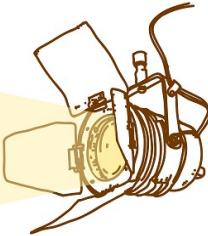


Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Dramaturgia em foco



Dossiê
*Dramaturgia brasileira no
século XX:
teatro, sociedade e
contextos políticos*

Volume 9, número 2, 2025



Excerto de foto da encenação da peça *Bilhete*, de Marici Salomão, em 2003. Direção: Celso Frateschi.
Elenco: Carolina Machado e Nádia De Lion. Foto de João Caldas.



Volume 9, número 2, 2025

REITORIA

Reitor

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

Vice-Reitora

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

PRÓ-REITORIAS

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Michely Cristine Araújo Vieira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

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

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Marcelo Silva de Souza Ribeiro

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Francisco Alves Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

TAE M.^a Margareth Pereira Andrade

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE M.^a Kilma Carneiro da Silva Matos

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2025, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da UnivASF).

EDITORES DESTE NÚMERO ESPECIAL

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Luiz Campos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

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

Editores/as Adjuntos/as

Prof.^a Dr.^a Esther Marinho Santana
Universidade de São Paulo

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

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Universidade de São Paulo

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

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

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

Conselho Editorial

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

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

Prof.^a Dr.^a Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

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

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

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

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

Pareceristas *ad hoc* 2025
[por ordem alfabética de nome]

Prof^a. Dr^a. Alcione Gomes de Almeida, Universidade Federal de Goiás*
Prof^a. Dr^a. Divanize Carbonieri, Universidade Federal de Mato Grosso
Prof. Dr. Duda Woyda, Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Everton da Silva José, Universidade Federal de Ouro Preto**
Prof. Dr. Fernando Bustamante, Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Fernando Kinas, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e Univ. de São Paulo*
Prof. Dr. Flavio Vieira de Melo, Universidade Estadual Paulista*
Prof^a. Dr^a. Graziela Maria Lisboa Pinheiro, Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Igor Fernando de Jesus Nascimento, Universidade Estadual de Campinas*
Prof^a. Dr^a. Inês Regina Barbosa de Argôlo, Universidade Federal do Vale do São Francisco
Prof. Dr. João André Brito Garboggini, Universidade Estadual de Campinas*
Prof. Me. Josemir Medeiros, Universidade Federal de São João del Rei**
Prof. Dr. Luiz Eduardo Frin, Universidade Estadual Paulista*
Prof. Dr. Marcelo Braga, Universidade Anhembi-Morumbi
Prof. Dr. Marcos Nogueira Gomes, Universidade Estadual de Campinas*
Prof^a. Dr^a. Monalisa Barboza Santos Colaço, Universidade Estadual da Paraíba
Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, Universidade Federal do Ceará
Prof^a. Dr^a. Paula Autran, Escola Superior Célia Helena
Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo, Universidade de Pernambuco
Prof. Dr. Rafael Resende Marques da Silva, Centro Universitário Sagrado Coração
Prof. Dr. Rodrigo Morais Leite, Universidade Federal da Bahia
Prof. Dr. Rosicley Andrade Coimbra, Universidade Federal de Goiás*
Prof^a. Dr^a. Sara Mello Neiva, Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Sérgio Ribeiro Pereira, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais*
Prof. Dr. Thiago Herzog, Universidade Federal do Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Vicente Concílio, Universidade do Estado de Santa Catarina

*Universidade onde completou o doutorado

** Universidade onde completou o mestrado

Imagen da capa

Excerto de foto da encenação da peça *Bilhete*, de Marici Salomão, em 2003. Direção: Celso Frateschi. Assistente de direção: Eliel Ferreira. Elenco: Carolina Machado e Nádia De Lion.

Foto

João Caldas

Fonte

Acervo da dramaturga Marici Salomão.

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

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

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

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 9, número 2, 2025

254p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

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

DRAMATURGIA EM FOCO

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

Site da revista

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Apresentação vi
Fulvio Torres Flores

Editorial ix
Luiz Campos e Luis Marcio Arnaut de Toledo

Seção Ensaios 01

Mulher[es] e dramaturgia 02
Marici Salomão

Seção Artigos 20

21

Uma abordagem filosófica do teatro de Nelson Rodrigues
Ana Portich

**Das travessias, o travesso: refigurações utópicas do pícaro ibérico
do século XVI em cordéis dramatúrgicos de Lourdes Ramalho** 45
Leandro de Sousa Almeida e Valéria Andrade

**Dilacerar: compreensões da violência dramatúrgica de Plínio Marcos
em um processo de encenação** 62
Guilherme Natan de Jesus Mergulhão e Virginia Maria Schabbach

**Fábula e a escrita de si em *A verdadeira estória de Jesus de W. J. Solha:*
um caso notável na dramaturgia paraibana recente** 81
Diógenes André Vieira Maciel e Mateus de Siqueira Pereira

**A construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil,
a partir da peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala** 105
David Medeiros Neves

**A dialética de *Gota d'água*: o conflito entre Joana e Creonte
como dialética entre a sabedoria encantada popular e
o modo de produção capitalista financeirizado** 136
Matheus Chatack Dias

**Consciência teatral: elemento constituinte da modernização
do teatro brasileiro na crítica de Sábato Magaldi**
Mário Xavier Lucas e Elen de Medeiros

153

Seção Peças em domínio público

167

Entre o riso e a subversão: atualidade de *O patinho torto ou Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto 168
Luiz Campos

A casa fechada, de Roberto Gomes
Larissa de Oliveira Neves

226

Dados técnicos

254

Concluindo o nono ano de atuação da Dramaturgia em foco, chegamos a um número dedicado exclusivamente à dramaturgia brasileira do século XX. Porém, antes de apresentá-lo, é importante tratar brevemente de duas questões.

A primeira é a divulgação da avaliação quadrienal da Capes, período 2021-2024, para o qual a Dramaturgia em foco subiu um estrato na classificação, passando de B3 para B2, tendo Linguística e Literatura como área-mãe, sendo também classificada nas seguintes áreas com publicação no quadriênio: a) Artes; b) Ciências e Humanidades para a Educação Básica; c) Comunicação e Informação e Museologia; d) História; e) Interdisciplinar.

O período 2021-2024 marca o final de uma forma de avaliação da Capes, pois até então o foco da análise do Qualis ainda estava nas revistas. A partir de 2025, o foco mudou para o artigo. Até 2024 procurava-se a relação das revistas com indicadores bibliométricos internacionais, além de critérios de qualidade e estrutura, como a presença em bases de dados, a inserção no processo de internacionalização e o atendimento a uma padronização de periodicidade e regularidade, garantindo frequência e previsibilidade. A Dramaturgia em foco reunirá esforços para, no próximo período de avaliação (que já está em andamento), mantermos o Qualis conquistado ou, melhor ainda, subir na classificação.

A boa notícia sobre o Qualis só é possível graças à atuação de toda a equipe editorial, composta por Esther Marinho Santana, Fabiano Tadeu Grazioli, Luis Marcio Arnaut de Toledo, Maria Clara Gonçalves e Nayara Brito, pesquisadoras(es) e professoras(es) com doutorado nas áreas de Artes Cênicas, Letras e Teatro. Neste ano de 2025, o editor Fabiano Tadeu Grazioli informou sobre o encerramento de sua participação na revista, a fim de se dedicar a outras atividades acadêmicas e profissionais. Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo, Fabiano iniciou na Dramaturgia em 2019, sendo o primeiro editor-assistente da revista. Especialista em literatura infantojuvenil e também autor de livros desse gênero, tais como *O menino que queria ser árvore* (Positivo, 2014) e os recentes *Vó folhinha: colecionadora do tempo*, com ilustrações de Eloar Guazelli (Edelbra,

2025), e *Nislau, o pirata do olho de vidro*, com ilustrações de Alexandre Camanho (Physalis, 2025), leciona na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Fabiano, registramos aqui nosso muito obrigado pela dedicação, pelo olhar atento e desejo de ver a dramaturgia bem representada na academia e na divulgação ao público em geral. Seu trabalho foi essencial para a consolidação e o avanço da revista. Desejamos sucesso na sua trajetória!

Cabe agora um breve histórico dos dossiês da revista antes de falarmos especificamente deste número. No segundo ano de existência da revista *Dramaturgia* em foco apresentamos nosso primeiro dossiê, em homenagem aos 120 anos de nascimento de Bertolt Brecht (v. 2, n. 2, 2018). A guinada protofascista sob maquiagem (ultra)conservadora em várias partes do mundo e também no Brasil reforçou a importância e a necessidade de se escrever sobre Brecht e discutir seu legado.

O segundo dossiê veio em 2023, em memória dos 40 anos da morte do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983) (v. 7, n. 2, 2023). Idealizado pelo Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut, contou com a colaboração das pesquisadoras doutoras Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves. O terceiro (v. 8, n. 2, 2024), contou com o mesmo idealizador, propondo que os textos publicados no número especial sobre Williams em 2023 apresentassem, desta vez, versões para outras línguas.

O quarto, intitulado *1974-2024: Cinquentenário de morte de um dramaturgo brasileiro fundamental: Oduvaldo Vianna Filho*, foi idealizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti, pesquisadora e docente sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e especialista na obra de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, sobre o qual organizou para a editora Temporal uma coleção com nove peças do autor lançadas no período 2018-2024, para as quais escreveu apresentações, tendo escrito ainda os posfácios para as três primeiras da coleção. O Dossiê também contou com a editoria dos professores Agenor Bevilacqua Sobrinho, editor da Cia. Fagulha, Fernando Bustamante e Eduardo Luís Campos Lima, todos doutores pela USP com estudos histórico-críticos e dialéticos sobre dramaturgia.

Este dossiê *Dramaturgia brasileira no século XX: teatro, sociedade e contextos políticos*, proposto pelos Profs. Luis Marcio Arnaut de Toledo, pesquisador pela USP, e Luiz Campos, docente da Unirio, oferece ao leitor um panorama do pensamento sobre a produção do teatro brasileiro no século passado. O dossiê inicia-se com um relato de experiência de Marici Salomão, dramaturga e professora de dramaturgia, no qual a autora

expõe sua experiência e suas memórias relacionadas à presença e à produção das mulheres na dramaturgia brasileira.

Em seguida, os artigos tratam de um conjunto de obras que vão desde as muito conhecidas, como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, até as invisibilizadas, por exemplo, *Meu filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala.

Uma seção dedicada a peças em domínio público apresenta peças pouco conhecidas do grande público e até mesmo no círculos críticos e universitários, como *O patinho torto* ou *Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto, e *A casa fechada*, de Roberto Gomes. Escritas ainda nas primeiras horas do século XX, estas peças trazem luz a questões de forma, como a erosão do dramático, assim como de conteúdo, dialogando com questões contemporâneas como a sexualidade e moralidade pública.

Uma contextualização mais detalhada sobre o dossiê, com breve apresentação sobre cada texto, pode ser lida no Editorial.

A Dramaturgia em foco agradece a enorme dedicação e o trabalho colaborativo da equipe editorial, assim como das autoras e dos autores, na tarefa de tornar real este dossiê.

Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

Dossiê

*Dramaturgia brasileira no século XX:
teatro, sociedade e contextos políticos*

A dramaturgia brasileira do século XX figura entre as formas artísticas mais contundentes de elaboração e crítica da realidade social do país. É composta por obras que acompanharam transformações e ressignificações sociais e políticas, consolidando-se como um espaço das contradições da sociedade.

Com os trabalhos apresentados nesse Dossiê, é possível compreender como o teatro produziu pensamento crítico em diferentes conjunturas históricas do Brasil, caracterizadas sobretudo por autoritarismos e projetos excludentes de nação. Além disso, a edição temática leva à leitura de que, ao longo do século, o teatro brasileiro figurou os impasses e as contradições que continuam estruturando o país.

Também é possível afirmar, a partir desse conjunto de estudos, que a dramaturgia brasileira pode até ter operado como um mecanismo de desnaturalização, capaz de produzir consciência crítica fundamentalmente sobre as relações de poder e dominação do seu presente histórico.

Em decorrência disso, esse número temático contribui ao debate sobre essa dramaturgia em sua complexidade cultural e histórica. A partir de perspectivas diversas, os textos aqui reunidos leem o teatro brasileiro do século XX como imaginários sociais que disputaram o lugar da arte em meio a crises políticas e sociais. Em um século em que a nação ainda se consolidava sob profundas desigualdades e em que se multiplicaram formas de simplificações ideológicas e ataques à cultura, esse dossiê faz emergir uma memória que reconhece a dramaturgia como força crítica indispensável à historiografia teatral brasileira.

Abrindo o dossiê, temos o **Relato de experiência** “Mulhe[res] e dramaturgia”, da dramaturga e Profª. Drª. Marici Salomão, da SP Escola de Teatro, de São Paulo, que aloca a dramaturgia brasileira sob a chave da invisibilidade histórica das dramaturgas, evidenciando como cânone e crítica produziram um regime de silenciamento estrutural às mulheres autoras. Ao articular memória pessoal, historiografia e teoria feminista, seu relato de experiência como dramaturga e professora de dramaturgia de longa data

reconstrói a presença dessas mulheres como força estética e política, capaz de reorganizar o que se entende por *teatro brasileiro* e por sua própria modernização.

A seção **Artigos** começa com “Uma abordagem filosófica do teatro de Nelson Rodrigues”, da Prof^a. Dr^a. Ana Portich. A pesquisadora desloca a leitura consagrada de Nelson Rodrigues [1912-1980], tida como início do modernismo no teatro brasileiro, para mostrar que sua dramaturgia, à luz de György Lukács, Peter Szondi e Raymond Williams, figuram a crise e a retração do drama moderno, não a sua consolidação. Portich reconstrói o lugar histórico desse dramaturgo como expressão de um conflito entre limites estruturais do drama e transformações da sociedade que o produz.

O Prof. Dr. Leandro de Souza Almeida e a Prof^a. Dr^a. Valéria Andrade apresentam o artigo “Das travessias, o travesso: refigurações utópicas do pícaro ibérico do século XVI em cordéis dramatúrgicos de Lourdes Ramalho”, no qual examinam como a dramaturga Lourdes Ramalho [1923-2019] redesenha figuras populares do pícaro ibérico, Malasartes e João Grilo, no cordel dramatúrgico, considerando suas travessuras como estratégia narrativa de enfrentamento das desigualdades sociais e de afirmação de uma racionalidade popular coletiva. O artigo evidencia a dialética entre tradição e reinvenção, em que a cultura popular nordestina incorpora a herança europeia e a reorienta para uma imaginação utópica de caráter ecossociopolítico.

Com o artigo “Dilacerar – compreensões da violência dramatúrgica de Plínio Marcos em um processo de encenação”, o ator e professor Guilherme Natan de Jesus Mergulhão e a Prof^a. Dr^a. Virginia Maria Schabbach investigam a remontagem contemporânea da peça *Navalha na carne*, problematizando a violência como princípio estruturante da dramaturgia do autor e como chave de leitura dos processos de adaptação e criação cênica. O artigo desloca a violência de uma leitura meramente temática para compreendê-la como impulso dramatúrgico. Sendo assim, os autores mostram como essa obra de Plínio Marcos [1935-1999] exige da cena contemporânea escolhas estéticas que não atenuem sua aspereza, mas que a reinscrevam criticamente no presente.

Na sequência, o artigo “Fábula e a escrita de si em *A verdadeira estória de Jesus*, de W. J. Solha – um caso notável na dramaturgia paraibana recente”, do Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel e do bolsista CNPq Mateus de Siqueira Pereira, analisa uma obra ainda pouco conhecida da dramaturgia brasileira, ao situá-la como divisor de águas na cena teatral paraibana dos anos 1980. Ao investigar a peça *A verdadeira estória de Jesus*, os

autores mostram como Solha [1941-] rompe a forma dramática tradicional ao articular a noção de *estória* como procedimento formal. Os autores também contextualizam a obra no período da ditadura e nas transformações estéticas do teatro paraibano, deixando claro que a dramaturgia de Solha opera um deslocamento crítico em relação às tendências regionalistas então dominantes e, assim, destacando-se pela experimentação formal e disputa de sentidos sobre memória e identidade. Esse procedimento reforça a relevância do artigo como estudo de dramaturgia produzida fora dos centros hegemônicos do país.

Nesse horizonte de revisão historiográfica, o artigo “A construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, a partir da peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala”, do Prof. Me. David Medeiros Neves, recupera essa peça pouco conhecida de Walmir Ayala [1933-1991], para discutir como a dramaturgia brasileira já formulava, em plena ditadura civil-militar [1964-1985], um teatro estruturado pela produção social do medo e pela repressão à homossexualidade. Ao articular apagamento crítico e violência pública, o estudo reposiciona Ayala no cânone, como peça-chave para compreender a política sexual do período e seus efeitos duradouros na cultura teatral.

Em “A dialética de *Gota d’água* – o conflito entre Joana e Creonte como dialética entre a sabedoria encantada popular e o modo de produção capitalista financeirizado”, o Prof. Me. Matheus Chatack Dias propõe uma leitura que foca a peça de Chico Buarque [1944-] e Paulo Pontes [1940-1976] no embate entre Joana e Creonte como núcleo trágico e político da obra. Ao desenvolver uma metodologia fundada em dois movimentos dialéticos, o conflito interno da obra e sua articulação com a realidade social, o artigo amplia o debate crítico em torno de *Gota d’água* e reafirma a potência da tragédia como forma capaz de tornar visíveis as contradições históricas do Brasil urbano do século XX.

No artigo “Consciência teatral: elemento constituinte da modernização do teatro brasileiro na crítica de Sábato Magaldi”, o bolsista CNPq Mário Xavier Lucas e a Prof^a. Dr^a. Elen de Medeiros reconstruem a ideia de consciência teatral como uma categoria decisiva para compreender a modernização do teatro brasileiro como processo histórico, moldado por disputas estéticas e por transformações sociopolíticas do século XX. Os autores mapeiam críticas e formulações do crítico e historiador e, então, demonstram que esse conceito implica a articulação de dramaturgia, encenação, cenografia e recepção, em diálogo com o modernismo de 1922 e com debates internacionais que influenciaram projetos teatrais nacionais. A análise faz leituras de trabalhos de Magaldi [1927-2016] e

Décio de Almeida Prado [1917-2000] para ler a dramaturgia de Oswald de Andrade [1890-1954] e Nelson Rodrigues como consolidação do teatro moderno no Brasil, já que incorporam conflitos nacionais, desigualdades, formas de violência e contradições de classe.

Na seção **Peças em domínio público**, dois trabalhos discutem também a retomada crítica do repertório silenciado da historiografia dramatúrgica brasileira. A primeira, com a apresentação “Entre o riso e a subversão: atualidade de *O patinho torto ou Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto”, do Prof. Dr. Luiz Campos, que revisita a peça de Coelho Neto [1864-1934], publicada em 1924. O autor demonstra como uma comédia de costumes de mais de 100 anos converteu um fato jornalístico em matéria dramatúrgica, capaz de expor e questionar as normas de gênero, o casamento compulsório feminino e as fronteiras sociais da sexualidade.

Em continuidade a esse bloco, a introdução crítica da Profª. Drª. Larissa de Oliveira Neves, “*A casa fechada*, de Roberto Gomes”, evidencia esse dramaturgo sob forte diálogo com o simbolismo de Maurice Maeterlinck, pelo fato de deslocar a ação para fora de cena e fazer da casa um dispositivo de opacidade social. Ao concentrar o drama na fala moralista, ressentida e voyeurística, o estudo mostra que a violência contra a protagonista feminina se organiza como julgamento coletivo, revelando uma dramaturgia em que o cotidiano provinciano se converte em máquina de punição patriarcal.

Ao aproximar obras consagradas e textos menos frequentados pela crítica e pelo público, os artigos dessa edição temática recolocam em perspectiva os modos pelos quais o teatro formalizou conflitos ligados à classe, ao gênero e às contradições sociais.

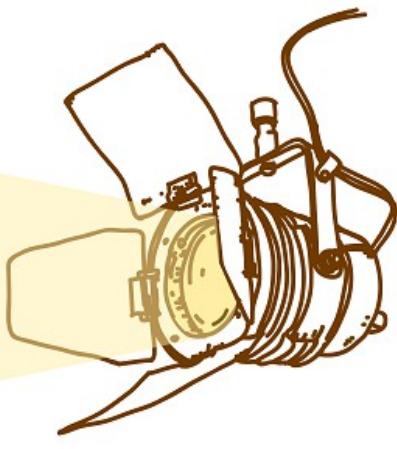
Espera-se, assim, que essa coletânea de estudos contribua para uma leitura da dramaturgia brasileira em suas dimensões estética e política, fortalecendo pesquisas que a compreendam como linguagem histórica e como pensamento social.

Prof. Dr. Luiz Campos [Unirio]

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo [USP]

Agradecemos especialmente à Profª. Drª. Esther Marinho Santana, pela valiosa contribuição como editora-assistente na seção Peças em domínio público.

Dramaturgia
em foco



Relatos

Resumo

O relato tem como objetivo examinar a trajetória da mulher dramaturga no Brasil, destacando tanto os obstáculos históricos de invisibilidade quanto as conquistas recentes afirmação artística e política. A autora adota uma abordagem crítica e pessoal, articulando sua experiência como dramaturga e formadora com referenciais teóricos do feminismo, especialmente Virginia Woolf e Gayatri Spivak, para analisar a condição subalterna das mulheres na dramaturgia. O método consiste em revisão histórica e crítica de textos e autoras – de Júlia Lopes de Almeida às dramaturgas da geração de 1969 e às novas vozes do século XXI – em diálogo com contextos sociais, políticos e culturais. A originalidade do estudo está em preencher a lacuna teórica sobre a presença feminina no teatro brasileiro, tradicionalmente silenciada. Como resultado, evidencia-se a escassez histórica de dramaturgas reconhecidas e a emergência contemporânea de autoras com pautas de gênero, raça e classe. A contribuição central é propor um olhar renovado sobre a dramaturgia brasileira, ampliando o cânone e oferecendo instrumentos para repensar teoria e prática teatral a partir de perspectivas plurais e feministas.

Palavras-chave: Feminismo; Representatividade; Teatro brasileiro; Dramaturga.

Abstract

The experience report aims to examine the trajectory of women playwrights in Brazil, highlighting both the historical obstacles of invisibility and the recent achievements of artistic and political affirmation. The author adopts a critical and personal approach, intertwining her experience as a playwright and educator with theoretical references from feminism, especially Virginia Woolf and Gayatri Spivak, to analyze the subaltern condition of women in playwriting. The method consists of a historical and critical review of texts and authors – from Júlia Lopes de Almeida to the playwrights of the 1969 generation and the new voices of the 21st century – in dialogue with social, political, and cultural contexts. The originality of the study lies in filling the theoretical gap regarding female presence in Brazilian theater, traditionally silenced. As a result, it reveals the

¹ Dramaturga e jornalista. Doutora em artes cênicas pela ECA/USP. Coordenadora do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro. E-mail: maricisalomao@spescoladeteatro.org.br.

historical scarcity of recognized women playwrights and the contemporary emergence of authors addressing issues of gender, race, and class. The central contribution is to propose a renewed perspective on Brazilian playwriting, expanding the canon and offering tools to rethink theatrical theory and practice from plural and feminist perspectives.

Keywords: Feminism; Representativeness; Brazilian theater; Female Playwright.

"Ao pensarmos em todas aquelas mulheres trabalhando ano após ano e sentindo dificuldade em reunir duas mil libras, e que fizeram tudo (o) que puderam para obter trinta mil libras, irrompemos numa explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo."
(Virginia Woolf, s/d, p. 27)

"Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da 'mulher' parece ser a mais problemática nesse contexto."
(Gayatri Spivak, 2010, p. 85)

Introdução

Se vivemos num regime democrático, não deveria ser totalmente irrelevante nos perguntarmos se todas as pessoas têm o direito de falar e de serem ouvidas? Não seria inócuo questionarmos se todas são levadas a sério? Pois sabemos que não têm e que não são. Sabemos que grandes parcelas da população não conseguem ou não podem expressar-se, e ainda que outras o consigam, o que dizem não é levado a sério. Falo especificamente, como foco deste relato, das mulheres dramaturgas, a quem as mazelas da sub-representação e da falta de voz sempre se fizeram sentir.²

Antes de avançar, gostaria de considerar que neste relato minha intenção é manter a primeira pessoa do singular. Talvez não precisasse explicitar tal desejo, mas ao fazê-lo, assumo a importância pessoal de me imiscuir indissociavelmente ao relato, mulher, dramaturga e formadora que sou, oferecendo desta forma, não só meu olhar como testemunha do meu tempo, mas também minha experiência como agente de transformação na semeadura de novas dramaturgas e novos dramaturgos.

Penso este relato como uma espécie de autoconvocação, em que provoco a conexão entre meu olhar interno e o externo, para sondar não apenas a dramaturga e formadora de novas vozes na dramaturgia, mas para compreender melhor a história de "minhas" pares

² Lembremos que a história do teatro ocidental, dos gregos até a modernidade, é exclusivamente masculina, feita pelos e para os homens.

dramaturgas, que são tantas hoje na história do nosso país; apesar do lento movimento estrutural, em direção a uma maior visibilidade, pertencimento e apropriação.

Os movimentos feministas no Brasil alcançaram, sem dúvida, conquistas fundamentais como o direito ao voto feminino, no início dos anos 30 do século XX. Porém, encontramos em um livro que é um marco no registro e na análise de textos teatrais escritos por mulheres, a crítica aos preconceitos à militância histórica das mulheres no Brasil. O livro *Um teatro da mulher*,³ de Elza Cunha de Vincenzo, se debruça firmemente na misoginia e no machismo contra a voga feminista dos anos 60:

Dos movimentos feministas da época, conhecíamos apenas os ecos que a imprensa comum fazia chegar aos leitores comuns. Isso, em relação a outros países, porque as poucas coisas que se passavam no Brasil não alcançavam merecer noticiário relevante [...] (De Vincenzo, 1992, p. XIII).

A pesquisadora sublinha que o que havia eram relatos breves, irônicos e bem-humorados em “tom pejorativo”, destacando quão ridículo eram as mulheres envolvidas em tais movimentos. A autora explica que só não caiu no engodo de achar supérfluo e risível a participação de mulheres militantes nos movimentos feministas ao ler um artigo da psicóloga e socióloga britânica Juliet Mitchell⁴ abordando “com rigor científico” a “revolução das mulheres, como um movimento sério, cujas raízes mergulhavam numa reflexão já secular sobre o tema” (De Vincenzo, 1992, p. XIV).

Essa tomada de consciência da autora soa como o disparador da necessidade inadiável de formular uma pesquisa que levantasse e analisasse as obras das autoras teatrais brasileiras. Um exame minucioso que reuniu um pequeno número de dramaturgas, e que se por um lado se mostra fundamental como revelação de uma história inédita, nunca até então contada, por outro, escancara a escassez de dramaturgas conhecidas até o final do século XX.

Lançado em 1992, *Um teatro da mulher* oferece à leitora e ao leitor já na Introdução uma lista pequena de autoras: 13. Foi o número a que a pesquisadora chegou, após extensa averiguação. Trata-se de uma lista que abrange entre os séculos XVIII e XX, no Brasil, o que perfaz (atente-se!) uma vergonhosa média de quatro (!) autoras teatrais por século.

³ O livro foi lançado no Brasil, nos anos 90, pela editora Perspectiva.

⁴ Segundo De Vincenzo (1992), o “pequeno artigo” de Mitchell tinha sido publicado na Revista Civilização Brasileira, em julho de 1967, sob um título “intrigante e instigante”: ‘Mulheres, a revolução mais longa’.

Sabemos que o número de dramaturgos conhecidos e divulgados pode ser contado às dezenas ou centenas em cada século.

São autoras que precisam ser nominalmente citadas, não só pela relevância de seus escritos, mas também como forma de resistência frente à sua precariedade numérica (embora o primeiro texto, que data do século XVIII, não contenha nome, tendo sido assinado assim: *Por huma Anonima e Illustre Senhora/ da cidade de/ São Paulo, 1797*): Maria Angélica Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida, Maria Jacinta, Rachel de Queiroz, Maria Inez de Barros Almeida, Edy Lima, Leilah Assunção,⁵ Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral.

Alguns desses nomes são conhecidos, mas em relação à mesma qualidade produtiva dos homens, pouco celebrados. Sabemos que o pouco reconhecimento de profissionais mulheres também existe em muitas outras áreas, e é preciso dizer que ainda por cima a dramaturgia brasileira de um modo geral é pouco prestigiada, se compararmos com países como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos.

Geração de 69

Um teatro da mulher inaugura esse registro inédito e com análises muito significativas sobre o trabalho das autoras brasileiras. Um dos momentos mais profundos – pouquíssimo conhecido na história do nosso teatro – reside no ano de 1969, em que três dramaturgas e um dramaturgo tiveram papel de destaque nos palcos paulistanos, com temporadas lotadas, e relevância na mídia da época, despertando interesse por parte de críticos como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Almeida Prado, por exemplo, destaca o fenômeno de 69 no clássico livro *O teatro brasileiro moderno*. Dentre dezenas de nomes de homens dramaturgos e diretores, ele cita os autores que participaram do teatro de protesto contra a ditadura e a favor das minorias oprimidas (mulheres e homossexuais):

⁵ Respeitei a grafia do livro, mas note-se que o sobrenome da autora é escrito Assumpção, na maioria das matérias e publicações que conheço como no livro *Onze peças de Leilah Assumpção*, lançado pela Casa da Palavra, em 2010.

Por essa brecha transitaram e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos. Anatol Rosenfeld, escrevendo sobre o ano de 1969, admirava ‘o número surpreendente de novos talentos’ então surgidos, relacionando os nomes de Leilah Assumpção (*Fala Baixo Senão eu Grito*), Isabel Câmara (*As Moças*), Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), José Vicente (*O Assalto*) e Antônio Bivar (*O Cão Siamês*)⁶ (Almeida Prado, 1988, p. 104).

De acordo com o crítico, esses jovens autores buscavam uma “liberdade maior”, refletindo esse desejo na construção de personagens com condutas “aberrantes, consideradas anormais, nos limites”, o que a mim lembra em parte os processos criativos da geração de escritores britânicos que configurou o movimento “*angry young men*” (jovens raivosos), nos anos 50, e tão celebrados como um divisor de águas no teatro britânico.⁷ Os textos nasciam como libelos “contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade” (Almeida Prado, 1988, p. 104).

Também não percamos de vista que o final dos anos 60 foi marcado pela escalada da ditadura militar no Brasil, e no mundo a Guerra do Vietnã, assim como a disseminação em várias partes do mundo das manifestações de Maio de 68, em que estudantes parisienses lideraram uma série de protestos contra a repressão, o sistema educacional e o capitalismo. Também 1968 é considerado o ano da “Primavera Feminista”, enquanto no Brasil as manifestações feministas eram ridicularizadas.

Portanto, é apropriada e ineditamente que uma mulher se entregue a resgatar a história dos textos teatrais escritos por mulheres brasileiras. As 13 autoras têm suas obras investigadas e analisadas à luz das estéticas de cada época, acompanhadas de farto material pesquisado em jornais, cartas, críticas, além, claro, de suas próprias análises. Na parte I, “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, a pesquisadora, de saída, também enfatiza a geração de 69, como um “fenômeno que não pode deixar de lhe chamar a atenção” (Almeida Prado, 1988, p. 3):

No final da década de 60 – mais precisamente em 1969 – em São Paulo, um acontecimento até então inédito se desenha com nitidez no *conjunto da*

⁶ No caso da peça de Antonio Bivar, fazia sucesso no Rio de Janeiro.

⁷ O fenômeno de público e crítica como a “novíssima geração de 69”, no Brasil, só é conhecido se nos debruçarmos como pesquisadores. Não faz parte da vida ordinária do nosso teatro.

produção teatral: um número proporcionalmente grande de nomes de mulheres-autoras surge com muita força e se impõe. Não é propriamente a presença feminina que chama a atenção, mas o conjunto é que provoca na crítica mais próxima do fato uma espécie de surpresa ou espanto, cuja causa só em parte, no entanto é imediatamente identificada (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 3).

O crítico Sábato Magaldi assinala, segundo Elza, que “1969 é o ano do autor brasileiro”. Estranhamente, porém, ela percebe a ausência de destaque da força expressiva das mulheres nessa época, e o significado de suas participações. Porém, ele as cita nominalmente, ainda que não se debruce sobre o fenômeno: “Nunca se registrou, aqui ou no Rio, um movimento tão rico, atestando, sem discussão, a maturidade do nosso palco” (Magaldi, 1969⁸ *apud* Cunha De Vincenzo, 1992, p. 4).

Note-se, porém, que autoras tão potentes em seus “lugares de fala” – como diríamos hoje – recusavam a qualidade de “feministas”, como uma pecha; como que pautadas por uma cisão entre a vida em sociedade e o teatro, o que num olhar rasante parece não ter contribuído para somar a força da escrita ao ativismo: “Porque Consuelo, ela mesma, afasta quase sempre a possibilidade de uma intenção nesse sentido, a possibilidade de ser considerada feminista” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 114). Como Leilah, Consuelo é altamente taxativa: “Acho [o feminismo] uma forma de alienação da mulher” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 114).

É no mínimo intrigante deparar com esse pensamento de Leilah: “Nem eu nem minha peça somos feministas, no sentido que alguns chamados de liberação da mulher dão à palavra. Não acho que reivindicar oportunidades iguais às dos homens, dentro do sistema em que vivemos, seja feminismo. Ou, pelo menos, não é o feminismo que eu quero.” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 100).

A pesquisadora justifica assim, nesse capítulo, o que lança no início do livro, sobre as formas de tratamento debochadas da mídia acerca dos movimentos feministas no Brasil. Ainda que essas poucas mulheres com consciência dos problemas de gênero escrevessem sobre a necessidade de libertação das mulheres do jugo hegemônico masculino, não se afirmavam desta forma em suas vidas ordinárias. Ao que parece, não queriam ser engolfadas pela alcunha de “ridículas”, como aquelas mulheres que

⁸ MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso teatro. *Jornal da Tarde*, 26 ago. 1969.

queimavam sutiãs. Segundo a autora, também porque “não queriam ficar mal com os homens” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 1).

Como uma dama

A pesquisadora também cita a escritora Virginia Woolf, a partir do clássico “livro-manifesto” *Um teto todo seu*,⁹ de 1928, reforçando sua crítica quanto ao tipo de comportamento esperado pelos homens das mulheres escritoras no início do século XX. Woolf vai sublinhar, até com ironia, que se esperava que uma mulher escrevesse como “uma dama”, uma mulher “bem comportada, pura e ingênua”. Assim, ao que se pode perceber, os homens esperavam a manutenção de uma concebida “identidade feminina” “doce e passiva”, ou ainda, para fazer assomar o mundo contemporâneo, uma mulher “recatada e do lar”.

Woolf manifesta veementemente sua crítica ao fato de as mulheres de sua época (e de antes, também) ser obrigadas a se dedicar apenas às tarefas domésticas, não tendo direito a uma remuneração nem a um espaço só delas em que pudesse escrever – e sem interrupções, assim como condena a inacessibilidade das mulheres a um rendimento mensal para que possam decretar sua independência dos homens.

É nesse livro antológico que Woolf inventa uma irmã imaginária de William Shakespeare e aventa que, mesmo que ela tivesse o talento do irmão, não seria visibilizada nem reconhecida. E pior, segundo Woolf, “qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido ou se suicidado, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado [...]” (Woolf, s.d, p. 62).

Ao retomar essa obra específica de Virginia Woolf em pleno século XXI, assim como Elza Cunha a retomou em meados do século XX, é possível perceber que algo mudou, mas na verdade, pouco mudou. Não é aterrador pensar que era um direito do homem de surrar a esposa quando lhe aprouvesse? E que uma jovem que se negasse a se casar com um cavalheiro, escolhido a ela, poderia ser trancafiada, surrada e jogada num quarto, sem

⁹ Usei essa expressão, de manifesto, ao ensaio da escritora inglesa na ótima disciplina Filosofia Geral (Feminismos), sob a orientação da Profa. Dra. Tessa Moura Lacerda, do Depto. de Filosofia da USP, no programa de pós-graduação 2020 (segundo semestre).

que isso abalasse a sociedade, como um direito natural do pai? De que as “nobres classes” superiores usassem suas filhas como produtos de troca casando-as com famílias ricas?

Tais aberrações Woolf havia lido em *A história da Inglaterra*, do professor Trevelyan,¹⁰ o que pode nos fazer pensar que o papel das mulheres, sobretudo nos países subdesenvolvidos, ainda é o de serem produtos a serem “consumidos” e “descartados” pelos homens, incluindo o impedimento aos mesmos direitos que os homens. Basta consultar os números de feminicídio e de violência à mulher no Brasil que cresceram exponencialmente no ano da pandemia de 2020.¹¹

Ao encontrar uma professora amiga sua, que lhe conta das muitas dificuldades de um grupo de mulheres para conseguir duas mil libras para a manutenção de seus estudos (quando na verdade almejavam 30 mil libras), ambas riem numa “explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo” (Woolf, s/d, p. 27).

O livro da escritora inglesa, que nasceu da reunião de dois ensaios sobre as mulheres e a ficção, lidos na Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, e que muitas dramaturgas iniciantes que conheço citam como leitura obrigatória na vida e nunca os citam os dramaturgos iniciantes – como se houvesse ainda uma literatura “de mulher para mulher”, repetindo o mecanismo das revistas femininas brasileiras dos anos 50 e 60,¹² em que mulheres ditavam a outras mulheres como deveriam se comportar perante seus maridos, constituindo num misto de educação tacanha com entretenimento – também ataca a pouca ou nenhuma importância que se dava à educação de mulheres.

(In)Visibilidade

No Brasil, um dos nomes também citados por Elza Cunha De Vincenzo é o da escritora e dramaturga Julia Lopes de Almeida (1862-1934). Em 2016, foi publicado/lançado o livro *A (in)visibilidade de um legado – seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, escrito por Michele Asmar Fanini como seu doutorado em

¹⁰ Trata-se do historiador britânico George Macaulay Trevelyan (1872-1962). O livro citado por Woolf data de 1926.

¹¹ Foram 648 mulheres assassinadas no Brasil em 2020, ano marcado também pelo início da pandemia de Coronavírus. E 24 mil registraram queixas em delegacias no mesmo ano.

¹² Claudia, Querida e Jornal das Moças são alguns exemplos.

Sociologia, resgatando (esse é o termo) a obra teatral dessa autora brasileira, que lutou pela causa das mulheres, como pelo ingresso da primeira mulher na ABL (Academia Brasileira de Letras), em vão.

Trata-se de uma inestimável contribuição para fazer circular a obra de uma importante autora do século XIX. Mas a qualquer pessoa que pudesse arriscar dizer que essa publicação preenche uma lacuna, nós mulheres do século XXI poderíamos irromper na mesma explosão de escárnio de Virginia Woolf e sua colega, e inquirir: Mas como assim? Não se trata de preencher uma lacuna, pois, a despeito de haver mais publicações de autoras brasileiras nos tempos atuais, ainda pertencemos a uma redoma de esquecimento muito grande, por parte de artistas, críticos e jornalistas, e da sociedade em geral.

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos) (Fanini, 2016, p. 19).

Julia Lopes de Almeida foi uma proeminente escritora carioca e consagrada jornalista. Também protagonizou a “primeira e mais emblemática lacuna institucional da ABL produzida pela barreira do gênero” (Fanini, 2016, p. 17). Era um dos nomes de uma lista extraoficial para ocupar uma cadeira na ABL, mas sem ressonância entre os postulantes. Somente oitenta (!) anos depois de sua fundação, em 1897, é que a primeira mulher ingressou na Academia, tornando-se imortal: Rachel de Queiroz, em 1977.

Ainda que minha vivência específica tenha sido indiferente à filiação feminista, sobretudo nos anos 1980, percebo a natureza de um equívoco, não pelo medo do ridículo, como possivelmente impregnou dramaturgas citadas do final dos anos 60, mas como um tipo de movimento já ineficiente para novas mudanças. Aqui assumo minha total indefensabilidade, ao mesmo tempo que uma enorme abertura, conforme atestarei mais à frente, de aprender com as novas gerações, encampando e contribuindo na criação das mudanças que nitidamente começaram a ser emplacadas, e que afetaram o domínio da dramaturgia, no novo milênio, pelas mulheres.¹³

¹³ Já Sueli Carneiro (2003, p. 117), em *Mulheres em movimento*, abrirá assim o primeiro parágrafo: “O movimento de mulheres do Brasil é um dos mais respeitados do mundo e referência fundamental em certos temas do interesse das mulheres no plano internacional. É também um dos movimentos com melhor performance dentre os movimentos sociais do país. Fato que ilustra a potência deste movimento foram os encaminhamentos da Constituição de 1988, que contemplou cerca de 80% das suas propostas, o

Importante notar que nos anos 80, a militância feminista norte-americana tomava os vários campos do conhecimento, como as artes cênicas:

O feminismo radical ou cultural vê essa ‘universalidade’ como uma máscara para o patriarcado, o sistema que tradicionalmente tem colocado os homens nas posições de poder familiais, econômicas e políticas, oprimindo as mulheres de todas as classes e raças. Em reação a isso, o feminismo cultural tem procurado definir e respaldar ‘a noção de uma cultura da mulher, diferente e separada da cultura dos homens’ (Carlson, 1995, p. 510).

Em seu livro *Teorias do teatro*, Marvin Carlson cita a escritora norte-americana Sue-Ellen Case, voltada aos estudos da performance e do feminismo nos Estados Unidos, como que respondendo à elogiosa crítica de Robert Brustein à peça de Marsha Norman, por sua “duradoura força e validade”: “Um dramaturgo autêntico e universal – não um dramaturgo-mulher, note-se bem, não um dramaturgo regional, não um dramaturgo étnico, mas alguém que fala às preocupações e experiências de toda a humanidade”. Brustein ainda defendia o teor clássico da peça, seguindo a tradição da estética aristotélica, que justamente confirma o padrão “universal” de um teatro canônico, liderado desde suas origens por vozes masculinas (Carlson, 1995, p. 510).

Qualidades universais?

Em minha formação como dramaturga, foram dois os meus mestres de suma importância e reconhecimento no campo teatral: o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e o encenador Antunes Filho, nas décadas de 1990 e início dos anos 2000. Foram anos de aprendizado ímpar com esses profissionais, que trabalhavam sob uma dupla égide: rigor e generosidade na partilha do conhecimento. Dois fatores que, posso afirmar, soube aproveitar para me tornar anos depois também uma formadora de novos e de novas dramaturgas.

Confesso que em mim, no final dos anos 80, não pairava nenhuma sombra de preocupação feminista, ainda que na faculdade de Jornalismo na Puccamp (Pontifícia Católica de Campinas, entre 1982-1985), tivesse tido contatos com mulheres militantes

que mudou radicalmente o status jurídico das mulheres no Brasil. A Constituição de 1988, entre outros feitos, destituiu o pátrio poder.” Um olhar sobre o feminismo, garanto, tem mudado exponencialmente!

aguerridas, participantes de movimentos de luta contra o machismo e formas de dominação masculina. Mas, pelo meu lado, hoje posso afirmar que exercia minha própria militância – ainda que não tivesse consciência dela – ocupando postos normalmente reservados aos homens e sempre avessa a corresponder aos estereótipos sociais do que compõe a ideia de “sexo” ou “gênero feminino”.

Como repórter iniciante, aos 19 anos, no início dos anos 80, era responsável por uma página sobre carros e motos, publicada semanalmente em jornal impresso. Frequentava lojas de veículos, instituições ligadas ao trânsito, oficinas mecânicas, pesquisava sobre veículos... Nunca questionei se era estranho que uma mulher escrevesse sobre automotores, pelos quais não tinha nenhuma paixão, diga-se de passagem, mas considerava um mérito poder exercer já minha profissão antes mesmo de me formar (época em que o sindicato ainda não exigia que o jornalista fosse diplomado) e em que mulheres eram já presenças frequentes nas redações de jornais em diferentes cargos.

Ao começar a estudar dramaturgia, em 1990, com Luís Alberto de Abreu, nas “Oficinas Culturais Três Rios”, eram poucas mulheres alunas, mas havia. Abreu, um grande mestre, apresentava o melhor da dramaturgia: peças de dramaturgos naturalmente inseridos no itinerário do teatro ocidental. Quase não falávamos sobre autorias femininas. Um nome não ignorado era o de Renata Pallottini, muito mais pelo que oferecia no campo da teoria, com livros fundamentais, como *Introdução à dramaturgia* e *A construção da personagem* – foram essenciais na minha/nossa formação –, do que por sua criação dramatúrgica expressiva.

Um olhar mais dedicado sobre a produção dramatúrgica de uma mulher era raro. Por isso, o curso de Luís Alberto era um oásis, privilegiava a formação de jovens dramaturgas e dramaturgos com equanimidade e total respeito a qualquer aprendiz, mas creio que, mesmo assim, se possa falar de uma época de cunho mais “universalista” ou “essencialista” ou “universal”, assim como o que foi dito acima, de um teatro majoritariamente modelar – baseado, sobretudo, na hegemonia do gênero dramático, como paradigma único e, arrisco afirmar, eterno. Nesse sentido, tive a mesma vivência nos quatro anos em que coordenei o Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), sob a condução do mestre Antunes Filho, no qual pensar as relações entre gênero e dramaturgia simplesmente não era uma questão.

Curioso refletir hoje – trinta anos depois – sobre as duas primeiras peças que escrevi, no decorrer dos cursos que fiz com o mestre Abreu. Geraram alguma satisfação enquanto material, muita em ganho de técnica de escrita e maneiras de encaminhamento do tema. Porém, meu primeiro projeto nasceu da leitura de um livro bastante envolvente, *A vida de Shelley*, de Andre Maurois, sobre a vida do poeta romântico Percy Bysshe Shelley. Já no segundo curso escreveria uma peça mais tarde premiada, *O retiro dos sonhos*¹⁴, e que tinha como protagonista um italiano anarquista, Palmarino. Minhas primeiras protagonistas não eram mulheres. Afinal, eu estava no mundo da dramaturgia e ela era toda masculina!

Talvez faltasse algo aos textos, a despeito do segundo ter sido premiado e ser muito bem recebido nas Oficinas Três Rios: talvez me apropriar de mim mesma como mulher? Se à época tivesse mais consciência de meu gênero, talvez fizesse minha protagonista ser Mary Shelley, esposa do poeta Shelley, e autora da obra-prima gótica *Frankenstein*, e a esposa de Palmarino, Aurelia, que havia ficado no Brasil com os filhos, enquanto o marido voltava à Itália para combater. Ainda me pergunto sobre isso. Talvez por uma intuição que me regesse para além da baixa consciência militante, minha primeira peça profissional foi *Maria Quitéria*.

A personagem, cujo retrato eu admirei na primeira infância, na famosa pintura de Domenico Failutti, ao abrir ao acaso um dos volumes da coleção *Grandes personalidades da nossa história* (Editora Abril Cultural, 1969), aparecia vestida androginamente. Trajava vestes de soldado, traje da chamada ala dos Periquitos, durante as guerras da Independência do Brasil, mas por cima da calça havia uma saia, o que confundia a questão do gênero ou do sexo da personagem, ao mesmo tempo, que exercia curiosidade e atração por querer saber mais sobre aquela estranha figura.

Vinte anos depois, caminharia resolutamente na direção de Maria Quitéria de Jesus, escrevendo por encomenda para a Cia. Letras em Cena, capitaneada por Graça Berman e Suia Legaspe. Luís Alberto de Abreu indicara meu nome e o encontro foi positivo. Soube que seria dirigida nada mais nada menos que por Fernando Peixoto.

