro Nome, 2000.

KRÜGER, Marcos Frederico. [Orelha do livro]. In: SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. São Paulo: Editora Valer/Edua, 2005.

MASCARENHAS DIAS, Edinea. **A ilusão do Fausto** – Manaus 1890-1920 –. Manaus: Editora Valer, 2007.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica** – uma poética do imaginário. Manaus: Editora Valer, 2015.

SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. São Paulo: Editora Valer / Edua, 2005.

SOUZA, Márcio. **Ajuricaba**. O caudilho das selvas. São Paulo: Editora Callis, 2006.

WILKENS, Henrique João. **Muraida**. Manaus: Editora Valer, 2012.

Submetido em: 08 jun. 2020

Aprovado em: 23 jul. 2020

## Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2020-2021)

Imagem da Capa e sua autoria: Excerto da obra *Inferno* (ca. 1510-1520), óleo sobre madeira.

Autoria de mestre português desconhecido. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal. A imagem completa encontra-se na folha seguinte.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 261