Descobriria então pelas pesquisas empreendidas por cerca de quatro a seis meses, que a jovem baiana sertaneja Maria Quitéria não aceitava as imposições estereotipadas de

¹⁴ Foi uma das 10 peças premiadas entre mais de 300 textos inscritos, na I Mostra de Textos Inéditos do Sesi.

gênero, ainda que não haja nenhum registro que comprove sua consciência nesse campo. Foi possível saber simplesmente que ela queria lutar em nome de Dom Pedro I e não aceitava ser impedida de ir para a guerra por ser mulher. Um belo dia cortou os próprios cabelos e com roupas do cunhado fugiu da casa do pai para se alistar. Percebi pesquisando e escrevendo que a personagem não se conformava ao papel restrito da mulher na sociedade, o que não se confundia com qualquer questão ligada à sua sexualidade.

Depois de alguns meses, descobriram sua “identidade”, mas mantiveram-na como soldado pelos atos de bravura praticados. A heroína ganhou, então, a famosa saia com bordado inglês e continuou combatendo contra os portugueses. Casou com o alferes José, foi condecorada, e tornou-se um grande símbolo político do século XIX. Teve uma filha. Porém, o prometido soldo que pudesse amparar uma velhice digna nunca lhe foi pago em vida e ela morreu na miséria. Aproveitei esse fato para ficcionar um encontro entre ela e Dom Pedro, e sua decepção por ter lutado por aquele que a ridicularizaria por portar vestimentas andróginas.

Ao me tornar formadora de novas dramaturgas e novos dramaturgos, a partir de 1999, cerca de um ano depois da estreia de *Maria Quitéria*, e já como integrante do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), dirigido por Antunes Filho, minha consciência começava gradualmente a mudar, adquirindo lentamente uma visão mais conectada com a realidade dos segmentos minoritários (mulheres, negros e transgêneros), que também recrudesciam como movimentos no mundo social e das artes, buscando seus espaços de fala.

Ainda eram muito incipientes essas percepções, mas foi na estada no CPT que escrevi *Bilhete*, ensaiada e depois abortada ao lado de outras duas promessas de montagem. Meu foco eram duas personagens mulheres, uma jovem e uma velha, em estranha interação numa cidade praticamente abandonada. Ao ter a peça lida por Antunes, passei a compreender o “duplo” ou “*Doppelgänger*” (expressão alemã), aquela estranha emanação energética que na literatura sai de uma personagem em situação-limite, materializando dessa forma um ou uma sósia.

Minhas duas personagens geravam-se uma a outra e não mais sabíamos quem era mais importante, quem tinha maquinado ou suscitado quem. Ambas as mulheres se encontravam em uma situação-limite, a jovem era a idosa no futuro e a idosa podia ter sido a jovem do presente. Eram as minhas protagonistas, emanações sinceras de minhas

próprias crises, como mulher e jovem à época. Percebi em *Bilhete* a escrita de um texto que me conectava mais e melhor a mim mesma.

Mudanças

Ao assumir as coordenações do Núcleo de Dramaturgia do Sesi-British Council (2008-2019) e do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro (2009 até os dias atuais), desde suas criações, pude desenvolver em sala de aula, de maneira contínua e densa, o que havia aprendido com os mestres e ministrando esporadicamente oficinas de dramaturgia em São Paulo (Oficinas Culturais Oswald de Andrade, onde comecei meus estudos) e outras cidades. O fato de Luís Alberto de Abreu e Antunes Filho serem filósofos do teatro impactou indelevelmente minha visão de mundo e a forma de encarar a experiência poética.

A experiência poética é, assim, considerada uma experiência específica, a que a criação de uma obra permitiria ter acesso, local de passagem da condição ‘profana’ à ‘verdadeira vida’, segundo a expressão que usam, sempre com o mesmo sentido, os grandes escritores contemporâneos (Brunel, 1997, p. 586).

A ideia de acessar a “verdadeira vida”, possibilitada pela experiência poética, segundo o *Dicionário de mitos literários*,¹⁵ que cito no livro *Sala de trabalho – a experiência do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council*, foi guia somada a outros contextos para as escritas brotadas a um tipo de vivência da vida-escrita não ordinária e não profana. Essa escrita que atinge o *self* e que ao mesmo tempo nasce dele, sempre, de fato, foi muito potente.

Então a pergunta mais apropriada e tocante que, como coordenadora e formadora, sempre estimulei nos estudantes: Como ter acesso a essa nova condição por meio da escrita? “Não adianta mudar o texto, tem que primeiro mudar a cabeça”, como dizia o mestre Antunes. Sempre repetia isso à exaustão, pretendendo que a máxima servisse a mim mesma e às minhas próprias dificuldades como uma mulher cuja visão de mundo, confesso, parecia se adaptar à universalidade da escrita teatral, dominada pela hegemonia

¹⁵ BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 586.

masculina, mais do que a uma condição específica. Caminhávamos na criação por uma visão menos plural e mais generalizante da vida, ao encontro de arquétipos e mitos, como se houvesse uma eterna origem comum e não modificada por marcadores, como gênero, raça, local de nascimento, condição econômica e social etc.

Uma das principais expoentes do novo feminismo é a socióloga indiana Gayatri Chakravorty Spivak, acadêmica voltada aos estudos pós-coloniais, dos grupos subalternos. Em *Pode o subalterno falar?*, a pensadora levará em conta os sujeitos marcados por “fragmentação e multiplicidades”. Suas reflexões tencionam compreender a condição de subalternidade da vida social. Para Spivak, é fundamental pensar que não há uma história única e verdadeira, ou seja, a história daqueles que se impõem como vencedores, gerando sempre uma violência epistêmica, mas muitas histórias, tantas quantas forem as singularidades.

Spivak nega uma essência modelar e modeladora (assim como Butler e outras feministas contemporâneas) e rechaça a ideia de sujeitos livres e autônomos, únicos, independentemente do lugar de nascimento e vivência: ao contrário, defenderá a existência de sujeitos divididos e descontínuos: os sujeitos subalternos, que não têm espaço de fala e escuta. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67).

Pensadoras como Gayatri Spivak vêm influenciando sobremaneira as salas de trabalho da dramaturgia. Surgem marcando fortemente os discursos das mulheres autoras, assim como as escolas se debruçam cada vez mais em apresentar as novas feministas aos estudantes.

Neste milênio, as mulheres dramaturgas chamam muito a atenção pelo tipo de produção textual, se comparada há 10 ou 12 anos. Escrevem de seus nichos, sim, mas não para os seus próprios nichos. Na medida em que reivindicam para si o papel de criadoras livres de um modelo – o do homem “universal” –, produzem textos muito singulares na forma e no conteúdo, tocando em assuntos antes inimagináveis na dramaturgia canônica, dominante, e parecem num primeiro olhar obrigar os homens a se repensar como autores de temas/materiais/formas relevantes.

Hoje, peças e roteiros de mulheres da geração de 2010 são premiados e debatidos nos meios artístico e social. São como nunca foram, colocadas em relevo nas mídias. É

pouco? Sim, mas é um começo. Assim como Cunha de Vincenzo citou suas 13 autoras, cito algumas que estão construindo história neste milênio, em São Paulo: Maria Shu, Dione Carlos, Carol Pitzer, Vana Medeiros, Ângela Ribeiro, Ave Terrena, Ana Carolina de Oliveira (apenas para citar algumas que passaram pelo Sesi e/ou pela SP Escola de Teatro), ao lado de Silvia Gomez, Grace Passô, Michele Ferreira e Claudia Barral, entre outras.

São autoras brasileiras que dão à luz materiais raramente vistos no repertório da dramaturgia brasileira, como questões ligadas a estupro, assédio, maternidade, violência física e moral, machismo etc. Suas escritas “alternativas”, segundo expressão usada por Spivak, levam em conta, como não poderia deixar de ser, gênero, raça e cor. Além de oferecerem novos pontos de vista indissociavelmente conectados com seus “lugares de fala”. Dois exemplos apenas:

Carol Pitzer, tendo cursado dramaturgia na SP Escola de Teatro e no Núcleo de Dramaturgia do Sesi-British Council, em 2018, escreveu *Enquanto ela dormia*, que reputava a uma mulher o direito a falar sobre assédio sexual de um pai sobre a filha. Do ponto de vista, claro, da filha, que ao final decide lutar para tirar do seu nome o sobrenome paterno. Uma luta do ponto de vista jurídico, emocional e social. A peça montada no ano seguinte por integrantes do Teatro da Vertigem imprimia uma força visual e energética gigantescas, correspondendo à potência do texto.

No ano seguinte, Ana Carolina de Oliveira, depois de formada na SP Escola de Teatro, continuou aprimorando seus estudos no Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council no ano de 2019. De sua autoria, nasceu o texto *Quero morrer com meu próprio veneno*, em que revia a narrativa de Hamlet, de Shakespeare, sob o ponto de vista de Ofélia. Isso já havia sido feito antes por outros autores e autoras, mas a narrativa de Ana criava um desvio ao final, com uma Ofélia liberta das opressões e ditames do pai, do irmão e do namorado Hamlet. Isso só ocorreu na medida em que a Ofélia de Ana constrói, pela consciência gradativa de sua condição de “subalternizada”, a própria libertação. Ofélia não se suicida na peça de Ana, mas sai “sem trancar a porta e sem saber o exato momento em que a panela explodiu”.¹⁶

¹⁶ A peça foi escolhida dentre 12 textos para ser montada no ano seguinte. Teve a direção de Mika Lins.

Te(x)to

O fato de contarem com uma mulher no papel de coordenadora e formadora também pode ser um expressivo ponto de reflexão, uma vez que essas mulheres do século XXI têm podido perceber que mesmo que as mudanças sejam lentas, novos paradigmas se apresentam. Estamos presenciando cada vez mais o desaparecimento da mulher ideologicamente construída pelo poder dominante masculino: uma espécie bem comportada e invisível, subalternizada e sem direito a falar e/ou a ser ouvida.

A própria Grace Passô, considerada uma das melhores atrizes de sua geração, além de dramaturga e diretora, em entrevista por ocasião do lançamento do filme *Vaga carne*, refletiu, a partir do ponto de vista da racialidade: “O teatro é um exercício de cidadania. A consciência de sua própria identidade vem com muitos embates também. O Brasil precisa sair de sua lógica de pensar as racialidades sob o ponto de vista da benevolência.” Passô evoca em seguida as múltiplas novas formas de expressão e representatividade: “Se tem uma coisa que não combina muito com o Brasil é ele ser narrado através de uma perspectiva elitista” (Passô, 2020, s.p.).

Ainda que esteja longe de deixar de existir de vez, uma espécie de mulher-simulacro, criada como produto do machismo histórico, parece estar muito próxima de se tornar inócuia e desinteressante. Quem sabe só assim o mundo, a despeito de todos os seus duros problemas, ganhará novas e plurais humanidades na vida e na arte.

Referências

ALMEIDA PRADO, Décio. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo , v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>.

CUNHA DE VINCENZO, Elza. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)visibilidade de um legado** – seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016.

PASSÔ, Grace. Arte, política e raça no Brasil: entrevista com Grace Passô. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima, Mauricio Abbade e Thiago Quadros. **Nexo Jornal**, São Paulo, 25 mar. 2020. Disponível em:
<https://www.nexojornal.com.br/video/Arte-pol%C3%ADtica-e-ra%C3%A7a-no-Brasil-entrevista-com-Grace-Pass%C3%B4>. Acesso em: 28 jan. 2021.

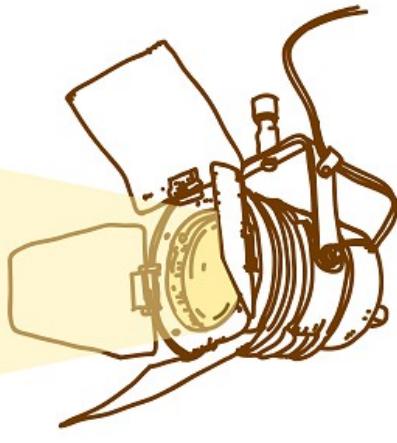
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

Submetido em: 17 set. 2025

Aprovado em: 13 nov. 2025

Dramaturgia em foco



Artigos

Resumo

Afirmamos que, frente à hegemonia exercida por teóricos que consideram o teatro de Nelson Rodrigues como marco inicial da cena moderna no Brasil, não basta fazer uma revisão de literatura para compreendê-lo. Isso porque, tomando como parâmetro autores do campo filosófico como Georg Lukács, Peter Szondi e Raymond Williams, os quais estabeleceram um paralelo entre a modernidade e a feição que o gênero dramático adquire a partir do Renascimento, percebe-se que as peças de Rodrigues sinalizam a crise do drama moderno, sua negação, e não adesão. A liberdade de atuação ou o poder de decisão nas relações intersubjetivas – pedra angular do drama moderno – não têm lugar em suas tramas, pois elas se encerram no círculo estreito da tragédia familiar e/ou na clausura subjetiva de conflitos psicológicos, quando não caracterizam as personagens sob o aguilhão do determinismo naturalista.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Drama moderno; Drama burguês; Tragédia; Naturalismo.

Resumen

Frente a la hegemonía de teorías que definen el teatro de Nelson Rodrigues como punto de partida de la escena moderna en Brasil, creyemos que no basta con hacer una revisión de literatura para comprenderlo. Y eso porque, tomando en consideración las investigaciones filosóficas sobre el teatro hechas por Georg Lukács, Peter Szondi y Raymond Williams, quienes establecieron un paralelismo entre la modernidad y la forma que adquiere el género dramático a partir del Renacimiento, uno se da cuenta de que las obras de Rodrigues señalan la crisis del drama moderno, su negación, y no adhesión a ello. La libertad de actuación en las relaciones intersubjetivas - piedra angular del drama moderno - no tienen lugar en sus tramas, puesto que se encierran en la estrechez de la familia nuclear y/o en el confinamiento subjetivo de la psiquis, cuando no se encuentran bajo el signo del determinismo naturalista.

Palabras clave: Teatro brasileño; Drama moderno; Drama burgués; Tragedia; Naturalismo.

¹ Docente do Departamento de Filosofia da Unesp, câmpus de Marília-SP. Em 2016 fez estágio pós-doutoral na Universidade Sorbonne e em 2002 realizou parte do doutoramento na Universidade Ca' Foscari, de Veneza. Dentre suas publicações destacam-se *Ensaios de teatro e filosofia* (2021), pela editora Unesp, e *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, lançado em 2008 pela editora Perspectiva. E-mail: ana.portich@unesp.br.

Drama burguês como sintoma da crise do drama moderno

Em texto de 1956, Peter Szondi afirmava que o desdobramento da forma dramática que mais interessa para compreendermos sua versão moderna engendra-se no Renascimento, com a retomada da *Poética* aristotélica a partir de 1498 na Itália, completando-se com a depuração do gênero levada a cabo na França do século XVII (Szondi, 2001, p. 29 e ss.). Como resultado, elaborou-se uma preceptiva em que o drama se entende como ação que acontece ao vivo, portanto, o veículo linguístico que caracteriza o gênero é o diálogo, não a narração de um fato pretérito. Mais especificamente, o diálogo dramático enseja um conflito entre as personagens, visto que elas não se subordinam umas às outras, não se entregam ao destino nem se abatem pelas circunstâncias. O drama moderno distingue-se do antigo por defender a autonomia dos homens em prejuízo de condicionantes como a força do destino ou a interferência dos deuses.

O teatro moderno vincula-se assim ao advento da subjetividade, cujo fundamento é a capacidade de realizar uma ação livremente. Nesta acepção, a trama é urdida por personagens que tenham vontade própria e a defendam em meio a uma coletividade, para que se tomem providências práticas. Tais personagens, a exemplo dos protagonistas de Corneille e Racine, somente tomam decisões que tenham passado pelo crivo da razão (Portich, 2021a). O sujeito não se percebe como criatura passiva diante de forças sobrenaturais ou do poder ungido, nem se resigna a ocupar um lugar natural, predeterminado. Nesse cenário, aquele que se entrega à inação deixa de ser sujeito de sua própria história, ou nunca chegou a sê-lo, por se conformar aos desígnios divinos ou a realizar aquilo que outros determinem.

No século XVIII, frente à exacerbação do centralismo político que desemboca no absolutismo, o âmbito de atuação das personagens do drama fica reduzido ao ambiente doméstico, uma vez que fora dali, na esfera pública, a burguesia, supostamente por ser plebeia, e mesmo a baixa nobreza não têm como participar ativamente da política, apenas obedecem passivamente, sendo antes objeto de deliberações alheias, tomadas exclusivamente pela aristocracia. É aí que surge o drama burguês, entendido como o drama daqueles que, no *Ancien Régime*, estão alijados do poder. Embora não consigam pautar a política, dentro de casa, na vida privada, ainda decidem o que fazer ou não

(Szondi, 2004).² Enquanto o cenário da tragédia antiga situava os atos diante de palácios, a céu aberto e em plena pólis, no século XVIII a ambientação teatral transfere-se para espaços internos de moradias, tanto casebres quanto solares ou residências medianas.

Nesta inovação do gênero, ressalta-se o apelo emocional em detrimento da razão, motivo pelo qual as condições de acordo com as quais se caracterizam as personagens não priorizam profissões, funções públicas nem seu *status* plebeu ou não, mas o relacionamento familiar e os problemas que dele advêm. Mesmo reis e príncipes podem receber esse tratamento, subordinando seus papéis sociais às relações parentais, como demonstra Denis Diderot, ao enunciar a poética da tragédia doméstica:

Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro [tableau] do amor materno em toda a sua verdade (Diderot, 2008, p. 108).³

Aquilo que acontece fora de casa deve ser narrado, relatado epicamente, não se mostra em cena nem se dramatiza em uma ação presente. O emprego deste recurso técnico faz com que as personagens do drama burguês não se envolvam com a coisa pública, que apenas observam de longe ou sobre a qual tecem comentários e por isso mesmo não lhes desperta fortes emoções. Já os afetos verdadeiros dizem respeito a atritos que coloquem a família em perigo, como a aflição de um amor não correspondido e a consequente impossibilidade de constituir família; a ameaça de uma aliança matrimonial imoral ou desvantajosa; rusgas entre pais e filhos; a angústia de ser um filho bastardo, portanto, de não pertencer a um lar; a intromissão de tios, cunhados e que tais no andamento da casa; a sedução do incesto.

Na opção por garantir a privacidade das personagens, efetua-se uma drástica atenuação da monumentalidade trágica, obrigatoriamente associada a assuntos politicamente relevantes como a ascensão e queda de reis, os avatares de uma guerra ou o favor dos deuses.

² Peter Szondi, na *Teoria do drama burguês*, especifica que “A virtude é, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, um meio de expansão social. Na França do *Ancien Régime* é, ao contrário, algo privado com que o burguês se consola, fugindo das intrigas e da malignidade do mundo para as suas quatro paredes. [...] É de supor nela [a sentimentalidade] uma reação do burguês à sua impotência política e social, uma fuga da realidade externa em direção ao mundo dos sentimentos.” (Szondi, 2004, p. 142).

³ Cf. “Ifigêneia” (Harvey, 1987, p. 284): “na mitologia grega, filha de Agamémnon [rei de Micenas] e Clitemnestra. A frota grega, na hora de zarpar para Troia, ficou detida em Áulis pelo mau tempo. O adivinho Calcas declarou que Ártemis exigia o sacrifício da filha de Agamémnon e este mandou buscar Ifigêneia a pretexto de casá-la com Aquileus.” Cf. ainda o verbete “Agamémnon”: “Clitemnestra jamais perdoara o sacrifício de sua filha Ifigêneia” (Ibidem, p. 19).

Ao contrário do que pode parecer, o termo drama burguês não espelha diretamente a luta pelo poder entre nobreza e burguesia, pois seu arranjo formal “não expõe conflitos de classe” (Szondi, 2004, p. 99), mas faz sobressair a sentimentalidade da família burguesa restrita. Ainda que a burguesia detivesse o poder econômico, a nobreza monopolizava o poder político, logo, aos plebeus só restava chorar por causa disso e correr para dentro de casa, onde ainda tinham papel relevante. Ao abrigo em pequenos núcleos familiares, “não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem em lágrimas de comoção e lamento” (Szondi, 2004, p. 99).

Crise generalizada do drama moderno

Na Alemanha se percebe, ainda no século XVIII, que o interior doméstico também constrange seus moradores, ao invés de salvaguardar a liberdade constitutiva do sujeito. Na peça *O preceptor*, publicada por Jacob Michael R. Lenz em 1774, o recinto doméstico deixa de ser um local de acolhimento, de guarida contra as intrigas de corte. No enredo desta peça, o jovem Läuffer, recém-formado na universidade, não tem perspectiva de emprego e aceita trabalhar como professor dos filhos de um aristocrata, em cujo palacete passa a residir. Na condição de agregado, sua vida torna-se insuportável, pois não lhe pagam o salário prometido, não permitem que retorne à casa dos pais durante as folgas e não lhe dão de comer o suficiente. O preceptor apaixona-se por sua aluna e os dois, vivendo sob o mesmo teto, acabam mantendo relações sexuais. Quando tudo vem à tona, o preceptor é jurado de morte pelos parentes da moça e entra em desespero. Além disso, por ser filho de pastor luterano, deixa-se tomar pelo sentimento de culpa. Transtornado, emascula-se (Lenz, 1983, p. 111).

Uma das razões para que o drama moderno entre em crise é a intensificação de seu lirismo, pelo fato de tematizar mazelas advindas do excesso de individualismo, responsável pela perversão no interior das famílias, quando a imposição dos desejos de cada um compromete a vida em comum. O caráter subjetivista das peças acentua-se de tal modo que as personagens nada mais fazem do que expressar medos e anseios e refletir sobre si mesmas, sem nunca entrar de fato em contato com as demais.

É então que a sede da subjetividade se desloca para outro espaço, mais limitado ainda; como diz Schiller no prefácio à peça *A noiva de Messina*, de 1803,

o palácio dos reis encontra-se agora fechado; os tribunais recuaram das portas das cidades para o interior das casas, a imprensa desalojou a palavra viva; o próprio povo, a massa viva e sensível, onde não atua com rude violência, tornou-se Estado, ou seja, um conceito abstrato; os deuses voltaram ao peito dos homens (Schiller, 1991, p. 77).

O conflito generalizado que obrigou as personagens a se refugiarem em seu mundo interior implicou a falta de diálogo e a consequente inação imperantes no teatro de fins do século XIX em diante. Vários dramaturgos expuseram o problema, alguns deles, como August Strindberg, transpondo o drama para os estratos de uma psiquê cínida. É o caso da peça *Rumo a Damasco*, de 1898, em que todas as *dramatis personae* são projeção da memória do protagonista, denominado Desconhecido, como se o eu fosse outro; ao mesmo tempo, pessoas que passaram por sua vida emancipam-se, entrando em choque com ele. Após as oito primeiras cenas da peça, as demais sete ocorrem nos mesmos locais em que se situaram as sete primeiras, e o Desconhecido termina a primeira parte da trilogia *Rumo a Damasco* no mesmo local e no mesmo instante em que ela se iniciara, como se a duração da peça fosse de milésimos de segundo e toda a trama tivesse acontecido apenas na mente do Desconhecido (Strindberg, 1997).

Outros dramaturgos, dentre os quais Jean-Paul Sartre em sua peça *Entre quatro paredes*, de 1944, tentam resgatar os ambientes privados, sem apresentá-los como refúgio, mas, sim, como campo minado: no *post-mortem*, Garcin, Estela e Inês vão para o inferno, localizado em uma sala de estar onde os três são obrigados a conversar o tempo todo. O castigo por seus pecados é a tortura de não conseguir se distanciar dos outros nem depois da morte, razão pela qual Garcin conclui:

Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os Outros (Sartre, 1977, p. 98).

Alguns dramaturgos rejeitam em bloco essas soluções, propondo que assuntos públicos, evidentemente situados além da esfera egoica e do círculo familiar, sejam reintroduzidos no teatro como dados objetivos, portanto, pelo emprego de elementos épicos, ou de um gênero literário que não tenha se rendido à extrema individualidade.

Seguindo esta tendência, a proliferação de elementos narrativos no teatro do século XX dá a ver a tentativa de trazer de volta aos palcos o jogo político deixado à margem do drama burguês. Abre-se assim uma fissura na forma do drama restrita à representação de conflitos domésticos ou psicológicos. Como consequência, rompe-se a unidade de ação,

pois as cenas deixam de ter encadeamento linear para dar saltos no tempo e no espaço, como ocorre desde a antiguidade nas obras pertencentes ao gênero épico.

Visto que determinados aspectos formais da épica passam a ser assimilados pelo drama, como a sujeição da personagem ao esquema concebido pelo narrador, este gênero entra em crise, perdendo sua prerrogativa de dar voz ao homem independente, capaz de tomar decisões sem ser forçado a nada.

Dentre os elementos épicos que se incorporam então ao gênero dramático, destacam-se *flashbacks* presentes em peças teatrais estadunidenses como *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, que rompe com a linearidade da ação dramática, ao trazer de volta à cena a personagem Emily, falecida em trabalho de parto. No cemitério, em uma dimensão diferente à da realidade, os mortos da cidade encontram-se e conversam com a recém-chegada, quando Emily pede ao Diretor de Cena para voltar à vida por um dia que fosse, mais precisamente uma ocasião feliz como seu aniversário de 12 anos. Nesse salto no tempo, Emily será objeto de observação de si mesma:

DIRETOR DE CENA – Você não viverá somente; mas ver-se-á vivendo também. [...] E enquanto se vê vivendo, você vê as coisas que eles – os de lá – não sabem. Você vê o futuro. Você sabe as coisas que irão acontecer mais tarde (Wilder, 1976, p. 114).

Após sua estreia, em 1938, *Nossa cidade* foi grandemente aclamada nos EUA e chegou a ser adaptada para o cinema em 1940, com cinco indicações para o Oscar, o que comprova a grande receptividade do público em seu país de origem como no mundo. Em 1942 *Nossa cidade* estreou em nosso país.

O drama burguês de Nelson Rodrigues

No Brasil, Nelson Rodrigues celebrou-se por empregar esse tipo de recurso técnico, especialmente em *Vestido de noiva*, de 1943, situando a história nos momentos finais da vida de Alaíde, após ter sido atropelada supostamente pelo marido. Todo o restante da história já aconteceu e aparecerá somente como lembrança, ou como delírio de alguém em estado terminal. As cenas situam-se em três planos: o da realidade, da memória e da alucinação, divididos em três cenários no palco. Quando a ação acontece no plano da realidade, os demais ficam no escuro e vice-versa. No plano da alucinação, Alaíde faz contato com Madame Clessi, uma cafetina morta pelo amante no início do

século XX. Somos informados de que a protagonista mora na casa onde se localizava o bordel e isto lhe despertou fantasias e desejos, além da pulsão de morte que se consubstanciou em seu assassinato – a identificação com a finada era tanta, que o fim de Alaíde assemelha-se ao dela. Sabemos ainda que a trama envolve Pedro, Lúcia, Gastão e dona Lígia, respectivamente marido, irmã, pai e mãe de Alaíde. No plano da realidade, repórteres relatam o atropelamento que irá vitimá-la, enquanto os médicos tentam salvar sua vida na sala de cirurgia.

Posteriormente, Nelson Rodrigues explorou fórmulas epicizantes ainda mais complexas, como no cenário da peça *A falecida*, de 1953, assim descrito na primeira rubrica:

Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e elevam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel. Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo. A moça está diante de um prédio imaginário. Bate na porta, também imaginária. Surge Madame Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de dez anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito (Rodrigues, 1993, p. 733).

Flashbacks e demais elementos épicos que comprometem a relação de causalidade entre os episódios da peça são empregados aqui sem tocar no predomínio da representação da vida privada, visto que os enredos giram em torno de conflitos familiares.

É preciso fortalecer os laços de família e preservá-la de tudo aquilo que ameace e desestabilize a integridade do lar, tal como a prostituição e o adultério, ou o inconveniente de um mau partido. Ainda que Rodrigues trate da condição socioeconômica de suas personagens, por exemplo, no caso do bicheiro *Boca de ouro*, a ação cênica de suas peças prioriza relacionamentos íntimos, relegando as atividades profissionais a simples relatos. Em *Boca de ouro*, escrita em 1959, um jornalista investiga a morte deste poderoso bicheiro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, e o faz ouvindo as diferentes versões contadas por uma de suas amantes, Dona Guigui (Rodrigues, 1993b).

Em que pese o emprego de recursos épicos bastante complexos, nenhuma trama de Nelson Rodrigues coloca em cena um confronto entre patrões e empregados, ao contrário do que se vê em peças teatrais consagradas em sua época, como *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, escritor que em 1912 havia recebido o Prêmio Nobel de Literatura.

A opção de Nelson Rodrigues pela praxe doméstica é programática, uma vez que o teatro nacional e internacional já apresentava alternativas. Dramaturgos como Jorge Andrade e Giafrancesco Guarnieri tentaram incorporar à forma dramática conteúdos épicos, ou seja, temas sociais como a queda da aristocracia cafeeira, que Andrade abordou n'*A moratória*, de 1955, ou o operariado em greve, que Guarnieri representou em *Eles não usam black-tie*, de 1958.

Suas peças, dentre as quais a renomada *Vestido de noiva*, tematizam a constituição da família, como de fato sugere o título. Duas irmãs cobiçam o mesmo namorado, uma delas sai vitoriosa e se casa com ele; a situação sofre uma reviravolta e por fim a protagonista, Alaíde, é suplantada pela rival, que desposará o cunhado tão logo ambos concretizem o plano de assassiná-la. Permanecemos aqui no âmbito do drama burguês, inclusive por seguir a cláusula da condição social adequada a representá-lo, preconizada por Diderot em meados do século XVIII. Em textos teóricos sobre o drama, Diderot recomenda que não se dê importância

em cena a seres que são insignificantes na sociedade. Os Davos foram os pivôs da comédia antiga porque eles eram, realmente, o motor de todas as confusões domésticas. Mas que costumes devemos imitar, os nossos ou os de dois mil anos atrás? (Diderot, 2008, p. 103).⁴

O enciclopedista conclui que, se patrões e empregados não se misturam na vida real, personagens de condição inferior não podem ter papel de destaque no drama.

Na esteira da preceptiva diderotiana, *Vestido de noiva* retrata uma família abastada, já que o próprio falecimento de Alaíde é anunciado no obituário radiofônico; além disso, embora se registre no plano da alucinação, uma interlocução informa que seu velório custou “Uma fortuna em flores! [...] Enterro de gente rica é assim.” (Rodrigues, 1965, p. 221) – trecho de conversa entre Alaíde e Clessi no 3º ato. Ainda no 1º ato, Alaíde reclama ao marido, Pedro: “Você não acaba com esse livro? [...] Por causa dos seus livros você até esquece que eu existo.” (Rodrigues, 1965, p. 147). Um marido que não demonstra interesse pela esposa, preferindo ler livros, revela o *status* das personagens.

Na revisão de literatura, não se costuma relacionar o teatro de Nelson Rodrigues ao drama burguês. Em volume recente do periódico *Literatura e sociedade*, João Roberto Faria faz um levantamento de autores que sustentaram a tese de que Rodrigues teria

⁴ Davo (personagem latina que se originou da Comédia Nova grega) é o escravo astucioso da peça *A moça que veio de Andros*, de Terêncio, e também o escravo que faz preleções a Horácio nas *Sátiras*.

inaugurado o moderno teatro brasileiro, dentre os quais Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e conclui que, se a montagem de um espetáculo com características modernas foi iniciativa de grupos de teatro amador, em termos de dramaturgia nossa modernidade começa com Nelson Rodrigues (Faria, 2023, p. 31), sobretudo por incorporar conteúdos psicológicos, diferenciando-se dos estereótipos que predominavam no repertório das grandes companhias de teatro.

Em geral, as personagens de Nelson Rodrigues são caracterizadas por problemas psicológicos, muitas vezes por perversões atávicas como em *Álbum de família*, de 1945, onde se consumam relações incestuosas entre pais e filhos e entre irmãos, chegando o primogênito a se castrar por sentimento de culpa.

Entretanto, a introversão freudiana não constitui evolução formal, mas retração, comparada à amplitude maior de interação social que caracteriza o drama moderno. De resto, por limitar-se à intriga familiar, Nelson Rodrigues não moderniza nossa cena, mas a imobiliza em um passado dominado por uma classe em decadência, premida pela convulsão de 1917.

Quanto ao suposto progressismo das tragédias cariocas, por denunciarem a depravação de famílias aparentemente respeitáveis, podemos contestar essa hipótese apelando ao “Prefácio à *Tragédia moderna*”, texto de 1979 em que Raymond Williams mostra que as brutalidades sofridas nos lares e no dia a dia dos casamentos fazem parte da “forma inalterada da tragédia privada, [que,] com seus pressupostos de conflito primordial irredutível, pertence [...] à ordem antiga” (Williams, 2011a, p. 99), ao momento histórico em que prevaleceu o drama burguês, assim como à classe que o fez emergir. Mais do que um avanço na cena brasileira, poderíamos dizer, com base na obra de Williams, que Nelson Rodrigues perseverou no caminho batido do drama familiar devido à tomada de posição política de não alinhamento à superação desta forma teatral.

Nelson Rodrigues, naturalista: tentativa malograda de salvação do drama

Vestido de noiva e outras peças da fase inicial da carreira do dramaturgo versavam sobre as agruras de famílias de classe alta, a exemplo do clã de fazendeiros retratados em *Álbum de Família*, mas, a partir de determinado momento de sua carreira, Rodrigues universalizou o direito à tristeza, permitindo que as classes baixas tivessem acesso à

tragédia privada. Como se sabe, até o século XVIII o vulgo só ganhava o palco em chave cômica.

Ao dar ênfase a aspectos trágicos da existência do lúmpen brasileiro, o teatro rodrigueano pende ao naturalismo. Zulmira, por exemplo, protagonista de *A falecida*, é caracterizada em registro bastante ordinário. Como ela mesma se define nas primeiras páginas do 1º ato, “Eu sou burra que dói!” Isso porque havia se esquecido de perguntar muita coisa à cartomante Crisálida, a qual, ao contrário das pitonisas trágicas, nada tem de misterioso: tem medo da polícia porque já foi “em cana”; a todo momento perde a concentração porque seus pirralhos “pintam o sete”; berra com a empregada porque deixou “o aipim no fogo” (Rodrigues, 1993, p. 733-735). Por fim, as cartas tiradas por Crisálida revelam que o marido de Zulmira, Tuninho – não Antônio nem mesmo Toninho – pode ter uma amante. Como desenlace, saberemos por meio de *flashbacks* e *flashforwards* que, num lance teatral ou peripécia, a própria Zulmira havia enganado o desempregado marido, ao ter um caso tórrido com Pimentel, o próspero dono de uma frota de táxi.

O primeiro contato dos futuros amantes foi um coito em um banheiro, como relata Pimentel ao marido traído, no terceiro e último ato:

Pois é. Entrei na sorveteria e... Fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta dos ‘Cavalheiros’, empurrei a porta das ‘Senhoras’. Abri assim e dou de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! [...] Deu-me a louca e já sabe: atraquei a Fulana, em bruto. Quer dizer, não houve um ‘bom dia’, um ‘boa noite’, não houve uma palavra entre nós, nada (Rodrigues, 1993, p. 768-769).

A falha trágica de Zulmira foi ter sido vista pela prima Glorinha de braços dados com o amante, o que a conduz à catástrofe de morrer tuberculosa.

Com isso, a tragédia sofre um rebaixamento do estatuto ético das personagens. Na contemporaneidade, chamam a atenção duas leituras a respeito da admissão das classes baixas à tragédia: a primeira é defendida por Raymond Williams e considera a tendência de maneira positiva, por ter abalado as bases aristocráticas do gênero. A segunda interpretação, patenteada por Georg Lukács e Peter Szondi, vê o resgate da tragédia como reacionário, visando a preservar um teatro de classe, o drama burguês.

A inflexão vulgar da tragédia praticada por Rodrigues pode ser considerada um avanço, uma espécie de conquista do direito de sofrer, teoria que encontra apoio em *Tragédia moderna*, texto de 1966 no qual Raymond Williams detecta a perigosa tendência de

circunscrever a tragédia ao mito e assim segregá-la a estratos heroicos ou como monopólio da elite. Na recusa à atribuição do adjetivo trágico a “um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada [...] há a exclusão [...] do sofrimento comum, o que, certamente, é vincular sofrimento significativo e nobreza (social)” (Williams, 2002, p. 30 e 73).

Contudo, Raymond Williams reconhece que a vulgarização do gênero provocou o efeito colateral de circunscrever a tragédia ao retrato da vida privada:

os trágicos burgueses [...] estavam voltando sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade [...] era uma noção perdida. [...] A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais distintos era vista [...] como um tema trágico (Williams, 2002, p. 145).

Assuntos públicos que definiam seu conteúdo e sua forma foram banidos do drama que predominou desde o século XVIII. Adaptando-se a limites cada vez mais estreitos, a tragédia reduziu-se por fim “aos hábitos de pensamento da vida burguesa” (Williams, 2002, p. 123).

Como declara o dramaturgo inglês Lewis Theobald no prólogo à peça *O perfido irmão*, de 1715, “Despido de pompa real e deslumbrante ostentação/ A sua musa [do autor] conta uma história de infortúnio pessoal [*private woe*]” (Theobald, 1715⁵ apud Williams, 2002, p. 123). Trata-se de um caso da vida privada, um adultério. No prólogo à peça *O justo penitente*, Nicholas Rowe contesta o privilégio do vértice da sociedade no protagonismo da tragédia:

Por muito tempo o destino de reis e seus impérios foi/ O assunto usual da cena trágica/ Como se o infortúnio tivesse feito do trono a sua herdade/ E ninguém pudesse ser infeliz, exceto os grandes... (Rowe, 1703, p. 10⁶ apud Williams, 2002, p. 124).

Em consequência da restrição da cena trágica ao convívio familiar, Williams constata “uma ratificação complacente da estrutura social em vigor” (Williams, 2002, p. 128), isso porque a denúncia de desestruturação da família não atinge a ordem social, que permanece incólume por mais que a moralidade esteja abalada.

Raymond Williams acrescenta que a tendência naturalista do drama doméstico, centrado no casamento escandaloso, grotesco, “baixo e vulgar, ou sujo”, mergulhado na depravação, embora ameace “os padrões da sociedade decente pela subversão das normas

⁵ THEOBALD, Lewis. Prologue. In: **The perfidious brother**. Londres: Jonas Brown, 1715.

⁶ ROWE, Nicholas. **The fair penitent**. Londres: Jacob Tonson, 1703

aceitas”, foi inócuo por restringir-se ao “lar burguês doméstico” (Williams, 2011a, p. 79), desconsiderando o vastíssimo espectro da experiência humana que não cabe na sala de estar.

A própria classificação das peças de Nelson Rodrigues feita por Sábato Magaldi na introdução ao *Teatro completo* (1986) revela a tentativa de preservar o drama na translação do mito ou da tragédia para o meio carioca ou caboclo, cujo étimo é o mesmo. Como explica Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, ao editar as peças do dramaturgo, optou por organizá-las em bloco, mas, ao invés de adotar a classificação cronológica, decidiu estabelecer critérios que agrupassem as diversas fases da produção rodrigueana: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Pompeu de Sousa, na introdução ao *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, edição de 1965, havia desqualificado a designação de tragédia carioca que o próprio autor utilizou no subtítulo de *A falecida*. Segundo Pompeu de Sousa, enquanto *Álbum de família* poderia ser definida como autêntica tragédia universal por tratar de nascimento, morte e tabus como o incesto, *A falecida*, devido à cor local e à proximidade com a fala comum, seria um excelente exemplar de “comédia de costumes carioca, suburbana, ‘zona norte da cidade’” (Sousa, 1965, p. 14).

Sábato Magaldi, vinte anos depois, rejeita o rótulo de comédia de costumes atribuído por Pompeu de Sousa à tragédia carioca pois, segundo ele, não se encontram em peças como *A falecida* características da comédia tais como o final feliz e o apelo ao ridículo. Para Magaldi, em última instância, toda a obra de Nelson Rodrigues poderia se definir como tragédia, por assumir o trágico como fundamento da vida – sem contrapartida de serenidade apolínea ou da distensão cômica:

o predomínio da acepção trágica da existência, uniforme no teatro rodrigueano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à ideia pura e simples de comédia. [...] Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo na Zona Norte do Rio, [...] ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente (Magaldi, 1986, p. 8 e 11).

Sendo assim, após a fase em que os papéis principais de suas peças ficavam a cargo da alta roda, Nelson Rodrigues deu preferência aos desvalidos. Com base na obra de Georg Lukács e Peter Szondi, podemos interpretar esse desvio de rota como uma tentativa de frear o movimento de ascensão da classe trabalhadora. No momento em que a

burguesia se mostra impotente para protagonizar tanto a cena política quanto a ação dramática, a tragédia naturalista visa, segundo os mesmos autores, paralisar o relógio da história, uma vez que não leva a cabo o rompimento com o drama burguês. O proletariado torna-se então apenas seu substituto, sem comprometer em nada o gênero, nem o sistema vigente.

No texto “O romance histórico e o drama histórico”, de 1937, Lukács explica que “a tragédia é uma espécie de relógio do mundo, cujo caminho indica a aproximação das grandes crises históricas” (Lukács, 1976a, p. 129). Na história, os conflitos dramáticos brotam das ruínas de uma cultura, sobre as quais se edificará a cultura nascente. Como “em todas as culturas se assiste ao domínio de determinada classe, [...] suas manifestações são governadas por relações econômicas e políticas da classe dominante” (Lukács, 1976, p. 57). Quando essas relações são colocadas em xeque, também as formas artísticas se tornam problemáticas, entrando em crise. Lukács (1976, p. 58) conclui: “época dramática é a época da decadência de uma classe”. A classe até então proscrita do drama, sem ação pelo fato de ser oprimida, ganha vulto e torna-se antagônica. O drama burguês não pode ser simplesmente replicado pela classe trabalhadora porque desse modo o conflito se anula.

Como medida de contenção de seu avanço na história, a classe emergente é então içada por seu inimigo para protagonizar o drama burguês. Entretanto, ao se neutralizar um antagonista, inviabiliza-se a própria dinâmica do gênero.

Ao passo que o aparecimento do drama burguês, no século XVIII, correspondeu ao processo histórico que havia levado a burguesia a derrubar a aristocracia, o drama naturalista, ao atribuir papel de destaque à pobreza antes alijada da tragédia doméstica, representou uma tentativa de salvar as prerrogativas da classe dominante. Dessa forma, deu sobrevida ao drama burguês quando o proletariado se encontrava em franca ascensão.

Segundo a lógica excludente da classe dominante, o integrante das camadas baixas, não tendo a mesma capacidade de reflexão que o burguês, corresponde a um estágio primitivo da humanidade, em que a vontade das pessoas é inquebrantável, o que favorece o estabelecimento de relacionamentos significativos, pré-requisito do drama. Desse modo, a burguesia consegue preservar a forma do drama, que por definição propaga o lema da livre iniciativa capitalista, mesmo no momento histórico de sua derrocada.

Por outro lado, ao caracterizar suas personagens de maneira a causar pena, o dramaturgo naturalista torna-se seu observador distanciado. Ele não faz um registro fiel,

objetivo, dos atores sociais. “Ao contrário, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público constituído pela burguesia observam o campesinato e o proletariado”, constata Peter Szondi (2001, p. 103).

A posição de superioridade do autor verifica-se no teatro de Nelson Rodrigues, no emprego de uma linguagem supostamente objetiva para caracterizar o morador de subúrbio, o bicheiro, a cartomante, o desempregado. Em *Toda nudez será castigada*, a prostituta Geni diz a seu cliente Herculano, com quem pretende se casar por interesse:

Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico [toda] molhadinha! [...] Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. [...] De vez em quando você tem uns fricotes de bicha! (Rodrigues, 1990, p. 192-194).

É na perspectiva de alguém que realiza uma pesquisa de campo, que estuda um modo de falar e o reproduz em cena que Nelson Rodrigues se coloca. Suas personagens não se expressam, são faladas por outro. O sujeito não ocupa mais o palco, ele está fora de cena, manipulando as personagens. Porque só o dramaturgo age livremente, aos cariocas, aos caboclos, cabe um tratamento trágico, que nos comova pelo fim inglório de Zulmira, Tuninho ou Arandir, nomes de gente humilde, digna de pena. Se “a compaixão pressupõe a distância” (Szondi, 2001, p. 102), por mais que se tente passar o bastão do drama burguês ao trabalhador, ele está impedido de conduzir a ação dramática por não ter vontade própria.

As peças naturalistas demonstram que, diferentemente de indivíduos com personalidade definida, os homens reduzidos a membros de estratos sociais sequer conseguem se comunicar e interagir, visto que atuam por força do meio em que estão inseridos artificialmente pelo autor (Lukács, 1976a, p. 164).

As tragédias cariocas já de pronto nos situam em bairros pobres ou de classe média baixa que determinarão as ações das personagens, como no caso do bancário Arandir, protagonista de *O beijo no asfalto*, de 1961. Seu desfecho é totalmente alheio a qualquer ato que tenha cometido, já que o inescrupuloso repórter Amado Ribeiro e o delegado Cunha manipulam a situação e o culpabilizam por ter beijado um homem na boca, em público. Fazem isso para atrair leitores de jornais e limpar a barra do delegado, que havia chutado a barriga de uma mulher grávida para que abortasse. Quando passava pelo local onde um homem foi atropelado, Arandir se prontificou a socorrê-lo. O último desejo do agonizante

foi um beijo na boca e Arandir o realiza, mas esse ato de compaixão é interpretado como atentado ao pudor de um homossexual enrustido, que só havia se casado com Selminha para manter as aparências.

Além de ser acusado de matar o suposto amante, além de perder o emprego e ter seu casamento arruinado pela campanha de difamação promovida por Amado e Cunha, Arandir é assassinado. Seu desenlace catastrófico é motivado pela paixão, mas a paixão de outro por ele, seu sogro, Aprígio. Seu fim é determinado por outro, violando assim a cláusula pétreia dos papéis principais de um drama – ser dono do destino.

Como revela Arandir no último ato,

em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. [...] Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! [...] Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (Grita) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (Rodrigues, 1990, p. 149).

Arandir leva uma vida de autômato, condicionado pelo meio. Porque seu potencial como agente é praticamente nulo, sua falha trágica foi ter conseguido uma vez na vida decidir por conta própria.

Caracteres passivos, como demonstra Szondi, são consequência da crise da forma dramática. A decisão de agir, como não pode ser condicionada por nenhum fator externo, implica presente absoluto, portanto, a influência do meio está ausente do drama puro, bem como tudo aquilo que se encerre na interioridade ou em outro tempo.

Tomando ainda como exemplo *Os tecelões*, escrita por Hauptmann em 1892, o título pressupõe que as personagens não sejam agentes, uma vez que suas atitudes são predeterminadas pelo coletivo de que fazem parte. Como atuam em bloco, são destituídas de autonomia, o que as impede de conduzir a ação dramática e acarreta a necessidade de intervenção de um eu épico, este sim, atuante. É o autor quem desloca a ação de cada ato para um local distinto, como no teatro de revista: o entreposto de tecidos, a casa de um tecelão, uma taberna, a residência do proprietário da tecelagem, a casa de um tecelão idoso (Hauptmann, 1968). Essa disposição dos atos, sem unidade de lugar e de tempo, só pode existir se houver um agente externo definindo o quando e onde.

Segundo Anatol Rosenfeld, no naturalismo a intervenção do eu-épico vai de par com forças anônimas e opressoras que esmagam a tentativa de estruturação de uma personalidade:

a cena naturalista dissolve o Eu das personagens no mundo empírico. [...] O peso das coisas anônimas – o ambiente –, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que começa a narrar (Rosenfeld, 1977, p. 138).

O lirismo corrosivo do drama moderno

Como se disse, enquanto Nelson Rodrigues limita-se a denunciar a perversão que grassa no seio das famílias, já vinha acontecendo no teatro nacional e internacional o que Williams (2011, p. 84) denominou “reocupação [...] do espaço público que o drama burguês havia abandonado”.

Assim, não foi por falta de referências sobre formas teatrais que dessem conta de uma visão de mundo mais ampla que nosso dramaturgo optou por encenar conflitos derivados de estados mentais cuja matriz seria a relação de uma criança com seus pais.

No teatro ocidental essa vertente subjetivista procede de um fator objetivo que faz ruir a liberdade de atuação das personagens. Segundo Georg Lukács, se o “drama moderno é o drama da burguesia” (Lukács, 1976, p. 67), o individualismo implicado na dinâmica antissocial da iniciativa privada compromete a interação entre os membros da sociedade (Lukács, 1976, p. 121). “Com isso, [...] ser herói [...] é o elevar-se acima [...] da massa que o circunda” (Lukács, 2000, p. 41). Em face desse alheamento, um abismo intransponível ergue-se entre os homens, o que inviabiliza a comunicação entre eles (Lukács, 2000, p. 66).

Anula-se desse modo a possibilidade de qualquer ação inter-humana que sirva de matéria-prima para o drama, perdendo-se ao mesmo tempo a capacidade de expressão externa da vivência interna. Se “no drama não há espaço para o indivíduo isolado” (Lukács, 1976, p. 135), esta forma literária perde vigência ao se retrair à pintura do isolamento, à descrição de pensamentos e sentimentos, em suma, ao dedicar-se à paradoxal tarefa de colocar em cena homens enclausurados em seu mundo interior. A vida deixou de ser dramática, uma vez que na “nova vida não há pathos. Isso significa que o sublime, o heroico, se retrai para o interior” (Lukács, 1976, p. 147).

Para Lukács, a tendência do drama moderno à caracterização de personagens com profundidade psicológica explica o fato de que na contemporaneidade os aspectos formais do gênero lírico, fundamentado na expressão de sentimentos sem vínculo com a realidade externa, predominem sobre o gênero dramático. Esta particularidade resulta de um processo iniciado no momento em que o interior doméstico consolida-se, no teatro

setecentista, como um círculo de amical manifestação de sentimentos íntimos, dando vazão ao drama burguês. Entretanto, o núcleo familiar, por mais reduzido que fosse, ainda constituía uma hiperexposição a que a alma libertada da existência não suportaria. A fim de imunizar-se contra as investidas do mundo, o teatro exacerba o lirismo a tal ponto, que o drama – cuja prerrogativa havia sido até então a encenação de uma ação no presente e em um espaço determinado, levada adiante por homens que defendem pontos de vista divergentes através do diálogo – reverte na inação provocada pela falta de diálogo entre personagens que não se encontram nem aqui nem agora.

O fato de algumas das tramas de Nelson Rodrigues referirem pessoas mortas ou moribundas já evidencia, nelas, a incapacidade de agir e a falta de compromisso com a vida. Nesse estado, não se encontram em pleno exercício de suas faculdades mentais, assim, não se pode dizer que suas histórias sejam condizentes com a verdade e há grande chance de que não passem de projeção externa de sentimentos, pensamentos e desejos de alguém confinado em seu mundo interior, um eu-lírico. Essa versão dos fatos, sendo unilateral, não tem comprovação material, não tem nenhuma ligação com a realidade. No processo de desligamento do eu e da vida, o teatro torna-se mais do que poético, onírico.

É o que vemos na peça *Doroteia*, escrita por Nelson Rodrigues em 1949, em que três primas viúvas e puritanas, Carmelita, Maura e dona Flávia, portam máscaras que as tipificam pelo horror ao sexo. Por conseguinte, não têm identidade. Papéis masculinos, mesmo quando entram em cena, são simbolizados por um par de botas ou outros objetos, sem direito à presença nem, é claro, à comunicação dialógica. Também a filha de dona Flávia usa máscara; chama-se Das Dores e morreu no parto, mas a mãe não lhe informa de sua morte e a ação cênica ocorre às vésperas de seu casamento, quando então poderá conhecer o noivo (botina). Aovê-lo, Das Dores apaixona-se, pecado que obriga dona Flávia a revelar à filha que ela foi natimorta e naturalmente não existe. Assim, Das Dores decide retornar ao ventre da mãe para poder nascer de novo e crescer como mulher, para se casar de fato. Nisso Carmelita e Maura conseguem enxergar nitidamente as botas com os cadarços soltos – o que é um verdadeiro atentado ao pudor, uma indecência – e dona Flávia as estrangula, por castigo. Ela própria decide morrer, contaminando-se propositalmente ao tocar na prima Doroteia – que não usa máscara e é voluptuosa –, a esta altura leprosa como penitência por ter sido prostituta.

D. Flávia - Nesse tempo não tinhas as chagas... [...]
Doroteia - E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejavas... eu pensei que só fossem cinco... [...] (*violenta para d. Flávia*) Qual será o nosso destino? [...] Qual será o nosso fim?
D. Flávia (*lenta*) - Vamos apodrecer juntas (Rodrigues, 1993a, p. 669-670).

Muito se tem falado sobre a ligação entre o teatro de Nelson Rodrigues e o de Federico García Lorca.⁷ Em um dos trabalhos que defendem essa hipótese (Barbosa, 2010, p. 83 e ss.), *Doroteia* é cotejada com *A casa de Bernarda Alba*, de 1936, pelo cenário que enclausura as personagens, pela monstruosidade que caracteriza tanto dona Flávia quanto a matriarca Bernarda Alba, e pelo tratamento dado aos homens em ambas as peças:

[n'A *casa de Bernarda Alba*] o vigário e o sacristão são sinos que soam ao longe; [...] os homens do povoado são o dinheiro que oferecem aos responsos do segundo marido de Bernarda; os trabalhadores são um canto distante; e Pepe é um retrato (Barbosa, 2010, p. 57-58).

Em 1932 *Bodas de Sangue* estreia com sucesso na Espanha e no ano seguinte García Lorca sai em turnê pela América do Sul, apresentando-se em Buenos Aires e Montevidéu. Atracou em Santos e no Rio de Janeiro, mas sua brevíssima estada passou em branco em nosso país. Segundo Luciana Montemezzo, a obra do andaluz só começou a ter repercussão no Brasil após o seu assassinato, em 1936. Em 1937 surgem “artigos, entre os quais se destaca ‘Morte de Federico García Lorca’, escrito por Carlos Drummond de Andrade” (Montemezzo, 2009, p. 274). Em 1944, com tradução de Cecília Meireles, a Companhia Dulcina-Odilon leva *Bodas de sangue* ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ficando em cartaz até 1947. Nessa ocasião Dulcina de Moraes declara ainda a intenção de montar *Yerma*, que o grupo de Lorca havia encenado em 1934. Em 1948, o Teatro de Amadores de Pernambuco monta *A casa de Bernarda Alba*, apresentando-a posteriormente pelas maiores capitais do país (Marcondes, 2012).⁸

⁷ Cf. SOUZA, Marcela Macêdo Sampaio de. **O amor, a liberdade e a morte:** diálogo entre *A casa de Bernarda Alba* e *Os sete gatinhos*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, 2002; NOLASCO-SILVA, Leonardo. **A Senhora do Álbum de Família no mar que afoga a Casa e não devolve os corpos:** a sociologização do texto teatral como método de leitura a partir de García Lorca - *La casa de Bernarda Alba* - e Nelson Rodrigues - *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal Fluminense, 2008; OLIVEIRA, Rociele de Lício. **Tragédia no palco:** o casamento em *Bodas de sangre*, de García Lorca, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

⁸ Para se ter uma ideia do papel de destaque desempenhado pelo Teatro Amador de Pernambuco na história do teatro brasileiro, ver FERREIRA, Beatriz Pazini. “A importância do Teatro Amador de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho”. **Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, ano 14, n. 01, p. 181, jul.-dez. 2022: “No que diz respeito ao TAP, a partir de 1948, vive a chamada segunda fase: a renovação da cena (1948-1958), em que há a contratação de diversos encenadores vindos de outras regiões do Brasil, como a contratação de Adacto Filho, em 1948;

As peças de Lorca provavelmente chegaram ao conhecimento de Nelson Rodrigues, levando-se em conta que um jornalista experiente como ele teria acesso a notícias sobre eventos culturais dentro e fora do Brasil. Mas o que nos interessa aqui é salientar o predomínio de aspectos líricos sobre os dramáticos, em peças dos dois autores.

Yerma não consegue ter filhos, embora esteja casada há anos, porque seu matrimônio com João foi arranjado e ela ama outro homem, Vítor. João é camponês, tem suas próprias ovelhas, mas trabalha dia e noite para prosperar, pouco se importando com a esposa. No segundo quadro do segundo ato, Yerma e outras mulheres seguem em procissão até a ermida de um santo, pedindo que interceda para que consigam engravidar. As falas são em forma de canto, e não dialógicas:

Maria
Senhor, que a rosa floresça!
Não fique na sombra presa.

2ª Mulher
Nesse corpo que se engelha,
floresça a rosa amarela!

Maria
No ventre das tuas servas,
a chama escura da terra.

Coro de mulheres
Senhor, que a rosa floresça!
Não fique na sombra presa.
(Ajoelham-se)

Yerma
O céu tem os seus jardins
com roseiras de alegria;
entre roseira e roseira,
a rosa da maravilha.
Raio de aurora parece,
e há um anjo que a vigia;
as asas, como tormentas,
os olhos, como agonias.
Em redor de suas folhas,
arroios de leite brincam,
tépidos, molhando a cara
das estrelinhas tranquilas.
Senhor, abre um roseiral
nesta murcha carne minha.

de Ziembinski, em 1949; de Willy Keller, em 1951; de Jorge Kossowski, em 1952; de Graça Mello, em 1953 e 1957; de Flamínio Bollini, em 1955; de Bibi Ferreira, em 1956; do músico Nelson Ferreira e, até mesmo, de Hermilo Borba Filho, quando ele retorna de São Paulo”.

(*Levantam-se*)
(Lorca, 1963, p. 110-111).

A tradução de Cecília Meireles ressalta a preponderância da poesia sobre a prosa na linguagem empregada por Lorca, não apenas no momento da reza, mas em toda a peça. No quadro anterior, as lavadeiras conversam em coro; na cena final, Yerma, ao saber que João nunca quis ter filhos, mata o marido por estrangulamento, as falas são poemas.

Para além do veículo linguístico, o gênero lírico também se evidencia na situação em que se encontram as personagens de Lorca, a exemplo de *A casa de Bernarda Alba*, em que a protagonista enviúva e suas filhas Angústias, Madalena, Martírio e Adela são proibidas de sair de casa por oito anos, em sinal de luto. Evidentemente seu estado as impede de ter qualquer interação social e, devido ao papel tirânico da mãe, não conseguem sequer expressar sua vontade de se casar, no caso, com Pepe Romano. Tudo se faz às escondidas.

Não é diferente a situação das personagens de Nelson Rodrigues, muitas delas já mortas, razão pela qual as cenas se limitam ao relato daquilo que foi realizado antes do acontecimento presente, restando apenas comentar o passado. Desse modo, não há possibilidade de mudança, de alteração de sua situação atual. Porque não lhes é dado agir, não provocam reações que formem o entrecho até a catástrofe. A catástrofe rodrigueana não surge da economia interna do texto, mas de um componente alheio ao campo literário: a tragédia deixou de ser um gênero literário para transformar-se em expressão de uma filosofia do trágico cujo fundamento é a negatividade inscrita na natureza humana. Em outra ocasião afirmei que no século XX consolida-se uma tendência de interpretação filosófica sobre a arte, segundo a qual

o artefato, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, cuja natureza se definiria pela negação, pela falsidade, pela impossibilidade de comunicar o pensamento de um indivíduo, daí o estado de isolamento do qual não é capaz de elidir-se (Portich, 2021a, p. 24).

A catástrofe das personagens deixa de ser aquilo que se preceitua no gênero trágico, como a culminância da defesa de pontos de vista divergentes, o que só acontece quando se leva uma vida em comum. A própria vida tornou-se uma desdita, não o fato de alguém morrer. Catástrofe é viver, e viver entre outros homens. Aqui parte-se do princípio de que a alma não encontra correspondência em nada além de si mesma.

Como observa Francisco Posada (1970, p. 134-135), Lukács considera que na Antiguidade tenha havido uma adequação dos fatos às exigências da alma, ao passo que a modernidade inaugura um período em que diante da consciência levantam-se abismos intransponíveis. Emerge então a noção de **subjetividade**: na tragédia antiga o **homem** está imerso na coletividade, entranhado ao natural e ao sobrenatural, mas o **sujeito** esquia-se de tudo e de todos, separando-se do universo. O eu surge como prova de que o exterior deixou de ser acolhedor. A sociedade torna-se ameaçadora, ocultando perigos que rompem a velha totalidade, com seu sentido positivo da vida. Já o mundo burguês, cuja premissa é o individualismo, incentiva o isolamento, incita à vida oculta, às escuras, visto que o outro é sempre uma ameaça. Após ter-se aberto um abismo entre alma e vida, o mundo só produziu desenganos, desilusões e loucura. A busca empreendida pelo herói “não o levará jamais à reconciliação e por isso será um eterno maníaco, hipócrita, aventureiro ou apático” (Posada, 1970, p. 135). Consequentemente a tragédia moderna conta somente com heróis negativos.

Para Carlos Eduardo Jordão Machado (2013, p. 207),

o mundo grego é descrito [por Lukács] como um mundo homogêneo, que surge como um dos poucos instantes ‘bem-aventurados’ da história e no qual as grandes formas (épica, tragédia e filosofia) se desdobram, obedecendo a uma necessidade *a priori*, ao contrário do mundo moderno, no qual se contrapõem a experiência histórica individual e seu significado. O homem moderno vive numa condição de ‘sem-teto transcendental’.

Ao recorrer a autores como Georg Lukács, Peter Szondi, Raymond Williams e seus comentadores, pretendemos ampliar as possibilidades de interpretação do teatro de Nelson Rodrigues, cuja obra, segundo João Roberto Faria, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, teria, ainda que tardiamente, requalificado o teatro brasileiro, colocando-o nos trilhos da modernidade. Ao mesmo tempo, Magaldi (1986, p. 8) preconiza que a “acepção trágica da existência” é uniforme em suas peças. Nossa análise veio demonstrar que este aspecto distingue, de fato, a tragédia moderna, posto que na modernidade o sujeito vê sua existência como uma catástrofe. Szondi reforça esta noção, ao afirmar que o mundo burguês distancia-se da ruína trágica na medida em que sua desgraça “não reside na morte, mas na própria vida” (Szondi, 2001, p. 46).

Tais conclusões evidenciam que nossa abordagem filosófica do teatro brasileiro do século XX, por pautar-se em uma hipótese historicista da teoria dos gêneros literários,

desautoriza a aplicação pura e simples da preceptiva poética. Agregar à noção de tragédia a de modernidade implica uma contradição em termos, a ser deslindada por um exame acurado de seu alcance filosófico. Noves fora, a tragédia moderna surge como contraponto à tragédia antiga e, no limite, ao drama moderno, cuja definição implica recusa ao retraimento.

Referências

- ANDRADE, Jorge. A moratória. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, [1955] 1970. p. 119-187.
- BARBOSA, Alda Maria Inácio. 98 f. **Horror, amor e morte em Doroteia, de Nelson Rodrigues, e La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Estudos Comparados), Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010.
- DIDEROT, Denis. Conversas sobre *O filho natural*. In: DIDEROT, Denis. **Obras V**. Trad. de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, [1757] 2008. p. 99-186.
- FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernização teatral no Brasil. **Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP**, v. 29, n. 38, 2023 (A modernidade em Nelson Rodrigues). p. 19-36.
- FERREIRA, Beatriz Pazini. A importância do Teatro Amador de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho. **Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, ano 14, n. 01, jul-dez 2022. p. 173-189.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. São Paulo: Brasiliense, [1958] 1966.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1937] 1987.
- HAUPTMANN, Gerhart. **Os tecelões**. Trad. de Marion Flescher e Ruth M. Duprat. São Paulo: Brasiliense, [1892] 1968.
- LENZ, Michael R. **O preceptor**. Trad. de Willi Bolle, E. J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1774] 1983.
- LORCA, Federico García. **A casa de Bernarda Alba**. Trad. de Gonzalo Gomes. Lisboa: Europa-América, [1943] 1957.
- LORCA, Federico García. **Yerma**. Trad. de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, [1943] 1963.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, [1916] 2000.

LUKÁCS, György. **Il dramma moderno**. Trad. de Luisa Coeta. Milão: SugarCo, [1911] 1976.

LUKÁCS, György. Il romanzo storico ed il dramma storico. In: LUKÁCS, György. **Scritti della sociologia della letteratura**. Trad. de Giovanni Piana. Milão: Mondadori, [1937] 1976a. p. 113-131.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Anotações sobre Dostoiévski e A teoria do romance do jovem Lukács. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **György Lukács e a emancipação humana**. São Paulo: Boitempo; Marília, SP: Oficina Universitária, UNESP, 2013. p. 207-212.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 7-47.

MARCONDES, Christiane. Garcia Lorca: na praça, na política e na alma do brasileiro. **Portal Vermelho**, 11/01/2012. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2012/01/11/garcia-lorca-na-praca-na-politica-e-na-alma-do-brasileiro/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MONTEMEZZO, Luciana. O Assassinato de García Lorca e suas repercussões no Brasil. **Aletria**, v. 19, n. 2, jan.-jun. 2009. p. 271-281.

PORTICH, Ana. A moderna poética da tragédia. In: PORTICH, Ana. **Ensaios de teatro e filosofia**: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: Unesp, 2021. p. 183-197.

PORTICH, Ana. Sensível, hipersensível, insensível: por uma leitura não desconstrucionista da teoria de Diderot sobre o gesto teatral. In: PORTICH, Ana. **Ensaios de teatro e filosofia**: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: UNESP, 2021a. p. 21-41.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1969] 1970.

RODRIGUES, Nelson. A falecida. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1953] 1993.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1959] 1993a.

RODRIGUES, Nelson. Doroteia. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1949] 1993b.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1961] 1990. p. 87-153.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1965] 1990a. p. 155-238.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1943] 1965. p. 113-234.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad. de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril, [1944] 1977.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do uso do coro na tragédia. Trad. de Flávio Meurer. In: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: EPU, [1803] 1991. p. 71-82.

SOUSA BRASIL, Roberto Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 9-14.

STRINDBERG, August. **Rumo a Damasco** – Parte 1. Trad. de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, [1898] 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Trad. de Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, [1973] 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, [1956] 2001.

WILDER, Thornton. **Nossa cidade**. Trad. de Elsie Lessa. São Paulo: Abril, [1938] 1976.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. In: WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. de André Gleiser. São Paulo: Editora UNESP, [1989] 2011. p. 73-92.

WILLIAMS, Raymond. Posfácio para Tragédia moderna. In: WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. de André Gleiser. São Paulo: Editora UNESP, [1979] 2011a. p. 93-107.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, [1966] 2002.

Submetido em: 29 ago. 2025

Aprovado em: 03 nov. 2025



Das travessias, o travesso: refigurações utópicas do pícaro ibérico do século XVI em cordéis dramatúrgicos de Lourdes Ramalho

**From the crossings, the mischievous:
utopian refigurations of the 16th-century Iberian rogue
in dramatic cordels by Lourdes Ramalho**

Leandro de Sousa Almeida¹
Valéria Andrade²

RESUMO

O artigo realiza uma análise dos procedimentos literários adotados por Lourdes Ramalho voltados a ressignificar a figura do pícaro ibérico do século XVI nos cordéis dramatúrgicos *Malasartes Buenas Artes* (Ramalho, 2004) e *Novas aventuras de João Grilo* (Ramalho, 2008), tendo como base a teoria da figuração de personagens (Reis, 2017), dadas as mudanças empreendidas para que os protagonistas desempenhem o impulso utópico (Moylan, 2003) qual heróis engajados nas lutas pelo bem popular. Imortalizados nos contos populares da Península Ibérica, Pedro Malasartes e João Grilo são figuras ancestrais de proa do repertório de histórias de tradição europeia que atravessa o Atlântico rumo à colônia portuguesa para criar raízes em solo brasileiro. Da análise realizada, constata-se que a refiguração do pícaro ibérico, anteriormente marcado pela performance da travessura, representa uma alternativa criativa de ressignificação dos modos de ser, pensar e agir em relação à sacralidade da Natureza (Murdock, 2022), com base na cosmovisão utópica para suscitar no público uma consciência ecossociopolítica acerca da urgência de atitudes heroicas de defesa do meio ambiente.

Palavras-chave: Lourdes Ramalho; Cordel dramatúrgico; Pícaro ibérico; Refiguração de personagens; Cosmovisão utópica.

ABSTRACT

This article analyzes the literary procedures adopted by Lourdes Ramalho aimed to redefining the figure of the sixteenth-century Iberian rogue in the dramatic cordels *Malasartes Buenas Artes* (Ramalho, 2004) and *Novas Aventuras de João Grilo* (Ramalho, 2008). This is based on the theory of character figuration (Reis, 2017), given the changes undertaken so that the protagonists can embody the utopian impulse (Moylan, 2003) as heroes engaged in struggles for the common good. Immortalized in the folk tales of the Iberian Peninsula, Pedro Malasartes and João Grilo are ancestral figures at the forefront of the repertoire of stories of European tradition that crossed the Atlantic toward the Portuguese colony and took root on Brazilian soil. It is concluded that the utopian refigurations of the Iberian rogue, previously marked by the performance of mischief, represent a creative alternative for redefining ways of being, thinking and acting in relation to the sacredness of Nature (Murdock, 2022), based on the utopian worldview to raise in the public an eco-sociopolitical awareness about the urgency of heroic attitudes in defense of the environment.

Keywords: Lourdes Ramalho; Dramatic Cordel; Iberian Rogue; Refiguration of characters; Utopian worldview.

¹ Pós-Doutorando em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB) e Professor na Faculdade Rebouças de Campina Grande (FRCG) e na Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Sumé (Seduc-Sumé). E-mail: leandro.sousa@aluno.uepb.edu.br.

² Pós-Doutora em Estudos Avançados sobre a Utopia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal (Arus/Flup/U.Porto), Professora no Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido da Universidade Federal de Campina Grande (CDSA/UFCG) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). E-mail: val.andradepb@gmail.com.

Introdução

Lourdes Ramalho (1920-2019) é considerada autora paraibana, embora tenha nascido em Jardim do Seridó/Ouro Branco, no Rio Grande do Norte, sobretudo porque, tendo fixado residência em Campina Grande desde meados dos anos 1950, desenvolveu uma atuação emblemática como teatróloga, cordelista, educadora e agente de cultura, imprimindo seu nome na agenda artístico-cultural da cidade e, em termos mais amplos, da Paraíba, tornando-se referenciada também como “grande dama da dramaturgia nordestina”.

Tendo vivido uma longa vida de quase um século, vindo a falecer aos 99 anos, “Dona Lourdes”, como era conhecida entre amigos e familiares, escreveu, em seus mais de 80 anos de carreira como poeta e, sobretudo, dramaturga, algo em torno de uma centena de peças, algumas das quais ganharam destaque nacional, a exemplo de *As velhas*, *Fogofátu* e os cordéis dramatúrgicos *Romance do conquistador*, *O trovador encantado*, que levaram seu nome a ser aclamado em palcos do Brasil, e do exterior, em países como Portugal e Espanha, além de outros, como *O pássaro real* e *Maria Roupa de Palha*, destinados ao público infantil.

A autora se destacou em seu tempo seja por se posicionar frontalmente contra injustiças sociais, históricas e políticas, seja por promover a ressignificação das raízes populares ibéricas do universo cultural do Nordeste brasileiro, consagrando-se também por estes cometimentos como empreendedora sociocultural, resultando na façanha de contribuir para a formação de uma identidade singular em meio ao processo social e estético da discussão artística e cultural na Paraíba dos séculos XX-XXI (Andrade, 2007, 2012, 2020).

Entre as obras do seu repertório, observa-se um quantitativo significativo de textos teatrais hibridizados com o poema de cordel, circunstância que encontra eco na própria experiência da autora marcada pelo trânsito entre poesia, teatro e cordel, segundo expressou em entrevista ao Diário do Nordeste:

Sempre escrevi poesia, teatro e cordel. Tanto que tenho muitos textos em cordel. Sou neta e bisneta e trineta de cordelistas, isso junto com tios e primos. Era uma família que vivia assim, escrevendo e montando peças, no Seridó do Rio Grande do Norte. No cordel, eu sempre me sinto muito à vontade, porque tenho cordel no sangue. Continuo escrevendo cordel. E cordel para teatro, pelo que vejo, só eu até hoje escrevi. Fora o pessoal, os meus parentes de Espanha e Portugal e que escreviam, só eu. Eu vou lhe explicar por que: o cordel aqui é narração, o cordelista narra o fato. E o meu cordel é ação, o fato acontece. Por isso pode ser posto nos palcos. Não precisa adaptar não, a história tá

acontecendo, as falas tão saindo da boca das personagens. Já é o cordel para teatro (Ramalho, 2008, grifos nossos).

Nessa sua produção híbrida de dramaturgia e cordel, a autora se volta para a cultura ibérica, na qual encontra lendas que revisita e reinventa para fundi-las às demandas do cotidiano nordestino. Desse seu repertório selecionamos *Malasartes Buenas Artes e Novas aventuras de João Grilo*, analisados em estudo anterior (Almeida, 2024) a fim de observar o fenômeno da refiguração da figura do pícaro ibérico empreendida por ela e compreender a ressignificação das histórias que chegaram ao solo brasileiro a partir de uma perspectiva utópica na urgência de melhores modos de ser, pensar e agir em relação à sacralidade da Natureza (Murdock, 2022).

Remontando aos caminhos do “cordel ibérico” ao “folheto nordestino”, Andrade e Maciel (2011) abordam o conceito de *teatro em cordel*, com base no princípio de que ambas as formas literárias se vinculam entre semelhanças e dessemelhanças, com uma aproximação mais pronunciada ao segundo modelo. O termo cordel dramatúrgico cunha-se, portanto, como alternativa designativa para *teatro em cordel*. Andrade e Maciel (2001) nos ajudam, assim, a compreender que o conceito é sustentado pela assimilação dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, temas, forma e suporte. O conceito de cordel dramatúrgico, portanto, alinhando-se às características das formas dramáticas, notadamente pela presença da ação autônoma das personagens, constitui-se um gênero híbrido que reúne as tradições escrita e oral do universo nordestino (Andrade; Maciel, 2011).

Segundo anotamos em Andrade *et al.* (2025), vale ressaltar ainda os estudos de Sônia Pereira Homolka (2015) sobre a literatura de cordel, em que se enfatiza a simplicidade de possíveis composições cênicas que dela podem se originar. Conforme observa a autora, encenações produzidas a partir da adaptação dramatúrgica de poemas de cordel podem ser realizadas com poucos recursos cenográficos, e os atores e as atrizes podem interpretar diversos personagens, a exemplo do que ocorre em outros tipos de realização cênica, fazendo-se uso de adereços simples para marcar as mudanças. Esse minimalismo reflete a origem popular do cordel e torna-se uma das características que conferem ao gênero uma autenticidade e proximidade com o público.

Os dois cordéis dramatúrgicos referidos suscitam uma análise-interpretação da personagem neles recriada à luz da teoria da refiguração de personagens elaborada por Car-

los Reis (2017). Em sua teoria, o autor aponta para a condição de personagem com uma entidade não estática, unificada e imutável, antes como categoria dinâmica, instável e mesmo evanescente, razão que concebe o processo de refiguração de personagens a partir da concepção do que designa como *sobrevida*.

O conceito ancora-se no argumento de que em diferentes tempos culturais a personagem literária ou não literária manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica. Nessa perspectiva, veremos como as refigurações de Malasartes e de João Grilo de Lourdes Ramalho podem ser interpretadas como sobrevidas dessa entidade picaresca que perdura no imaginário popular e inspira a contação de histórias contemporâneas, inclusive por poetas do cordel e da dramaturgia.

Sobrevida picaresca na luta pelo bem comum

Figura comum nos contos populares da Península Ibérica, Pedro Malasartes – ou Malazartes, Malas Artes etc. – é uma figura ancestral de proa do repertório de histórias de tradição europeia que atravessa o Atlântico rumo à colônia portuguesa para criar raízes em solo brasileiro. As primeiras versões de suas histórias chegam ao Brasil e circulam mediante folhetos de cordel de autoria portuguesa. Em todas as regiões do país, há relatos sobre as aventuras dessa espécie de caipira travesso, versão brasileira do pícaro-malandro ibérico. Folcloristas e contadores de histórias como Câmara Cascudo, Basílio de Magalhães, Silvio Romero, são alguns dos nomes que empreenderam as mais reverberantes versões das peripécias do capiau.

Essa personagem difundida e refigurada na literatura popular brasileira, isto é, o Malasartes, origina da tradição espanhola do território da Península Ibérica que remonta ao século XVI, em que os personagens picarescos se faziam conhecidos por serem burlões, trapaceiros e mentirosos. No entanto, pouco se reflete que no cenário de exaltação aos consagrados cavaleiros e heróis de uma tradição já consolidada nos romances de cavalaria, se punha à margem figuras oriundas das camadas populares.

Os pícaros, portanto, seriam essas pessoas para as quais, devido ao cenário de exclusão social e vulnerabilidade econômica, restava fazer uso de artimanhas ilícitas, como a trapaça, o engano, a mentira e o roubo. Suas histórias também vieram a consagrá-los na traição histórico-literária como anti-heróis, não exatamente para exaltar a coragem como

virtude, mas sim a malandragem necessária para enfrentar os dilemas como a fome e a ausência de moradia, pelo que em suas andanças e peregrinações buscavam sobreviver aos infortúnios constantes em suas vidas. Por esse motivo, ainda, os pícaros não agiam com base no princípio do bem coletivo, mas a favor das suas próprias necessidades diárias. Se suas aventuras mundo afora são concebidas como atos de coragem, na verdade são reveladoras das consequências do medo e da miséria (González, 1988).

Sobrevida espectral do pícaro, Pedro Malasartes continua a ser exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Tal personagem, que age com esperteza, criatividade e inteligência, tornou-se emblemático na cultura brasileira. Bobo na aparência, mas espertíssimo em personalidade, Malasartes é uma espécie de caipira que apronta o tempo todo, sempre levando a melhor. Da vida, Malasartes só quer o prazer e a diversão e, para alcançá-los, engana qualquer um que cruze o seu caminho (Pessôa, 2018).

Vivendo dos frutos de suas artimanhas, Malasartes pode ser considerado um anti-herói diferente daqueles representados nos contos populares, comumente em jornadas de busca por satisfação pessoal, a exemplo de casamento e fortuna. Com objetivos egoístas, dado seus intentos de busca por prazeres individuais e momentâneos, ludibriou os homens possuidores de riquezas, não exatamente para ser rico, mas para se divertir com a desventura alheia.

À revelia da tradição histórico-literária espanhola de mais de cinco séculos de reverberação, a escritora potiguar Lourdes Ramalho ressignifica em suas obras essa figura picaresca, dadas as mudanças empreendidas para que os protagonistas sejam *verdadeiros heróis* engajados nas lutas pelo bem popular. Esse interesse em refigurar personagens protagonistas dos contos populares, principalmente mediante processos interculturais de hibridização (Ayala, 1997) no Nordeste do país, representa uma contribuição significativa relativamente à apropriação de narrativas lendárias da cultura ibérica que perduram na tradição e na memória popular nordestina para fins de somar esforços no fortalecimento de uma transculturalidade.

Se as histórias de Malasartes são marcadas pela sua personalidade ardilosa e astuta, geralmente inclinada para a travessura, Lourdes Ramalho escolhe brincar com a possibilidade de torná-lo, em seu texto teatral em cordel, num garoto *bom samaritano*. Assim sendo, no uso da língua espanhola, a dramaturga brinca com as palavras ao trocar “malas

artes” por “buenas artes”, a fim de redefinir seu nome e, consequentemente, refigar sua personalidade.

Em *Malasartes Buenas Artes* (Ramalho, 2004), observa-se o cenário de uma paisagem distópica em que a Natureza sofre por obra da maldade humana: por interesses monetários, as pessoas desmatam florestas, usam fogo, veneno e sacrificam animais. Por isso mesmo, a bicharada que habita nas florestas escreve um abaixo-assinado e o entrega ao Mensageiro a fim de que chegue às mãos de uma criança, o menino Malasartes. Esse pedido de socorro dos animais é feito a este garoto, de alma bondosa e comprometido com o bem comum para os seres humanos, os animais, as plantas etc.

Ciente do dever de enfrentar os seus iguais, o garoto segue na luta contra os homens-lenhadores que estão a derrubar as árvores. Leia-se o que se mostra no Quadro 2:

Quadro 2
(Lenhadores estão derrubando as árvores.)

Lenhadores	(Cantam.) Serra, serra, serraria, vamos todos a serrar, vamos derrubar madeira – o que nos faz enripiar!
Lenhador A	Centenas de árvores grandes abaixo já se botou!
Lenhador B	Acho que um bom dinheiro com certeza se ganhou!
Lenhador C	Mas inda é pouco, corramos a um lugar que bem sei...
Lenhador D	Lá é que se fica rico, pois tem madeira de lei! (Saem cantando.) (Ramalho, 2004, p. 44).

Anote-se que as intenções dos lenhadores se baseiam em serrar as árvores para vender a madeira e “enripiar”. Esse é o quadro apocalíptico em que vivem os animais e a natureza no enfrentamento da maldade humana com seus interesses egoístas e capitalistas. Por esta razão, o menino Malasartes, como seu *impulso utópico* (Moylan, 2003), protagoniza uma luta esperançada juntamente com as personagens Sapo, Arara, Peixes e Formiga, com o intuito de conscientizar os lenhadores acerca de que eles também dependem da Na-

tureza, como se lê no Quadro 11:

Quadro 11

(*Entram os homens.*)

Lenhadores	Serra, serra, serraria, pega a tarrafa e o arpão, inseticida, veneno, arma de fogo, facão!
	Estopim, bomba, espoleta, vamos começar a festa, não vai ficar nada vivo nesse raio de floresta!
Malasartes	Meus irmãos, isso é loucura! Vocês também morrerão! Sem água, árvore, ar puro, os seres perecerão!
	(<i>Fecham a roda.</i>)
Sapo	Por egoísmo atacam pobres bichos sem defesa? Não veem – também somos filhos desta mesma natureza?
Arara	Matar as aves – por quê? Deus nos fez para cantar, pra colorir o infinito a voar... sempre a voar!
Peixes	Pobre de nós... atributos não temos, mas a pensar, bela é a água bem clara com peixinhos nadar!
Formiga	Vocês pensam que formiga não serve, não vale nada? Abrimos túneis na terra pra que fique arejada!
Mensageiro	E sempre que é preciso dão-nos boas ferroadas!
Malasartes	Como veem, meus amigos, sua causa está perdida! Lutar contra a natureza é lutar contra a própria vida!
Mensageiro	Depois, não pensem que apenas o dinheiro nos dá paz!
Malasartes	Amigo é mais importante e vale mais – muito mais!

Lenhadores	Bem, perdemos a batalha, confessamo-nos vencidos! E seremos da floresta amigos e conhecidos!
<i>(Todos numa grande roda.)</i>	
Todos	Pirilim pirim pimpim! Paralá pará papá! Cantemos, chegou a hora de brincar e de dançar!
Formigas	A formiga vai subindo mas não é pra ferroar!
Peixes	O peixinho vai ligeiro cair na água pra nadar!
Aves	Vai o pássaro cantando a voar, sempre a voar.
Sapos	Vão os sapos coachando quá-quá – bururum – quá-quá...
Todos	Nosso lema é o bem comum, nossa causa é popular! Pois vida, amor e alegria a natureza nos dá! Adeus, adeus, minha gente, unidos vamos ficar! Pirilim pirim pimpim! Paralá pará papá!
	(Ramalho, 2004, p. 50-52)

Todas as personagens cercam os lenhadores por meio de “uma grande roda”, como descreve a rubrica, e passam a mostrar os prejuízos da degradação das florestas e dos mares. O estratagema de combate ao ambiente distópico em que vivem os seres animais e as plantas, neste caso, é o processo de conscientização dos humanos, cuja ganância capitalista cegou a visão para a verdade de que suas vidas dependem do equilíbrio e do bem-estar na Natureza da qual eles também são parte.

É nessa perspectiva que o pensamento da autora Maureen Murdock (2022) é tão pertinente quanto o de Lourdes Ramalho para nos alertar de que a humanidade esqueceu de conscientizar-se sobre a sacralidade dos elementos que compõem a vida. Textualmente, refere-se Murdock à “sacralidade encarnada em todos os seres vivos, árvores, rochas, oceanos, quadrúpede, pássaros, crianças, homens e mulheres” (Murdock, 2022, p. 132).

Malasartes é uma criança consciente dessa sacralidade, razão pela qual seu impulso utópico o faz apropiar-se da missão de somar esforços com os animais para realizar

aquilo que, segundo Ernest Bloch (2005), entende-se como *Utopia Concreta*, isto é, a realização do ideal de vida humana em harmonia com a Natureza, mediante a catalização de forças da coletividade e da relação de respeito à vida de todos os seres viventes em nosso planeta. Afinal, como declaram as personagens em uníssono: “Nosso lema é o bem comum/nossa causa é popular!/ pois vida, amor e alegria/ a natureza nos dá! (Ramalho, 2004, p. 52).

Lourdes Ramalho retoma em seu cordel dramatúrgico a agenda de discussão sobre degradação ambiental com um modo de *pensar criativo* (Vieira, 2021) em que a estratégia estética da utopia empreendida pode contribuir para despertar em seu público leitor-espectador o desejo pela participação ativa nessa luta contra a destruição da natureza com finalidades nefastas à qualidade de vida do coletivo.

Sobrevida picaresca na esperança de salvar o mundo

No exercício do *modo de pensar criativo* segundo nos ensina Fátima Vieira (2021), entendendo como base a estratégia estética da utopia, a dramaturga reinventa a figura do emblemático João Grilo, personagem dos contos populares de Portugal e do Brasil. Figura da tradição popular, João Grilo comparece em diversas coletâneas de contos populares do repertório português, organizadas por Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho, entre outros. Na literatura brasileira, por sua vez, foi difundido na literatura de cordel e, mais precisamente, teve grande reverberação com Ariano Suassuna, no texto dramatúrgico *Auto da compadecida*, em 1957, alcançando grande sucesso no cinema em 1999.

Em *Novas Aventuras de João Grilo* (Ramalho, 2008), o protagonista é um tipo de cavaleiro andante que, mesmo diferenciado por sua condição humana-masculina-infantil, frente a seres como Gênio, Gnomo, Poluição etc., não esconde o fato de ser “fraco, covarde, tolo, / comilão, mole e medroso!” (Ramalho, 2008, p. 57). Em se tratando de ser andante, sabemos que a figura da(o) viajante constitui-se como tendência paradigmática na imagética de compreensão das personagens protagonistas das utopias, marcadas(os) pelo desejo e/ou busca por um ideal.

Tomando a figura masculina associada à coragem e à força, porém ressignificando as histórias de cavalaria, em que homens valentes são considerados heróis, a dramaturga faz com que seu protagonista carregue consigo uma espada enferrujada e uma espin-

guarda sem ação, necessárias na jornada utópica de seu herói destrambelhado. O texto dramatúrgico destaca:

- Gnomo Acorda, meu Cavaleiro!
 Há guerra, vamos lutar!
- Gênio Acorda, acorda depressa
 a briga vai começar!
- Água Encontramos nosso guia!
 Nossa mãe vai se salvar!
- João Grilo Quem me procura e me chama
 com tanta insistência assim?
 Dormia profundo sono
 e estãõ gritando por mim?
 Que coisa - quando se dorme
 - acordar é muito ruim!
- Gênio Levanta rápido, jovem,
 que precisamos partir!
- Gnomo A Alma da Natureza
 está precisando de ti!
- João Grilo Me procuram? Sou João Grilo!
 E a vocês nunca vi!
- Gênio Você é forte, valente,
 disposto, audaz, perigoso?
- Água Capaz de enfrentar um monstro
 que seja mau, horroroso?
- João Grilo Sou fraco, covarde, tolo,
 comilão, mole e medroso!
- Gênio Buscamos um cavaleiro
 que brigue, entre em ação!
- João Grilo Pois eu só toco viola!
 De espingarda e facão
 nada entendo - e tenho medo
 de morte e assombração!
- Água Vai assim mesmo! Se arrasta!
 Puxa, puxa que ele vem!
- Gnomo Eu agarro no traseiro,
 segura, empurra também!

- Gênio Está de pé! – Vamos, marcha!
 Na luta em favor do bem!
- Todos Asa voa, perna corre,
 bicho rasteja no chão!
 Vai soldado, vai medroso,
 espadachim, capitão!
- João Grilo De espada enferrujada,
 espingarda sem ação!
- Água Alerta, tropa, sentido,
 a posto, meu capitão!
- Gênio A maldade se aproxima,
 é o Monstro Poluição!
- João Grilo Asa bate, perna cisca
 eu tremo – ai, que bichão!
- Água Há fumaça pelos ares,
 há veneno pelos rios.
- Gnomo Há morte por toda parte,
 é tremendo o desafio!
- João Grilo Brigo eu e a viola,
 embora morra de frio!
 (Ramalho, 2008, p. 56-58).

Atentando para uma compreensão do que ocorre no fragmento, tomamos nota de que se trata de uma pessoa comum e não exatamente de um cavaleiro nos moldes medievais, romanos ou gregos. Senão, um sertanejo cuja vida ociosa estava para mudar em decorrência de um chamado à aventura heroica que alteraria o sentido de sua existência. Ser utopista implica desejar e mover-se para encontrar lugar e propósito no mundo, razão que nossa natureza humana nos inclina para o constante devir utópico do *vir a ser*.

Aos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari deve-se a elaboração do conceito de *devir*, imprescindível para iluminar o nosso entendimento quando, em suas obras, a exemplo de *Mil platôs* (Deleuze; Guattari, 2012), fazem saber que tal conceito se trata de mudança, isto é, refere-se à experiência de sentir e comportar-se diferente baseado em estímulos múltiplos oriundos da experiência com outros seres humanos, animais, vegetais e sobrenaturais. Não por acaso, Gênio, Gnomo e Água são preponderantes para incutir no preguiçoso João Grilo o desejo de mudança de sua própria identidade de andarilho sem direção e sentido na vida para um herói viajante com propósitos existenciais, a ex-

emplo de ser um cavaleiro cuja empreitada é nada menos que salvaguardar a Alma da Natureza.

Tomamos também como suporte a teoria da figuração de personagens proposta por Carlos Reis, em seu texto *Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento* (Reis, 2017). Com base nas postulações sobre a condição do conceito de personagem com uma entidade não estática, unificada e imutável, antes como categoria dinâmica, instável e mesmo evanescente, Reis concebe o processo de refiguração de personagens a partir da ideia de *sobrevida*. Seu conceito toma como base o argumento de que em diferentes tempos culturais a personagem literária ou não literária manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica.

Tomando essa acepção como chave de interpretação para uma possível alusão à personagem do icônico João Grilo, podemos conceber, portanto, essas *Novas Aventuras de João Grilo* como procedimento estético de refiguração de uma entidade ficcional que perdura como espectro mítico imorredouro, sobretudo no universo lusitano, mediante o qual Lourdes Ramalho se apropria e lhe atribui uma sobrevida, ornamentando a imagética de sua personagem com adereços estéticos da cultura popular nordestina. À luz do pensamento do filósofo italiano Emanuelle Coccia, em *Metamorfoses* (Coccia, 2020), compreendemos essa nova versão de João Grilo como uma “metamorfose de todas aquelas que viveram antes dela. Uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente (Coccia, 2020, p. 15).

Assim, não é pelas habilidades especiais, senão pelo compromisso com a vida e com o preservar da natureza que João Grilo embarca na missão utópica de encontrar a miraculosa água do Santo Graal, capaz de salvar a alma daquela que é a mãe de todos os seres e de quem depende a vida de todos os seres viventes do planeta, a Mãe-Natureza. O herói, determinado, diz:

João Grilo Se as pernas não me conduzem
de joelhos vou caminhando,
as armas já destroçadas
na estrada vou deixando,
só o resto da viola
me acompanha soluçando!

Agora só, sigo, em busca
da água medicinal,
vocês fiquem aqui de guarda
para evitar outro Mal!

Vou procurar pelo mundo
o cálice do Santo Graal!

Água E lá se vai o João Grilo
que é homem e é criança,
a enfrentar os caminhos,
porém cheio de esperança
de encontrar o Santo Graal
que trará paz e bonança.

Todos Adeus, adeus, bom amigo,
Deus te conserve a nobreza!
Pois é de homem assim
que tem na alma a riqueza
que o mundo necessita
pra salvar a natureza!
(Ramalho, 2008, p. 66-67).

Observamos, portanto, que a refiguração ramalhiana de João Grilo não apresenta a conclusão dessa busca, vista como um processo contínuo que representa a atitude humana diante de ações de conservação e cuidados com a natureza que precisam fazer parte do cotidiano de todas as pessoas de todas as idades.

Além disso, de uma perspectiva voltada para a psicanálise da jornada da heroína, Murdock (2022) ainda sugere que “O Graal é o símbolo do princípio feminino sagrado e criativo acessível a todos nós” (2022, p. 176), capaz de curar as naturezas masculina e feminina feridas, o que pode representar a própria busca constante por superação da rivalidade decorrente dessa dicotomia e de sua repactuação no *eu-interior* dos seres humanos. Essa postulação ajuda a imaginar a possibilidade de uma busca pela equidade, principalmente no tocante às relações de gênero, em vista do desequilíbrio ambiental em curso no ecossistema da natureza por meio de catástrofes e problemas vários alusivos à degradação da aliança entre o que a psicanalista chama de “força arquetípica” (masculino) e “força criativa” (feminino).

Por isso mesmo, podemos nos inspirar no utópico João Grilo ramalhiano, que não mede esforços para encontrar um modo de salvar o mundo. Como nos ensinou Paulo Freire, em obra de pronunciado cunho utópico, *Pedagogia da esperança* (Freire, 1992), a esperança é antes uma atitude do que uma espera passiva. Nos seus termos, o autor diz:

É preciso ter esperança, mas esperança do verbo esperançar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante,

esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo (Freire, 1992, p. 110-111).

A constância do esperançar salvar o mundo adotada por João Grilo ainda dialoga com o que nos ensina Galeano (2012) sobre a atitude utópica: estar-se em permanente movimento por uma busca. É preciso, pois, reagir aos infortúnios do cenário apocalíptico, mesmo quando não se vê saídas, razão pela qual esperançar trata-se de ação estratégica.

João Grilo decide agir e parte em missão para salvar a Mãe-Natureza, ciente de sua importância para que seres humanos, plantas e animais possam viver. Como problematiza Murdock (2022), a humanidade esqueceu de conscientizar-se sobre a sacralidade dos elementos que compõem a vida, conforme referimos acima.

Não por acaso, percebendo a reverberação do modo de pensar criativo de Lourdes Ramalho em *Utopia*, de Thomas More (2021), anotamos sua afirmação de que pessoas cidadãs utópicas “acreditam que a natureza, como uma mãe complacente, deu-nos livremente e em abundância seus melhores produtos, como a água e a terra” (More, 2021, p. 78-79), sendo de total responsabilidade social, comunitária e pessoal usar os elementos de maneira sustentável, atentas à vitalidade da natureza perante as necessidades das cincuenta e quatro cidades que constituem a ilha por ele imaginada. O senso de responsabilidade das pessoas utopianas com a qualidade de vida na relação entre a humanidade e a natureza promove e mantém em constância o que têm como o principal alvo de suas existências, a felicidade.

A estratégia estética da utopia empreendida por Lourdes Ramalho, portanto, atribui um novo sentido à figura do cavaleiro-herói que antes de ser o salvador da Mãe-Natureza, dela depende e, sendo assim, por ela enfrenta seres nefastos como a Poluição, a Inflação e a Corrupção a fim de cumprir a missão utópica de restaurar o equilíbrio natural do planeta numa busca contínua pela melhoria da qualidade de vida na Terra. Um mundo harmonioso no tocante à relação entre seres humanos, plantas e animais constitui-se um ideal para um Ser-Utópico como João Grilo.

Considerações finais

Observamos que Lourdes Ramalho recria modos de ser e estar do travesso pícaro ibérico incorporados nas figuras literárias imortalizadas em Malasartes e João Grilo a par-

tir de procedimentos estéticos atinentes à irrupção de sobrevidas da personagem mediante processos de metamorfose e refiguração, dadas as mudanças empreendidas transformando os protagonistas em heróis engajados nas lutas cidadãs pelo bem popular, sendo suas *buenas artes* compreendidas como *impulso utópico* de resistência à violência e de sobrevida às intempéries sofridas.

O pícaro refigurado nos cordéis dramatúrgicos de Lourdes Ramalho podem levar o público infanto-juvenil – na escola, em casa, nos palcos, na biblioteca, na praça e onde mais houver espaço e vontade para a leitura do texto escrito ou encenado – à sensibilização e à conscientização sobre a natureza como patrimônio vivo de toda a humanidade e que seu uso deve estar sujeito a regras, respeito e condições básicas de vida no mundo, ciente da qualidade de vida de quantos dependem dos seus bens e do espaço em torno. Suas atitudes e ações revistas e refiguradas ajudam a acionar a preocupação em cuidar para que as relações dos seres humanos com a natureza sejam conservativas, gerando o menor impacto possível em respeito às condições de sustentabilidade, de máxima renovabilidade possível dos recursos (MEC, 2001).

Lourdes Ramalho, com sua dramaturgia em cordel destinada ao público infanto-juvenil, promove um espaço de reflexão sobre as condições sociais, políticas e culturais em que vivemos, uma vez que precisamos ser conscientes acerca dos riscos de uma sociedade regida por valores e princípios do poder hegemônico que impetram interesses pessoais em detrimento do bem coletivo.

As atitudes resilientes e de resistência das sobrevidas ramalhianas de Malasartes e João Grilo podem nos inspirar a não nos deixar tragar pelas engrenagens do capitalismo e pela lógica do acúmulo de riquezas ilícitas que comprometem o bem-estar da natureza. Assim sendo, os dois pícaros – praticantes travessos de *buenas artes* –, para além de sua performance como sobrevidas reverberantes na atualidade, representam alternativas de resistência inteligente e não violenta (Arendt, 1970), sem descartar o riso e o bom humor necessários.

Evidencia-se, portanto, a refiguração do pícaro ibérico, como alternativa criativa para novos sentidos de ser, pensar e agir em relação à sacralidade da Natureza com base na cosmovisão utópica para suscitar no público uma consciência ecossociopolítica acerca da urgência de atitudes heroicas de defesa do meio ambiente.

Referências

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Lourdes Ramalho e o Método LerAtos na formação de professoras Leiautoras Utópicas em bibliotecas de Portugal e do Brasil.** 383 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2024.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). **Dramaturgia fora da estante.** João Pessoa: Ideia, 2007. p. 207-222.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: ANDRADE, Valéria, MACIEL, Diógenes (Org.). **Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho.** Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Maceió: Edufal, 2011, p. 7-35. V. 1, Teatro em cordel.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.). **Penso Teatro:** dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

ANDRADE, Valéria. A professora e o jogo de sonhos. Lourdes Ramalho: 100 anos. **Correio das Artes**, Ano LXXI, n. 6, p. 9-11, ago. 2020.

ANDRADE, Valéria; SILVA, Bruna F. da; ARAÚJO, Juliana do N.; ALMEIDA, Leandro de S. Inês de Castro e o cordel dramatúrgico *Almas Livres*: uma proposta de leitura na sala de aula pela aplicação do Método LerAtos. In: LEMOS, Anna PAULA; LIMA, Ricardo Augusto de; CIANCONI, Vanessa (Org.) **Teatro e ensino:** a cena como potência transformadora. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. p. 63-84.

ARENKT, Hannah. **On violence.** San Diego; New York; London: A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 160-169, dez. 1997.

BLOCH, Ernest. **O princípio da esperança.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfozes.** Desenhos de Luiz Zerbini, tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2, Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança:** um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALEANO, Eduardo. **El derecho al delirio** (3 septiembre de 1940). Repositório UCA, 13 de abril de 2015.

GONZÁLES, Mário. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HOMOLKA, Sônia Pereira. **Literatura de cordel**: Vozes da Identidade e um Breve Estudo Memorialístico. Provo, UT (USA): Brigham Young University, 2015.

MEC. **Parâmetros curriculares nacionais**: meio ambiente e saúde / Secretaria da Educação Fundamental. 3. ed. Brasília: MEC/SEF, 2001.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução de Beatriz S. S. Cunha. São Paulo: Principis, 2021.

MOYLAN, Tom. Utopia e Pós-modernidade: seis teses. **Revista Leitura**, n. 32, p. 121-134, 2003.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino. Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PESSÔA, Augusto. **Malasartes**: histórias de um camarada chamado Pedro. Ilustração de Roberta Lewis. Rio de Janeiro: Lendo e Aprendendo, 2018.

VIEIRA, Fátima. A Comunicação de Ciência e o modo de pensar Utópico: uma Visão para 2030. In: FIGUEIREDO, Carla et al. (Org.). **II Seminário Internacional EXPRESSA: Re-imaginar a Comunicação Científica em Educação**. Edição CIIE/FPCEUP, 2021, p. 15-22.

VILAÇA, Marcos Vinícios; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Coronel, Coronéis**: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste. 4. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Lourdes Ramalho. **Diário do Nordeste**, 2008.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Malasartes Buenas Artes. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro infantil**: coletânea de textos infanto-juvenis. Campina Grande: Edição de autora, 2004. p. 43-52.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

Submetido em: 07 set. 2025

Aprovado em: 31 out. 2025

Guilherme Natan de Jesus Mergulhão¹
Virginia Maria Schabbach²

Resumo

Esta pesquisa investiga o processo de adaptação dramatúrgica e encenação da peça *Navalha na carne*, escrita por Plínio Marcos em 1967 e remontada em 2023. Apresentamos um breve estudo sobre as personagens plinianas e os debates sociais em torno da dramaturgia, além de salientar uma etapa importante da montagem de *Navalha na carne* em questão: o entendimento da violência arquitetada pelo autor. São compreendidos, aqui, não apenas os impactos dessa violência para o desenvolvimento narrativo das personagens, mas também como a violência do escrito pliniano influenciou os estágios de adaptações dramatúrgicas e criações cênicas. O trabalho busca contribuir, sobretudo, para o debate sobre os tensionamentos e os novos significados que a cena teatral contemporânea pode gerar ao encenar dramaturgias do século passado, cujas temáticas ainda ressoam em questões sociais de opressão na atualidade.

Palavras-chave: Direção; Dramaturgia; *Navalha na carne*.

Abstract

This research investigates the process of dramaturgical adaptation and staging of the play *Navalha na carne*, written by Plínio Marcos in 1967 and restaged in 2023. We present a brief study of Plínio Marcos's characters and the social debates surrounding his dramaturgy, while emphasizing an important stage in the production of *Navalha na carne* highlighted: the understanding of the violence architected by the author. What is considered here are not only the impacts of this violence on the narrative development of the characters, but also the ways in which the violence of Marcos' writing influenced the stages of dramaturgical adaptations and scenic creations. The work seeks to contribute, above all, to the debate on the tensions and new meanings that contemporary theater can generate when staging dramaturgies of the past century, whose themes still resonate with social issues of oppression today.

Keywords: Directing; Dramaturgy; *Navalha na carne*.

¹ Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem experiência nas áreas de direção teatral, atuação, palhaçaria e Pedagogia do Teatro. Pesquisa processos de encenação e identidades de gênero e sexualidades na educação. E-mail: guilhermergulhao@gmail.com.

² Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no curso de Licenciatura em Teatro, atuando nas seguintes áreas: curadoria, gestão e produção teatral, dramaturgia, processos criativos e modos de subjetivação no contemporâneo. E-mail: virginia.schabbach@ufpe.br.

Cartografia das cicatrizes

O verbo dilacerar, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2025), significa “rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Essa temática, à primeira vista um tanto sanguinolenta, foi a que escolhemos para intitular e, de certa forma, guiar esta escrita que envolve o processo de encenação da peça *Navalha na carne*, de Plínio Marcos. Acreditamos que é a palavra que melhor se relaciona com os significados pessoais dados à dramaturgia e a esta experiência em encenação.

O contato inicial do encenador com a dramaturgia em questão se deu ainda em contextos de experimentos teatrais pandêmicos: o chamado para representar a violência pliniana foi ouvido durante uma leitura virtual da peça, na qual ele participava como ator. Posteriormente, no final do ano seguinte, dentro da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o espetáculo teve o espaço curricular e pedagógico para ser montado na disciplina Laboratório de Encenação.³

Durante o período de montagem, ao longo de aproximadamente seis meses, dedicamos-nos à afiação daquela lâmina. Sentindo sua textura gelada e brilhante. Por vezes, tendo medo. Montar um espetáculo cuja característica mais marcante são as agressões entre as personagens era um desafio. Mal sabíamos como abordar esse tópico. Quais marcações seriam feitas? Como levar uma pulsão agressiva tão forte para a sala de ensaio? Por que outra dramaturgia sequer era considerada para ser encenada? “Não é tragédia não saber o que se está fazendo e não ter todas as respostas. Mas a paixão e o entusiasmo por algo o conduzirão pela incerteza” (Bogart, 2011, p. 63).

O encenador recordou-se, então, do seu eu do passado, lendo via Google Meet as falas plinianas e imaginando a riqueza cênica que poderia emergir daquelas frases. Ali, houve paixão e entusiasmo! Foi preciso confiar na intuição artística e seguir. Mesmo com medo dos cortes, seguir. Como Cecília Salles defende, a pulsão criadora, a vontade inicial de produzir arte, é por vezes a principal motivação do artista ao longo do seu percurso criativo (Salles, 2011).

Tivemos, dentro do processo, a parceria de Iza Karina, Gabriel Machado e Otto Maia, os atores que convidamos para contemplar conosco o fio da lâmina. Juntos, e somente juntos, pudemos manusear a arma branca. Em abril de 2023, *Navalha na carne*,

³ O componente curricular tem como objetivo exercitar nos estudantes as experimentações de processos de montagem teatral, cujas direções são assinadas pelos próprios alunos. Na época, os trabalhos eram orientados pela Profª. Drª. Virgínia Maria Schabbach.

uma livre adaptação da obra de Plínio Marcos, estreou no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. Após a estreia, a peça seguiu sendo apresentada em outras ocasiões, como eventos universitários e festivais de teatro no Recife. O processo de montagem resultou, também, em outras pesquisas científicas sobre o campo da encenação e do dramaturgismo.

Figura 1 - Gabriel Machado, em cima, e Otto Maia, embaixo, em cena de *Navalha na carne*



Foto: Felipe Duarte (2023).

Foi um corte fundo. Dolorido, mas prazeroso. Após o contato com o público, questionamo-nos: o que representam aqueles personagens? “Dilacerar”. Quais os debates sociais que a dramaturgia e esta encenação específica levantam? “Rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Como podemos (re)aproximar uma dramaturgia escrita há cinquenta anos aos temas e estéticas que o teatro contemporâneo produz? Quais as motivações das escolhas cênicas e dramatúrgicas do diretor no espetáculo? Quais são os impactos de um processo de encenação para professores de Teatro em formação? “Rasgar com força, despedaçar, lacerar”. Dirigir um espetáculo é uma experiência sádica? “DILACERAR”.

Portanto, com essas perguntas em mente, neste artigo escolhemos enfocar a temática que consideramos mais pulsante na encenação: a correspondência à violência proposta pelo dramaturgo. Destacamos duas seções: a primeira propõe um breve estudo

sobre as personagens de *Navalha na carne*, suas relações de poder, os discursos por trás das tantas agressões no texto e quais problemáticas sociais pensamos que a dramaturgia põe em debate; a segunda seção, por sua vez, evoca mais ativamente a dramaturgia do espetáculo criada a partir dos tensionamentos gerados pela obra de Plínio Marcos. Nela, investigamos como um encenador ainda jovem enxerga a violência suscitada pelo autor em seu escrito do século passado. Como esse universo, afiado e fatal, atravessou os envolvidos no processo e foi levado para a sala de ensaio em um contexto contemporâneo? Por fim, também abordamos as adaptações feitas coletivamente no processo de encenação, suas importâncias e quais questionamentos elas podem provocar.

A forja de uma lâmina bem afiada

“Quem vai querer ver uma peça com uma prostituta, um cafetão e uma boneca?”
(Mendes, 2009, p. 159).

Plínio Marcos nasceu em Santos, São Paulo, em 1935. Ao longo de sua vida, o autor escreveu dezenas de espetáculos, mas os que mais se popularizaram tinham um ponto em comum: retratavam a vida daqueles que viviam à margem da sociedade. Essas vivências, como as dramaturgias do santista evidenciavam, eram imbuídas de agressões dos mais diversos tipos. As peças escritas pelo autor, especialmente as suas de maior reconhecimento, contêm inúmeros xingamentos, assim como rubricas de golpes, espancamentos e, até mesmo, assassinatos. A violência, física e verbal, era para Plínio uma potente linguagem (Araújo, 2015). Foi com *Navalha na carne*, escrita em 1967, que o autor recebeu maior destaque por sua violenta poética.

Navalha na carne nos apresenta algumas horas na vida de um casal. Neusa Sueli, prostituta que após retornar de uma exaustiva noite de trabalho, encontra seu namorado, Vado, no quarto de pensão onde os dois residem. O homem imediatamente bate e xinga a companheira por acreditar que ela não deixou dinheiro para ele se divertir e beber, como de costume. Ela nega as acusações e os dois concluem que Veludo, o camareiro gay da pensão, pode tê-los roubado. Neusa o chama e Vado o agride com diversos insultos homofóbicos. “A partir desse fato [o furto do dinheiro], todos são envolvidos numa relação de tensão psicológica e violência gratuita” (Araújo, 2015, p. 40).

Pressionado e sendo ameaçado de morte, Veludo confessa ter furtado o dinheiro para comprar maconha e pagar por favores sexuais. Vado, viciado na droga, exige que Veludo a entregue, desenrolando um tenso jogo de poder entre ele e o homossexual. Após a saída de Veludo, Neusa Sueli se vê vítima da violência psicológica de Vado, que ataca sua autoestima com insultos crueis. No desfecho, ele a abandona, deixando-a sem resposta sobre seu retorno.

Navalha na carne é um escrito brasileiro que traz à cena existências subumanas e marginalizadas. Não existem tipificações concretas de mocinhos ou vilões na narrativa: apenas figuras que sobrevivem em meio à brutalidade imposta pela sociedade e, paradoxalmente, por eles mesmos. Uma realidade afiada. Todos cheios de cicatrizes.

Vado é aquele que representa o agressor principal de todo o texto, assumindo uma postura truculenta e opressora. Seus costumes, suas falas, seus gestos, suas vontades e suas motivações compõem o que Siqueira (2006), apoiado nas ideias de Trevisan (1998), chama de crise da masculinidade, salientada por Plínio Marcos na relação do cafetão com as demais personagens da peça. Os autores traçam que esse estilo de vida masculino, aliado à opressão, está relacionado ao “fardo de ser homem, com obrigação de ter coragem sempre, mostrar-se durão, enfrentar o mundo através da força” (Trevisan, 1998, p. 14).

Décio de Almeida Prado levantou, após assistir à primeira montagem da peça, uma atemporal reflexão, que pode ser dirigida não apenas para o *Vadinho* escrito por Plínio, mas para todos os homens que corriqueiramente reproduzem os mesmos comportamentos: “se ele não explorasse, não agredisse, se não jogasse [...] o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir” (Prado, 1987, p. 217). Os homens são vampiros. Se todos parassem de fazer alguém sangrar, sucumbiriam.

Explicações mais rizomáticas⁴ sobre esse fenômeno do comportamento masculino podem ser encontradas nos escritos de Teresa de Lauretis (1987), que denomina como tecnologias de gênero todo os hábitos culturais que nos são despejados, mesmo que inconscientemente, graças à genitália com que nascemos: vagina ou pênis.⁵ Vado, então,

⁴ A expressão, segundo Deleuze e Guattari (1995), está ligada à ideia do rizoma: um tipo de estrutura botânica subterrânea que se estende horizontalmente para diversos lados, sem ter necessariamente um centro delimitado. Isso significa, então, que um pensamento rizomático é aquele que não segue a linearidade, mas sim busca abraçar diferentes perspectivas e vieses do pensar. Compreendemos, assim, que pensar rizomaticamente é ampliar o olhar para a possibilidade de várias explicações para uma mesma situação ou assunto.

⁵ A autora afirma: “as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados,

por ser um homem, um *macho*, por ter um *pau*, entende que sua hipotética superioridade não pode ser ameaçada. Ele é quem sempre deve dar a palavra final, sem ser contrariado. É ele quem sempre almeja manusear a lâmina: “aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações” (Araújo, 2015, p. 41).

Contudo, Plínio nos mostra algumas rachaduras na feição masculinizada do personagem, especialmente quando ele entra em conflito com Veludo. O camareiro da pensão, um homem gay afeminado, diferentemente de Vado, representa alguém que orgulhosamente foge do contrato social da masculinidade. “Veludo não esconde sua identidade sexual e é com essa identidade que ele interage socialmente” (Siqueira, 2006, p. 224). A personagem, para a época que o espetáculo foi escrito, anos 1960, é um grande escândalo: um homossexual *espalhafatoso* que não tem medo de podar seu linguajar e sua existência. O estilo de vida subversivo de Veludo rompe com as tecnologias de gênero adotadas por Vado e, também, com a norma sexo-gênero-desejo (Butler, 2003).⁶

O fio na navalha afia-se exponencialmente quando as duas personagens masculinas brigam por um cigarro de maconha, fragmento de cena marcado por certa tensão sexual, com o cafetão assumindo o papel de dominador e o camareiro, o de dominado. Vado pede que Veludo dê um trago sem usar as mãos, em um jogo de vai e vem que remete ao sexo oral, assimilando o cigarro ao falo (Siqueira, 2006). Nesse momento, o cafetão adota um tom menos agressivo, rindo e demonstrando prazer na interação. Há quem possa defender, graças às atitudes de Vado e ao discurso velado por trás delas, que existem indícios de desejos homoeróticos por Veludo, embora isso não fique claro nos escritos do autor.

Marcos, ainda explorando a relação conflitante entre dois corpos masculinos, um convergente e outro divergente das normas discursivas do que é “ser homem”, borra as linhas da violência e do desejo sexual. As faíscas entre o cafetão e o camareiro tornam-se cada vez mais proeminentes, em cenas que misturam tapas, xingamentos e desejos sádicos. A agressão torna-se parte do prazer entre aquelas personagens, por meio de uma

formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (Lauretis, 1987, p. 211).

⁶ Segundo Judith Butler (2003), os indivíduos são culturalmente incentivados a seguir um padrão de sexo-gênero-desejo, no qual pênis e vagina (sexo) determinam não apenas identificações masculinas e femininas (gênero), mas também a atração pela genitália oposta (desejo). Vado, aparentemente, se encaixa nessa norma, enquanto Veludo, ao rejeitar padrões heterossexuais, rompe com essa estrutura.

dinâmica relacional dúbia. Não se sabe ao certo se Vado nutre, de fato, desejo por Veludo. Tampouco pode-se afirmar que o homossexual cede às agressões do cafetão por prazer ou somente para manipulá-lo, almejando escapar do quarto com vida.

Já Neusa Sueli, a personagem feminina do texto, é construída com tridimensionalidade pelo autor. Em um primeiro momento, fica clara sua submissão a Vado. Mesmo sendo constantemente xingada e agredida, sua dependência emocional a impede de romper completamente com o ciclo de violência e de dar um basta naquela relação abusiva. Em diversos momentos, ela luta para manter sua autoestima e resistir ao abuso constante. Sueli enfrenta a exploração de um sistema que a reduz a um corpo descartável, ao mesmo tempo em que busca algum resquício de poder e dignidade.

A dramaturgia revela mais aspectos psicológicos de Neusa Sueli quando ela e Vado ficam a sós, explicitando a verdadeira dimensão do relacionamento dos dois. Ele a destroça psicologicamente, diminuindo sua aparência e sua capacidade de existir sem ele. Neusa, já despedaçada pela vida e farta de tantos cortes, implora por migalhas de afeto, em um retrato cruel da violência doméstica e do esgotamento mental frente aos abusos masculinos delineados pelo autor:

NEUSA SUELI - [...] A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desfarrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (Marcos, 2003, p. 164).

A navalha que ela carrega simboliza sua única arma de defesa. É o objeto que lhe confere um mínimo controle sobre a própria vida. Ela, inclusive, não hesita em ameaçar aqueles ao seu redor com a arma branca:

NEUSA SUELI - É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo*) (Marcos, 2003, p. 150).

Entende-se que, à primeira vista, Neusa Sueli não tem medo de utilizar-se da violência para conseguir o que precisa: seja a sua autodefesa ou a sua vingança. Mesmo sendo constantemente colocada em um lugar de submissão e pequenez pelo seu

companheiro, ela se mostra capaz de virar o jogo. Neusa, entretanto, apenas ameaça. Parece latir, mas não morder. No escrito pliniano, ela nunca enfia a navalha na carne. Nunca dilacera. No fim, Vado a abandona, deixando-a sozinha no quarto escuro, com a incerteza de seu retorno e a dor da sua própria existência. Só ela e a navalha. Nada mais.

Navalha na carne se estrutura a partir de um ciclo vicioso de violência e degradação, no qual os personagens se ferem não apenas física, mas psicologicamente. Plínio Marcos apresenta um retrato impiedoso da marginalidade, cujos indivíduos são aprisionados por um sistema que os opõe e, ao mesmo tempo, os faz reproduzir essa opressão entre si. Araújo (2015) defende que os três estão cegos. Não enxergam que estão todos no mesmo barco e precisam, juntos, remar. Ao invés disso, a prostituta, o cafetão e a boneca se envolvem em um jogo letal de disputa por poder:

Em muitos momentos, o prazer das personagens está em ver o outro sofrer, evidente demonstração do desgaste do contrato social na trama estabelecida por Plínio Marcos. Falta às suas personagens consciência da situação na qual estão imersas e que as levaria a notar a si próprias como algozes, fonte de todo o ódio canalizado (Araújo, 2015, p. 76).

Lendo a dramaturgia pela primeira vez, percebendo a textura gélida e lisa daquela lâmina, o encenador não pôde deixar de se impressionar com a brutalidade expressa pelas palavras plinianas. “*Navalha na carne* fere mesmo [...] A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio” (Magaldi, 1967, s/p⁷ apud Mendes, 2009, p. 169).

Era necessário, então, perfurar. Os envolvidos no processo de montagem imaginavam, a todo momento, possíveis marcações, disposições de cenário ou atmosferas cênicas que a dramaturgia evocava nos seus imaginários. Como escreveu Anne Bogart (2011), o espetáculo os perseguiu. Atingiu as suas pessoalidades e as suas aspirações. “Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideais e associações pessoais — quando ela me assombra” (Bogart, 2011, p. 29). E serem assombrados por aquela navalha foi uma experiência única nas formações como artistas-docentes.

⁷ MAGALDI, Sábato. *Navalha na Carne fere mesmo* – como toda verdade lançada com indiscutível talento artístico. *O Estado de S. Paulo*, 12 set. 1967.

Coragem. É hora de perfurar uma artéria

Doeu. Seguimos em frente. No início, tivemos dúvidas. Incertezas. Não esperávamos que tanto sangue fosse sair. Demoramos para entender o que estávamos fazendo naquela sala de ensaio. Somente depois de vários encontros, percebemos: essa dramaturgia é sobre violência. Ponto. Não estamos tratando apenas de prostituição ou de machismo ou de agressão doméstica ou de homofobia. *Navalha na carne* trata, sobretudo, de expor a situação de subumanidade, regada por extrema violência, na qual as três personagens estão inseridas. Deveríamos amarrar algo acima da ferida. Precisávamos estancá-la.

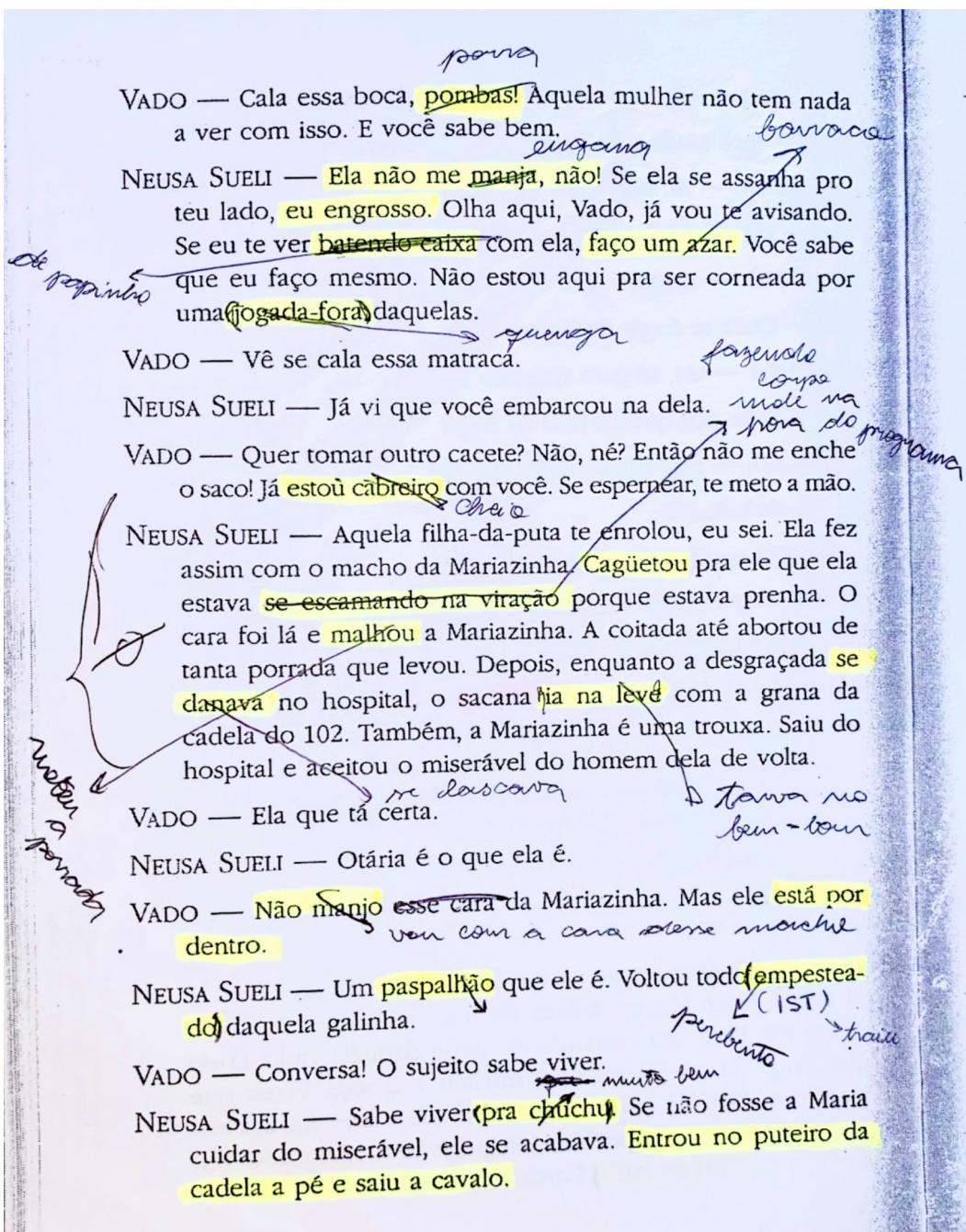
Desde o início, pela direção objetivar uma encenação associada aos preceitos do teatro realista (Pavis, 2008), foi diagnosticada a necessidade de lapidar a cena para que aquela violência, tão importante para o texto, de fato parecesse real. Essa era uma das grandes preocupações: como representar a violência proposta pelo dramaturgo com qualidade cênica? A resposta para esse questionamento norteador não veio cedo.

Nossos primeiros ensaios foram turbulentos, principalmente pelas dificuldades observadas durante as leituras iniciais da peça. Apertamos com força, tentando minimizar a vazão. O elenco teve dificuldades com ritmo, compreensão e conexão com as falas, resultando em performances enrijecidas. A falta de domínio do texto impediu a mediação essencial entre a palavra do dramaturgo e o corpo do ator, como analisam Torres Neto (2021) e Stanislavski (2017), que alertam para o perigo de uma atuação mecânica e sem essência, no caso de interpretações vinculadas à estética do realismo. O sangue parou?

Buscando driblar essa dificuldade, foram tecidas adaptações dramatúrgicas no texto de Plínio, aproximando o linguajar das personagens, que originalmente é repleto de gírias sudestinas, à realidade linguística do Nordeste, especialmente do Recife. A “puta” de São Paulo virou a “rapariga” daqui. O “te encho a lata de alegria” virou o nosso “te dou um cacete”. Por que o sangue parou? Assim, foi realizado um trabalho de dramaturgismo,⁸ para preservar a compreensão da essência pliniana, a sua linguagem violenta, tanto para os atores quanto para o público. Vamos ter que enfiar esta faca em nossos corpos novamente.

⁸ Entendemos o conceito de dramaturgismo com base nas definições de Koudela (2015) no *Léxico de pedagogia do teatro*. A autora define que dramaturgista é o profissional teatral responsável por preparar o texto para o palco, fazendo adaptações, preparando novas versões ou traduzindo escritos para a cena. “A função mais valiosa do dramaturgista é ajudar a criar novo material” (Koudela, 2015, p. 57).

Figura 2 - Rabiscos sugerindo adaptações das gírias em *Navalha na Carne*



Fonte: Arquivo pessoal do encenador (2023).

Além disso, a mutação do dialeto em *Navalha na carne* tem uma justificativa política, não apenas linguística. Se Neusa, Vado e Veludo falam como nossos vizinhos ou conhecidos, naturalmente há uma maior conexão entre a narrativa proposta e o público que a assiste. Para a nossa encenação, queríamos que a plateia se aproximasse emocionalmente da atuação e compreendesse que os abusos do espetáculo podem acontecer em quaisquer lugares, até mesmo onde moramos. Sendo assim, tecemos um novo olhar sobre a dramaturgia. Pensamos que essa violência não é apenas um caso

situado, mas uma engenharia de poder que atua em diferentes corpos. Evidenciamos uma vazão sanguínea onipresente.

A última e mais substancial adaptação dramatúrgica gerada na encenação foi a alteração do desfecho originalmente escrito por Plínio Marcos. Está doendo de novo, mas seguimos. Os atores e o diretor desejavam ver Neusa Sueli escapar da situação de passividade, subserviência e dependência à qual ela está acorrentada no final da peça:

VADO – Não complica. Larga o ferro e está tudo legal.
(Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.)

VELUDO – Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra quê fazer guerra?
(Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente, retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha pra porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita.)

NEUSA SUELTI – Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...
(Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.) (Marcos, 2003, p. 169).

A encenação buscava denunciar, entre tantas coisas, a opressão feminina em *Navalha na carne* por meio da vivência de Sueli. Embora ela não fosse totalmente passiva às agressões, seu desfecho ainda remetia à submissão, algo que nos incomodava. Neusa Sueli precisava reagir, calar Vado, vingar-se. Dane-se o sanduíche! O sangue volta a jorrar.

A nossa versão do desfecho da peça tateava um discurso mais alinhado a um teatro de protagonismo feminino, como disserta Flávia Hiroki (2017) ao destacar a importância de diálogos feministas na cena teatral, criticando narrativas como *Navalha na carne*, que reforçam a passividade da mulher diante de um sujeito masculino ativo. Manter o desfecho de 1967 seria, então, perpetuar essa estrutura. Por isso, foi proposto um novo final: farta das violências sofridas, após repetir “chega” dezenas de vezes, Neusa Sueli impede Vado de sair e, com a navalha em mãos, parece forçá-lo a ter relações sexuais com ela. No entanto, antes do coito iniciar, ela o mata com a lâmina, cravando-a no peito do companheiro. Blackout. Neusa Sueli enfiou, finalmente, a navalha na carne. Bem-vinda ao clube, amiga. Eis o final proposto pelo trabalho de dramaturgia:

Vado: Olha! Que velha pelancuda! Puta nojenta, pelancuda e velha! Velha! Velha! Velha!

[Neusa Sueli dá um forte tapa no rosto de Vado. Pausa. Vado se recompõe e avança para cima dela com fúria. Neusa Sueli vai até sua bolsa e, rapidamente, pega a navalha. Tensão. Vado estende as mãos tentando acalmar Neusa Sueli]

Vado: Brincadeira de mau gosto, Sueli. Solta isso!

Neusa Sueli: [Apontando a navalha para Vado] Eu disse ‘chega’, Vado! Agora quem vai mandar aqui sou eu!

[Pausa. Neusa Sueli analisa Vado de cima a baixo]

Neusa Sueli: Tira esse short.

[Vado fica sem entender]

Neusa Sueli: Vai! Tira. A. Porra. Do. Short.

[Vado tira o short, ficando nu]

Vado: [Tentando acalmar Neusa Sueli] Calma, Sueli! Tudo tu leva a sério. Não aguenta uma brincadeirinha. Eu tava tirando onda, meu amor. Sabe que às vezes eu gosto de invocar você... Não sabe brincar mais não?

Neusa Sueli: Sei. Sei brincar sim. E agora a gente vai brincar bem gostoso. Não é meu cafetão? Não é bancado por mim? Pois, então, agora a gente vai trepar.

Vado: Tá caducando?

Neusa Sueli: E vai ter que ser gostoso!

Vado: Neusa Sueli...

Neusa Sueli: Posso ser velha, puta, nojenta, acabada, pelancuda, mas você vai me comer! E vai me fazer gozar!

Vado: Você tá louca, Sueli, meu amor?

Neusa Sueli: Tô. Tô louca de tesão por você! Me come gostoso, Vado. Vai. Come sua puta.

[Neusa Sueli empurra Vado na cama e, em seguida, sobe em cima dele, deixando a navalha em cima do criado-mudo. Ela apaga o abajur e tira o sutiã. Pouco tempo depois, pega a navalha de volta e golpeia Vado. **Blackout.**] (Navalha na Carne, dramaturgismo do encenador, 2023).

Figura 3 - Neusa Sueli ameaça Vado com a navalha



Foto: Felipe Duarte (2023).

Figura 4 - Neusa Sueli golpeia Vado com a navalha



Foto: Lucas Carneiro (2023).

Bogart (2011) nos dá alicerce para a reprodução de um desfecho reimaginado, ao afirmar que um espetáculo relevante cria questões que perduram no tempo. Para nós, a questão mais urgente era conceder a Neusa Sueli o direito de calar, de uma vez por todas, Vado. O “basta” de Sueli representava o de inúmeras mulheres que sofrem os mesmos abusos. Essa escolha foi uma tentativa de reagir à opressão masculina presente tanto no texto quanto na realidade, a exemplo do que defende Bandeira (2019) sobre a persistência da violência de gênero no Brasil, que sofre mutações, mas não deixa de existir:

Pela abundância de atos recorrentes de violência, percebe-se que a ordem tradicional se ressignifica permanentemente, remodelando os padrões e os valores sexistas, porém, sem os eliminar. Logo, não há **ruptura** significativa nas estruturas antigas, as que ordenam e regem as hierarquias e os papéis femininos e masculinos na esfera familiar (Bandeira, 2019, p. 301, grifo dos autores).

O trabalho usou a mais afiada ferramenta de Plínio, a representação da violência, para **romper**. Para traçar um desfecho que considerávamos mais satisfatório para aquela narrativa, revestida com temáticas tão truculentas e ainda existentes. Uma resolução que

se alinhava àquilo que queríamos dizer enquanto grupo que encenava na contemporaneidade uma dramaturgia concebida no século passado: é hora de reverter a opressão. Desrespeitamos mesmo.⁹

Compreendemos que Neusa Sueli terminar sozinha, clamando por Vado, pode causar certa revolta, como nos causou. Talvez fosse esse o objetivo do autor. Nos tempos atuais, nossos corpos criadores moveram-se em direção ao tensionamento daquela dramaturgia. Esse movimento não foi, entretanto, planejado. Foi algo construído com espontaneidade frente à leitura e apreensão do escrito pliniano. A violência nos chamava. A lâmina nos chamava. E ela chama, também, os espectadores.

Por que o público aplaudiu de forma efusiva o desfecho proposto por nós? Por que a plateia gostou tanto de ver Neusa Sueli assassinando Vado? Claro, é satisfatório assistir à prostituta se vingando da figura que tanto a maltratou, mas ainda se trata de um assassinato. Um crime que foi aplaudido de pé. Acredita-se que a poética pliniana, a *poiésis* da violência, instaurou-se também no público. Todos somos tocados e afetados pelas vivências daquelas personagens. Todos somos fisgados por aquela lâmina. Por isso, banaliza-se o violentar, tão comum à rotina dos três. No final, que mal faz ela matá-lo? Ele mereceu. Já está na hora de devolvermos na mesma moeda? É tempo de fazê-los sangrar?

Outras tentativas de corresponder à violência pliniana são encontradas nas escolhas estéticas do espetáculo, a exemplo da sua espacialidade. Desde as concepções iniciais da peça, a contemplação da lâmina, o encenador imaginava um ambiente intimista: o público muito próximo dos atores, como se fossem eles as paredes daquele quarto, imundas pelo sangue respingado. Assim, adotamos um palco em formato de arena, com os espectadores posicionados ao redor da cena, e estreamos a peça em uma sala de aula teórica da universidade. Afastamos carteiras, birôs e móveis para enfiar a navalha na carne.

O público era capaz de enxergar com clareza o suor, de sentir a respiração, de espantar-se com as agressões. Tudo colaborava para que o impacto da dramaturgia pliniana fosse maior. A grande proximidade da plateia com os atores salientou, assim, o aspecto mais crucial e basilar da nossa encenação: a interpretação. Sem performances sólidas e bem trabalhadas, a violência do texto não tocaria as pessoas de maneira efetiva.

⁹ Após algumas apresentações da nossa versão de *Navalha na carne* em diferentes espaços e teatros, o espetáculo foi proibido pelos detentores dos direitos autorais de Plínio Marcos de se apresentar outras vezes, principalmente pelas alterações na narrativa primeiramente pensada pelo autor.

Tivemos, sempre, um olhar atento para o tensionamento cênico, para a relação entre os atores e para a fisicalidade das marcações de violência. A obra de Plínio Marcos demanda visceralidade, intensidade e uma compreensão profunda das relações de poder em cena. Para garantir que essa potência fosse traduzida para o palco, foi desenvolvido um processo que aliava a construção de uma consciência corporal aguçada, o fortalecimento dos laços entre os atores e um rigoroso ensaio das dinâmicas de violência.

Desde os primeiros encontros, trabalhamos com a importância da tensão para a cena. Assim como nós, aquelas personagens estão temerosas por segurar a lâmina. Para que esse estágio tensionado fosse compreendido, os intérpretes precisavam se distensionar completamente. Distensionar na sala de ensaio para tensionar no palco. Rasgar a pele para suturar e rasgar de novo para suturar e rasgar de novo para suturar e rasgar de novo. O simples ato de se manter em silêncio, de sustentar o olhar ou de ajustar a respiração ao ritmo das emoções potencializava o drama sem a necessidade de exageros. Para atingirmos a confiança de sustentar a energia (Barba; Savarese, 1995)¹⁰ da cena, de corresponder à violência pliniana, exploramos na sala de ensaio diferentes exercícios de relaxamento, confiança, aterrramento do corpo e contato físico.

Sabíamos que a relação pessoal entre os três atores precisava ser trabalhada para que a dinâmica entre Neusa Sueli, Vado e Veludo fosse fluida. A intimidade e a hostilidade deveriam coexistir e, para isso, foram promovidas práticas de aproximação gradual, nas quais os atores eram encorajados a reconhecer e respeitar o espaço do outro. Atividades de espelhamento corporal, danças conjuntas e improvisação sem palavras permitiram que eles criassem vínculos, sentissem conforto em dividir o espaço e desenvolvessem uma escuta cênica apurada. Para criarmos violência em cena, precisávamos nos amar fora dela.

As várias marcações de agressão ao longo da peça foram tratadas com precisão e responsabilidade. A brutalidade de Plínio Marcos precisava ser evocada, mas sem colocar os atores em risco. Para isso, coreografamos cuidadosamente cada gesto de violência, garantindo movimentos críveis sem comprometer a segurança dos intérpretes. O *timing* e o controle de força foram minuciosamente ajustados, sempre priorizando o cuidado físico

¹⁰ Os estudiosos da Antropologia Teatral afirmam que “etimologicamente, energia significa ‘estar em ação, em trabalho’” (Barba; Savarese, 1995, p. 10). Entende-se, então, que essa palavra tão repetida nos ensaios, “energia”, está relacionada à ampla consciência corporal. Estar sempre atento ao corpo e à cena. Estar confiante nas ações e falas da personagem. Trazer a postura e a força necessária para determinada fala ou gesto.

e emocional do elenco. A escuta grupal foi essencial, permitindo que os atores orientassem a melhor forma de execução das agressões cênicas sem causar dor. Como destaca Salles (2011), a maturidade artística se fortalece graças ao trabalho coletivo.

Figura 5 - Momento de aquecimento antes de apresentação de *Navalha na carne*



Foto: Lucas Carneiro (2023).

O respeito à poética violenta de Plínio Marcos foi um compromisso essencial do nosso experimento cênico. A brutalidade não era gratuita. Ela era um reflexo das relações de poder e da marginalização que a peça denuncia. Dessa forma, priorizamos que a violência fosse explorada em todas as suas camadas: na agressão verbal e psicológica, no jogo de humilhação entre os personagens e na fisicalidade que os corpos desenhavam em cena. O resultado foi uma encenação em que a dor, a submissão e a resistência se misturavam, proporcionando um mergulho no universo marginalizado de *Navalha na carne*. Oferecendo uma deliciosa lâmina para que o público pudesse, assim como nós, se dilacerar.

Foi fatal. Ainda bem!

Escolher uma dramaturgia para ser posta em cena é apanhar uma navalha com as mãos. Convidar um elenco para interpretar os personagens é colocar a arma branca próxima do nosso peito. Iniciar o processo de ensaios é, com toda a força, cravar a navalha em nosso coração. Lidar com as turbulências da criação teatral e as especificidades da montagem é rasgar nosso torso, expor nossos tecidos musculares e fazer nosso sangue jorrar aos litros. Observar os frutos da estreia e a culminância do trabalho em cena é esbaldar-se no líquido rubro, esfoliar-se com o odor de ferro e sorrir em meio a um corpo tomado pela vermelhidão. Escrever pesquisa sobre esse suicídio é reconhecer que essa lâmina, que dilacera, é ciência. É um saber que merece ser registrado.

As reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo evidenciam como a violência presente na dramaturgia de Plínio Marcos não apenas impacta as personagens de *Navalha na carne*, mas também se expande para o processo de encenação e para os debates socioculturais suscitados pela obra. Através da análise das relações de poder, dos discursos embutidos nas interações violentas e das escolhas estéticas na adaptação e direção da peça, buscou-se compreender de que maneira essa violência pode ser trabalhada na cena contemporânea sem perder seu impacto crítico.

A experiência de montagem se mostrou como uma jornada de enfrentamento artístico e pessoal para os envolvidos, na qual a relação com a obra foi sendo ressignificada a cada ensaio. A proposta de adaptação dramatúrgica, especialmente na revisão do desfecho, demonstrou como o dramaturgismo e a direção teatral podem dialogar criticamente com um texto já tão conhecido pelo teatro nacional, conferindo-lhe novas camadas interpretativas e ampliando sua relevância para o público. A mudança no final, ao conferir a Neusa Sueli uma resolução drasticamente distinta daquela escrita por Plínio Marcos, exemplificou como a arte teatral pode ser um espaço de revisão e ressignificação de discursos. O teatro é, na verdade, o espaço perfeito para dilacerar.

Por fim, o processo de encenação de *Navalha na carne* reforça a necessidade de um olhar atento e cuidadoso para as formas como a violência é representada e recebida pelo público. O teatro, como espaço de confronto e reflexão, permite não apenas expor as feridas sociais, mas também propor novas perspectivas sobre elas. Pensamos, pois, que este é o papel da encenação na contemporaneidade. Não existem dramaturgias repetitivas

ou “batidas”. O que existem, sempre, são possibilidades de comunicar novos discursos frente a tópicos já conhecidos pelos espectadores e fazedores de teatro.

Referências

ARAÚJO, Gessé Almeida. **A violência na obra de Plínio Marcos: Barrella e Navalha na carne**. Salvador: EDUFBA, 2015.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DICIONÁRIO Houaiss de Língua Portuguesa. Verbete “dilacerar”. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 05 set. 2025.

HIROKI, Flávia Leme. **Teatro feminista e identidades de gênero**: reflexões de uma atriz sobre o(s) feminismo(s) na Cena Teatral. Orientador: Jorge Luiz Schroeder. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Persepctiva, 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: LAURETIS, Teresa de. **Tecnologias de gênero**. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1987.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos - Coleção Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

NAVALHA na carne. Dramaturgismo de Guilherme Mergulhão sobre a peça homônima de Plínio Marcos. Texto para encenação de espetáculo teatral não publicado. Arquivo pessoal do encenador. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Orientadora: Maria da Piedade Moreira de Sá. 2006. 323 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

TORRES NETO, Walter Lima. **Introdução à direção teatral**. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só: a crise do masculino**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Submetido em: 29 set. 2025

Aprovado em: 15 nov. 2025

Diógenes André Vieira Maciel¹
Mateus de Siqueira Pereira²

Resumo

Neste artigo, apresenta-se a peça *A verdadeira estória de Jesus* (montada em 1988), de W. J. Solha, mediante duas frentes de discussão: a primeira delas, situando o enredo como uma construção que põe em debate os modos como o dramaturgo fratura a forma do drama, mediante as exigências internas daquilo o que se chama de uma *estória*, resultado da exposição dialogada entre personagens ‘em cena’, em face do processo em que se engendra a criação estética de um líder messiânico via aspectos do *monomito*; a segunda frente é aquela em que se discute a relação entre processos estéticos e *escritas de si* como parte de um gesto adaptativo e da passagem de uma obra romanesca para uma obra dramatúrgica. A apresentação e estudo dessa obra abre novas sendas para a compreensão da cena paraibana nos anos de 1980, até então, muito adstrita às tendências regionalistas, ao passo em que avança para uma compreensão da obra do dramaturgo em comento.

Palavras-chave: Drama moderno; Monomito; Autoficção.

Abstract

This article presents W. J. Solha's play *The true story of Jesus* (staged in 1988) through two strands of discussion: the first, situating the plot as a construction that debates the ways in which the playwright fractures the dramatic form through the internal demands of what is called a *story*, the result of the dialogic exposition between characters “on stage,” in light of the process in which the aesthetic creation of a messianic leader is engendered via aspects of the *monomyth*; the second, discussing the relationship between aesthetic processes and *self-writing* as part of an adaptive gesture and the transition from a novel to a play. This work opens new avenues for understanding the 1980's Paraíba stage, until then largely confined to regionalist tendencies, while advancing an understanding of the playwright's work under discussion.

Keywords: Modern drama; Monomyth; Autofiction.

¹ Professor Associado na Faculdade de Linguística, Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. E-mail: diogenes.maciel@servidor.uepb.edu.br.

² Graduando em Letras-Português, pela Universidade Estadual da Paraíba, com bolsa do Pibic/UEPB/CNPq. E-mail: mateus.s@aluno.uepb.edu.br.

Das devidas apresentações

A cena moderna do teatro paraibano é singrada por experiências relativas às tendências *regionalistas* que, seguindo a esteira do que se produzia no palco recifense, se adensou especialmente nos anos de 1960-70. Este momento foi marcado pela atuação de diretores que, dialogando com a dramaturgia (especialmente a de autores locais), ainda produziam um conjunto de espetáculos nos quais a imagem do espaço regional era marcadamente *pitoresca*. Neste trabalho, contudo, iremos nos voltar a um ponto de inflexão neste conjunto, e que, com outras experiências exitosas, marcarão a passagem das tendências modernas para a irrupção de uma tendência a que se chamou de *contemporânea*. Trataremos, pois, de apresentar, mediante um caso particular, a dramaturgia de W. J. Solha (pseudônimo de Waldemar José Solha).

Este autor, na cena paraibana, aparece em agosto de 1968, quando da realização da VIII Semana de Teatro da Paraíba, ocasião em que se viu, levada por um grupo de amadores da cidade de Pombal (sertão do Estado), a sua peça *O vermelho e o branco*, cumprindo movimento contrário à hegemonia da convenção regionalista da maior parte do repertório apresentado no evento. Apontada como uma “grata surpresa”, a montagem dirigida por Ariosvaldo Coqueijo tinha dramaturgia do autor estreante àquela altura: um paulista de Sorocaba, que havia se mudado para a cidade sertaneja com o fito de assumir cargo junto ao Banco do Brasil, em 1963. Instigado pelo colega de agência, já envolvido com o teatro na capital, Solha escrevera sua primeira peça, criará suas primeiras músicas de cena e, depois, entrará em cena como ator. A peça se debruçava sobre assunto do presente imediato: iam à cena uma série de alegorias poético-visuais remetendo ao assassinato (pelos militares, em meio a um protesto estudantil no Rio de Janeiro) do jovem Édson Luís, ocorrido em março daquele ano, o qual levara os setores contrários ao regime ditatorial a verdadeira ebulação seguida de repressão violenta. Logo após a apresentação, a despeito da forma bastante alegórica em que se inscrevia, a peça foi interditada pelos órgãos censórios.

A esta experiência barulhenta, seguiu-se a criação de novo texto, ainda no sertão, em que o dramaturgo neófito se voltava às convenções regionais: a peça intitulada *As visões do crânio do boi Acauã no esqueleto do Angico*, remetendo tanto às suas experiências como responsável pela carteira agrícola do banco naquele árido espaço, como também pensando (novamente em chave alegórica) sobre a ditadura e seu poder patriarcal – este

enredo, depois, será desenvolvido em forma de prosa no seu livro *A canga*.

Multiartista, nas décadas seguintes, Solha irá desenvolver uma obra romanesca bastante singular no conjunto da literatura paraibana, mediante uma voz narrativa de forte cariz autoficcional. Transferido para a capital, nos anos seguintes, travará conhecimento com o compositor e maestro José Alberto Kaplan, com quem irá colaborar, escrevendo libretos para a *Cantata para Alagamar* (em 1978)³ e, depois, para a cantata natalina *Burgueses ou meliantes?* (em 1986, dirigida por Ubiratan de Assis).⁴ É com parte dos cantores-atores dessa última que, ainda em 1986, inicia o processo de montagem de sua peça, já antes escrita, a partir do cordel de Leandro Gomes de Barros, *A batalha de Oliveiros contra o gigante Ferrabrás*.⁵ Daí que, ao ser procurado para a criação de um espetáculo de ficção científica, o dramaturgo (que neste momento vai se tornando diretor, pelas necessidades impostas no desenvolvimento deste processo) propôs uma readaptação da sua prévia adaptação do cordel: mediante o que a batalha medieval de cavalaria ganharia tons de *Star wars*. A estreia, em 1987, tomou de assalto as plateias, especialmente pela prosódia ‘inventada’: as personagens, em cena, falavam em proparoxítonas, daí o título refeito: *A bÁtalha de OL contra o gÍgante FERR*.

Este núcleo, que cumpre boa temporada e excursiona com a montagem, irá montar, no ano seguinte, outra adaptação de um romance do mesmo autor, lançado pela Editora Ática, em 1979, *A verdadeira estória de Jesus*, o qual também foi adaptado para o palco e dirigido pelo próprio Solha. Controverso desde o título, o espetáculo estreará em meio a um movimento bastante intenso, inclusive de disputa estética, internamente à cena

³ Vale o destaque: a *Cantata...* se debruçava, tematicamente, sobre o conflito social ocorrido, em 1974, pelas terras de Alagamar, localidade entre os municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix (PB), em que os camponeses enfrentaram a força dos latifundiários, contando com apoio da ditadura, enquanto se engendrava a resistência popular com forte agenciamento de lideranças religiosas, dentre elas a presença de Dom José Maria Pires. O resultado da colaboração entre Solha e Kaplan estreia em junho de 1978, e, a despeito de seu forte caráter político, teve ampla repercussão, estando, pois, resguardada sob a grande respeitabilidade do bispo no cenário local. Sobre este assunto ver Ferreira (2017).

⁴ A pedido do maestro, Solha reescreveu canções do ciclo natalino, adaptando-as ao contexto brasileiro, seguindo a linha brechtiana; além disso, acrescentou entre as canções, *sketches* que citavam fatos apurados na imprensa local. Assim, de acordo com a interpretação de Sobreira (2013, p. 26), configurava-se como uma espécie de *revista*, que “fazia crítica ao consumo”, atacando frontalmente os “Estados Unidos e a americanização dos costumes brasileiros”.

⁵ A história dessa estreia é antecedida pela colaboração de Solha com Fernando Teixeira (e o Grupo Bigorna), para quem adaptara o romance de José Lins do Rego, *Fogo morto*, em um texto intitulado *Paparabo*, estreado em 1982. Essa adaptação é muito interessante pois, a passagem do romance para o texto teatral, é feita de maneira muito adequada aos recursos de pesquisa atoral envolvidos naquele contexto da cena paraibana, na medida em que se buscava o ultrapassamento do quadro de costumes, do gesto folclórico e do regionalismo tradicionalista enquanto uma convenção já bastante repisada. A montagem participou do Projeto Mambembão (Inacen/MinC), percorrendo apresentações no Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Brasília (DF) e Vitória (ES), em 1983.

paraibana, pois eclode (em 1988)⁶ junto com a primeira remontagem do (àquela altura) já clássico texto *As velhas*, da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, dirigida por Moncho Rodriguez, em Campina Grande (PB).⁷

Para que possamos avançar ao problema de nossa pesquisa, paramos aqui: mas a produção de Solha avançou para o futuro.⁸ Entretanto, especificamente sua produção na área de dramaturgia, notadamente estas duas peças mais amplamente comentadas (o que não ocorre com as adaptações dos romances da tradição regionalista, ambas editadas em plaquetes quando das estreias de suas montagens), permanece inédita: assim, ausente do mundo editorial, estudar estas peças transformou-se em tarefa *documental* só capaz de ser cumprida pela pesquisa em arquivos.⁹

Neste sentido, temos utilizado um datiloscrito inédito que nos foi gentilmente cedido pelo dramaturgo. Esta “versão final”, contudo, difere da que foi montada em 1988, sendo resultado de um amplo processo de reescrita empreendido na década seguinte, restando, assim, este datiloscrito sem data precisa. Assim, o texto a que acessamos hoje, enquanto fonte escrita, *a posteriori* da montagem, exprime um desejo do autor (enquanto

⁶ A montagem estreou em 17 de setembro de 1988, no Teatro Santa Roza (João Pessoa-PB). A verdadeira estória de Jesus. Texto e direção de W. J. Solha. Elenco: Adelmar Barbosa (Mateus), Jorge Bweres (João), Melânia Silveira (Lucas) [depois substituída por Ana Luísa Camino], Sebastião Sarmento (Marcos). Música original de Eli-Eri Moura. Arranjos: Eli-Eri Moura e Odair Salgueiro. Iluminação: Expedito Júnior. Coreografia: Stella Paula. Operação de som: Alberto Araújo. Cenografia e Figurinos: Grupo Bigorna e W. J. Solha. Camareira: Élide Guedes. Fotografias: Gustavo Moura e Alberto Araújo. Montagem: Grupo Bigorna.

⁷ Os debates sobre a relação entre dramaturgia e encenação que estas duas montagens despertam, e as paixões que arrebatam, seja em vista da recepção mais especializada seja em face das plateias, prenunciam o grande turbilhão que ocorrerá nos anos seguintes na cena paraibana, como se nestas duas montagens tivéssemos o *gérmen* do *vir-a-ser* contemporâneo: de um lado, a *fábula* regionalista ramalhiana, já testada e aprovada, e encenada como ares de uma tragédia lorquiana (depois de sua estreia em 1975); de outro lado, um mito bíblico questionado, enquanto pululam referências intermídiáticas, marcadas pela écfrase do mundo pictórico e por uma miríade de citações ao *pop* e ao clássico.

⁸ A atuação de Solha no mundo das artes cênicas prossegue para além dessa peça, incluindo libretos de cantatas e óperas, sendo a última *Dulcinea e Trancoso*, parceria com o maestro Eli-Eri Moura, estreada em 2009. Destacamos a adaptação do romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, para peça homônima, também dirigida por Fernanda Teixeira (estreada em 1996), como uma realização bastante importante para um ciclo culminante da “cena tabajara” (para maiores detalhes ver Cunha, 2020).

⁹ Seguimos uma direção convergente às pesquisas coordenadas, na UFBA, por Santos (2012), discutindo a busca por um “texto-fonte” de dramaturgia (ainda não editado e tomado enquanto testemunho “confiável” e “autorizado”), o qual, ao ser editado e disponibilizado, se porá à disposição de um leitor, que, por sua vez, se disporá ao exercício de fruição ou de crítica. No caso em análise, o testemunho textual, assim, acaba por se tornar um material indispensável a quem quer que se interesse pela memória cultural de um dado espaço-tempo ou àquele que, no presente, se lance ao desafio de pesquisar, ler e/ou encenar uma obra do passado. Este movimento – que transita entre a escrita dramatúrgica e a escrita cênica para, depois, migrar (ou não) para a página impressa de um livro – ativa uma dimensão atinente à cultura escrita, a qual acaba por assumir a missão de “conjurar contra a fatalidade da perda”, pois nem tudo foi destinado a se “tornar arquivos cuja proteção os defenderia da imprevisibilidade da história” (Chartier, 2007, p. 9-10).

função¹⁰), com óbvia intenção monumental, na esfera da *cultura escrita*.

Se não vamos examinar a cena teatral neste trabalho, contudo, é importante pensarmos a dramaturgia de W. J. Solha sob uma visada histórica, já que ao formos em perspectiva estes textos com o conjunto daqueles da década de 1980, por exemplo, temos que considerar que eles marcam um ponto de dissonância, uma inflexão na tendência regionalista hegemônica em nossos palcos. Assim, propomos nesta oportunidade um duplo movimento: um primeiro, que se dedica a investigar a tessitura interna da *fábula* de *A verdadeira estória de Jesus*, na medida em que se analisa o modo como o dramaturgo constrói a dramaturgia como um emaranhado mítico, em que o messianismo judaico vai se cruzando com as perspectivas do percurso do que Campbell (2023) chamou de “jornada do herói”; e, um segundo, pelo que se investiga a maneira como as marcas da escrita de si/autoficção são patentes na construção da protagonista do texto, a evangelista Lucas, mediante um debate produtivo sobre os modos de se construir uma obra de arte que se expressa na peça. Estes objetivos serão perseguidos pela análise do documento arquivístico gentilmente cedido pelo dramaturgo e que será amplamente citado adiante.

Uma estória verdadeira

Uma maneira de dizer o enredo da peça *A verdadeira estória de Jesus* (doravante, AVEJ) é que, ali, temos representada uma reunião de quatro intelectuais, à guisa de potenciais autores (ou seria melhor, evangelistas em devir?) à procura de um modo adequado para *contar* uma *fábula* (ou seria melhor, uma *estória*?). A questão é que, nesta peça, o centro da ação não é *dramático* (em sentido puro, ou seja, em sua dimensão absoluta), mas narrativo, ou, antes, uma aproximação retórica da *maiêutica*, enquanto procedimento advindo do modelo platônico do diálogo, através do que a forma do drama se aproxima do *contar*.

¹⁰ Em relação às *funções* que o autor exerce podemos destacar algumas, pois “Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (Foucault, 2009, p. 273). Sendo assim, esse *nome* exerce funções, como: agrupar um conjunto de obras a uma pessoa, indicar modos de produção e de fazer literário, tudo em suas relações com um sujeito histórico. Além disso, o nome também pode apontar para um produto, afinal textos se tornam um produto: deixando de ser uma instância meramente artística, tornando-se, muitas vezes, uma fonte monetária, cujo chamariz pode ser o nome. Neste sentido, podemos dizer, também, que a atitude empreendida pelo dramaturgo, ou seja, a ação de preservar seus textos de dramaturgia, engendrando um arquivo pessoal *in progress*, é, também, um gesto não só de preservação da memória, mas de autoconsciência autoral. Afinal, quando um texto é salvaguardado, ele está ultrapassando um movimento interno de seleção do que será conservado. E esta ação, ao passo que produz um registro, também produz uma memória ou uma noção sobre o que se deve lembrar.

É nesta direção que W. J. Solha traça um enredo debruçado sobre a necessidade premente de um grupo de intelectuais-artistas em vista da “criação” de um líder, em um contexto de tensão política e social, apoiado na tradição messiânica judaica. Entretanto, ali se justifica tal intento como um modo de problematizar a ação de compor uma obra de arte: tudo isso constituído a partir de uma multiplicidade de mitos, das mais diferentes culturas e tradições, que são encenadas-narradas mediante o diálogo travado entre quatro personagens ‘em cena’, os quais se apresentam por codinomes: LUCAS é uma mulher que toma a frente do grupo – “dinâmica, eficiente, segura” (Solha, [199-?], p. 01); o segundo personagem a ser apresentado é MATEUS, um guerrilheiro judeu, versado nas escrituras do seu povo; o terceiro é JOÃO, um grego e especialista no pensamento de Platão; por último, MARCOS, um dramaturgo romano. Vimos, assim, a personificação ficcional dos quatro evangelistas, que, ao longo da *fábula* (entendemos, aqui, “fábula” por enredo, *mythos*, no sentido aristotélico), irão “criar” um Messias, conforme proposto por Lucas, enquanto um salvador para um tempo de desespero – verdadeiro beco-sem-saída – no qual o Império Romano é hegemônico. E, assim, o *enredo* encontra mote nos mitos que se ancoram na viagem do Sol pelo Zodíaco, enquanto base para um *vir-a-ser* dos evangelhos. Portanto, este *mythos* “inventado” se relaciona conscientemente a outras narrativas (fábulas, mitos de divindades e heróis) em sua estrutura, compondo um grande painel, em que cosmogonias de muitos lugares, desde uma ponta do Ocidente até a outra do Oriente, se entrelaçam mediante a ação humana de *contar*.

O tempo da ação da peça é uma fusão dos anos de 1970-80 (ou uma suposta atualidade) com o ano 30 + ou - d.C. Desse modo, os dados imagéticos e culturais referem-se ao império romano, hegemonicamente, mesmo quando vai se aproximando Jerusalém e São Paulo. Entretanto, como afirmará Lucas, aquele é um lócus privilegiado:

LUCAS – [...] Não foi por acaso que marquei nosso primeiro encontro para um teatro. Porque é aqui, no palco, que antenas potentes – que somos nós, artistas – captam e expõem todos os dados que os aparelhos mais sofisticados não conseguem assimilar e, através da Arte, colocam o povo em sintonia com o Mundo (Solha, [199-?], p. 25).

No palco teatral, então, aqueles intelectuais-artistas buscam tomar de volta os seus símbolos culturais e, mediante eles, *criar*: assim, a solução em vista do Messias se torna cada vez mais importante, pois é urgente uma revolução, enquanto meio de reconstrução cultural. Neste sentido, entendemos que a busca revolucionária (intelectual, religiosa,

cultural) é o que fomenta o encontro daquele grupo — até porque, desde as primeiras linhas, há pouca esperança de que seja viável uma resolução pragmática e/ou política dos conflitos “reais”: restaria, assim, “a ideia de criar o Cristo” mediante a “fábula, baseada na viagem do Sol pelo Zodíaco”, mas que vai se apresentando de modo fragmentário, *in progress, na trama*.

Por isso, a fábula-enredo se desenvolve mediante uma *trama* de narrativas que vão se interpolando, conforme a condução das personagens em diálogo. E o uso do vocábulo “estória”, como possibilidade de nomear o que ali se apresenta, pelo concurso intrincado das fábulas-mitos narrativos, parece-nos muito pertinente — nos termos do próprio Solha, este uso em AVEJ “se deve ao fato de que não me propunha a criação do personagem como se o fizesse num tratado, mas como *ficção*” (Solha, 2023, p. 161, grifo nosso). Ou seja, neste raciocínio concorre, então, a compreensão de que *enredo* (Culler, 1999, p. 86) é um “modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa história genuína”, mas, também, de que o *enredo* é “o que é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma ‘história’ de maneiras diferentes” (Culler, 1999, p. 86).

Assim, na *estória* que Solha propõe,¹¹ mediante a (re)ordenação de tantas *fábulas*, o leitor-espectador é convidado a participar de um raciocínio-ativo que vai se construindo mediante as falas das personagens, através do que uma mesma história (e suas variações), afinal, vai sendo repetida, de modo espelhado, em múltiplas repetições. Portanto, como ponto de partida e de chegada, estaria a propositura de “uma fábula” que percorre os passos da “viagem do Sol pelo Zodíaco”: e, nestes termos, a peça performa/exibe a criação de uma fábula-narrativa, em forma épico-dialogada, mediante a articulação da tradição do messianismo judaico combinada aos mitos solares (de muitas tradições), resultando na *trama*. É a partir desse arcabouço mítico-narrativo, que podemos perceber como o meio formal para o mito, afinal, é a narração, *i. e.*, aquilo o que se ancora na dimensão fabular, quebrando a convenção do drama, o qual tem que aderir a traços épico-narrativos na

¹¹ Esta, por sua vez, é perceptível não apenas como o próprio ato criativo, mas, principalmente, como atitude possibilitadora de revisar as *histórias que pedem repetição* e as narrativas dos Evangelhos canônicos do cristianismo, na peça, tratados como *fábulas*, neste caso, *estórias*. Ao considerarmos, por exemplo, o modo como pensa um estudioso como Frye (2023, p. 33), esta distinção é patente, contudo, não pesa sobre ela um juízo de valor, como o que em português, ultimamente, vem sendo atribuído a “estória” (ligada à acepção de narrativa “inventada”) por oposição à história (factual). Entretanto, no tocante às narrativas bíblicas, aquele estudioso já afirmou que elas dizem de um gênero limítrofe e que não “importa se uma sequência de palavras é chamada de história ou estória, isto é, se pretende seguir uma sequência de eventos reais ou não. No que diz respeito à sua forma verbal, ela será igualmente mítica em ambos os casos. Mas notamos que qualquer ênfase no contorno, na estrutura, no padrão ou na forma sempre lança uma narrativa verbal na direção que chamamos de mítica ao invés de histórica” (*Ibid.*, p. 33).

formalização estética, atendendo às necessidades da *trama*.

Esta irrupção da narrativa ‘em cena’ é pertinente às discussões sobre a forma do drama moderno-contemporâneo, como já amplamente discutido por teóricos como Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac:

[...] Se de um lado Szondi observa com propriedade a contínua inserção do elemento épico do seio da forma dramática, verificando com isso como o drama convencional – o drama burguês, pautado pela relação interpessoal, no tempo presente, cuja linguagem primordial é a dialógica – é paulatinamente transformado; por outro, Sarrazac, tendo como ponto de partida o mesmo formato dramático, verifica os conflitos inerentes a ele a partir de outros elementos para além do épico, seja o lírico, o íntimo, o documental, o rapsódico etc. De todo modo, podemos apreender de ambos os pensamentos um movimento de o drama voltar-se para si mesmo, questionando-se, a partir de seu contexto histórico-social e também de transformações profundas da psique humana (Nosella; Neves; Medeiros, 2017, p. 97).

Entretanto, em termos formais, mesmo diante de um diálogo [dramático] “em crise”, ou seja, que perspectiva elementos [do drama], como o personagem e a fábula-enredo, em AVEJ nos colocamos, também, diante do modo como este movimento histórico põe em tensão a “relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito dramático até a catástrofe e ao desfecho” (Sarrazac, 2012, p. 69). Todavia, mesmo em meio a tudo que avulta na peça, a saber, relatos, menção a filmes e obras visuais, referências mítico-fabulares de toda sorte, ainda assim subsiste o diálogo como meio comunicacional, expresso como um *diálogo relativo* (Sarrazac, 2012, p. 71) ou *rapsódico*, “na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratários uns aos outros” (Sarrazac, 2012, p. 71).

Nesta modalidade, o diálogo é organizado, até mesmo controlado por um *sujeito rapsódico* o qual está interseccionando o discurso, a voz das personagens (que menos conversam e mais narram, sob aparência de diálogos), de modo a se atingir o que foi identificado como uma vontade de, nas dramaturgias modernas e contemporâneas,

emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, ‘captar o diálogo de sua época’, ‘ouvir sua época como um grande diálogo’, ‘apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica’ (Sarrazac, 2012, p. 72-73).

Assim, o diálogo parece chegar a um modo de expressão aproximado àquele do que foi praticado por Platão¹² – aliás, filósofo muito explorado e trazido à margem do que se discute em AVEJ –, na medida em que este gênero escrito de criação filosófica repercute a vocalidade-oralidade. Obviamente, a discussão envidada pelos personagens nem sempre cumpre percursos, digamos assim, amistosos, mas serve a um avanço, mesmo que bastante fraturado, erodido, da ação – se a pensarmos enquanto parte de um enredo dramático absoluto. Contudo, antes, o que se expõe na peça é a maneira como, mediante um bom debate, se pode chegar a um “processo de aquisição do saber” (Santos, 1994, p. 174).

MATEUS – Mas você está querendo me convencer de que uma fábula, baseada na viagem do Sol pelo Zodíaco – como já nos disse antes –, possa resolver nossos problemas – concretos até dizer basta? Sinceramente! [...]. E, quanto a fazer o povo acreditar nessas coisas, francamente: não acho honesto.

JOÃO – Os fins justificam os meios, Mateus. Platão dizia que se deve usar os mitos para a educação da juventude.

MATEUS – ‘Platão dizia...’

JOÃO – Sim.

LUCAS – Vocês sabem que os judeus esperam até hoje pela vinda de um Messias.

JOÃO – Claro.

LUCAS – Pois bem. Imagine se... lhes déssemos... alguém... que tornasse fáceis... atraentes... as ideias de Platão... que tanto você quanto eu consideramos... divinas! (Solha, [199-?], p. 4-5).

Ou seja, esse diálogo não é mais um diálogo *primário*, mas *secundário* – portanto, não cumpre um caminho rumo a um desenlace (supostamente, a conclusão da tarefa pretendida), pois consiste muito mais em “produzir” conteúdo reflexivo, interrogativo, capaz de nos fazer pensar sobre o porquê de se fazer a tarefa, especialmente em face de uma *catástrofe* já dada: o domínio absoluto do mundo pelo imperialismo cultural e religioso de uma superpotência. Além disso, em AVEJ, o modo como, no nível temático, o enredo trava relações com os mitos (passando pela tradição platônica e chegando a uma compreensão muito aproximada àquela do *monomito*, tal qual descrito por Campbell, para

¹² Sobre isto, já afirmou Moraes (2016, p. 118-119): “O diálogo, como forma literária, pode ser pensado, basicamente, pelo aspecto dramático com o qual se apresenta e desenvolve um problema (ou diversos problemas relacionados). Em torno de um mote vai-se construindo uma discussão amistosa que se estabelece entre personagens dispostos estratégicamente. O diálogo pode abrigar não apenas diferentes vozes, mas posições e discursos em confronto. No jogo de pergunta e resposta posto em cena teríamos a filosofia apresentada como discussão viva, em ação, como drama propriamente dito. Tal jogo pode-se estabelecer entre os dois lados de um caso ou entre dois pontos de vista que, em busca de fundamentação, se dispõem aberta e amistosamente ao exame”.

solucionar o dilema do messianismo judaico), é pertinente à irrupção do *herói* que se ‘cria’, enquanto objetivo das personagens no texto, apontando-se para uma *jornada*, identificada mediante a repetição de padrões narrativos nucleados (a saber, *separação* – *iniciação* – *retorno*) (Campbell, 2023, p. 40). Por esta proposição, este *herói* é “uma personagem de dons excepcionais. Frequentemente honrado por sua sociedade, mas muitas vezes não reconhecido ou mesmo desprezado” (Campbell, 2023, p. 47), contudo, diferentemente daquele que comparece nos, assim chamados, *contos de fadas*, o herói do mito cumpre a sua *jornada* e, dela, traz “os meios para a regeneração de sua sociedade, como um todo” (Campbell, 2023, p. 47) – é este o caso de Jesus, por exemplo.¹³

Solha trabalha justamente por estes desvãos, tomando as narrativas dos Evangelhos enquanto reveladoras de certas práticas sociais e de um dado imaginário mítico-simbólico – e, menos do que seu valor histórico e de suposta veracidade, interessa-lhe, ainda mais, sua estrutura *fabular*: ou seja, uma narrativa que se iniciaria com a Natividade, nos termos de um “nascimento virginal” (Campbell, 2023, p. 279-293), contudo situado quando da ocupação romana e durante o reinado de Herodes, marcando um deslocamento forçado da “família sagrada” à cidade de Belém e, depois, ao Egito, para escapar à “matança de inocentes”. Neste sentido, uma miríade de *fábulas* é repetida na sua *estória*, portanto, já questionando qualquer urgência de veracidade, aliás, algo que se explicita também na sua escolha pela “fábula solar” combinada ao Zodíaco, como mote criativo – e é importante pontuar que, neste trabalho, não vamos esmiuçar toda a *trama* de AVEJ, mas apenas este recorte do *monomito*, (enquanto alguns dos passos da “jornada do herói”), na medida em que esta estrutura inicial da *fábula* ficaria ali inscrita da seguinte maneira: Uma *virgem* tem um *filho*, por intervenção divina – o Sol passa pela constelação de Virgem, como se ela desse à luz (em Capricórnio); então, *um perigo iminente* se aproxima, representado pela passagem do Sol através da constelação da Serpente; daí, *a criança* precisa de um *refúgio*, que lhe permita fugir desse grande perigo, normalmente aparecendo um resgate das

¹³ Grossso modo, tal padrão pode nos ajudar a enxergar as conexões (tratadas nas falas entre as personagens da peça) que interligam, por exemplo, o Moisés bíblico ao Super-Homem, herói de histórias em quadrinhos estadunidenses. Se o primeiro foi o libertador do povo hebreu do cativeiro egípcio, quando retomou sua origem étnica e religiosa, não sem antes ter sido salvo pela filha do Faraó, das águas do Nilo, contrariando o destino fatal dos recém-nascidos hebreus; o segundo, o jovem Kal-El, vindo de um planeta alienígena em um pequeno foguete inventado pelo seu pai, como último estratagema para sobreviver à explosão iminente, chega ao Kansas, onde é criado por um casal de fazendeiros até seus poderes serem despertados dada a exposição aos raios solares. Foi assim que Campbell, ao analisar e interpretar mitos de várias culturas, percebeu que essas histórias se aproximavam a partir das suas simbologias e, por isso, organiza as suas particularidades, perceptíveis em elementos recorrentes e que se reordenam numa narrativa, a qual vai se repetindo, se reinventando e se reconstruindo.

águas, indicando a entrada no signo de Aquário.

É esta a primeira dimensão fabular encontrada em AVEJ, e, no dizer de Campbell (2023), por este *ciclo cosmogônico*, ao tratar do nascimento do *herói*, neste caso, Jesus Cristo, Solha estaria não apenas cumprindo passos de uma complexa estruturação mítica, mas fazendo com que o *herói* fosse introduzido no “mundo comum”:

- (1) tudo isso em vista de um emaranhado narrativo que diz da sua chegada ao mundo via uma ‘maternidade virginal’ e,
- (2) depois, das suas primeiras transformações, apontadas como em ‘consonância com a visão de que a condição de herói é predestinada, em vez de simplesmente conquistada’ (Campbell, 2023, p. 298), especialmente se ‘considerarmos primeiro a infância milagrosa, pela qual se mostra que uma manifestação especial do princípio divino imanente se encarnou no mundo’ (Campbell, 2023, p. 299),
- (3) e, posteriormente, o ‘segundo nascimento, ou nascimento na água’ (Campbell, 2023, p. 300).

Se observarmos bem, é aqui que se assenta, enquanto esquema mítico-fabular, a proposta defendida por Lucas diante de seus companheiros, na medida em que situa aquele dia e hora, a saber, a passagem do dia 24 para o dia 25 de dezembro, como um momento em que o Sol surgiria no céu, abaixo da Constelação da Virgem, anunciando um longo período distante, marcado pelo frio do inverno no hemisfério Norte, enquanto passa pelo signo de Capricórnio:

LUCAS – Mateus: é que toda madrugada de 24 para 25 de dezembro – hoje! – a constelação de Virgem se alça ao céu de tal modo que – está vendo? – quando o Sol começa a nascer em seguida, parece sair por debaixo dela... como num parto!... Daí tanta história de um fabuloso parto de uma virgem.

MARCOS – Hoje é o Solstício de Inverno, Mateus! O Sol, daqui a pouco, aparecerá de volta, pela primeira vez, no início de um longo e tenebroso inverno, para nos salvar depois, na Primavera, do frio e da morte, do mal e das trevas!

MATEUS – E por isso é feriado lá em Roma hoje?

MARCOS – É. Hoje, lá, se comemora o chamado... Natal do Sol Invicto... uma festa que assimilamos dos persas, que comemoram hoje o nascimento do deus Mitra numa gruta.

JOÃO – Tudo pelo medo de que o Sol desapareça no inverno e não volte mais... (Solha, [199-?], p. 16).

O primeiro caminho da *fábula solar*, aqui, refere-se à passagem do Astro “por baixo” da constelação da Virgem. Assim, a presença inicial e iniciática dessa “virgem”, na *estória*, representa a ponte entre o divino e o mundano, na medida em que ela se torna um receptáculo pelo qual o Messias poderá aportar na vida “real”:

LUCAS — Pois bem: lá está a... Virgem... presidindo o céu, apesar de ter seu signo em setembro. A Virgem dando à luz o Salvador que nos livrará do frio, da morte, das trevas no inverno. Por isso, entre os persas, ela é representada com um menino nos braços (Solha, [199-?], p. 16-17).

Por estes caminhos, Lucas está indicando que, naquela data, se dava, em muitas culturas o nascimento de uma criança mí(s)tica, filha de deuses. E este elemento, por exemplo, é corroborado pelo intelectual romano, Marcos, que, logo e de pronto, lembra-se da celebração do Natal do Sol Invicto.¹⁴ Ou seja, as *fábulas* começam a convergir, umas sobre a outras — e, neste caso, a “fábula solar” é asseverada pela incorporação de uma festa romana, de tradição persa, relativa ao deus Mitra: assim, não seria mera coincidência que a data de aniversário de Mitra remetesse a outros aniversários solares, como o de Hórus e Osíris (no Egito), além de Héracles, Adônis e Baco (na tradição greco-latina). Todavia, o mais importante são as circunstâncias do nascimento, na medida em que esta Natividade tem que ser exposta como o parto de uma criança *ungida*, advinda dessa partenogênese sagrada. Os exemplos são muitos: os evangelistas, na cena, começam a “narrar” e a “mostrar” *fábulas* de diversas culturas, enfeixadas sob o “nascimento virginal”¹⁵ — e, assim, se ‘encenam’ os diversos personagens evocados pelos mitos.

Mas, entendamos que ainda assim não se formaliza um “sujeito épico” (um narrador, propriamente dito, como se viu em certa tradição do *drama moderno* analisado por Szondi), mas um sujeito que é tanto parte da ação quanto sua testemunha, que desliza por entre as fronteiras entre o épico-narrativo e o dramático. Vejamos na cena transcrita abaixo, como isso ocorre: no âmbito do diálogo dramático, portanto, na ação supostamente primária, Lucas questiona Mateus sobre o desenrolar de um mito, enquanto, em outro plano (potencialmente *rapsódico*), os atores-personagens assumem outros personagens, que, assim, *encenam* outra narrativa mítica, que passa a estar *emoldurada* pela ação de contar-encenar o ato de compor a narrativa principal sobre o Messias.

¹⁴ Contudo, esta relação vem sendo refutada, especialmente em estudos que contestam “alguns dos pontos assumidos pelos defensores da Teoria da História das Religiões, no curso dos últimos dois séculos, nomeadamente a existência da festividade solar imperial *Dies Natalis Invicti* a 25 de dezembro” (Queirós, 2015, p. 142).

¹⁵ O primeiro deles é o de Krishna, o “salvador vaticinado pelos livros sagrados” da tradição Indiana, filho da virgem Devanaguy, grávida da matéria divina de Vishnu; depois, o de Perseu, filho de Dânae, fecundada pela chuva dourada de Zeus, que a banha mesmo na prisão onde restara encarcerada; depois, Salivahaha, o rei-herói Indiano, filho da virgem que desposa um carpinteiro; por fim, Zoroastro, filho de Duzdhova, que concebe o menino sob os eflúvios da divindade indo-iraniana Ahura Mazda — mas estes são apenas os primeiros a serem mencionados, depois, sob outros passos narrativos, como o da *fuga* e o da *posterior salvação*, mais mitos serão arrolados.

LUCAS — Mateus: meus pais sempre me contavam essa história quando eu era menina. O que é que acontece em seguida?

[...]

MARCOS *surpreendentemente muda de aspecto, mostrando-se como um deus indiano.*

[...]

MARCOS, dirigindo-se a Mateus — Ó, tirânico Kansa! Eu, teu deus, te digo que perderás o trono para a criança que nascerá de tua sobrinha (*aponta para Lucas:*) Devanaguy — e que se chamará Krishna, o salvador vaticinado pelos livros sagrados!

MATEUS, depois de hesitar, como Kansa, a Lucas — Você ainda é virgem! (*Volta-se para João e Marcos:*) — Soldados! Prendam-na numa torre de bronze!

Lucas, como Devanaguy, é levada. Depois, ela e Marcos, ainda como Vishnu, sob uma luz mágica, iniciam uma dança sensual que culmina com o orgasmo, em que Vishnu espalha no ar centenas de corpúsculos cintilantes que cobrem a moça.

[...]

JOÃO, deixando a narrativa — O curioso, Lucas, é que o que se passou com Devanaguy passou-se com Dânae, dos gregos... [...] (Solha, [199-?], p. 19-20).

Na passagem acima, a partenogênese sagrada de Krishna é trazida à cena,posta em relação de espelhamento com a de Perseu e, obviamente, a do personagem que se está construindo, o Messias em devir, Jesus. Mas, o que se expõe, em termos formais, é a *transição*, que resolve a contradição interna do drama, mediante passagem do “mostrar” (“puro”) para o “narrar-mostrar” (híbrido), mediante a irrupção dessas personagens como sujeitos rapsódicos, i. e., “um sujeito *clivado*, ao mesmo tempo dramático e épico” (Sarrazac, 2011, p. 53). E, neste sentido, o diálogo é reconfigurado, tornando-se “heterogêneo e multidimensional – Bakhtine diria que ele se dialogiza” (Sarrazac, 2011, p. 54). Assim, esse *sujeito rapsódico* mediatiza a cena, cosendo fragmentos (mesmo quando são refratários estilisticamente, ou em termos de contradições de suas potencialidades genéricas) e, portanto, fazendo emergir uma *mutação* da tais fraturas da forma do drama (implicando uma produtividade da cena, esta, por sua vez, implicada fortemente na comunicação didascálica).

Resolvido o passo do “nascimento virginal”, o Sol teria que continuar seu caminho, passando pela constelação de Serpente, de modo a atender a mais uma passagem importante da *fábula* que se engendra. Se esta constelação não entra no Zodíaco, ela, entretanto, faz parte dos grandes corpos celestes identificados desde a Antiguidade, e, pela proximidade com a constelação da Virgem, se encaixa perfeitamente na narrativa:

LUCAS – [...] A seguir, nós vemos o quê, no céu? Reparem só no que a Virgem – que está mais alta – tem sob os pés: a constelação de Serpente, que, em grego, tem o mesmo nome que Dragão. [...] // ... e que parece persegui-la, para lhe tomar o filho. É a mesma serpente que persegue o calcanhar de Eva, Mateus. É a mesma serpente que tenta matar o menino Hércules no berço. Na maioria dos mitos, no entanto, a aplicação dessa figura vem menos ao pé da letra. O Dragão, a Serpente, é alguém poderoso e mau. E sempre a criança escapa, porque, como vocês podem ver, à frente da Virgem, há um espaço sem estrelas, que se torna no deserto ou num recanto qualquer sem perigo, um refúgio, para onde ela foge, ou faz o menino escapar (Solha, [199-?], p. 18).

Na fala de Lucas, este símbolo, então, preenche, inicialmente, o lugar do “mal”, muitas vezes, um imperador, rei ou inimigo humano, que na narrativa dos evangelistas comparecerá, também, na imagem de Herodes mandando sacrificar os inocentes, o que precede a *fuga* para o Egito (conforme Lucas, a *passagem para o deserto*) – entretanto, as analogias apontam também para outros mitos, tais quais o do próprio Moisés e, também, os de outras culturas e tradições – se lembrarmos os mitos mencionados anteriormente, os exemplos pululam de novo: Hera pôs serpentes no berço do Hércules bebê movida pelo ciúme; Krishna é perseguido pelo tirano Kansa; Perseu por Acrísio, seu avô; Salivahana derrubando Vikramaditya e, obviamente, o Faraó ordenando (como Herodes) uma matança de meninos recém-nascidos. Daí que, em grego, Serpente é *Drakkon* (*Dragão*), ou seja, o perseguidor/opositor que, depois, no céu, faz apontar para a fuga da virgem por um caminho sem estrelas, ou seja, um espaço vazio ou deserto.

Posteriormente, o abandono/salvação de um herói e a presença do cesto que sai ao acaso das correntes de um rio, enquanto um símile da grande narrativa da passagem de um estado para um outro, então, seria o próximo passo a ser cumprido:

LUCAS – [...] sempre há uma perseguição à criança. E, se ela escapa, há uma matança dos inocentes, como na história de Moisés, de Krishna e de Salivahana! [...] – Quer outro exemplo? O cestinho em que Moisés escapa, enquanto todos os outros pirralhos hebreus morrem afogados no Nilo, não é a mesma Arca de Noé com o dilúvio? (Solha, [199-?], p. 22).

Este encontro nas águas marca, assim, um “segundo nascimento”, resultado de um processo que, como Campbell (2023, p. 301) descreve, exibe o tema “do exílio infantil e do retorno”, ou seja, o herói conviverá dentre pessoas comuns: carpinteiros, cocheiros, pastores etc., de onde retornará para reaver sua posição. O renascimento nas águas, então, é narrado, inicialmente, por Lucas, que evoca reis e líderes dinásticos.¹⁶ Entretanto, isto

¹⁶ Como Sargão I, do império Acádico, resgatado das águas do rio Eufrates, também filho de uma virgem;

tudo não se dará sem muita discussão, especialmente com Mateus, já que Lucas expõe uma compreensão bastante heterodoxa do messianismo judaico, pois aquele povo dileto ainda esperaria pelo seu Salvador, mesmo diante de um cenário de opressão ao longo de quatro séculos — e, por isso, para Mateus, a espera se justificaria pela busca por um Messias guerreiro. Contudo, para Lucas e os demais (os estrangeiros, advindos de Roma e da Grécia), configura-se a esperança na figura *em devir* de um herói, encarnando ideais platônicos e conduzido pelo amor. Mateus, portanto, se opõe veementemente a este projeto, pois, na sua visão, não seria possível as pessoas acreditarem naquele resultado, além do que, para ele, este ato seria baseado em uma ação de enganar as pessoas — ou seja, seria uma fuga da tradição religiosa e, justamente, o congraçamento com o paganismo e com uma visão puramente estética, portanto, baseada em... *mentiras*.¹⁷

O diálogo, que fora problematizado no âmbito da dramaturgia moderna, retorna em Solha, como meio comunicacional, mas como *outro* diálogo e, nele (enquanto forma), o autor começa a se *exibir* (daí nossa hipótese de uma escrita fortemente marcada pela *autoficção*, como se verá adiante) enquanto resultado de um desejo *pulsional* (para Sarrazac (2011), uma “pulsão rapsódica”), capaz de mediar as relações entre as personagens, mas também entre elas e os espectadores (em nosso caso, os leitores). É o que se discutirá adiante.

depois, Karna, líder indiano, também filho de uma virgem que, irresponsável, entoou mantras que a fizeram engravidar de um deus solar, e, para não sofrer o preconceito social, lançou o filho ao rio Ganges; os gêmeos Rómulo e Remo, filhos de Reia Silvia e do deus Marte, que são lançados pelo tirano Amúlio ao rio Tíbre, mas sobrevivem para fundar Roma — e, por fim, a narrativa bíblica de Noé, evocada por Mateus, na medida em que, em sua Arca, o patriarca consegue resgatar e garantir uma segunda existência à humanidade. É o que se tem na imagem de Moisés jogado ao Nilo no cesto, de onde é resgatado pela filha de Faraó, e, por analogia, a figura heroica do Super-Homem, chegado à Terra em seu foguete alienígena. Como já discutido por Figueiredo (2008), em trabalho sobre o romance homônimo, esta obra surgiu muito atrelada à representação do imaginário dos anos de 1970, não só no que se refere à modificação de costumes e cultura importada (marcada pelos *mass media*, pela cultura do cinema, dos super-heróis etc.) mas também no que tange “ao quadro político do regime ditatorial que permitia o acirramento de tais questões”, tendo em conta a repercussão das “manifestações históricas, políticas e socioculturais [...]” repercutiu nas diversas produções culturais da década, que buscavam expressar o clima apocalíptico do momento” (p. 10) — ou seja, a esperança messiânica, em tempos de saída da ditadura civil-militar, talvez, só pudesse se alicerçar na urdidura de uma obra de arte adequada aos novos tempos, mas que não esquecesse sua potência revolucionária e os novos paradigmas do herói (adequado a este *novo mundo*).

¹⁷ Essa dualidade também se expressa nas divergências do messianismo judaico e do cristão, visto que, em cada uma dessas religiões, esses papéis se tornam diferentes, haja visto que, para o cristianismo, a identidade do Messias é centralizada na figura de Jesus de Nazaré; enquanto para o judaísmo ainda se espera a vinda deste Salvador. Mateus é importante para as contradições que se desenham no enredo, pois, enquanto judeu, defende as crenças do seu povo, e, enquanto guerrilheiro atuando contra o imperialismo, crê na vinda de um messias guerreiro, alguém que vai comandar a revolta, como ocorreu em Cuba e no Vietnã.

Antes de tudo: a arte e o artista

O primeiro tema a ser tratado em AVEJ, mesmo antes da discussão sobre o messianismo e sua expressão mítica, é a *arte*, afinal esta é a linguagem escolhida para a formalização/transmissão do que se intenta produzir, ou seja, no universo representado pelos personagens, não se busca atingir a redação de um tratado científico ou mesmo de um ensaio, mas a criação de um objeto estético — e isso se dá como resultado imediato do relato em face de uma experiência profunda, ocorrida a Lucas, no passado:

LUCAS — Sim. Eu trago este tormento desde criança. Eu tinha... onze anos quando meu pai me deu um livro — *O Primeiro Encontro com a Arte* — onde me deparei pela primeira vez com a pintura universal espalhada pelos grandes museus do mundo. E, para meu delírio, vi que o *Autorretrato com a Barba Nascente*, do Rembrandt, estava — por incrível que possa parecer — logo ali em Cesareia! [...] O quadro estava a pouco mais de cem quilômetros de mim! Pedi a meu pai que me levasse para lá, mas o velho já tinha feito muito por ter-me comprado o livro... mas eu chorei, bati os pés, insisti, até que ele mandou minha irmã me levar.

[...]

— Aí passei a me trancar no escuro, e atravessei a adolescência chorando de bruços, na cama, traumatizada com todas essas limitações que me atormentam até hoje, minha juventude torturada por aquele maldito autorretrato.

MATEUS — Você se impôs um padrão alto demais (Solha, [199-?], p. 2-3).

Ao entrar em contato com um livro de/sobre arte (a referência é explícita à publicação do livro de Karl-Heinz Hansen, editado no Brasil pela Edições Melhoramentos, em 1955), vemos que Lucas se maravilha com o seu conteúdo e com as descobertas que dali avultam. Contudo, é apenas quando ela entra em contato com uma obra de arte “real” — a saber, a tela do século XVII, “*Autorretrato com a Barba Nascente*”, inicialmente atribuída a Rembrandt —, que irrompe um novo modo de relação com o mundo: angustiada, é como se a personagem fosse tomada, ao mesmo tempo, por uma megalomania e por um sentimento de incompetência, pelo qual passa a acreditar que todas as grandes obras de arte humanas deveriam ter sido produzidas por ela.

LUCAS — Cheguei à conclusão de que eu, e não outra pessoa, é quem deveria ter pintado aquele quadro, como deveria ter escrito o *Diálogo acerca dos principais sistemas do mundo*, do Galileu! — Eu é quem deveria ter pintado o *Guernica* e ter escrito *Os Sertões*, o *Eclesiastes* e os *Salmos*, a *Teoria da Relatividade*, os *Concertos Brandenburgueses*, o *Cântico dos Cânticos*, o *Édipo Rei* e o *Hamlet!*... mas... [...]

JOÃO — Vivi algo semelhante. [...] Entendo por que você concebeu essa

ideia maluca de... inventar um líder...

LUCAS – Sim. E concebi a ideia de criar o Cristo, o Messias, o homem que encarnaria a total superioridade humana, que eu sonhava para mim (Solha, [199-?], p. 4).

Ou seja, a personagem se vê *angustiada*, tomada pelo sentimento de que tudo de belo e genial já fora descoberto ou feito: e, assim, nada lhe restaria para realizar – daí seu desejo de criar uma personagem, correspondendo ao mito messiânico, como uma resposta, na verdade, à sua própria vontade de atingir um patamar de “superioridade humana”. Neste sentido, resultado dessa tortura autoimposta, e de um trabalho de cultivo de sua mente, Lucas expressa um impulso criativo: caberia a ela a criação do Messias enquanto um herói, algo romanesco, filosófico, *pop*, o qual encarnaria tudo o que ela não o conseguira alcançar, visto que, enquanto obra estética, este *sujeito de papel* almejaria a dimensão utópica da perfeição. Assim, é deveras relevante considerar que Solha, ao longo da peça, “dramatiza”/ficcionaliza as suas vivências pessoais, tornando-as experiências intercambiáveis, e deixando-as (no mais das vezes, salvo algumas exceções) a cargo de Lucas. Na fala acima, a personagem narra o impacto que sobre ela se abate quando descobre que aquele “retrato” estava bem perto dela, exposto em um museu, “logo ali em Cesareia!”, e, assim, consegue, acompanhada por uma irmã mais velha, deslocar-se até a cidade grande e postar-se diante da obra de arte que lhe abisma: “Ah, foi um deslumbramento! Fiquei tão siderada na contemplação daquele olhar tão absurdamente vivo me fixando lá de seu século distante, daquele olhar de gênio solitário, de rebelde e de herói...” (Solha, [199-?], p. 2-3).

É a partir desse relato de Lucas que podemos inferir algumas interpretações: Solha, em algumas entrevistas e em sua autobiografia (Solha, 2023), (re)conta esse mesmo episódio, quando viajou de Sorocaba até a capital paulistana, para conhecer o Museu de Arte de São Paulo (MASP) com a sua irmã, onde estaria a tela, vista pela primeira vez no livro que lhe fora dado por seu pai, justamente o de Karl-Heinz Hansen.¹⁸ Portanto,

¹⁸ Na autobiografia, esta memória é narrada da seguinte maneira: “MEU PRIMEIRO ALUMBRAMENTO COM OS SEGREDOS DA ARTE. Eu tinha 15, 16 anos, trabalhava de dia e fazia um curso um tanto ingênuo de pintura à noite. Foi quando meu pai me deu o *Primeiro Encontro com a Arte*, da Melhoramentos, obra do alemão-baiano Karl-Heinz Hansen. Aconteceu que nesse livro dei – entre tantas obras-primas espalhadas pela Europa - com o então divulgado como o *Autorretrato do artista com a barba nascente*, de Rembrandt, no MASP, o que me fez passar a insistir para que alguém me levasse ao Museu de Arte de São Paulo que, na época, ficava na 7 de abril (Somente iria para a Av. Paulista em 1968). Aquele filho-de-deus-na-Terra estava a hora e meia de ônibus de mim! Quem me levou foi minha irmã Wilma (que perdemos em 2019, aos 87 anos)” (Solha, 2023, p. 194). Esta questão também comparece na *forma romanesca* – lembramos que, antes de ser levado ao palco, Solha havia lançado, na década anterior, *AVEJ* como um romance: “Foi Mateus (foi meu pai) quem deu ao cunhadinho (quem me deu), de presente,

chegamos aos limites da *autoficção*, mediante o que um “bom escritor pode realçar sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano”, por isso, os dados da vida “estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (Faedrich, 2022, p. 67). Ou seja, esta obra de Solha (e outras) estão na grande área das *escritas de si*, especialmente quando ele formaliza tematicamente suas memórias e experiências.: na obra em discussão, legando-as a Lucas, que, assim, acaba por se tornar uma emissária pela qual as vozes convergem numa só, mas isso não significa dizer que Lucas = Solha.

Como vimos, não devemos fazer esta relação de modo mecanicista, pois é necessário entender até que ponto essa inscrição *autoficcional* se estende e como podemos pontuar esse caso como uma inscrição de Solha na personagem. Se, em Foucault, vemos a discussão sobre os modos de apagamento do autor na sua escrita, posto que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; [pois] a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita [...]” (Foucault, 2009, p. 269) – essa seria uma das maneiras de perceber esse lugar, contudo, ao fazermos isso, tomamos a escrita como parte desse apagamento, visto ela entrar em contradição, pois, sendo uma das marcas de desaparecimento do *autor*, ela acaba por, também, ser a prova da sua existência.

Assim, nos espaços em branco na obra é que deveríamos prestar atenção, pois neles encontrariam o *autor*: ou seja, o *autor* emerge como uma *função*, a qual se distingue do nome da pessoa, do nome presente na capa de uma publicação, mas a partir do que ainda seria possível localizar essa pessoa dentro do texto, livro etc. Mas existem casos em que as narrativas são autobiográficas, como em textos tais quais as memórias e os diários íntimos, em que o narrador, o autor e, talvez, a personagem acabam ocupando o mesmo lugar. Segundo Anna Faedrich, esse “contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem – protagonista (A = N = P)”. Por isso, podemos definir que a *autobiografia* faz um movimento da vida para o texto, mas quando ocorre o inverso, havendo um movimento do texto para a vida? Neste caso, emerge a

o livro ‘Primeiro Encontro Com A Arte’, das Edições Melhoramentos. Nele o menino se deparou (eu me deparei) com a pintura universal, espalhada pelos grandes museus do mundo e o belíssimo Autorretrato do Artista Com A Barba Nascente, de Rembrandt, que estava- por incrível que pudesse parecer logo ali, em (São Paulo) em Cesareia! Pronto!: aquele era o Filho Dileto que a Grande Arte e a Revolução inacessíveis lhe enviam. E Lucas insistiu tanto que Sara acabou por levá-lo (minha irmã me levou)” (Solha, 1979, p. 89). O texto romanesco tem duas camadas de interpretação: e, para isso, a operação de leitura exige que olhemos para os parênteses, pois eles são responsáveis pela sobreposição da camada *autoficcional* à *autobiográfica*.

autoficção.

Quando Lucas, na peça, se vê de frente ao “Autorretrato...”:

LUCAS – Exato! (*Volta no tempo.*) Oh, meu Deus: eu *eu nunca* chegarei a ser como ele! Nunca!

MATEUS, se *transformando* – Orrra, garrrota, há tanta chente que non chega!

LUCAS – Eu sei... mas isso em mim dói tanto!... (*Lucas, voltando ao grupo, no tempo da ação*) (Solha, [199-?], p. 04, grifos do autor).

Observamos uma ruptura com uma regra do drama: o tempo presente se rompe, a ação se quebra e a reminiscência do passado, na cena, se revela como uma mutação espaciotemporal: de repente, já não se está mais no palco do teatro, mas diante da tela, na sala do museu, com um outro interlocutor, uma voz que se enuncia diretamente daquele momento, seja como memória seja como reflexão alegórica no presente. Ou seja, não é Mateus quem “conversa” com Lucas: inicialmente, interpretamos que é o próprio quadro que “fala” com a personagem, é uma partilha de vozes. Mas, também podemos pensar que Mateus torna-se apenas um portador de uma memória projetada na cena da peça: ali, Mateus pode ser o portador dessa outra voz, que pode não ser (e ser) dita a partir do quadro – lembremos que Rembrandt era holandês, por exemplo.

Portanto, ao erigir Lucas, Solha se coloca no lugar do artista que intenta alcançar a realização de um grande projeto estético, pois a frustração é compartilhada por criador e criatura, na medida em que essa angústia dita por Lucas também é narrada pela voz de Solha na sua autobiografia, e, assim, essa escrita se torna pessoal, pois ela se estende a outros escritos e discursos do autor. Contudo, é poético pensar que, numa *estória* sobre histórias, sobre o mito criador e o ato de criar, a escrita se torne algo para além do ficcional, perpassando gestos criativos, tocando a vida, pois as relações construídas pela linguagem tomam forma e se tornam, não apenas autoficcionais, mas metateatrais.

Entretanto, se o *autorretrato* disparara a angústia criativa em Lucas (ou, também, em Solha?), de outro lado, há também a clara consciência de que emular uma obra já existente, afinal, não faria sentido – e, nesta direção, em cada um irrompe uma centelha de angústia:

MATEUS – Desculpe-me... Acabei sendo um peso morto para seu projeto.
LUCAS – Muito pelo contrário: você me foi extremamente útil fazendo o antagonista, o advogado do diabo! Com apenas Marcos e João eu me sentiria como um filme português com legendas. A gente não pode

acreditar que a realidade esteja naqueles alegres comerciais dos intervalos. Tem de ver, também, os trágicos noticiários da TV. [...] MATEUS — Acha, então, que seremos mesmo capazes? LUCAS — Claro! Se a mente tem esse dom fabuloso de assumir o corpo do carro que dirige, do navio que comanda, do Boeing que pilota, por que não? MARCOS — Mas acho que por hoje chega, não, Lucas? Ai, estou morta!... JOÃO — Eu também. LUCAS — É, está bem. Acho que por hoje, chega. O arcabouço do nosso livro está montado. Acho que estamos todos saindo deste teatro um tanto diferentes de quando entramos, não é, Mateus? (Solha, [199-?], p. 35).

Ou seja, mais do que um projeto devidamente fechado e acabado, o que temos ‘em cena’ é um Messias em devir, um projeto arquitetônico a ser burilado e realizado, mas que já age sobre os seus produtores, em uma espécie de “partilha do sensível” (Rancière, 2009). E, se a arte e seus afetos foram o mote desencadeador, é também este o ponto de viragem que encerra a *trama*: Marcos comentará com Lucas que aquele quadro, o tal *autorretrato*, que lhe causara tanto impacto é, na verdade, “falso” – melhor dizendo, sua atribuição a Rembrandt vem sendo refutada, o que, nestes termos, poria em questionamento seu lugar como um “autorretrato”. Entretanto, Lucas, prontamente, retruca:

LUCAS — Eu li. [...] Doeu, mas gostei de saber disso, Marcos! [...] Aconteceu, hoje, uma grande revolução neste teatro onde tudo é falso no que reproduz o mundo, que é falso, tornando-se por isso verdadeiro! Ide agora: a minha missão terminou! (*Eles se despedem e a imagem congela, como no início do trabalho*) (Solha, [199-?], p. 36).

Por este viés, a missão de Lucas assume seu caráter autotélico e parece dar uma última mensagem messiânica – mas, a quem é endereçada? Àquele que está lendo/vendo ou a seus companheiros que partem para completarem os seus evangelhos? –, ao passo em que revoga qualquer limite de separação entre *estória* e *história*, o qual “não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída” (Rancière, 2009, p. 56). Desse modo, vemos que, cada um, mediante seus paradigmas estéticos, culturais, filosóficos e políticos formaliza o “seu” Messias, consolidando a obra de arte e o modo como ela afeta cada sujeito à sua maneira. A linha entre a realidade e a ficção perpassa, no texto, também a verdade e a mentira, o justo e o injusto, enquanto debates, ao mesmo tempo, platônicos e teológicos.

Considerações finais

Quando Lucas nos convida a deixar o teatro e nos fala sobre a relação entre a arte e a representação da realidade, certamente, somos lançados em meio ao debate sobre, afinal, qual o rumo se queria, naqueles fins dos anos de 1980, para a cena paraibana. Se havia, por parte de alguns, uma resistência aos aspectos bastante convencionais, de apelo *folclórico* e *regionalista-tradicionalista*; de outro lado, começava a surgir um novo modo de fazer, que se mostrava afinado à perspectiva pós-moderna, que, como demonstrará a década seguinte, não se afirmará plenamente. A chegada dos anos de 1990 e a explosão de um sucesso retumbante como o de *Vau da Sarapalha*, com o Grupo Piollin (estreado em 1992), dizem de como a *convenção regional* acabará ganhando novo fôlego e se reinventará em uma série de métodos de trabalho atoral e de remontagens até, novamente, se esvaziar em uma série de lugares-comuns e clichês na primeira década do século XXI. A questão é que, como afirmamos inicialmente, a dramaturgia de AVEJ marcou um ponto de inflexão que, em meio à *cena local* e a uma dramaturgia com forte identidade *regionalista* (marcadas por *nomes de peso*, como Altimar Pimentel, Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho, Ednaldo do Egypto, Fernando Silveira, Adhemar Dantas etc.), se mostrou muito singular, não deixando resíduos na cena local, mas, ao mesmo tempo, marcando de maneira indelével o debate naquele momento de viragem.

A inventividade da montagem teatral de 1988 (cujo registro é até bastante vasto, no que se refere aos nossos parcisos documentos) ainda precisa ser devidamente estudada (o único trabalho que pontua alguns aspectos é o de Sobreira [2013]) e, nesta direção, talvez entendamos porque, como Lucas, Solha se retira, dando como finda sua missão nos palcos, após aquela estreia, fazendo apenas alguns trabalhos pontuais como libretista ou como ator para cinema – e se dedica especialmente à literatura em suas outras formas. Ao trazer o *monomito*, como estratégia para discussão sobre a arte, mas também como modo para pensar sobre sua própria produção estética, mediante uma espécie de pacto narcísico, Solha estava (consciente ou não) muito atrelado a modos de fazer que não tiveram repercussão na cena local – na verdade, desde sua primeira produção, em 1968.

O questionamento que as personagens deixam, de muitas maneiras, reverberam até o presente da cena paraibana: Afinal, o que haveria de falso no teatro? O seu excesso de convenções repisadas? É como se, nesta última fala, de algum modo, ressoasse uma

reflexão sobre a linguagem que o autor vinha experimentando, tanto em termos de dramaturgia, desde 1968, quanto em termos de cena – especialmente nas montagens com o Grupo Bigorna, a despeito de serem hoje históricas (e vanguardistas) –, as quais não encontraram eco no sistema teatral, circunscrito ao *moderno regional*, extremamente potente em termos ideológicos, estéticos e políticos. Esta hipótese precisa ser devidamente testada.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil, mediante programa de bolsa do PIBIC/CNPq-UEPB.

Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Heráclito Aragão Pinheiro, Camilo Francisco Ghorayeb. São Paulo: Palas Athena, 2023.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Duílio. **Histórias da cena tabajara**: o teatro em João Pessoa-PB (1975-2000). João Pessoa. Ideia, 2020.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. Rio de Janeiro: EdUerj, 2022.

FERREIRA, Esdras Sarmento. **Cantata pra Alagamar**: do conflito à produção musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, Paraíba, 2017.

FIGUEIREDO, Arizângela Oliveira. **O teatro planetário de A verdadeira estória de Jesus**: a apropriação do imaginário sociocultural dos anos 1970 por W. J. Solha. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas, Salvador, Bahia, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (Conferência, 1969). In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. e sel. de textos, Manoel Barros de Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRYE, Northrop. A forma da bíblia. In: FRYE, Northrop; MacPHERSON, Jay. **A Bíblia e os mitos clássicos**: a estrutura mitológica da cultura ocidental. Tradução de Igor Barbosa. Campinas, SP: Sétimo Selo, 2023. p. 33-41.

MORAES, Deivid J. Entre a escrita e a oralidade: a forma dialógica em Platão. **Ética e Filosofia Política**, Juiz de Fora, n. XIX, v. II, p. 116-134, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/eticaefilosofia/article/view/17627>. Acesso em: 11 jun. 2025.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; NEVES, Larissa de Oliveira; MEDEIROS, Ellen de. Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 92-104, jan.- jun. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37024>. Acesso em: 11 jun. 2025.

QUEIRÓS, Nuno Duarte da Silva. Sol Iustitiae: a celebração do Natal numa perspectiva genética. **Humanística e Teologia**, v. 36, n. 2, p. 113-142, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/humanisticaeteologia/article/view/9284> Acesso em 27 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SANTOS, José Trindade. Platão e a escolha do diálogo como meio de criação filosófica. **Humanitas**, Coimbra, v. XLVI, p. 163-176, 1994. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclasicos/publicacoes/ficheiros/humanitas46/10_Trindade_Santos.pdf. Acesso em: 11 de jun. 2025.

SANTOS, Rosa Borges dos. Filologia e literatura: lugares afins para estudo do texto teatral censurado. In: SANTOS, R. B. dos (Org.). **Edição e estudo dos textos teatrais censurados na Bahia**: a filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro. Salvador: EDFBA, 2012. p. 19-65.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Diálogo (crise do). In: Jean-Pierre Sarrazac (org.); Catherine Naugrette... [et. al.]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 69-73.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Partilha das vozes. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Tradução de Luís Varela. Évora: Licorne, 2011. p. 51-55.

SOBREIRA, Josefa Suzângela Lopes. **A verdadeira estória de W. J. Solha**: uma vida de letras e imagens. Monografia (Bacharelado em Teatro) – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Bacharelado em Teatro, João Pessoa, Paraíba, 2013.

SOLHA, W. J. **A verdadeira estória de Jesus** (adaptação teatral). João Pessoa, PB: [Datiloscrito], [199-?]. (Inédito. 36 folhas.)

SOLHA, W. J. **A verdadeira estória de Jesus**. São Paulo: Ática, 1979.

SOLHA, W. J. **Autobiografia de Solha**. Cajazeiras: Arribaçã, 2023.

Submetido em: 30 set. 2025

Aprovado em: 23 nov. 2025

A construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, a partir da peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala

The social construction of fear and the repression of homosexuality in Brazil, based on the play *Nosso filho vai ser mãe* [Our son will be a mother], by Walmir Ayala

David Medeiros Neves¹

“Eu ia pela rua e vi um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada.”
Nosso filho vai ser mãe (Walmir Ayala)

Resumo

Este artigo propõe uma análise inédita da peça *Nosso filho vai ser mãe* (1965), do dramaturgo gaúcho Walmir Ayala (1933-1991), ampliando o percurso iniciado por Luis Canales (1981), que a destacou como a primeira obra com temática homossexual no teatro brasileiro. Embora Ayala tenha desenvolvido vasta produção literária – como poeta, memorialista e crítico de arte – sua dramaturgia permanece pouco explorada pela crítica e pela pesquisa acadêmica. Partindo da constatação desse apagamento, buscamos reposicionar sua contribuição no panorama historiográfico da dramaturgia nacional, sobretudo em diálogo com autores marginalizados pela academia. Nossa investigação baseou-se em levantamento bibliográfico em bancos acadêmicos, constatando que, até hoje, não há estudos dedicados, especificamente sobre essa peça, e, com exceção de Canales (1981), nem à dramaturgia de Ayala em geral. Assim, propomos uma leitura crítica de *Nosso filho vai ser mãe*, destacando a construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, evidenciada em cenas como a violência sofrida por um jovem, descrita pelo protagonista da peça. Essa representação articula-se com a repressão histórica vivida pela comunidade LGBTQIAPN+ no período da ditadura civil-militar (1964-1985), mas não somente, e ainda. Na tentativa de trazer novamente o Ayala dramaturgo para os estudos acadêmicos brasileiros, este artigo busca ampliar a visibilidade de dramaturgos LGBTQIAPN+, promovendo uma revisão do cânone e reafirmando a relevância de sua obra em nosso contexto artístico-cultural.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Dramaturgia brasileira; Teatro LGBTQIAPN+.

Abstract

This article proposes an unprecedented analysis of the play *Nosso filho vai ser mãe* [Our son will be a mother] (1965) by the Brazilian playwright Walmir Ayala, expanding the path initiated by Luis Canales (1981), who highlighted it as the first work with a homosexual theme in Brazilian theater. Although Ayala developed a vast literary production – as a

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: david.neves@usp.br.

poet, memoirist, and art critic — his dramaturgy remains little explored by criticism and academic research. Starting from the recognition of this erasure, we seek to reposition his contribution within the historiographical panorama of national dramaturgy, especially in dialogue with authors marginalized by academia. Our investigation was based on bibliographic research in academic databases, and we found that, to this day, there are no studies specifically dedicated to this play and, except for Canales (1981), none on Ayala's dramaturgy in general. Thus, we propose a critical reading of *Nosso filho vai ser mãe* [Our son will be a mother], highlighting the social construction of fear and the repression of homosexuality in Brazil, evidenced in scenes such as the violence suffered by a young man described by the play's protagonist. This representation is connected to the historical repression experienced by the LGBTQI+ community during the civil-military dictatorship, but not only then. In an attempt to once again bring Ayala the playwright into Brazilian academic studies, this article seeks to expand the visibility of LGBTQI+ playwrights, promoting a revision of the canon and reaffirming the relevance of his work in our artistic and cultural context.

Keywords: Brazilian theater; Brazilian dramaturgy; LGBTQI+ theater.

Introdução

A frase lapidar que elegemos para a epígrafe deste artigo, da peça que nos proporemos a analisar aqui, traz uma imagem de grande força poética e contemporaneidade. Para nós, ela evoca, com o mesmo vigor de sessenta anos atrás, quando a peça foi publicada, a opressão robusta contra o expressar das singularidades, leia-se aqui o que concerne à comunidade LGBTQIAPN+, dentro do contexto social brasileiro.

Como homem gay, tenho me sentido contemplado pela possibilidade de focar meus estudos no âmbito da dramaturgia produzida por pares. Foi então que me deparei na amplitude dos temas propostos deste Dossiê, nos urgindo a falar sobre autores cuja obra foi marginalizada, apagada, pela historiografia oficial do teatro brasileiro. Em nosso entendimento, dado fato, também faz parte do esquema da opressão que mencionamos acima.

Considerando essa oportunidade, nosso primeiro impulso foi trazer uma análise sobre a peça *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*, do dramaturgo pernambucano Fernando Mello (1942-1997). Contudo, dentro do rol de dramaturgos brasileiros tidos como ligados ao teatro marginal, já havia trabalhos de relevância a respeito dessa peça.

Pensamos em analisar outro trabalho do dramaturgo, que não tivesse recebido a mesma atenção. Encontramos então *A noite do antílope dourado* (Mello, 1976), mas

esbarramos aqui com uma questão de acesso ao texto: tanto *Greta Garbo* como *A noite do antílope* e outras peças de Mello ou estão disponíveis a partir de aquisição junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais [SBAT] ou em arquivos.

Foi levantando materiais sobre a obra de Fernando Mello que nos deparamos com o artigo pioneiro de Luis Canales, de 1981, chamado “O homossexualismo como tema no moderno teatro brasileiro”, publicado originalmente na Luso-Brazilian Review, v. 18, n. 1 (Canales, 1981), que tece, de modo inédito, um breve panorama das primeiras peças que apresentam personagens homossexuais na dramaturgia brasileira. Nele, o pesquisador destaca uma peça chamada *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala, como “a primeira obra de sentido homossexual em nosso teatro” (Canales, 1981, p. 174), precedendo peças como *Greta Garbo* e *A noite do antílope*.²

Mesmo com minha formação em Letras, meu caminho como pesquisador de dramaturgia, a aproximação com outros colegas acadêmicos que igualmente se devotam a pesquisar dramaturgia de autores LGBTQIAPN+, ainda não tinha ouvido falar, dentro dos contextos que acabei de trazer, de uma peça pioneira em nosso teatro e tampouco sobre esse autor.

A própria existência desse panorama de Canales (1981) é louvável. Um documento forjado ainda no âmbito da Ditadura cívico-militar no Brasil (1964-1985), que se logrou por sua própria iniciativa, a partir de uma resposta por carta recebida do Sr. Djalma Bittencourt, em 1976, que trabalhava para a Revista de Teatro, sobre a homossexualidade no teatro brasileiro.

Partindo da contribuição de Canales (1981), buscamos o texto de *Nosso filho vai ser mãe*, que felizmente recebeu publicação e por isso conseguimos obtê-lo. Urgia então o próximo movimento, que era uma acareação de eventuais publicações a respeito de sua obra dramatúrgica, e, se já havia alguma pesquisa acadêmica acerca da obra em questão.

Walmir Ayala (1933-1991), gaúcho de nascimento, se mudou logo jovem para o Rio de Janeiro para tentar sua carreira literária, foi acolhido na casa do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968), escritor, romancista, poeta, dramaturgo e pintor. No âmbito literário, sua obra mais conhecida é *Crônica da casa assassinada*, lançada em 1959.

² No artigo, Canales (1981) havia mencionado que *Nosso filho vai ser mãe* precedia também outras peças que abordam a homossexualidade no teatro brasileiro. Contudo, das que ele citou de Nelson Rodrigues, uma é anterior, *O beijo no asfalto* (1960) e a outra, *Toda nudez será castigada*, do mesmo ano da peça de Ayala. Baseado em nossa pesquisa, fazemos coro à afirmação de Canales (1981) de que a peça de Ayala seria a primeira enfaticamente no sentido homossexual, como citado, na dramaturgia brasileira.

Ayala chega ao Rio de Janeiro em meados dos anos 1950 e é assimilado com facilidade pelo *jet-set* das artes da então capital federal. A dramaturgia é uma de suas expressões artísticas, mas foi também poeta, romancista, memorialista e crítico de arte, e, sobretudo a partir dessa última faceta, é que parece ter gozado de maior prestígio.

Na pesquisa que realizamos, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2025), e através do Google Scholar (2025), encontramos ainda poucos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a sua obra. Desses, sobretudo no âmbito de sua poesia, e sua prosa infanto- juvenil.

Nesse âmbito, não considerando os artigos, que são a maioria da análise acadêmica sobre a obra de Ayala, destacamos aqui as produções mais relevantes, quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutoramento.

Em 2005, quase vinte e cinco anos depois do artigo seminal de Canales (1981), surge a dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Espírito Santo: *Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta*, de Érika Sabino de Macedo (Macedo, 2005).

Seis anos mais tarde, a dissertação de mestrado *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala*, de Roseane Cristina da Paixão (Paixão, 2011), defendida na Universidade Federal de São João del-Rei. Focada no Ayala memorialista, e analisando também os diários de Lúcio Cardoso. Uma vez que esse trabalho se debruça de modo extensivo a reunir informações sobre a vida e carreira de Ayala, vamos destacar dele informações, inclusive no âmbito da obra teatral do dramaturgo gaúcho.

O próximo trabalho sobre Ayala surge também seis anos depois de seu predecessor. Dessa vez, contudo, uma tese de doutoramento: *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*, de Daniel da Silva Moreira (2017), defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora. Novamente, um trabalho debruçado, como o de Paixão (2011), e, a exemplo de Canales (1981), trazendo para os holofotes a questão da homossexualidade nesses textos.

Dois anos depois, mais uma produção oriunda de universidades públicas brasileiras, a primeira no âmbito da análise da carreira de Ayala de uma instituição da região Nordeste, a Universidade Federal do Piauí. A dissertação de mestrado *A angústia do existir e a busca pela face divina em Walmir Ayala*, de Alana Yasmim dos Santos (2019).

O último trabalho que encontramos se deu logo antes do início da pandemia de Covid-19, em fevereiro de 2020. Trata-se da dissertação de Paulo Eduardo Pereira Lima (2020), defendida novamente no âmbito de uma instituição pública de Minas Gerais, a Universidade Federal de Uberlândia: *A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Walmir Ayala*.

Praticamente quarenta anos depois do artigo de Canales (1981), esse trabalho, segundo o registro que temos, é o primeiro a se debruçar exclusivamente sobre a obra de Ayala, mais especificamente sobre seu romance *Um animal de Deus* (Ayala, 1967).

Como tentamos demonstrar acima, não temos até o momento nenhuma produção acadêmica especificamente sobre a dramaturgia de Ayala, além de Canales (1981), que pelo objetivo de seu texto apresentou o Ayala homem de teatro e *Nosso filho vai ser mãe*.

Desse modo, quatro décadas após Canales (1981), trataremos de expandir a análise começada por ele dessa peça. Fazemos então, sessenta anos após a publicação dessa peça de Ayala, a primeira análise acadêmica que se dedica a uma obra teatral do dramaturgo. Definido o nosso objeto de análise, faltava agora chegarmos na definição do escopo.

A escolha do recorte para o nosso artigo se deu a partir da evidência de uma fala do protagonista da peça, perto do fim do primeiro ato, que traz cabalmente a opressão ao homossexual na esfera do público para a cena. Otávio fala de um rapaz que viu na rua “de lábios pintados e olhos de raposa acuada” (Ayala, 1965, p. 41), que foi na sequência violentado por seus opressores. Essa imagem lapidar da peça veio para nós como uma fagulha para, a partir da peça, Ayala nos fazer refletir sobre a construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil.

“A construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, a partir da peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala”, seguindo Canales (1981) e demais pesquisadores que se debruçaram sobre a expressão artística de Walmir Ayala, tenta somar em um panorama historiográfico teatral brasileiro que contemple cada vez mais autores LGBTQIAPN+, arejando mais o ar, em tempos que infelizmente não parecem diferir dos anos que encontraram a gestação e o momento da publicação dessa peça do dramaturgo gaúcho.

A seguir, nesse viés historiográfico do artigo, vamos nos deter por um momento a falar sobre a dramaturgia de Ayala, trazendo, inclusive, de modo inédito, a partir de pesquisa em diversas fontes, uma apresentação de sua dramaturgia, publicada e encenada,

antes de seguirmos para a apresentação da peça em si e alguns postulados a partir do recorte que escolhemos.

Breves notas sobre a dramaturgia de Walmir Ayala

Interessante pensar que um artista como Walmir Ayala, que esteve dentro do *jet-set* da cultura brasileira, sobretudo entre os anos 1960 e 1980, não tem gozado de maior investimento da academia ou dos palcos brasileiros.

Estamos tratando de um nome que, como nos lega Paixão (2011), foi plural em termos de sua produção artística, com “romances, peças de teatro, traduções, poesias, livros infantis, críticas literárias e de artes, bem como correspondências e obras de cunho autobiográfico” (Paixão, 2011, p. 27). Além disso, também nos informa a pesquisadora que Ayala trabalhou no Jornal do Brasil de “1962 a 1968, escrevendo em uma coluna de literatura infantil, e, no mesmo jornal, passou a exercer a atividade de crítico de artes, de 1968 a 1974” (Paixão, 2011, p. 41).

A pesquisadora também denota o limbo literário, entre esse momento de bastante destaque de Ayala e a primeira década do século XXI. Ela registra que o autor

teve seu talento reconhecido logo no início de sua carreira de escritor, mas tal fato não o impediu de permanecer por muitos anos no limbo literário. Embora tenha sido muito reconhecido em seu meio, principalmente no que diz respeito a sua atuação como crítico de artes, podemos notar que Ayala tem sua produção literária pouco explorada até o momento presente. A situação de abandono pela crítica, bem como pelos leitores, não foi sentida apenas por gerações atuais de pesquisadores que tentam a revitalização das obras dos autores do passado, mas também pelo autor que tinha plena consciência desse estado (Paixão, 2011, p. 27).

Quase dez anos após, na estreia da contribuição de Paixão (2011), Lima (2020) se deparara com um cenário parecido:

É importante levantar o argumento de que Walmir Ayala mostrou-se um escritor prolífico durante sua vida, tendo escrito mais de cento e cinquenta obras de diversos gêneros, além de traduções e crítica de arte. Sua estética demonstrou ser capaz de articular temas como a morte e a homossexualidade, que são recorrentes na literatura brasileira até hoje. Após ter recebido vários prêmios, Ayala consolidou seu lugar entre os escritores brasileiros por várias gerações. Apesar disso, em pesquisas iniciais, foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos sobre a obra literária do escritor gaúcho. Em geral, ele é lembrado por suas publicações como crítico de arte ou por suas colaborações com outros autores. É

curioso se pensarmos em como, após tantos prêmios, louvores e críticas favoráveis à genialidade e ao trabalho de Ayala, ele acabou caindo no esquecimento por grande parte do público leitor. O seu único romance homoerótico³ raramente é citado entre uma de suas obras mais conhecidas. Os dois maiores trabalhos sobre a história da homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso* e *Além do Carnaval*, sequer citam seu nome. Por esse motivo, um trabalho sobre um autor brasileiro que tem tanto a dizer sobre a experiência homoerótica no país pode ser uma contribuição para os Estudos Literários tanto quanto para a fortuna crítica de Ayala (Lima, 2020, p. 13-14).

A partir dessa nota de Lima (2020) fomos também analisar a edição revisada de 2018, de *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan (Trevisan, 2018), que como diz o pesquisador é um livro de extrema relevância para a história LGBTQIAPN+ brasileira. Encontramos algumas menções a Lúcio Cardoso (1912-1968), mas não sobre Ayala.

Na terceira edição, revista e ampliada, do outro livro mencionado pelo pesquisador, igualmente relevante para a história da homossexualidade no Brasil, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, de James Green (Green, 2022) há, na versão atualizada e renovada de 2022, então posterior ao trabalho de Lima (2020) uma menção a Ayala, e, nesse caso, exclusivamente elencando *Nosso filho vai ser mãe*, como a primeira peça a trazer a homossexualidade nos palcos brasileiros, citando Canales (1981).

Ayala começa sua trajetória artística na poesia, e, pelo que levantamos, é a expressão de primazia de sua verve artística, mas enveredou logo para o teatro. Paixão (2011) destaca o momento em que a escrita dramatúrgica entra em sua trajetória artística:

Ayala faz alguns apontamentos acerca de sua produção teatral em seu primeiro diário, *Difícil é o reino*: 14-8-56. Comecei a escrever uma peça de teatro. Talvez o resultado daquela deflagração da beleza que me agoniava. O tema é bíblico. Pressinto que este meu primeiro exercício do novo gênero vai padecer de duas influências, a poesia e a ópera. Não vai ser teatro mesmo, quando muito um poema dramático. Mas desde que comecei a escrever poemas sobre a criação do mundo me dei conta de que lidava com personagens: Adão, Eva, Caim, Abel. E daí o desejo de fazê-los falar. Minha peça *Sarça Ardente* é o caminho (Ayala, 1962, p. 20⁴ apud Paixão, 2011, p. 51).

O Ayala dramaturgo teria uma produção consistente, que de acordo com a pesquisa que realizamos em diferentes acervos e repositórios, iluminados a partir da iniciativa de Paixão (2011), foram trinta anos de produção dramatúrgica, sendo a última das peças que encontramos, de 1987.

³ Um animal de Deus (Ayala, 1967).

⁴ AYALA, Walmir. **Difícil é o reino**. Diário I. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

Abaixo, deixaremos dois quadros inéditos sobre a dramaturgia de Ayala. Cronologias que utilizam como base as contribuições de Paixão (2011) e que foram complementadas com informações encontradas sobre o teatro de Ayala nos acervos do Jornal do Brasil [hoje sob tutela da Biblioteca Nacional, tendo em vista a extinção do veículo] (2025) e O Globo (2025): a razão de escolha de ambos os jornais, é que pela residência de Ayala no Rio, aquela era sua principal praça teatral.

Além desses jornais, a Encyclopédia Itaú Cultural (2025) tem sido um recurso excepcional para o registro da memória do teatro brasileiro; assim como o excelente e vital arquivo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall, em São Paulo (2025), a partir de onde chegamos ao anexo da tese do Professor Alexandre Mate, *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percusão de andança* (Mate, 2008), que traz a informação sobre a única peça de Ayala, que encontramos, montada na década de 1980.

O primeiro quadro, na sequência, traz um cronograma das peças publicadas do dramaturgo:

Quadro 1 – Cronograma de peças de Walmir Ayala

Peça	Ano de publicação	Editora	Informações relevantes
<i>Sarça ardente</i>	1959	Editora Teatro Universitário	Peça em três atos, a partir de tema bíblico; Teatro infanto-juvenil.
<i>Peripécias na lua</i>	1959	Imprensa Nacional	Teatro infanto-juvenil.
<i>Quatro peças em um ato</i>	1961	Edição do Serviço Nacional de Teatro	<i>Os netos de Deus; Hoje comemos rosas; Enquanto a perna não chega e O monstro de olhos verdes</i> (fábula).
<i>Teatro infantil</i>	1963	J. Ozon Editor	<i>A onça de asas; A sereia de prata; Peripécias da lua; A semente mágica; O casamento de Dona Baratinha e O gato de botas.</i>
<i>Chico Rei</i>	1965	Civilização Brasileira	Poema dramático em sete atos.
<i>Salamanca do Jarau</i>	1965	Civilização Brasileira	Publicado conjuntamente com <i>Chico Rei</i> .
<i>Nosso Filho vai ser mãe</i>	1965	Editora Letras e Artes	
<i>Quem matou Caim?</i>	1965	Editora Letras e Artes	Publicação conjunta.

<i>A pobreza envergonhada</i>	1975	Serviço Nacional do Teatro do Brasil (SNT)	Publicada no livro Teatro Mobra/SNT, que contém outras quatro peças de dramaturgos brasileiros.
-------------------------------	------	--	---

Fontes: Biblioteca Jenny Klabin Segall (2025); Jornal do Brasil (2025); Paixão (2011) e World Cat (2025).

O segundo quadro é um panorama sobre as montagens das peças de Ayala, dentro do que foi possível elencar. Com a chave “Walmir Ayala” “teatro”, por exemplo, encontramos mais de 500 páginas, contudo, a maioria delas estava relacionada com suas contribuições para a poesia e prosa brasileira, ou como sua igualmente celebrada atuação como crítico de arte.

Quadro 2 – Panorama de montagens das peças de Walmir Ayala

Peça	Ano de estreia	Teatro / Companhia / Local	Direção / Informações relevantes
<i>Hoje comemos rosas</i> (peça em um ato)	1960	Teatro Bela Vista (TBV)/ Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA) São Paulo - SP	Direção: Paulo Autran. Parte do programa de estreia do Teatro das Segundas-Feiras no TBV.
<i>Peripécias da lua</i>	1961	Teatro de Bolso Rio de Janeiro - RJ	Direção Mateus Mesquita, no elenco Dinorah Brilhante. Foi apresentada no ano anterior no Festival de Teatro Infantil, promovido pelo Teatro da Tijuca, com mesma direção e elenco. Também esteve em cartaz no ano anterior, em Curitiba, no Teatro Guaíra, direção de Glauco Sá Brito.
<i>Os netos de Deus</i> (peça em um ato)	1961	A Barca / Teatro Maison de France Rio de Janeiro - RJ	A Barca foi um conjunto teatral originado na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, que esteve em temporada naquele ano no Rio.

<i>Enquanto a perna não chega</i> (peça em um ato)	c. 1963	Escola de Teatro da Bahia Salvador - BA	A partir de menção em um dos diários de Ayala.
<i>A onça de asas</i>	1966	Teatro Gil Vicente Rio de Janeiro - RJ	Direção: Isaac Faria.
<i>Chão de estrelas</i> (musical)	1966	Teatro de Arena de Guanabara Rio de Janeiro - RJ	Direção: Álvaro Guimarães. Texto e produção em parceria com Elton Medeiros, trata da vida e obra de Orestes Barbosa.
<i>Chico Rei</i>	1970	SETA (Sociedade Experimental de Teatro Amador) e Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae (Cepis) São Paulo - SP	Direção: Roberto Lage. Nova montagem, no Rio de Janeiro, em 1977, direção de Athenodoro Ribeiro, Léa Garcia no elenco. Em São Paulo, seria montado novamente em 1979, direção de Nazareno Petrúcio .
<i>Salamanca do Jarau</i>	1972	Movimento de Santa Maria Santa Maria - RS	Primeira encenação do texto.
<i>Nosso filho vai ser mãe</i>	1974	Teatro Leopoldo Fróes / Grupo do Colégio Estadual de Santa Isabel (São Gonçalo) Niterói - RJ	Festival de Teatro Estudantil. Montagem estudantil.
<i>Quem matou Caim?</i>	1974	Teatro da Universidade Federal de São Carlos Rio Claro - SP	Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.
<i>Pobreza envergonhada</i>	1977	Brasília, DF	Estreia em benefício de escolas de agronomia do Distrito Federal.
<i>Estranho espelho</i>	1987	Teatro Igreja São Paulo - SP	Direção: José Eduardo Amarante. Teatro Igreja foi inaugurado nos anos 1970, na Rua Treze de Maio, em São Paulo.

Fontes: Biblioteca Jenny Klabin Segall (2025); Encyclopédia Itaú Cultural (2025); Jornal do Brasil (2025); O Globo (2025); Mate (2008) e Paixão (2011).

Como tentamos demonstrar, a maioria das peças montadas de Ayala nesse panorama foram as infanto-juvenis. As demais peças, como a que analisamos, receberam produções apenas do teatro amador/estudantil, não figurando nos grandes teatros do circuito Rio-São Paulo.

Através de Paixão (2011), vemos que a contribuição de Ayala para nosso teatro não parou em sua dramaturgia. Ele foi um dos responsáveis pela “fundação do Teatro de Câmara, em 1970, grupo teatral homônimo de um grupo criado por Lúcio Cardoso na década de 1940” (Paixão, 2011, p. 52), que seguia, segundo a pesquisadora, uma ideia de Lúcio Cardoso gestada no início dos anos 1940 e que parecia vir na esteira do pensamento de Ayala, não só sobre a contribuição para o teatro brasileiro em si, mas também sobre a dificuldade de autores jovens / não canônicos “alcançar crítica positiva para suas peças de teatro, de modo que elas pudessem ser encenadas” (Paixão, 2011, p. 52).

No que toca especificamente às peças não infantis de Ayala, pesava ainda o fato de o autor, já de muito destemido, trazer a homossexualidade para cena. Paixão (2011) ilustra que predominava nas peças de Ayala a temática homossexual, por esse motivo, eram muito difíceis de serem encenadas na época de sua produção” (Paixão, 2011, p. 51), mas, como registrado em seus diários, apesar de elas não serem levadas ao público “não se cansava de produzir seus textos teatrais, ainda que não fossem encenados” (Paixão, 2011, p. 51).

Além das próprias peças, Ayala também teve uma colaboração intensa na tradução de obras para o nosso teatro, como *A cova de Salamanca*, de Miguel de Cervantes, montada em 1966, no Rio de Janeiro, direção de Antônio Ghigonetto (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025); *A Celestina*, de Fernando de Rojas, montada em 1969, com direção Eros Martim Gonçalves e no elenco nomes como Eva Todor e Jacqueline Laurence (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Uma vez apresentada aqui essas notas breves, de algum modo redentoras sobre a dramaturgia de Ayala, seguimos para a apresentação de *Nosso filho vai ser mãe*, objeto de análise deste artigo.

Nosso filho vai ser mãe, notas breves

Nas próximas linhas continuamos o trabalho de Canales (1981), que quatro décadas atrás apresentava essa peça, através de uma publicação estrangeira, para a academia brasileira. *Nosso filho vai ser mãe*, uma peça publicada em 1965, juntamente com outra longa do dramaturgo *Quem matou Caim?* (Ayala, 1965), trazida ao mundo em um momento, como sabemos, que o Brasil estava em mais um estado de exceção em sua história.

Nessa publicação com as duas peças há uma nota introdutória datada de agosto de 1964, da qual iremos nos valer mais à frente, e, também, a reprodução de trecho do diário de Ayala, de 21 de setembro de 1959.

O trecho do diário nessa edição serve como um paratexto da peça, que o autor sugere, em eventuais encenações, que seja utilizado como introdução cênica à peça em si, que se daria “através de um alto-falante, com o pano ainda cerrado, um foco de luz sobre a boca de cena – o autor” (Ayala, 1965, p. 11). Essa intervenção em si, que traz uma sugestão do autor, sobre o que será representado, parece esperar do público um diálogo antirrealista com a encenação, nos moldes dos postulados a esse respeito no teatro épico brechtiano. É através desse trecho do diário que sabemos que o texto da peça foi concluído seis anos antes da publicação, salvo eventuais ajustes para a publicação em si, justamente no período em que Ayala começa a escrever para o teatro. Ele registra que a peça já provocava discussões, que lhe acusavam de sensacionalista. Parecia que o jovem Ayala, recém introduzido na dramaturgia, trazia ali, através de sua segunda peça, um grito abafado:

Hesito diante do desejo de guardar a peça inédita por mais tempo: sei o quanto inútil resulta a exposição de um tema de tal forma entranhado e situado dentro dos dogmas da convenção social. As lutas levantadas até hoje neste sentido têm-se realizado diretamente no terreno da vida. Sinto o quanto inútil resultou este meu esforço de levá-lo até o papel, pela boca de gente que mais se vestiu de poesia do que de realidade. Mas se puder criar uma nova realidade com a minha poesia e estas carnes bizarras, posso me dar muito por contente (Ayala, 1965, p. 12).

Esse desejo de ruptura parece igualmente expresso em um nota de divulgação do livro, daquele ano, publicada no Jornal do Brasil, no Caderno B, que diz o seguinte: “textos que os editores definem como debate de exceções, ‘para através delas arejar os velhos conceitos, os julgamentos estreitos, a visão medíocre da liberdade humana’” (Jornal do

Brasil, Caderno B, 1965, p. 7).⁵

O desejo de mudança, de ruptura da realidade, a partir de sua obra, parece estar representado no paradigma que se forma entre a liquidez da mudança trazida pela narrativa da peça, frente ao cenário solene e estanque que se repete nos dois atos:

Sala de estar de uma casa rica. Luxo discreto. Bom gosto. Decoração moderna com toques de estilo colonial brasileiro (arca, cômoda, santos barrocos). Reposteiros pesados. Complementos essenciais: um piano (se possível), telefone, tapetes. Na parede, em destaque, um retrato a óleo do dono da casa, já falecido: *bom burguês conformado* (Ayala, 1965, p. 14, grifo do autor).

Arca, cômodas, santos barrocos, que parecem estar ali para evocar a herança colonial e conservadora do país, reposteiros, que geralmente são utilizados em palácios, para novamente reforçar essa opulência colonial brasileira, somado à presença de um retrato a óleo, outra mostra de famílias tradicionais do país. Um retrato que marca a classe dos proprietários desse lugar cuja localização não é entregue, mas que poderia ser expressão do habitat normal de qualquer família da elite tradicional brasileira.

Dentro desse cenário quase museológico, a presença do telefone, e do rádio, que aparece no texto, mas não é mencionado na rubrica inicial, estabelecem uma intersecção do âmbito do público com o privado na narrativa.

Nesse âmbito do público, há dois momentos breves da peça, no jardim fora da residência e uma feira na rua, em frente à casa.

Ayala escolheu sete personagens para esse quadro da sociedade brasileira que nos apresenta. Otávio, protagonista da peça, o filho que deseja ser mãe, baluarte da representação da homossexualidade nesse texto; Ofélia, sua mãe, juntamente com Ermengarda, a empregada, são os principais. Na escolha de uma residência de elite e colocando a empregada em destaque, Ayala demonstra que apesar de a homossexualidade ser um ponto chave do texto, que ele também está marcando as questões de classe, especificamente as ligadas ao contexto brasileiro.

Além desse triângulo principal, temos Dr. Marvon e o jornalista, que respectivamente validam o acontecimento que é tema da peça e tornam público, e Manuel,

⁵ Três anos depois, em agosto de 1968, poucos meses antes da decretação do AI-5, que exponenciaria a repressão no país, o texto atravessava fronteiras, sendo publicado com outras cinco peças brasileiras, no formato de resumo, na recém-criada Latin American Theatre Review “editada pelo Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade do Kansas” (Jornal do Brasil, Caderno B, 1968, p. 3).

o verdureiro, e a Freguesa, que dão o estopim para a continuidade da ação da peça.

Nosso filho vai ser mãe é dividida em dois atos de cenas breves, o primeiro com dezessete, e o segundo com nove. A divisão das cenas é feita a partir da entrada dos personagens, o que nos pareceu algo inovador para a época.

Antes do primeiro ato, há um preâmbulo que, diferente da sugestão dada pelo dramaturgo, trazida há pouco, já faz parte integralmente do texto. Nesse caso, é a locução da rádio sobre o acontecimento extraordinário em Portugal de um galo ter botado um ovo, que traz consigo a reação de Ermengarda, a empregada da casa, que apresenta o embate que se dá na peça: “este mundo está perdido” (Ayala, 1965, p. 15).

Na primeira cena, Ofélia, mãe de Otávio, interage com o quadro com a imagem do marido, sobre o fato de o filho desejar ser mãe. Sua aparente aceitação da vontade do filho parece na conversa com o quadro imponente um diálogo entre novos horizontes e a tradição; na próxima cena, o diálogo entre Ofélia e Ermengarda; na terceira, a primeira aparição de Otávio, posto na rubrica como homem viril: essa cena é mais longa que as duas anteriores, nela o primeiro diálogo entre Otávio e Ofélia.

Na cena quatro, Ofélia retorna a interagir com o quadro do marido; na seguinte, volta o diálogo entre Ofélia e Ermengarda; na próxima, Ofélia em uma interação mais extensa com o quadro.

Nas cenas sete e oito, temos a primeira intersecção da peça no âmbito do público com o privado, na primeira delas, Ermengarda leva o assunto sobre o filho desejar ser mãe ao verdureiro, que conta na cena seguinte à Freguesa, o que resulta no estopim que movimentará a ação na peça.

Na cena nove, volta o diálogo entre Otávio e Ofélia; nas duas seguintes, Ermengarda ao telefone, com entradas de Ofélia; na cena 12, novamente Ofélia e o retrato; na treze, volta o diálogo entre Ermengarda e Ofélia; na cena 14, a chegada do Médico, Dr. Marvon, que estará em diálogo com Otávio e Ofélia, na cena seguinte.

A cena 16, é, em nosso entender, o clímax da peça. É quando Otávio, a partir da discussão com a mãe, traz à cena o acontecimento que presenciou, o rapaz de lábios pintados. Daí, a última cena do ato, em que Ofélia vai à janela, uma nova intersecção entre o público e o privado, demonstrando o embate sofrido a partir da situação apresentada.

No segundo ato, o cenário mantém-se o mesmo, com exceção da ausência do retrato do pai. Na primeira cena, ocorre o primeiro encontro entre Otávio e Ermengarda; na

seguinte, solilóquio de Otávio, faz o mesmo que Ofélia na última cena do primeiro ato; na próxima, mais uma inserção do público no privado, Repórter aborda Otávio; cena quatro, mais um diálogo entre Ofélia e Otávio; cena cinco, só Ofélia, que vai à janela, faz a opção pelo internamento; cena seis, entra Ermengarda novamente; cena sete, um outro solilóquio; cena oito – transição para a noite, Otávio e o seu diálogo da “raça” e a última cena do ato e da peça, o amanhecer.

Em termos da forma, vemos que o texto segue a unidade de tempo aristotélica, transcorrendo no tempo de um dia, com a narrativa iniciando na tarde e seguindo até o amanhecer do dia do seguinte. Lembrando de algum modo *Espectros* do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906).

O desenvolvimento da ação é regular, uma vez que o diálogo não nos pareceu entrecortado e conduz a trama a um clímax [cena 16, primeiro ato], que segue para um desfecho, como no drama convencional. Há dois elementos, contudo, que, ao nosso ver, geram ruptura com essa convenção.

As cenas que são muito breves, e com cortes feitos a partir da entrada dos personagens, algo que até o momento ainda não tínhamos visto no âmbito da dramaturgia brasileira, e que colocaria a proposição desse texto dramatúrgico em uma vanguarda.

O outro é um caráter expressionista trazido em dois momentos da peça, que utilizam da luz para criar um ambiente enclausurante, mais especificamente um aquário. Esse recurso também chama a atenção de Canales (1981, p. 175), que seria um “simbolismo todo especial que demonstra a capacidade imaginativa do autor”.

Uma vez cumprida essa apresentação mais abrangente sobre *Nosso filho vai ser mãe*, agora seguiremos para tratar do recorte, que entendemos possível a partir da análise desse trabalho.

Um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada e outros sinais do medo e repressão à homossexualidade na peça

Como mencionado anteriormente, o texto da peça, de acordo com o apontado no diário de Ayala, já estaria finalizado em 1959. Ainda não havia se ratificado a repressão do estado através do Golpe Cívico-Militar, instaurada cinco anos depois, mas, no âmbito das singularidades LGBTQIAPN+ essa repressão já estava, ao nosso ver, institucionalizada.

Entendemos que nesse contexto de modernização do país, em termos tecnológicos, com os avanços do governo JK, que elevava o acesso da população a bens de consumo, nos termos de nação, com as reformas propostas por João Goulart, que miravam reconfigurar as bases para um país com divisão maior de renda, as elites conservadoras, sentadas nesse lugar desde a época da colonização, começavam a organizar uma reação para manterem seus privilégios, de toda a ordem, inclusive no que diz respeito à manutenção dos padrões sociais de acordo com o que lhe parecia conveniente.

Em a *História do Movimento LGBT no Brasil*, organizado por James Green, Renan Quinalha, Márcio Caetano e Marisa Fernandes (2018, p. 24), os autores materializam esse *Zeitgeist*:

Os costumes e as sexualidades não passavam incólumes aos agitados anos 1960. Assim, as elites militares que capitanearam o golpe, com o apoio decisivo de setores civis, não demoraram a catalisar esse sentimento reacionário difuso em um discurso coeso capaz de justificar ideologicamente o novo regime em perfeita sintonia com as demandas por mais segurança, solidez das tradições e respeito à ordem que se estava perdendo ao longo do tortuoso caminho do desenvolvimento.

Entre a véspera e os primeiros meses da publicação de *Nosso filho vai ser mãe* já haviam sido promulgados dois dos atos institucionais, que simbolizavam o aumento da repressão a qualquer dissidência contra o ordem.

Os Atos Institucionais surgiram, assim, como instrumentos legais de enorme relevância na montagem da nova institucionalidade, materializando, desde o início, um atrelamento estrutural entre moral e política constitutivo da ordem autoritária. O AI-1, de 9 de abril de 1964 - que veio à tona para ‘fixar o conceito do movimento civil e militar’ que tomou o poder -, esclarecia, de partida, a tarefa de ‘reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil’, bem como ‘toma[va] as urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula de governo como nas suas dependências administrativas’. Já o AI-2, de 27 de outubro de 1965, reforçava o caráter ‘revolucionário’ e originário do novo regime, destacando a aspiração de ‘erradicar uma situação e um Governo que afundavam o País na corrupção e subversão’ (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 24-25).

Comentam, ainda, que não tinha sido claramente a Ditadura que tinha “inaugurado o preconceito e a mentalidade conservadora que embalaram uma parcela significativa da população brasileira” (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 24-25), contudo, dirão que

o golpe de 1964, ao estruturar um aparato de violência complexo e funcional para seus objetivos, proveu aos síndicos da moralidade alheia os meios de que precisavam para levar a cabo um projeto de purificação, desde as agências estatais. Isto fez com que estes padrões morais, outrora particulares e restritos a determinados grupos que, ainda que influentes, fossem então alçados ao status de políticas públicas e acabassem, por extensão, dotados da mesma legitimidade com que conta o Estado (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 25).

E que, poderíamos pensar, inclusive, em “uma ditadura hétero-militar, em que houve uma política sexual oficializada e institucionalizada para controlar manifestações tidas como ‘perversões’ ou ‘desvios’” (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 31).

Mesmo ainda alguns anos distante do momento do início dos anos de chumbo no Brasil, em 1968, entendemos, frente ao que elencamos aqui, que *Nosso filho vai ser mãe* é gestada e publicada dentro de um contexto já bastante beligerante para qualquer civil, e, por conseguinte, ainda mais repressivo à homossexualidade.

Canales nota que “na década de ‘60’ o homossexual brasileiro não podia ainda revelar-se sem correr riscos; daí então a veracidade da obra de Walmir que acompanha o pensamento da época” (Canales, 1981, p. 175).

Ayala marca a transparência do personagem em assumir essa homossexualidade, nesse contexto belicoso, mesmo com o mundo adverso à sua existência, como vemos na nota introdutória de agosto de 1964:

As duas peças reunidas neste volume têm, em comum, o personagem maldito. Otávio, que decide ultrapassar todo e qualquer limite de criação, que aspira a um estado perfeito de existência, em que sintetize toda a força viva [...] Otávio, quer ser mãe, como os poetas ou os cientistas o podem ser. Admite o homossexualismo como um elemento a mais na versão integral do homem, senhor da imaginação e do delírio. Presta-se a muitas interpretações e não as nega, embora pretenda rir sempre de qualquer julgamento. Encarna a rebeldia em estado puro, moral, primeira, sem prejuízos e sem leis. A rebeldia que pode conduzir à santidade ou ao crime (Ayala, 1965, p. 7).

Para Canales, a peça “é em si pro-homossexual – uma defesa do indivíduo que não é culpado de seu desvio sexual”⁶ (Canales, 1981, p. 174), e diz ainda que

a gravidez de Otávio é metafórica, Otávio quer dar à luz seu próprio ser, o homossexual que ainda se encontra no ‘closet’ e deseja liberar-se. Seu filho será ele mesmo, um grito de liberdade que pede o entendimento a

⁶ Há se de entender que estamos tratando de conceitos ainda fortemente assimilados pela comunidade. O próprio termo “homossexualismo”, que está no título do artigo por exemplo, ainda em voga naquele instante.

aceitação da ‘raça,’ o homossexual (Canales, 1981, p. 175).

Partimos agora para uma panorâmica dos sinais de medo e repressão à homossexualidade na peça que estamos analisando, seguindo a cronologia das cenas.

Otávio é apresentado na peça, na terceira cena, do primeiro ato. A rubrica sugere sua representação como “um rapaz muito apessoado, dedicado e viril. Deve ter qualquer coisa de anjo e nada de um desvairado” (Ayala, 1965, p. 17). Entendemos por essa apresentação, que o autor opta naquele por trazer um aspecto, entendemos, heteronormativo ao personagem como recurso de estranhamento para o público, trazendo um *clash* ainda maior considerando o seu desejo de se tornar mãe. Também somos conduzidos pelo texto a entender o personagem está no pleno uso da lucidez, registrado no uso do termo “desvairado”.⁷

Nessa apresentação de Otávio, já somos informados que o personagem está entediado, algo corriqueiro em outros contextos, mas aqui denotaria a repressão pairando naquela atmosfera privada. A mãe, utilizando o instrumental das elites contra o tédio, propõe a Otávio uma viagem, mas recebe como resposta do filho uma conformação ao ambiente que o colocaram: “para o meu caso o melhor mesmo é esta prisão” (Ayala, 1965, p. 18).

O aprisionamento, a letargia de estar reprimido do exercício pleno de ser quem é, também é destacado, na nona cena. Agora na percepção de Ermengarda, empregada da casa:

Ermengarda: Posso arrumar o quarto do menino Otávio?

Ofélia: Onde está ele?

Ermengarda: No banho.

Ofélia: Outra vez?

Ermengarda (*com ironia e contido deboche.*): Disse que a sujeira não sai... Ele é tão engraçado o menino Otávio (Ayala, 1965, p. 18).

Mas logo ficamos cientes, através da fala de Otávio, que aquela repressão contínua sobre si já o fez chegar em uma situação limítrofe. Na cena 28, vemos o seguinte diálogo com sua mãe:

⁷ Termo que volta a ser utilizado na peça, enunciado por Otávio, em sua conversa com o repórter, no segundo ato:

Repórter: Não se assuste, eu sou o sujeito mais ordeiro do nosso jornalismo. Quer dizer que o pimpolho não tem pai?

Otávio: O senhor é um desvairado com esta maneira de se referir ao meu problema (Ayala, 1965, p. 57).

Ofélia (*exausta*): precisamos descansar.

Otávio: Não, minha mãe, eu cansei de descansar, eu descansei toda a minha vida e choquei este ovo da autossuficiência. Não posso mais. Ou explodo, ou...

Ofélia: Ou...

Otávio: Ou serei mãe.

Ofélia: Seja, seja...

Otávio: E tu és a minha última chance de explicação. Porque eu estou num deserto e pressinto a chegada de maus tempos (Ayala, 1965, p. 28).

Como posto, ele vaticina ali uma questão privada, mas pública, no que toca ao pressentimento de tempos ainda mais repressores.

Vamos sendo levados de modo progressivo a enxergar Otávio como um ser que percebeu o mundo em que está, os ditames estabelecidos, que perpetuam a opressão dos que não estão alinhados com os códigos morais. Cada vez mais nos parece evidente a clareza do personagem frente aos seus convivas. Lapidar esse momento, na cena 16, no qual falando do atendimento recebido do médico, demonstra sua compreensão sobre os homens de bem:

Otávio: É estranho, a dureza da cara dos homens práticos. Mesmo dos homens de bem, como esse. Eu falava, falava de mim, das coisas essenciais, de mim, e ele tinha a mesma expressão dos macacos de zoológico. Os mesmos olhos vazios, a mesma ruminação de pensamento, o egoísmo, o sentido utilitário. *Estamos cansados demais* (Ayala, 1965, p. 40, grifo nosso).

Vejam que o personagem destaca que o cansaço, a partir do que é posto, não é individual, mas sintomático e coletivo. Não é só “ele”, mas “nós”. Essa fala, dentro dessa penúltima cena do primeiro ato, é o advento do clímax da peça, um ápice que inclusive é ilustrado com uma marcação específica de luz. É nesse momento que Otávio nos conta a interferência do público no privado, que lhe faz chegar ao entendimento que não estava só na repressão que sentia, que fazia parte de um coro, cuja voz uníssona era sufocada pela sociedade brasileira:

Otávio: Não há mais nada a fazer. (*Transfiguração da cena: por efeito de luz compor uma atmosfera de aquário, a luz verde de um aquário onde os peixes deslizam*). Um dia eu tomei conhecimento de uma missão: eu ia pela rua e vi um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada. Dir-se-ia que ele carregava nos ombros um monstro a ser dizimado, e que estava tão ligado a ele, que seria fatalmente eliminado junto. E ele sabia. E se jogava às feras. E era apedrejado - e as bocas que gritavam o seu nome, um nome que era geral, uma ofensa que era um significado, estas bocas estilavam ácidos e tinham dentes agudos como panteras. Foi aí que decidi ser mãe. Porque era preciso atingir a realidade que aquele artifício deturpava (Ayala, 1965, p.

41-42, grifo nosso).

Aqui se dá o momento lapidar, que havíamos utilizado como epígrafe do artigo. Vamos agora tentar destrinchar um pouco as possibilidades apresentadas nessa fala, antes de seguirmos.

Esta fala de Otávio, nesse momento lapidar da peça, começa como uma constatação irrefutável do cerco armado diante de si e do grupo ao qual pertence)“Não há mais nada a fazer!” (Ayala, 1965, p. 41)), é seguida pelo símbolo da luz utilizada para esse momento, que remete a um aquário, reforçando o encarceramento. Ele nos conta que foi quando viu “o rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada” (Ayala, 1965, p. 41), representando a homossexualidade, prestes a ser espancado, que presenciar aquele fato o fez ter consciência de uma missão, que lhe fazia então, ao nosso ver, como é natural de momentos de constatação, dissipar o medo imposto pelos mecanismos sociais.

É nesse momento que ele entende que precisa se rebelar contra o que foi estabelecido, que reprime a ele e seus pares, “foi aí que decidi ser mãe. Porque era preciso atingir a realidade que aquele artifício deturpava.” (Ayala, 1965, p. 42).

Ofélia, a mãe, que demonstra pelas conversas com o esposo falecido ser também membro das forças de repressão, parece transpassada por certa clareza de pensamento com essa fala de Otávio. Ela dirá na cena seguinte, na interação com o quadro do marido: “Já não se trata dele contra ele. Agora é ele contra a turba.” (Ayala, 1965, p. 43).

Contudo, como veremos na condução da narrativa, e, ainda parece vigorar em nossos tempos, esse arroubo de lucidez é imediatamente bloqueado nela por um ato reacionário. Veremos que ali, naquele momento, Ofélia vaticina contra o marido, culpando a nova atitude do filho, como indício da falta da presença masculina no lar:

Ofélia: [...] Felipe, esta casa já não tem senhor. Já não tem leme. Está desnorteada. Mando tirar-te daí, vais para o porão. A tua cara de imbecil me desorienta. Empunho todas as armas sem ti. És uma lembrança apenas, ele está vivo (Ayala, 1965, p. 43).

É interessante que essa conversa constante de Ofélia com seu esposo falecido, que é um fio condutor de todo o primeiro ato, remete diretamente ao título da peça: é o filho deles, filho da pátria, da mátria. O “nossa”, que parece trazer aí um sentimento de nação. Como se Otávio fosse, metaforicamente, o país que não consegue mais segurar o grito sufocado dos dissidentes, dos inconformes com o sistema arcaico e aparentemente perene.

O desfecho do primeiro ato, após os embates dessa força renovadora, desse grito abafado de Otávio, como mencionamos, frente ao conservadorismo representado por Ofélia e o esposo morto, chega a surpreender com a solidariedade, a um filho que não foge à luta:

Ofélia: Alô. Sim. É daqui mesmo. É ela mesma quem fala. Sim, é certo. Encaro com naturalidade. Isto é uma entrevista? Pois bem, pode anotar. Sim. EM MEU NOME E EM NOME DO MEU FALECIDO MARIDO, AFIRMO: NOSSO FILHO VAI SER MÃE! (Ayala, 1965, p. 43).

Parece que o texto de Ayala quis ofertar um momento de catarse à sociedade brasileira, mesmo que de modo cênico. Veja que no segundo ato, que inicia logo após a cena que acabamos de elencar, já não há mais o retrato da figura paterna. Talvez seja importante destacar que é o único momento de fala de uma personagem em caixa alta na peça.

Na segunda cena, do segundo ato, temos o solilóquio de Otávio:

Otávio (*Só. Luz de aquário. Vai até a janela, arreda a cortina, espia.*): O que é preciso dizer para que um rio não passe entre o nosso corpo e o corpo do nosso semelhante? O que é preciso fazer para que não se morra inutilmente, mas com a palavra de solidariedade para com aquele que nos mata? O que é preciso para que não nos voltem as costas na hora do martírio, mas atendam ao apelo surdo do nosso coração? Quando haverá um tempo em que a paixão floresça mais que a vigilância? E a violência seja substituída pelo amor? O meu caso torna-se um espinho de notoriedade... As pessoas já se aglomeraram na nossa rua e querem ver o monstro. *O monstro está aqui, espantado de si mesmo.* Contudo, ainda tenho medo. Sobretudo, porque ainda não tive confirmação de nada. Antes era uma ideia, hoje acredito em tudo, inclusive que algo acontece dentro de minha carne (Ayala, 1965, p. 51, grifo nosso).

É interessante que ao se reconhecer na condição de “monstro”, no nosso entender de não conforme à sociedade que tem instrumental para oprimi-lo, ele se espanta, não com a turba que o rodeia, mas pela lucidez que alcançou, o que nos parece claro, quando diz “espantado de si mesmo” (Ayala, 1965, p. 51).

Otávio se entregará à mídia permitindo-se ser devorado pelo monstro da sociedade, do lugar que alcançou já faz troça da multidão que cerca a casa de sua mãe, dizendo que que parece uma reunião de âmbito religioso. Além disso, também encapsula nesse diálogo com Ofélia as forças repressoras, não só da religião, mas as policiais também:

Otávio: Já reparei...
Ofélia (*estremecendo*): O quê?
Otávio: O povo.

Ofélia: Ah...
Otávio: Parece uma festa paroquial...
Ofélia: Isto não tem importância. Não nos diz respeito.
Otávio: E também a polícia.
Ofélia: Quem te disse?
Ofélia (*corajosa*): Seja.
Otávio: Gosto de ver que te reergues para o desfecho.
Ofélia: Fala claro.
Otávio: Falávamos no povo. Poderiam revoltar-se e querer linchar-me, não? Eu, o monstro!
Ofélia: Não é para tanto... Isto nem me passou pela cabeça. Afinal, não é um caso público.
Otávio: Ainda não. Mas espera um pouco (Ayala, 1965, p. 60-61).

Ao estágio que o personagem chegou, ele não só não nutre mais temor nas questões da ordem do público, nem mesmo em revisar as práticas de opressão que sua mãe havia proferido, a partir do momento que ela diz ao filho que não estava lúcido:

Ofélia: Mas então estás louco! (*Arrepende-se do que diz.*) Perdão.
Otávio (*olhando-a compadecido.*): Eu já esperava por esta palavra vinda de ti. Então querias que eu vivesse aqui, contigo, uma farsa, uma opereta que tu regerias sem que ninguém soubesse e que tu chamarias: capricho de menino mimado? Querias que eu me vestisse com teus veludos e cantasse árias de soprano para as tuas amigas do chá das quartas-feiras? Não! Querias que eu me cobrisse com tuas joias, como quando brincava com tuas bonecas, eu menino, o que tanto te encantava e me entristecia? Não, decididamente não!
Ofélia: Cala-te!
Otávio: É um louco que fala, e um louco não cala quando os outros calam, a não ser...
Ofélia: A não ser.
Otávio: Amordaçado (Ayala, 1965, p. 64).

Após o embate inicial que Ofélia teve na última cena, do primeiro ato, agora em seu solilóquio, já na encruzilhada, demonstra que parece, espelhada pela atitude do filho, entender os mecanismos de repressão do mundo do qual fazem parte, como no trecho de sua fala que destacamos abaixo:

Ofélia (*só, agitada*): É preciso fazer alguma coisa. Vejamos. (*Vai à janela*) Ainda estão lá. Cada vez mais gente. Tenho que escolher. Tenho que escolher. (*Anda de um lado para outro*) Isto não pode continuar eternamente. Ele nunca será mãe, por conseguinte nunca cessará esta gravidez inventada. Por outro lado esta invenção é que o alimenta e aparta. Amanhã o jornais dirão tudo. É o que a turba quer: alimento para a sua precária imaginação. Depois construirão um romance de morbidez e morte em torno. É o que a turba quer. E se exaltarão sabendo que o seu personagem está vivo e indefeso. Se ele cair nas mãos do povo, então. Meu Deus, nem quero pensar! Só há uma saída. A alienação. (*Vai até a mesinha do telefone,*

folheia um caderno de endereços. Procura um número.) (Ayala, 1965, p. 65-66, grifo nosso)

Contudo, esse novo arroubo de clareza não é capaz de superar as forças de repressão, que, dão duas opções possíveis dentro da norma, ou a morte, ou a alienação, de quem está contra ela. Ofélia, no papel de mãe, opta pelo mais usual na supressão das singularidades LGBTQIAPN+ naquele momento histórico.

Já perto do momento final da peça, vemos a consternação de Ofélia com a sentença que ajudou a proferir sobre o filho, e também certo medo que paira sobre Otávio então, que já não é de ser quem é, mas que é comum aos personagens no advento de grandes transformações ou mesmo do fim:

Ofélia: Eu já não estou mais com medo. Tomei uma decisão... a mais covarde no caso. (*tom*) Minha pobre Ermengarda, eu te chamei para dizer coisas que não entenderás. Na verdade és a única pessoa que nos resta.

Ermengarda: A senhora quer desabafar não é? Pois pode. Eu não entendo mas escuto.

Ofélia: É uma bobagem tudo isto, falar, falar. O que adianta propor questões que não saberíamos responder. Tu sabes o que é ter um filho, amá-lo, depois... ver esta metamorfose: o nosso filho, que amamentamos e acalentamos, se transformara num monstro. E nós sem capacidade de ampará-lo até o fim até a consumação dessa agonia. (?)

Ermengarda: Não sei não, dona Ofélia.

Ofélia: Ele está chorando, Ermengarda?

Ermengarda: Soluçando. Alto mesmo (Ayala, 1965, p. 67).

Otávio, na cena seguinte, após a expressão carnal do choro, já vendo que realmente entrou em um caminho sem volta, conforta a mãe:

Otávio: Não te lamentes, eu não poderia fingir. Também viver normalmente a minha anormalidade seria simplesmente vegetar. Ter consciência do meu distúrbio e transformá-lo num vício banal, seria mil vezes pior. Os homens não nasceram para a domesticidade, e vivem. Nasceram para os grandes feitos e só uns raros os realizam. Eu quero realizar o meu, e tenho um motivo.

Ofélia: Por favor, não me atormentes! (Ayala, 1965, p. 70).

E agora ciente que precisa ser imolado para se cumpra a missão e que essa ação será motor de mudança:

Otávio: Menos mal, menos mal. É por isso que eu me entrego à turba. Enquanto alguém não morrer por este amor, voluntariamente, será tempo de trevas para 'raça'. E o pior é que morrem anonimamente todos os dias, morrem por esta causa que gera violência e escândalo, mas morrem quando já se contaminaram de desengano, desespero e ignomínia, em

nome dele. Eu morrerei antes... Este amor é minha bandeira... eu morrerei só.

Ofélia: E depois, e depois?

Otávio: Tudo será mais fácil. Um rio de compreensão sairá de mim para o mundo. Será o meu filho imenso, o meu filho imortal, clamando no meu sangue.

Ofélia: Mas eu sei que tu não vais morrer...

Otávio: Se eu não morrer tudo estará perdido (Ayala, 1965, p. 71).

Otávio ainda dirá vendo a monstruosa multidão que o aguarda, pronta a devorá-lo: “É preciso que eles me recebam com o verdadeiro espírito de rebeldia. Eu vim trazer coisas que eles não esperavam” (Ayala, 1965, p. 73, grifo nosso).

Ayala traz nessa fala do protagonista da peça um estandarte, como vemos nos apontamentos de seu diário, que acompanham o texto da peça, na publicação editorial:

Vou mais longe: minha peça tem um sentido homossexual. O personagem central resolve redimir o que ele chama ‘a raça’, o homossexual que se pinta e se traveste numa louca ilusão de metamorfose; que imagina em amor impossível e é capaz de se sacrificar até à morte por ele: que suporte o peso de seu amor, na sombra; que o vive às escondidas, com um remorso infinito disso. Meu personagem acarreta sobre si o peso da responsabilidade dessa raça, e se propõe ao martírio por ela. Mas tem em mente, como uma obsessão, a necessidade de viver este martírio limpamente, sem vício, sem concessão; embora em nome de uma cabal loucura existencial. Meu personagem vai ser mãe de uma ideia, e ao que o corpo falha a alma supre. A celeuma levantada vai continuar infinitamente. Os implicados e os inocentes, apenas, entenderão o que aqui vai (Ayala, 1965, p. 12).

Esse espírito de rebeldia, essa responsabilidade identificada pelo protagonista, parece um recado contundente ao público espectador desse espetáculo e nos parece claro, pela peça como um todo, mas por momentos, como a próxima fala de Otávio que elencamos, que o texto está absolutamente imerso nas mazelas do seu tempo: “Quando perguntarem por mim, dirás: Nunca tive tal filho. Porque na realidade não tiveste. Tu foste a circunstância. *Eu nasci fruto do meu tempo.*” (Ayala, 1965, p. 73, grifo nosso).

Um tempo, que como registram em *História do Movimento LGBT no Brasil*:

A retórica moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção da família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 23).

Como demonstramos anteriormente, de acordo com nossa pesquisa, *Nosso filho vai ser mãe* só veio ao mundo uma vez, em um montagem estudantil, no ano de 1974. Certamente a mesma mão que fez Ayala conhecido por suas peças infanto-juvenis, sendo agraciado como prêmios inclusive, foi a mesma que vetou a possibilidade de ver uma peça como a que aqui apresentamos, que permanece ainda infelizmente tão atual, ganhar o grande público.

Essa mão que pesou forte ainda mais forte no Brasil entre 1964 e 1984. Paixão (2011) comenta que:

Com o aumento da rigidez do sistema político, advinda com o golpe de 1964, que resultou no regime ditatorial militar em 1968, surge a escrita voltada quase que exclusivamente para as questões político sociais, temática segundo a qual o autor não demonstrava nenhum interesse em produzir. Ele não se via na obrigação de participar de um seguimento de produção apenas para acompanhar uma tendência. Nesse período, Ayala deixa a escrita dramatúrgica um pouco de lado e volta-se para os outros gêneros, como poesia e literatura infanto-juvenil, que publicava concomitantemente. Essa atitude foi tomada por ele tendo em vista o fato de que as temáticas religiosas não encontravam naquele momento, público-alvo (Paixão, 2011, p. 52).

Mas nos traz também, como registrado em seu diário, que “o próprio autor assumiu, em O visível amor Diário II, essa dificuldade de suas peças serem levadas ao público, no entanto, ele não se cansava de produzir seus textos teatrais, ainda que não fossem encenados” (Paixão, 2011, p. 52).

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos resgatar e iluminar um marco esquecido da dramaturgia brasileira: a peça *Nosso filho vai ser mãe* (1965), de Walmir Ayala. Partindo da análise pioneira de Luis Canales (1981), que destacou a obra como a primeira a tematizar explicitamente a homossexualidade em nosso teatro, procuramos recuperar essa trajetória, que entendemos preterida dentro do contexto artístico-cultural brasileiro, sobretudo, então, no âmbito dos estudos de dramaturgia brasileira e dos palcos do país.

Apesar da relevância de Ayala como poeta, crítico, memorialista e dramaturgo, sua contribuição ao teatro brasileiro, em especial a ligada às temáticas LGBTQIAPN+, permaneceu marginalizada, quando não silenciada. O apagamento de sua dramaturgia,

sobretudo nas peças que se dedicam à homossexualidade, ilustra, ao nosso ver, o mecanismo de exclusão e repressão que recaiu tanto sobre as expressões artísticas dissidentes quanto sobre os corpos que as inspiraram.

Em *Nosso filho vai ser mãe*, Ayala inscreve na cena a experiência homossexual sob a chave da rebeldia, do estranhamento e da ruptura. A metáfora da gravidez de Otávio traduz, ao mesmo tempo, o desejo de autocriação e a impossibilidade histórica de viver plenamente sua identidade em um país que institucionalizava o medo e a repressão. Nesse sentido, a peça se coloca não apenas como registro de um tempo marcado pela intolerância, mas também como gesto inaugural de resistência estética e política.

Se hoje podemos retomar esse texto, analisá-lo e situá-lo no contexto mais amplo da história da homossexualidade no Brasil, é porque trabalhos pioneiros — como o de Canales (1981) — abriram caminhos, ainda que timidamente, em meio ao silêncio da Ditadura Cívico-Militar, iniciada em 1964. Cabe agora entendermos o lugar de Ayala como um dramaturgo que ousou, seis décadas atrás, colocar a homossexualidade no centro da cena.

Desse modo, ao revisitarmos *Nosso filho vai ser mãe*, esse texto lapidar de Walmir Ayala, e refletirmos sobre a construção social do medo e a repressão à homossexualidade, considerando o contexto, com a liberdade do texto da peça, em que esse trabalho veio ao mundo, encontramos material para refletir sobre a repressão contra pessoas LGBTQIAPN+, e a outros grupos dissidentes, que prossegue forte e cada vez mais sofisticada em seu instrumental.

Referências

ACERVO BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL - Walmir Ayala. Disponível em:
http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=ccl=au%3A%22Ayala%2C%20Walmir%22%20and%20au%3AAyala%2C%20Walmir&offset=0&sort_by=relevance_dsc. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL]. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=030015>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - 1º Caderno / Edição de 28 jan. 1958. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20sar%C3%A7a%20ardente%22&id=3182109496838&pagfis=83650. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Suplemento Dominical / edição de 18 mar. 1961. Disponível em: Acesso em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Enquanto%20a%20Perna%20N%C3%A3o%20Chega%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16316: Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno B - Literatura / Edição de 03 abr. 1963. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22livro%22%20%22teatro%20infantil%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38296. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno B - Panorama do Teatro / Edição de 24 nov. 1965. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=77102. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno B - Panorama do Teatro / Edição de 9 ago. 1968. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=119823. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno B - Panorama do Teatro / edição de 22 fev. 1972. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Salamanca%20do%20Jarau%22&id=2272508644068&pagfis=229146. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno RJ - Serviço / Edição de 8 dez. 1974. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20nossa%20filho%20vai%20ser%20m%c3%a3e%22&id=49378003789926&pagfis=46188. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Caderno B - Teatro / edição de 13 out. 1974. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20Quem%20matou%20Caim?%22&id=359260937176&pagfis=42534. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Coluna de Teatro / Edição de 12 jul. 1960. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Coluna de Teatro / Edição de 01 ago. 1960. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Coluna de Teatro / Edição de 31 maio 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Coluna de Teatro / Edição de 19 ago. 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Coluna de Teatro / Edição de 24 out. 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Teatro / Edição de 31 mar. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Cinema / Edição de 14 jun. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Rio à noite / Edição de 01 jul. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Jornal de Ibrahim Sued / Edição de 14 ago. 1977. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO - Teatro / Crítica / Edição de 16 set. 1977. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

AYALA, Walmir. **Sarça ardente**. Porto Alegre: Teatro Universitário, 1959.

AYALA, Walmir. **Peripécias na lua**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

AYALA, Walmir. **Quatro peças em um ato**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1961.

AYALA, Walmir. **Difícil é o reino**. Diário I. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

AYALA, Walmir. **Teatro infantil**. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1963.

AYALA, Walmir. **Chico Rei e Salamanca do Jarau**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

AYALA, Walmir. **Nosso Filho vai ser mãe e Quem matou Caim?** Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

AYALA, Walmir. **Um animal de Deus**. Editora Lidado. Rio de Janeiro, 1967.

AYALA, Walmir. A pobreza envergonhada. In: **Teatro Mobra/SNT**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro do Brasil (SNT), 1975.

CANALES, Luis (1981). O homossexualismo como tema no moderno teatro brasileiro. **Luso-Brazilian Review**, v. 18, n. 1, p. 173–182, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3513303>. Acesso em: 29 set. 2025.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES – Walmir Ayala. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Walmir Ayala. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/29-walmir-ayala>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – A Celestina. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181102-a-celestina>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – O beijo no asfalto. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181366-o-beijo-no-asfalto>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Toda nudez será castigada. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/184623-toda-nudez-sera-castigada>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Greta Garbo quem diria acabou no Irajá. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/185070-greta-garbo-quem-diria-acabou-no-iraja>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – A noite do antílope dourado. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/185715-a-noite-do-antilope-dourado>. Acesso em: 29 set. 2025.

GOOGLE SCHOLAR – Walmir Ayala. Disponível em:
https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=%22walmir+ayala%22+&btnG=. Acesso em: 29 set. 2025.

GREEN, James. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. 3^a edição. São Paulo: Unesp, 2022.

GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (Org.). **História do Movimento LGBT no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2018.

LIMA, Paulo Eduardo Pereira. **A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Walmir Ayala.** 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2020. Disponível em:
<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29150/1/RetoricaCatolicaHomoerotism o.pdf>. Acesso em: 29 set. 2025.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Palavras e imagens:** uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005. Disponível em:
<https://gepech.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/10/dissertacao-final.docx.pdf>. Acesso em: 29 set. 2025.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980:** rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percusão de andança. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: doi:10.11606/T.8.2008.tde-04122008-152310. Acesso em: 29 set. 2025.

MOREIRA, Daniel da Silva. **Escritas de si e homossexualidade no Brasil:** os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. 319 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2017. Disponível em:
<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5909>. Acesso em: Acesso em: 29 set. 2025.

PAIXÃO, Roseane Cristina da. **Quando a arte imita a vida:** ficção e memória nos diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala. 31/07/2011 209 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, 2011. Disponível em:
https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/quando_a_arte_imita_a_vida.pdf. Acesso em: Acesso em: 29 set. 2025.

SANTOS, Alana Yasmim dos. **A angústia do existir e a busca pela face divina em Walmir Ayala.** 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Piauí, 2019. Disponível em:
https://www.sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/noticias_desc.jsf?lc=pt_BR&id=348¬icia=300120349. Acesso em: 29 set. 2025.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WORLDCAT - A pobreza envergonhada. Disponível em:
<https://search.worldcat.org/pt/title/teatro-mobralsnt-cinco-pecas/oclc/940018146>.
Acesso em: 29 set. 2025.

Submetido em: 01 out. 2025

Aprovado em: 03 nov. 2025

A dialética de *Gota d'água*: o conflito entre Joana e Creonte como dialética entre a sabedoria encantada popular e o modo de produção capitalista financeirizado



The conflict between Joana and Creonte in *Gota d'água*
as the dialect between folk enchanted wisdom and the
financerised capitalist mode of production

Matheus Chatack Dias¹

Resumo

Neste artigo apresento argumentos para considerar que, apesar de a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, ter como resumo a história de uma mulher, Joana, abandonada por seu marido, Jasão, por uma mulher mais nova, Alma, a obra apresenta uma relação dialética, típico do modo trágico de Peter Szondi, no conflito entre Joana e Creonte, o pai de Alma. Esse conflito da peça se desdobra em outro movimento dialético do conteúdo da peça com relação à realidade social a partir da perspectiva da relação dialética entre tragédias e sociedade proposta por Raymond Williams: Joana mobiliza o saber popular encantado das religiões de matriz africana a se contrapor à pseudo-razão do modo de produção capitalista financeirizado, o que é um diagnóstico social observável na movimentação capitalista de extermínio de tudo aquilo que não lhe ofereça utilidade - diagnóstico que se tem a partir de Silvia Federici e Robert Kurz.

Palavras-chave: Dialética; *Gota d'água*; Tragédia; Saber Popular Encantado; Modo de Produção Capitalista.

Abstract

In this article, I argue that despite the main plot of the play *Gota d'água* (literally *Last straw*) by Chico Buarque and Paulo Pontes, being the story of Joana, who is dumped by her husband Jasão for a younger woman, Alma, the play presents a dialectical relationship, typical of Peter Szondi's tragic mode, in the conflict between Joana and Creonte, Alma's father. This conflict is related to another dialectical movement in relation to social reality, as seen through the dialectical relationship between tragedies and society proposed by Raymond Williams. Joana uses the enchanted, popular knowledge of Afro-Brazilian religions to oppose the pseudo-reason of the financialized capitalist mode of production. This social diagnosis is observable in the capitalist movement to exterminate everything that is of no use to it, and is based on the work of Silvia Federici and Robert Kurz.

Key-words: Dialectics; *Gota d'água*; Tragedy; Enchanted Popular Knowledge; Capitalist Mode of Production.

¹ Doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Direito Constitucional e Teoria do Estado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, educador popular e ativista de Direitos Humanos, sendo diretor da Urutu – associação que desenvolve projetos de cultura e direitos humanos principalmente na defesa dos direitos da comunidade LGBTQIAP+. E-mail: matheuschatack@gmail.com.

Introdução

Ler *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), em uma perspectiva dialética é realizar uma leitura a partir dos movimentos que sua dramaturgia realiza. Nesse artigo, apresento argumentos de que a dialética trágica interna da peça é articulada na oposição entre as personagens Joana e Creonte. Por mais que o resumo da peça possa ser “Joana, que foi abandonada por Jasão para se casar com Alma, executa sua vingança”, essa vingança tem um elemento importante: o pai de Alma, Creonte. Como mostrarei, Creonte entra no circuito para proteger a filha e, por isso, reconfigura a dinâmica da dialética trágica da peça.

Essa configuração dialética trágica se relaciona com seu contexto social. Creonte é o credor das dívidas de todos os habitantes da Vila do Meio-Dia, o conjunto habitacional onde Joana mora. A peça de 1975 é escrita em um contexto no qual, segundo Robert Kurz (2014), o modo de produção capitalista teve um importante ponto de virada: a produção de dinheiro no mundo passou a ser ancorada em movimentos especulativos e não mais no aumento da produção de mercadorias. Uma das formas para o modo de produção capitalista operar essa transformação é a dívida: o instrumento de poder de Creonte.

Contra ele, Joana opera uma forma de vida que não cabe na sistemática do modo de produção capitalista: enquanto o modo de produção capitalista opera uma pseudoracionalidade de um sistema fechado, Joana opera o mundo encantado das religiões de matriz africana. Isso faz dela uma ameaça, o que é apontado pelo próprio Creonte. Dessa forma, os personagens se opõem e entram em conflito.

Neste artigo analiso esse conflito a partir de dois movimentos dialéticos tensivos. O primeiro deles diz respeito ao conflito entre personagens e ao *modo dialético* (Szondi, 2004), a dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Creonte e Joana, pseudoracionalidade do modo de produção capitalista e mundo encantado de religiões de matriz africana, são irreconciliáveis. O segundo está na relação do conteúdo da peça com o seu sofrimento de um contexto social (Williams, 2002): a financeirização do modo de produção capitalista, o ponto de virada apontado acima, e a mobilização da dívida como uma das formas que o capital passou a operar para explorar trabalhadores e trabalhadoras – como Joana –, o que não absorve nenhuma forma encantada de se relacionar com o mundo.

Uma proposta metodológica

Proponho uma metodologia que surge de formulações a respeito do trágico e da tragédia. *Gota d'água* encontrou em *Medeia*, de Eurípides, nas palavras de Chico Buarque e Paulo Pontes, “os elementos da tragédia que queríamos revelar” (1975, p. xx). Na tragédia ática, escrita aproximadamente em 431 a.C., Jasão abandonou Medeia para se casar com Glauécia,² a filha de Creonte. Medeia é neta do Sol e princesa em sua terra, Cólquida, mas traiu sua família – matando o irmão – para entregar o Velocino de Ouro para Jasão. Os dois partiram juntos, tiveram dois filhos e chegaram a Corinto, onde Creonte é rei. Lá, Jasão abandona Medeia e seus filhos para se casar com outra princesa: Glauécia. Creonte decide expulsar Medeia da cidade pela ameaça que ela representa – e pode fazer isso por ser rei. É neste ponto, na expulsão de Medeia, que começa a peça de Eurípedes. Medeia pede mais um dia para ir embora, coincidindo com o casamento de Glauécia e Jasão. Envia para a noiva um diadema de ouro que, quando a noiva coloca na cabeça, ele derrete e a incendeia. Creonte tenta salvar a filha e também é consumido pelo fogo. Medeia ainda mata os filhos para concluir a sua vingança. Vai embora para Atenas e deixa em Cólquida um Jasão solitário, sem filhos, sem esposas.

Em *Gota d'água*, Joana não consegue cumprir sua vingança. No lugar de um diadema de ouro, ela envia um bolo envenenado para Alma – mulher que levou Jasão e filha de Creonte. Contudo, Creonte desconfia do bolo enviado e impede sua filha de comer. Nem Creonte, nem Alma morrem. Além disso, Creonte também age para expulsar Joana e tem poder para tal, mas não por ser rei, mas porque todos os habitantes da Vila do Meio-Dia devem a ele dívidas pelas compras de suas casas – inclusive Joana. É a dívida que faz dele o poder local. Enquanto, em *Medeia*, a dinâmica dialética é entre Medeia e Jasão, pois é dele que Medeia quer se vingar e com ele que ela estabelece seu conflito; em *Gota d'água*, a dinâmica conflituosa que se estabelece é entre Creonte e Joana.

Essa reconfiguração da dialética trágica interna se relaciona com o que Peter Szondi (2004) identifica em *Ensaio sobre o trágico* como um modo trágico: uma dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Metodologicamente, neste ponto, leio a dialética interna da peça a partir de seu *modo trágico*. Para construir seu argumento, Szondi percorre

² Glauécia também pode ser nomeada Creusa na mitologia grega, pois a história de Medeia não é original de Eurípedes, mas uma adaptação do mito. Na peça de Eurípedes seu nome não é pronunciado. Se o uso de Alma em *Gota d'água* é uma troca de nome ou criação de um nome pela inexistência de um na peça de Eurípedes fica como questão.

séculos de reflexões sobre o trágico de forma a percebê-lo como uma forma de construção do discurso, ou da narrativa. O trágico, portanto, se encontra no movimento antagônico inconciliável enquanto modo de construção da narrativa e/ou do pensamento.

Nesse contexto, para dialogar com a dialética do *modo trágico* de Szondi, apresento argumentos de que há uma irreconciliabilidade entre Joana e Creonte que, a partir de seu conflito, também se torna uma irreconciliabilidade em formas de existir no mundo: enquanto Joana apresenta a sabedoria popular de uma relação com a natureza e com as práticas de encantamento próprias das religiões de matriz africana; Creonte se ancora na pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista em uma fase de financeirização que explora a classe trabalhadora a partir da dívida.

A irreconciliabilidade dessas formas de vida se relaciona com um segundo movimento dialético: a relação da peça teatral com o sofrimento coletivo vivido ao tempo de sua produção, o nosso tempo do avanço do capitalismo para uma forma financeirizada de transformação de dinheiro em mais dinheiro (Kurz, 2014). Dessa vez, Raymond Williams (2002) é quem nos informa desse segundo movimento dialético em sua obra *Tragédia moderna*, na qual propõe que o trágico também revela uma dialética entre o sofrimento de um tempo e a produção dramatúrgica. Ao mesmo tempo que essa produção dramatúrgica lê no mundo de seu tempo a produção do sofrimento, ela devolve ao mundo a construção de mundos que refletem essa leitura.

Nesse contexto, este artigo se desenvolve metodologicamente na análise de dois movimentos: um interno, analisando a expressão do *modo dialético* no conflito trágico, e outro externo, na forma dialética como a dramaturgia lê o sofrimento de seu tempo e contexto social, devolvendo ao contexto social a construção de um mundo a respeito desse sofrimento. Contudo essas movimentações se imbricam na formação de todo um sistema complexo a ser explorado conjuntamente como forma de dissecar a dramaturgia para que se descubra as relações de poder e opressão para produção de sofrimento que ela revela. Neste artigo, não pretendo ainda concluir a dissecação, mas realizar o primeiro corte cirúrgico para começar a adentrar o seu corpo em duas dialéticas: a primeira na oposição entre as personagens Joana e Creonte, e a segunda na que essa oposição apresenta ao contexto social de produção da obra.

É importante, de qualquer forma, que se tenha atenção à diferença da análise de Szondi e Williams para que não se pense que eles estão tratando da mesma coisa. Embora

ambos olhem para a tragédia, cada um deles identifica nela movimentos dialéticos diversos. Enquanto Szondi identifica um modo de discurso que opõe tese e antítese irreconciliáveis; Williams está olhando a relação da tragédia com o meio social no qual ela se insere. O desafio que proponho é entrelaçar ambas as abordagens para que se faça uma leitura mais completa da tragédia *Gota d'água*, de modo a perceber a relação dialética da tragédia com seu contexto social e a dialética presente dentro da própria tragédia – o que poderia, até mesmo, propor a nós, por conseguinte, dialéticas irreconciliáveis do próprio meio social.

A mobilização para o conflito

Joana foi abandonada por Jasão para ele ficar com uma mulher mais nova: Alma. O encaminhamento restrito de leitura da peça seria uma oposição entre Joana e Alma, uma vez que essas são as duas mulheres que entram em conflito por um mesmo homem. Joana está ressentida, quer sua vingança. De fato, ela dirige contra Alma seus esforços diretos de ataque: é a ela que Joana envia o bolo envenenado para a tentativa de assassinato. Assim como Medeia enviou a Gláucia o diadema enfeitiçado que lhe incendiou o corpo e tirou a vida. Contudo *Gota d'água* não é apenas a história de uma mulher abandonada por seu marido para ele ficar com uma mulher mais nova, mas uma tragédia que mobiliza circunstâncias sociais coletivas nesse conflito, ou seja, mobiliza um contexto mais abrangente. Joana se ergue contra aquela que lhe levou o homem, mas, consequentemente, também se ergue contra a estrutura de poder que a esmaga nesse processo: Creonte.

Creonte é o homem a quem todos os habitantes da Vila do Meio-Dia – o conjunto habitacional onde Joana mora – devem dinheiro em dívidas aparentemente infinitas. Ele é o pai de Alma, novo sogro de Jasão. Não guarda nenhuma especial afeição pelo novo genro, mas faria de tudo para proteger sua filha contra as investidas de Joana. Quando Creonte aponta o medo que tem de Joana e a chama para briga para proteger sua filha, ele se posiciona entre Joana e sua filha nesse conflito. É ele quem expulsa Joana de sua casa por não pagar sua dívida, é ele que impede sua filha de comer o bolo envenenado, é ele que tem o poder de oferecer trabalho a todos os habitantes para esvaziar qualquer apoio a Joana. Creonte é quem tem armas poderosas para atingir Joana.

Cria-se, assim, um conflito entre Joana e Creonte, no qual Alma é esvaziada de agência. Ela só quer se casar com o homem por quem se apaixonou – muito embora seja esse homem casado já com dois filhos e ela não tenha nenhuma preocupação com isso. Joana quer a destruição de Alma, mas isso passa, necessariamente, pela destruição de seu pai: o poderoso Creonte.

O conflito entre Joana e Creonte reconfigura a estrutura da dramaturgia ao transformar um conflito com paridade de armas – duas mulheres por um homem – em um conflito político-social e dialético. Creonte mobiliza as dívidas e a exploração financeira típica do modo de produção capitalista contra uma mulher que lhe ameaça por ser “dada à macumba”:

Isso, vai, rapaz... e escute, eu não sou
de vingança, mas quero aproveitar
o assunto... Já que a gente cutucou
a ferida, deixa sangrar de vez
Tua... essa mulher que você viveu
junto e que não paga a casa faz seis
meses... essa mulher... não sei... bem, eu
sei que ela é mãe dos teus filhos... Talvez
seja até mesmo um exagero meu
Mas tem coisas que não é bom brincar
Ela é dada a macumba, estou sabendo,
tem gênio de cobra, pode criar
problema, eu estou só me precavendo...
Não é tua esposa... tem que aceitar...
Não sei... Você sabe o que estou dizendo...
(Holland; Pontes, 1975, p. 39)

O que Creonte vê como sua ameaça é a capacidade de encantamento de Joana, sua relação com os orixás e as religiões de matriz africana. Neste momento, ela ainda não fez nada contra ele. Apenas o fato de ela ser ex-mulher de Jasão e ser praticante de religiões de matriz africana já é motivo para Creonte ter medo dela e se movimentar para evitar que ela faça mal. Joana pretende vingança, mas ele ainda não sabe disso na segunda cena. Ele já se movimenta contra ela antes mesmo de ela realizar movimento contra ele. Assim, opõe-se a sabedoria encantada popular mobilizada por Joana à pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista de Creonte.

Essa oposição apresenta o que vou chamar de dialética *interna* da dramaturgia: a relação de oposição entre personagens que mobilizam formas de ler e viver no mundo que, uma vez opostas, não encontram conciliação, ou seja, uma dialética sem síntese. Isso

se relaciona com o que Peter Szondi (2004) nos apresenta como um modo trágico: uma dialética irreconciliável que leva ao aniquilamento. Joana e Creonte não são conciliáveis, pois entram em um conflito que inicia na disputa por um homem – Jasão – e acabam por mobilizar formas de ler e estar no mundo que elas mesmas são irreconciliáveis: de um lado, a sabedoria popular de uma relação com a natureza e com as práticas de encantamento próprias das religiões de matriz africana; de outro, pseudo-racionalidade do modo de produção capitalista em uma fase de financeirização que explora a classe trabalhadora a partir da dívida.

Essas formas de ler e estar no mundo nos apresentam dados de uma leitura social: a dramaturgia cria um mundo a partir do contexto social no qual ela mesma está inserida. Isso cria o segundo movimento dialético, um movimento dialético *externo*, entre uma leitura social realizada e a apresentação de uma dramaturgia que elabora essa leitura. Como dito na proposta metodológica, *Tragédia moderna* de Raymond Williams (2002) nos conta a respeito dessa dialética tendo o sofrimento como fator provocador da dialética, seja o sofrimento da dramaturgia, seja o sofrimento vivido no mundo. A identificação do sofrimento na dramaturgia se relaciona, dessa forma, com a identificação do sofrimento vivido socialmente.

Por essa razão, deve-se ter em conta que o enfrentamento social e político que Joana passa a travar com Creonte não esvazia seu impulso emocional. Não precisamos esvaziar de emoção a luta política e social para lhe dar validade, mas, ao contrário, compreender como afetos e emoções são elementos que informam essas lutas. Sara Ahmed em *La política cultural de las emociones* (2015) nos apresenta como as emoções e os afetos, sobretudo em uma perspectiva feminista, são essenciais para que se tenha uma visão completa sobre a luta política que se trava.

A autora nos conta como, tradicionalmente, houve um vínculo entre emoções e mulheres para apontar que a luta política de mulheres sempre teve um aspecto emocionado como forma de lhe negar a racionalidade. Ao invés de pretender defender uma luta absolutamente emocional, Ahmed defende que a luta pode ser racional e emocional, sem haver uma exclusão entre essas duas características. Esse é o caso de Joana: ela tem um fator emocional forte para agir – foi abandonada pelo marido –, mas isso não esvazia o caráter político e social que ela acaba por mobilizar ao se erguer contra o

homem que tem poder sobre todos os habitantes de seu território. É sua dor que leva a uma indignação capaz de mobilizar a ação política.

Creonte também é movido por sentimento: quer proteger sua filha. Esse sentimento do pai pela filha – seja que nome isso tenha – é o fator que o faz agir contra Joana. A diferença entre Creonte e Joana é a forma como eles mobilizam esses afetos. Enquanto ela explicitamente busca vingança porque foi abandonada pelo marido, ele começa agindo para proteger a filha e acaba por agir para proteger a si mesmo. Como ele se coloca entre Alma e Joana para proteger Alma, Joana lhe dirige seu ataque. Assim ele transforma o embate em uma questão pessoal e, com isso, esconde sua primeira motivação, seu afeto inicial. Seu empenho passa a ser contra Joana.

Não se trata também de idealizar emoções como algo sempre bom contra uma perspectiva opressora do modo de produção capitalista, mas de perceber a importância da emoção e do aspecto afetivo no conflito que se estabelece. Nesse caso, a mulher que é abandonada pelo marido passa a ser um perigo para o poder local que se ergue contra ela e, ao invés de sucumbir, ela devolve sua fúria contra esse poder. Esse poder local é exercido por um homem que queria proteger sua filha, mas acaba por trazer para si o conflito para que o embate passe a ser entre os dois.

Em um contexto dramatúrgico marcado pela imaginação melodramática identificada por Peter Brooks (1995) como o modo pelo qual o maniqueísmo entre o personagem masculino e o feminino moldam essa mulher para que ela seja penalizada e, por vezes, domesticada, em *Gota d'água*, a personagem feminina não sucumbe à penalidade e domesticação, ergue-se contra seu inimigo, ainda que muito mais poderoso, e estabelece contra ele uma oposição dialética. O modo melodramático, mesmo que marcante no teatro e nas telenovelas brasileiras da época, é superado para que se construa uma oposição de natureza trágica, ou seja, atinge-se o modo trágico da leitura de Szondi.

Mundo encantado e modo de produção capitalista

Esse modo trágico que opõe o poderoso Creonte credor de todos os personagens ao encantamento de Joana é o mesmo que opõe a pseudo-racionalidade capitalista às leituras encantadas de mundo. Em *O Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici (2015) nos conta como foi fundamental à acumulação primitiva do modo de produção capitalista a criação da figura

da bruxa como uma figura a ser temida como expediente para domesticação e opressão de mulheres. Era necessário mostrar às mulheres seu lugar na reprodução social para que o modo de produção capitalista pudesse azeitar suas engrenagens e, para isso, a figura da bruxa foi apresentada para discriminá-la e queimar na fogueira toda mulher que desviasse do lugar que lhe foi reservado.

Federici não restringe a sua análise ao contexto europeu de formação e afirmação do capitalismo, mas estende o tentáculo patriarcal e misógino do modo de produção capitalista aos processos de colonização – no qual devemos incluir o Brasil. Nesse sentido, a demonização de práticas religiosas e manifestações culturais que desviassem da utilidade capitalista foram vítimas. O que é a utilidade capitalista em Federici? O lugar da mulher como ser subserviente ao homem para realização do trabalho de reprodução para que o homem tenha tempo de se ocupar com o trabalho de produção. Para o bom caminhar do modo de produção capitalista, a mulher precisou ser domesticada e suas atividades que saíssem dessa domesticação, demonizadas. Na Europa, mulheres foram queimadas como bruxas; na América colonizada, toda prática religiosa e cultural que não contribui à forma de vida capitalista foi demonizada – seja essa uma prática religiosa própria de nativos indígenas, seja uma prática religiosa da resistência de pessoas africanas escravizadas e forçadamente transportadas ao continente americano.

Joana é a macumbeira que se ergue contra a filha do dono das dívidas. Como dito, se bruxa é aquela que traz toda sorte de conhecimento fora da pseudo-racionalidade capitalista, a mulher de uma religião de matriz africana que mobiliza ungüentos e orixás para perseguir seus fins é colocada no mesmo lugar que essas bruxas foram postas. Por isso a comparação entre o modo melodramático e o modo trágico são importantes: no modo melodramático, essa mulher seria, enfim, domesticada ao sucumbir às penalidades que lhe são impostas pela figura masculina. Joana eleva-se ao mesmo patamar de Creonte e batalha com ele, muito embora dentro da estruturaposta, ele seja mais poderoso. Ela é descrita pelos personagens como uma mulher poderosa que deve ser temida, ela é respeitada; e mesmo Creonte tem medo dela. Alguns exemplos dessa anunciação de que Joana é poderosa:

Corina
Comadre Joana já saiu ilesa
de muito inferno, muita tempestade
Precisa mais que uma calamidade

pra derrubar aquela fortaleza
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 4).

Creonte

Mas tem coisas que não é bom brincar
Ela é dada a macumba, estou sabendo,
tem gênio de cobra, pode criar
problema, eu estou me precavendo...
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 39).

Jasão

Pra você não, Joana, você é fogo
Está sempre atiçando essa fogueira,
está sempre debruçada pro fundo
do poço, na quina da ribanceira,
sempre na véspera do fim do mundo.
Pra você não há pausa, não é lento,
pra você tudo é hoje, agora, já,
tudo é tudo, não há esquecimento,
não há descanso, nem morte há
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 126).

Além do mais, a pseudo-racionalidade capitalista não comporta um mundo encantado. Creonte não mobiliza nenhuma forma de encantamento, o que ele tem a seu dispor são cálculos matemáticos absurdos que levam as dívidas dos habitantes da Vila do Meio-Dia a um horizonte de infinitos pagamentos. Medeia já trazia essa característica da oposição do mundo encantado a uma visão racional de mundo, mas dialogando com a realidade grega do século V a.C. Alexandre Costa (2013) faz essa leitura a respeito de Medeia, mas em oposição a Jasão. Em um mundo grego no qual o advento da filosofia apresentava leituras de mundo desencantadas, Medeia é o grito de um mundo ainda encantado, capaz de transformar diadema em fogo para matar Glaucia. Jasão é o homem que se desencantou e vê o mundo pelos olhos dessa nova racionalidade filosófica. Joana também é vocalizadora de uma visão de mundo encantada – aquele das religiões de matriz africana –, mas sua oposição não se dá contra a racionalidade filosófica, mas contra uma nova forma de pseudo-racionalidade que se impõe na época de sua escrita: a do modo de produção capitalista.

A relação da visão de mundo encantada com a natureza também é diferente da relação que essa pseudo-racionalidade capitalista estabelece. Joana nos anuncia para produzir o seu veneno com o objetivo de matar Alma:

Tudo está na natureza
encadeado e em movimento –

cuspe, veneno, tristeza,
carne, moinho, lamento,
ódio, dor, cebola e coentro,
gordura, sangue, frieza,
isso tudo está no centro
de uma mesma e estranha mesa
Misture cada elemento –
uma pitada de dor,
uma colher de fomento,
uma gota de terror
O suco dos sentimentos,
raiva, medo ou desamor,
produz novos condimentos,
lágrima, pus e suor
Mas, inverta o segmento,
intensifique a mistura,
temperódio, lagrimento,
sangalho com tristezura,
carnento, venemoinho,
remexia tudo por dentro,
passe tudo no moinho,
moa a carne, sangue e coentro,
chore e envenene a gordura
Você terá um ungüento,
uma baba, grossa e escura,
essência do meu tormento
e molho de uma fritura
de paladar violento
que, engolindo, a criatura
repara o meu sofrimento
co'a morte, lenta e segura
(Hollanda; Pontes, 1975, p. 160)

É importante perceber o uso do *tudo*, ou seja, ela não admite nada no mundo que esteja fora da natureza. Ela é natureza, o veneno é natureza, Alma é natureza etc. A natureza, nessa perspectiva, é o absoluto. Não só aquilo que materialmente se encontra na natureza – cebola, coentro, sangue etc –, mas também os sentimentos humanos – tristeza, lamento, frieza etc. São elementos que ela combina para sua ação vingativa: elementos físicos e sentimentos. E proclama todos eles como parte da natureza. Seu encantamento e o mundo natural não são separados. Ela chega a apresentar “medidas” para os sentimentos – “pitada de dor”, “colher de fomento” e “gota de terror” – e apresentar secreções humanas – lágrima, pus e suor – como o “suco dos sentimentos”. Não há separação entre o corpo natural físico e o sentimento na perspectiva de Joana. E, quando ela diz “intensificar a mistura”, produz palavras que misturam outras palavras: tempero com ódio é temperódio, lágrima com tormento é lagrimento, sangue com alho é sangalho etc. O corpo

encantado é o corpo que se produz da não separação entre o ser físico natural, a natureza que envolve o ser e o que esse ser sente. Tudo, portanto, está encadeado e em movimento único.

Já o modo de produção capitalista – especialmente este modo de produção capitalista que mobiliza dívidas em sua transformação de dinheiro em mais dinheiro sem uma materialidade diretamente implicada –, ignora a natureza. Creonte não mobiliza nada que venha do natural, ele só mobiliza dinheiro e dívida – produtos sociais, artificiais e abstratos. A pseudo-racionalidade mobilizada por Creonte, inclusive, não encontra ressonância na materialidade. Dívidas são relações humanas que se apresentam em cada sociedade de acordo com a cultura vigente (Graeber, 2016), mas o que não escapa a elas é: são relações entre seres humanos, são produtos abstratos do ser humano. Não há dívida na natureza. Enquanto Joana mobiliza o que está na natureza, Creonte mobiliza um dos produtos artificiais da pseudo-racionalidade capitalista: a dívida.

Fetiche, dinheiro e dívida

Chamo de pseudo-racionalidade porque o modo de produção capitalista nos é apresentado como um sistema orgânico, fechado e racional, uma mentira na qual as coisas tomam sentido da forma de operações matemática que justificam os ganhos e perdas, a compra e venda, a exploração por meio da mais-valia. Em *Dinheiro sem valor*, Robert Kurz (2014) denuncia como esse modo de produção nos fez crer que o mundo é naturalmente regido pelas suas regras, especialmente naquilo que deriva do fetiche da mercadoria. Ele denuncia que o fetiche se desenvolveu ao ponto de nem mesmo precisar da mercadoria, pois já cremos como algo natural e aceitável que dinheiro se transforme em mais dinheiro.

Gota d'água foi publicada em 1975 e escrita nos anos que Kurz identifica como o ponto de virada entre o momento da expansão capitalista a partir da produção e o estabelecimento de dinâmica capitalista na qual, a despeito do crescimento produtivo, os movimentos especulativos do dinheiro passaram a ser capazes de transformar dinheiro em mais dinheiro. Trata-se de momento histórico no qual vivia-se, no Brasil, uma ditadura empresarial-militar para garantir a continuidade do modo de produção capitalista no país, e, no mundo, a crise do petróleo. Esse é o cenário de crise de um modo de produção que foi capaz de se reinventar e remodelar suas bases expansivas para sobreviver. A natureza

expansiva do capitalismo, ancorada na eterna busca por aumento da produção, encontrou fronteiras na limitação de recursos naturais, de mercados consumidores e de desenvolvimento da tecnologia. A gula capitalista é maior. Então o modo de produção capitalista inventou formas de fazer com que o dinheiro se reproduzisse em mais dinheiro sem precisar passar por um necessário aumento da produção. Assim, ganhou força a movimentação financeira em formas de especulação e juros.

Com isso, categorias centrais da leitura de Marx a respeito do modo de produção capitalista – como mais-valia, valor do trabalho e produtividade – deixaram de ser o ponto nevrálgico de compreensão da expansão do capital. Não que essas categorias deixem de existir e ter relevância para a análise do capital, mas a própria limitação do modo de produção capitalista fez com que o capital encontrasse outras formas de se expandir, que passaram a ser os principais motores de sua reprodução. Essas novas formas são aquelas da autorreprodução do capital sem a mediação do trabalho, ou seja, movimentações financeiras que transformam dinheiro em mais dinheiro sem que ninguém tenha trabalhado para isso acontecer. Há, na verdade, uma promessa de que o trabalho vá um dia cumprir o papel de atribuir valor a esse dinheiro, mas isso está sempre no campo das expectativas. Uma das principais formas de reprodução desse dinheiro contanto com trabalho futuro é a dívida.

Para entender o que a dívida tem a ver com isso, é necessário que se faça a ponte entre as categorias *dinheiro* e *dívida*. Para Marx (1996), dinheiro é a unidade universal que permite a realização de trocas. Sabe-se a equivalência de uma mercadoria pela outra através do dinheiro, pois ele equaliza os valores de troca das mercadorias – o que realiza aliado ao fetiche, que será exposto adiante. Ocorre que o dinheiro deixou de ser apenas o elemento que nos permite a transmutação de uma mercadoria na outra pela equivalência de valores de troca e passou a ter na mercadoria a possibilidade de transformação de dinheiro em mais dinheiro. Usa-se dinheiro para ter a mercadoria – a qual será transformada ou não – e se vende a mercadoria por mais dinheiro do que antes. Indo adiante, o capital foi capaz de transformar dinheiro em mais dinheiro sem precisar da mercadoria, uma vez que a movimentação do dinheiro em si mesmo seria capaz disso. É neste movimento que a dívida opera: ela transforma dinheiro em mais dinheiro sem a necessidade de que esse movimento seja mediado pela mercadoria. Em *Gota d'água*, Creonte não é dono de uma produção na qual os habitantes da Vila do Meio-Dia

trabalham, mas o homem a quem todos devem, ou seja, não há mercadoria mediando a relação do dinheiro, mas a transformação de dinheiro em mais dinheiro para exploração dessas pessoas. Nesse contexto, a dívida é uma das formas que o dinheiro encontrou de se transformar em mais dinheiro.

A dívida não foi inventada no modo de produção capitalista. David Graeber, em *Dívida: os últimos cinco mil anos*, nos conta como a dívida é uma relação que atravessa diferentes culturas e modos de produção, sendo capaz de exercer, em diferentes sociedades, um papel moralizante basal, ou seja, a moralidade compartilhada entre pessoas de uma mesma sociedade, frequentemente, atravessa relações mútuas de dever que se revelam na forma de uma dívida. O que o modo de produção capitalista fez foi absorver essa moralidade e reelaborá-la dentro de sua própria gramática. Para isso, o fetiche da mercadoria é aplicado à dívida para que a vejamos como algo natural, ou seja, para que começemos a crer nela.

O fetiche da mercadoria é apresentado por Marx n'O *capital* (2013) a partir do "sensível-suprassensível", ou seja, ele nos diz que, no modo de produção capitalista, as coisas não são apenas aquilo que nos apresentam pelos sentidos – cores, texturas, cheiros, sons e sabores –, mas o valor místico que o consenso coletivo deposita sobre esse conjunto de características que os sentidos apreendem. Conjugua-se, portanto, a experiência sensorial do uso com a crença de valor que se deposita sobre a coisa. Um tênis, por exemplo, não tem apenas o valor de uso de tecido e plástico moldados de forma útil para ser usada como peça do vestuário que tem por objetivo proteger os pés, mas adquire a "forma insana" de mercadoria, ou seja, algo que vai ser trocado por aquilo que não lhe equivale diretamente, mas que necessita de uma crença de equivalência para que possa ser trocado.

O sensível é aquilo que podemos apreender do tênis materialmente: textura, cheiro, cor, som e sabor, o que experimentamos sensorialmente para constatar o caráter de ser um tênis. Mas o seu valor de troca – ou simplesmente valor no vocabulário usado por alguns marxistas – não está nesse sensível, pois precisamos, ainda, acreditar que um tênis vale alguma coisa em comparação com o universo de outras mercadorias. Para haver o valor de troca, adiciona-se o suprassensível: a crença coletiva. Não há nenhum dado da natureza que nos diga o valor de um tênis, então precisamos todos acreditar que o valor do tênis em relação a todas as outras mercadorias é X. Indo adiante na pseudo-racionalidade coletiva, a depender de quem fabrica ou vende o tênis, chegamos a crer que ele valerá X, 2X ou 3X,

pois o valor de tênis fabricados ou vendidos por diferentes entidades também são diferentes. Tudo justificado na nossa crença coletiva chamada fetiche.

O fetiche, portanto, não está na natureza. Se o valor de troca do tênis não está na natureza, ele está na nossa crença, construída por uma estrutura coletiva, de que um tênis vale uma certa quantidade X. Esse X é traduzido na forma de dinheiro. Portanto é o fetiche, essa crença coletiva, que acaba por determinar o valor de troca das coisas. Mesmo assim, continuamos a naturalizar os valores. Lidamos com eles como se sempre tivessem estado aí. Ele surge na mercadoria para naturalizarmos os valores de troca entre mercadorias como se equivalentes fossem, mas, para sua operação, também se deposita sobre o dinheiro. Se a mercadoria, para ser trocada, precisa da unidade de equivalência universal, essa unidade precisa participar da crença do fetiche da mercadoria. Com isso, a naturalização e crença no dinheiro se amplia para que naturalizemos e acreditemos em outras movimentações especulativas de transformação de dinheiro em mais dinheiro – inclusive a dívida.

Para Kurz, a naturalização da especulação financeira, através do fetiche, é realizada na forma de trabalho futuro, ou seja, a promessa de que um dia será realizada produção através do trabalho para satisfazer esse capital que se reproduziu hoje. A estrutura de crença coletiva permite que confiemos nesse dinheiro que se reproduz e que, um dia, será pago pela apropriação, pelo capital, da força de trabalho. Ocorre que, tendo em vista o próprio movimento especulativo do capital, quando a força de trabalho for apropriada para sua satisfação, mais capital já terá se reproduzindo, criando uma voracidade nunca a ser satisfeita. Dessa forma, é criado um horizonte de crise, no qual o valor do trabalho nunca alcança a produção de capital e, dessa forma, cria-se *dinheiro sem valor* – título do livro de Kurz.

Em sua análise, Kurz critica essa naturalização do modo de produção capitalista para apontar seu caráter religioso: o modo de produção capitalista não está na natureza, mas nós cremos nele como se ele fosse natural e trans-histórico. Ele é um produto artificial da sociabilidade humana, mas as pessoas que vivem nele encaram a forma de viver no modo de produção capitalista como parte da natureza, o que o torna imutável e incombatível. Durante sua análise a respeito do fetiche, Marx usa expressões como: “forma fantástica distinta da realidade” (Marx, 2013, p. 213), “todo misticismo do mundo das mercadorias” (Marx, 2013, p. 211) e “o cristianismo, com seu culto do homem abstrato, é a

forma de religião mais apropriada” (Marx, 2013, p. 215). A compreensão do fetiche é importante para a percepção da pseudo-racionalidade coletiva na qual embarcamos. A pseudo-racionalidade no capitalismo se fantasia de um sistema natural para aderência de todos a um sistema de crenças. Na análise de Marx ele começa nas mercadorias, mas chega a todos nós na medida em que dedicamos as horas de trabalho para a geração do valor que será depositado na mercadoria.

No caso dos habitantes da Vila do Meio-Dia, isso está na continuidade do pagamento das dívidas eternas, que se reproduzem e continuam a ser pagas. Os habitantes da Vila do Meio-Dia creem que devem pagar, seguindo essa cartilha tal qual uma religião. É Egeu, o mais velho que não deve a Creonte, quem aponta o caminho de que todos coletivamente interrompam os pagamentos para que tenham o poder de enfrentar a estrutura opressiva à qual estão subjugados. Mas os habitantes não encampam sua ideia e seguem realizando os pagamentos. Nem mesmo ao verem Joana ser expulsa e ouvirem o que Egeu alerta sobre o perigo de que um dia qualquer morador possa ser expulso, mudam de posição. Aderem à estrutura da dívida como forma de serem explorados pelo modo de produção capitalista – no caso, pelo capitalista Creonte como figura opressora.

Considerações finais

A identificação de uma dialética não encerra uma discussão, mas abre uma porta para novas perguntas. Isso porque a dialética nos apresenta um movimento para a apresentação de novos problemas, um método de dissecação, nunca o encerramento. A peça ainda apresenta mais personagens e perguntas que surgem desse primeiro diagnóstico: Quais papéis Jasão e Alma assumem no conflito entre Joana e Creonte? Como se comportam os demais habitantes da Vila do Meio-Dia? A ação de Joana aponta para alguma reversibilidade do quadro social criado? Qual a falha de Joana para não conseguir reverter esse quadro social? Essas perguntas surgem para que, dialeticamente, se arvorem novas interpretações e abordagens a respeito da peça. Esse trabalho tem como objetivo tão somente dar o primeiro passo desta interpretação, sabendo que há mais caminho a ser percorrido para perceber de que forma outras forças dramáticas atuam.

Neste momento, o essencial é a identificação dos dois lados que se posicionam no conflito da peça: de um lado Joana, com sua sabedoria encantada e afetivamente

mobilizada pelo desejo de vingança; de outro Creonte, credor das dívidas de todo um conjunto habitacional, o que lhe dá poder sobre essas pessoas, uma vez que pode expulsá-las de seus lares, e protetor de sua filha Alma. Essas duas posições se apresentam como uma dialética irreconciliável, tanto pelos afetos que mobilizam – vingança contra Alma e a proteção de Alma – quanto pelas visões de mundo que mobilizam – a sabedoria encantada popular e as dívidas típicas da financeirização do modo de produção capitalista.

Referências

- AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Cidade do México: Programa Universitário de Estudios de Género, 2015.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- COSTA, Alexandre. Medeia. In: **Ciência em foco**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCL9aHFizUE>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2023.
- GRAEBER, David. **Dívida**: os primeiros 5.000 anos. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- HOLLANDA, Chico Buarque; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- KURZ, Robert. **Dinheiro sem valor**: linhas gerais para a transformação da crítica da economia política. Lisboa: Antígona, 2014.
- MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Submetido em: 29 set. 2025
Aprovado em: 01 dez. 2025

Consciência teatral: elemento constituinte da modernização do teatro brasileiro na crítica de Sábato Magaldi¹

Theater consciousness:
the constituent element of Brazilian theater
modernization in the criticism of Sábato Magaldi

Mário Xavier Lucas²
Elen de Medeiros³

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo mapear, na crítica de Sábato Magaldi, como a *consciência teatral*, termo apresentado pelo autor em seu texto “O teatro moderno”, presente no livro *O período moderno*, torna-se basilar para consolidação da modernidade teatral. Com isso, propõe-se investigar, em algumas de suas críticas, os elementos compositores deste elemento fundador do conceito de *moderno* para Magaldi.

Palavras-chave: Teatro brasileiro moderno; Crítica teatral; Consciência teatral; Sábato Magaldi.

ABSTRACT

The present article aims to map, in the critical of Sábato Magaldi, how *theatrical consciousness*, a term presented by the author in his text “The modern theater”, present in the book *The modern period*, becomes fundamental for the consolidation of theatrical modernity. With this, we propose to investigate, in some of his criticisms, the composing elements of this founding element of the concept of modern for Magaldi.

Keywords: Modern Brazilian theater; Theater criticism; Theatrical awareness; Sábato Magaldi.

¹ Artigo resultado da pesquisa “Acervo Sábato Magaldi: inventariação e memória teatral”, com bolsa CNPq.

² Aluno da graduação de Letras na UFMG, bolsista com o projeto “Acervo Sábato Magaldi: inventariação e memória teatral”, com bolsa CNPq e integrante do NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia. E-mail: mariolucaas3@gmail.com.

³ Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp e Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG desde 2016, realizou pesquisas de pós-doutorado na USP, na UDESC e na Université Sorbonne Nouvelle. Coordena o NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia e o Programa Mirante, programa de extensão dedicado à formação e qualificação de espectadores teatrais. É autora do livro “Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues”, publicado pela Editora da UFMG em 2022, e co-organizadora dos livros Literatura e teatro: encenações da existência (2018) e Dramaturgias e Pulsões Anárquicas (2019). É editora da Aletria: Revista de Estudos de Literatura. É também bolsista em produtividade de pesquisa do CNPq. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

Introdução

O termo *consciência* se apresenta nos textos do crítico teatral Sábato Magaldi com alguns sentidos, desde uma forma de demonstrar uma tentativa do público de entendimento de uma peça, até, mais complexamente, através do termo *consciência teatral*. Utilizado em 1981 no livro *O período moderno*, o termo *consciência teatral* se apresenta basilar para o entendimento da modernidade teatral brasileira na obra crítica de Sábato Magaldi. O presente artigo tem como objetivo apresentar a importância dessa ideia para a modernidade emergente no país segundo o pensamento do Sábato Magaldi por meio do mapeamento de suas críticas e, consequentemente, a influência dessa ideia na crítica do autor. Apesar de o termo *consciência teatral* ser introduzido apenas em 1981, Sábato Magaldi já tinha isso como ponto de observação nas dramaturgias brasileiras, de forma que é possível mapear, em sua vasta produção, elementos que remetessem a esse elemento.

A ideia de consciência se apresenta também nas obras de outros autores como uma anunciação do movimento modernista, sendo o movimento um sintoma das mudanças sociopolíticas que aconteciam no mundo. Essa ideia foi apresentada por Mário de Andrade, um dos precursores do movimento modernista no Brasil, e para ele essa reformulação da “inteligência nacional” ocorreria com o “desenvolvimento da consciência brasileira” (Andrade, 1974, p. 231). Também Décio de Almeida Prado, crítico teatral brasileiro, utiliza o termo, assim como Andrade, como uma questão que, em sua ausência, impedia a criação de uma estética nacional (Prado, 2001, p. 18). A importância do reconhecimento desses críticos acerca da consciência teatral favorece na consolidação da modernidade e apesar de demonstrarem visões similares do termo “consciência”, os autores apresentam variações no pensamento ao definirem as dramaturgias consolidadoras na história teatral brasileira, essa visão divergente acarreta em um caráter ampliador sobre a ideia.

A Semana da Arte Moderna de 1922, para Sábato Magaldi, foi um divisor de águas para o movimento modernista no Brasil. Entretanto, como os historiadores têm apontado, o teatro não esteve presente no evento, pois, conforme afirma Magaldi, “o teatro exigiria uma renovação de todos os seus elementos, para surgir modificado na sua globalidade. Antes de aparecer moderno o espetáculo, deveriam estar atualizadas as mentalidades dos encenadores, dramaturgos, intérpretes, cenógrafos, figurinistas etc.” (Magaldi, 1981, p.

104). Segundo o crítico, a modernização do teatro brasileiro ocorreu de forma tardia e lenta, tendo seu primeiro vislumbre considerável na dramaturgia *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1933, e somente dez anos depois, com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, a modernização se consolidaria como um processo na dramaturgia brasileira, expandindo seus vestígios ainda em 1974, com *Rasga coração*, de Vianinha. Entre os aspectos elencados para a modernidade teatral está “a consciência do espetáculo teatral como arte autônoma – não mera materialização cênica da arte literária” (Magaldi, 1981, p. 93), que se constitui como principal fator de caracterização. Ao menos, é o que está exposto em seu texto “O teatro moderno”, presente no livro *O período moderno*:

Os textos que apreendam os temas vivos da nacionalidade e lhes dêem tratamento artístico acham-se num caminho autêntico. A diversidade da inspiração pode ser, talvez, o ponto máximo almejado por uma literatura. No estado atual do teatro brasileiro, porém, seria mais fecundo se os autores se debruçassem sobre a realidade à volta, tentando captar a linguagem em que o povo se reconhece (Magaldi, 1997, p. 97).

Em razão desta proposição inicial do crítico como elemento basilar, visamos aqui percorrer alguns textos em que surge tal reflexão acerca da consciência na produção teatral brasileira, em especial do século XX, que será fundamental para a consolidação do que se denominou *teatro moderno brasileiro*.

O despertar e realização da consciência teatral

O que se verifica, em torno daquilo que o autor chama de *consciência teatral*, consiste em uma busca da representação dos valores de uma nação através de métodos encontrados por elas, de forma a representar sua individualidade, seja na dramaturgia, seja em cena ou em ambos. Ou seja, uma quebra com os modos de fazer teatrais considerados obsoletos, tendo em vista as mudanças político-sociais que ocorriam no mundo de forma que o teatro traduzisse o pensamento da época. Para isso, era necessário estar em sintonia com novas formas propostas no mundo, a fim de provocar as alterações necessárias para traduzir as necessidades de seu próprio país. Seria necessário, portanto, a percepção do país como instrumento desse fazer teatral, ou seja, no Brasil, uma afirmação do teatro brasileiro, com temáticas e com personagens brasileiros.

O anseio por esta *consciência teatral* ocorria pelo mundo, a exemplo do que se vê com a tentativa alemã de Erwin Piscator de realizar um teatro político, com a proposta

épica de Brecht no intuito de aguçar o espírito crítico do espectador, com a escola francesa de Copeau e o protesto contra o ator ser o porta voz estático da palavra, e também com as contribuições dramatúrgicas originais de autores como o norueguês Ibsen, o sueco Strindberg, o russo Anton Tchêchov, o italiano Pirandello, os norte-americanos Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, os irlandeses Synge e Yeats, o romeno naturalizado francês Ionesco, o francês Alfred Jarry, entre outros exemplos. O acolhimento e absorção dessas diversas tendências contrastantes, em concordância com o desenvolvimento da consciência nacional, constitui-se como período moderno (cf. Magaldi, 1981, p. 98). O que se vê nesse pensamento que vai sendo articulado pelo crítico é que a formalização do conceito de teatro como uma arte que engloba diversos elementos artísticos, e não apenas a dramaturgia, constitui um elemento importante para o despertar da *consciência teatral*, que se “destina a despertar os brios nacionais” (Magaldi, 1997, p. 89) e que “todos nós – elencos e críticos – participamos conscientemente da campanha de afirmação das peças nacionais” (Magaldi, 2003, p. 52).

A relação entre essas duas pontas do debate sobre a formação de uma consciência, portanto, nos leva à reflexão sobre certa ideia de *nacionalização* do teatro, debate antigo na História do teatro brasileiro e particularmente encampado pelos críticos dessa geração como fator crucial para a nossa modernização. A concepção do teatro como uma arte de diversas facetas resulta na possibilidade de inovação em diversos setores, desde a própria dramaturgia, passando pela atuação, pela encenação, pela iluminação, pela cenografia e por todos os campos teatrais. Essa dimensão múltipla do teatro em sintonia com o despertar da *consciência teatral* acarretaria a tentativa de construção de uma identidade própria, em concordância com os debates estrangeiros, porém com a visão direcionada aos sintomas do próprio país.

O teatro brasileiro durante a década de 1930, para Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno* (2009), consistiu numa batalha para dispersar os valores teatrais associados à comédia de costumes: peças com tempo de cartaz semanais, jornadas exaustivas para os atores, cenários confeccionados a partir de cenários prévios, presença de pontos dispostos a dar o texto aos atores, a figura do ensaiador e tudo isso com um objetivo: “Rir! Rir! Rir!” (Prado, 2009, p. 20). Entretanto, com as mudanças sociopolíticas ocorrendo simultaneamente no mundo, a crise de 1929, e nacionalmente, a Revolução de Outubro, mudanças foram sendo exigidas pelo público de forma que o teatro se adaptasse

aos valores da época. Para Antônio de Alcântara Machado, crítico e ensaísta teatral, o teatro brasileiro pré-moderno era:

Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo evoluísse independente, brasileiramente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros (Prado, 2009, p. 27).

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, Sábato Magaldi passa a escrever críticas para o Diário Carioca e, em 1951, escreveria para o jornal em “Teatro brasileiro contemporâneo” que “um crítico valerá pela capacidade de descobrir o mérito, quando a obra foge aos cânones comuns, ou indicar a fragilidade, nos casos de aparência enganosa” (Magaldi, 1951, p. 6). Em outro texto, reconhece o papel do crítico como fundamental para a consolidação da renovação estética que ocorreu no século XX, devido às sensibilidades reconhecidas nas críticas de forma a atuar no processo de aprimoramento da arte (Magaldi, 2003, p. 21). Dessa forma, seria o papel fundamental do crítico moderno a busca dessa consciência teatral, fator crítico da dramaturgia moderna brasileira e traduzida por elementos teatrais, nos espetáculos?

Conforme alguns historiadores, as tendências vigentes da época moderna chegaram tarde ao Brasil e seriam articuladas lentamente ao processo de modernização do teatro brasileiro, tendo em Sábato Magaldi um de seus principais contribuidores. Através da crítica magaldiana é possível mapear os vislumbres da *consciência teatral* no fazer teatral brasileiro de forma a consolidar a modernidade no país, o que será apresentado nos próximos tópicos. Essas fontes de reflexão foram cruciais para o estabelecimento de critérios de valor e de consolidação de nomes e poéticas do nosso teatro, ao mesmo tempo que ajudaram a constituir aquilo que se esperava da arte teatral no país.

Oswald de Andrade e vislumbres da consciência teatral

Em *O teatro brasileiro moderno* Décio de Almeida Prado pontua – destoante de Magaldi, que veria vislumbres da consciência apenas em Oswald de Andrade –, algumas dramaturgias que se desviaram da conformidade da época ao apresentar características de uma consciência teatral durante a década de 1930. Entre elas, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, trazia certa ambiguidade para a cena, podendo ser vista ou como apenas uma história de amor ou como uma metáfora para a Revolução de 1917. O crítico ainda coloca

nesse cenário peças como *Sexo* (1934), de Renato Vianna, e *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna (cf. Prado, 2009, p. 25). Entretanto, as alterações propostas por essas dramaturgias não seriam suficientes para afirmar uma modernidade no país e, para tal, seria necessário “que o espírito da Semana de Arte Moderna houvesse agido sobre o teatro com virulência” (Prado, 2009, p. 27) da mesma maneira em que agiu nos outros gêneros literários. Essas alterações, em partes, seriam encontradas na dramaturgia de Oswald de Andrade, segundo o crítico paulista.

Já Magaldi, em seu livro *Moderna dramaturgia brasileira*, afirma que a “primazia da criação do teatro brasileiro moderno” não coube a Oswald de Andrade pelo fato de sua dramaturgia *O rei da vela* ter sido impedida de ser encenada devido à censura dominante no país – o que só aconteceu com a encenação de José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina trinta anos após a sua publicação. Apesar da ausência de encenação, a dramaturgia oswaldiana apresenta traços intrínsecos de modernização expressos por Magaldi em suas críticas. Segundo ele, os conhecimentos vanguardistas de Oswald, a intertextualidade com *Ubu rei*, de Alfred Jarry, amalgamados à consciência de sua própria nacionalidade, tornam a peça um marco do teatro moderno brasileiro.

Em seu texto “*O rei da vela*: o país desmascarado”, o autor realça o papel do crítico em reconhecer as intenções do autor em cena em: “um crítico ou leitor ingênuo não enxergarão em *O rei da vela* o intuito de fazer tábua rasa do passado, sob qualquer prisma” (Magaldi, 2008, p. 3). Ou seja, a partir da negação do tradicionalismo na representação do panorama da história brasileira, por meio da deglutição da patafísica de Jarry em função da estética da descompostura, a espinafração, o propósito crítico, político e social da peça poderia passar despercebido para leigos. Dessa forma, o papel do crítico se tornaria elementar na constituição desse pensamento moderno, uma vez que ele passa a buscar em suas críticas elementos dessa *consciência* e apresentá-las ao público, constituindo-a assim como um elemento de difusão e fundamentação do moderno.

Desse modo, Magaldi nota que Oswald apresenta vestígios de uma *consciência teatral* ao propor indicações cênicas, como vestimentas e elementos visuais ou a bandeira americana no segundo ato, ao “manipular grandes esquemas, de que se ausenta a psicologia” (Magaldi, 2008, p. 9) e ao atribuir as causas de comportamentos individuais a causas maiores, como a “dependência de um país tributário (Brasil) do capital estrangeiro colonizador” (Magaldi, 2008, p. 9). Esse desvio do fazer teatral proposto por Oswald

através da composição cênica por meio da dramaturgia, em um momento em que persistia uma padronização no fazer teatral, é contestada por Prado, que vê na dramaturgia de Oswald uma tendência em “refugiar-se artisticamente nos antigos” (Prado, 2009, p. 31) e uma generalização que termina “na gratuidade e na vacuidade” (Prado, 2009, p. 32).

A dramaturgia de Oswald, dessa forma, apresenta uma crítica social de sua época, utilizando para isso elementos dramatúrgicos brasileiros, como personagens, temática e novas propostas de realização de cena. Essa proposta de Oswald caracteriza-se como uma forma de trazer uma *consciência cênica* para o espetáculo moderno, tal como aponta Magaldi em sua crítica, uma vez que:

[...] 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 da estética da descompostura (Magaldi, 2008, p. 3).

Diferentemente, mesmo reconhecendo as dramaturgias de Renato Vianna, Oduvaldo Vianna e Oswald de Andrade como desviantes da rigidez do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado não os caracteriza como elementos fundamentais, por não promoverem uma virada suficiente para a consolidação da modernidade no país. Entretanto, para o crítico paulista, a mudança do pensamento em relação ao espetáculo passa a se tornar uma questão, uma vez que essas dramaturgias oferecem algo diferente das comédias de costumes apresentadas até então (cf. Prado, 2009, p. 37).

Seguindo ainda os passos do crítico mineiro, ele observa que, assim como Oswald de Andrade, alguns autores considerados cânones utilizam-se de outros recursos dramatúrgicos a fim de trazer a consciência teatral a suas dramaturgias. Nelson Rodrigues elabora “a sondagem do subconsciente” e “a fala curta e incisiva”; Jorge Andrade, remonta em suas peças a “origem da nacionalidade [qu]e investigam, agora, os problemas da vida urbana”; Ariano Suassuna explora o tema com “o drama religioso de inspiração medieval e o populário nordestino”; Gianfrancesco Guarnieri, ao demonstrar “a luta de classes dos centros urbanos”; Plínio Marcos o faz “explodindo em compreensão humana os conflitos dos marginalizados”; João das Neves, por sua vez, ao aliar “o drama de cunho social a uma montagem que explorava magnificamente o espaço”; e também autores como José

Vicente, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro colaboram com essa consciência por suas contribuições após a Ditadura Militar que “levou a nova geração a fundir o empenho social e uma torturada subjetividade” (Magaldi, 1981, p. 109). Todos esses autores, ao longo do século XX, contribuíram, assim, para o dimensionamento desse processo de fundar, cada qual com sua própria poética dramatúrgica, o entendimento amplo do que os críticos, dentre eles nosso autor, chamaram por teatro moderno brasileiro. Nestes autores, o que queremos pontuar, é que Magaldi buscou reconhecer os traços que trazem à obra certa autonomia estética, relacionada ao fato de que o exercício da escrita demonstra essa consciência do labor, da feitura da arte teatral, burilando os gêneros, as influências, as visões de país que abordam, as posturas diante da sociedade.

***Vestido de noiva* e a renovação do fazer teatral**

Vestido de noiva, com dramaturgia de Nelson Rodrigues, é considerado tanto por Magaldi quanto para Prado um espetáculo moderno brasileiro por romper, completamente, com a prática de encenações de comédias de costumes que dominava os palcos brasileiros e subverter “a técnica narrativa, para incorporar a flexibilidade do cinema e admitir as flutuações do subconsciente” (Magaldi, 2008, p. 23). Em parte da crítica teatral, a representação em cena da fragmentação do consciente de Alaíde, apresentada na dramaturgia através do texto também fragmentado, juntamente com a encenação de Ziembinski e cenário de Santa Rosa, consolidou novas formas do fazer teatral no Brasil “elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários” (Prado, 2009, p. 40).

Apesar de concordarem sobre o processo de modernização da encenação de *Vestido de noiva*, Magaldi apresenta críticas positivas à encenação, enquanto Prado critica a predominância de um público burguês e a ausência da classe popular nas apresentações, êxito este que seria garantido apenas com o Teatro de Arena. O populismo consagra-se, para Prado, como um elemento fundamental para a modernização do teatro brasileiro, aspecto que não é mencionado a princípio por Magaldi, como algo que propunha ao público uma nova visão sobre a nação e uma forma de romper com as convenções do palco, escapando assim do formalismo cênico ao tentar representar o povo.

A oposição aos valores teatrais vigentes da época consolidada com Os Comediantes, a princípio, com o amadorismo em oposição ao profissionalismo

pertencente ao teatro comercial, consistiria em mais um passo do país em direção à modernidade. Uma modernidade que, conforme a visão dos críticos, ocorria na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislávski.⁴ O que ganha destaque para essa percepção é o modo do grupo de focar na maneira de contar a história ao invés da própria história, o que consistiria num marco do moderno (cf. Prado, 2009, p. 40).

O que se observa, do cotejo entre o pensamento dos dois críticos, é que a compreensão do teatro como uma arte de diversas facetas foi fundamental para a dimensão do moderno concretizada pela encenação de *Vestido de noiva*. Se antes as dramaturgias apresentavam *consciência cênica* apenas através de indicações cênicas, pela apresentação de temas brasileiros ou apenas por desviar de certa monotonia da cena vigente, a encenação da dramaturgia de Nelson Rodrigues institui-se como um paradigma a ser seguido pela cena teatral brasileira. Dessa forma, ao apresentar mudanças radicais em todos os setores do fazer teatral, a montagem de Os comediantes se constitui, tanto para Magaldi quanto para Prado, como o idealizador da cenografia e encenação brasileira moderna.

A obra rodriguiana “não se contendo nas fronteiras da dramaturgia... revoluciona também a encenação” (Magaldi, 2008, p. 40), realizada por Ziembinski ao materializar “como projeção exterior, o subconsciente da acidentada Alaíde, que faleceu após um ato cirúrgico malogrado” (Magaldi, 2008, p. 24). A presença do encenador contribuiu de forma substancial para o processo de tomada da *consciência teatral*, consequentemente, de modernização teatral, conforme Magaldi expõe em “Por um teatro brasileiro”, publicado n’O Estado de São Paulo: “Ninguém de boa fé pode desconhecer que a extraordinária elevação do nível dos nossos espetáculos, nos últimos anos, é obra em grande parte dos encenadores vindos do estrangeiro” (Magaldi, 1956, p. 5). O sucesso da encenação levou com que diversos outros grupos teatrais da época, notadamente o TBC, importassem diretores estrangeiros, como Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Gianni Ratto e Maurice Vaneau. Além disso, houve uma absorção de tendências modernistas do exterior como uma tentativa de alcançar o potencial atingido pelos Comediantes, artífice utilizado por diretores como Antunes Filho, Flávio Rangel e José Renato (cf. Magaldi, 1981, p. 107).

⁴ Foge ao escopo deste texto, mas tal perspectiva é também assegurada por Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*.

A modernização deu-se também no cenário produzido por Santa Rosa, que refletia a fragmentação do consciente da personagem apresentada na dramaturgia e na encenação. Para tal, foi empregado:

[...] um piso de plástico transparente no plano da alucinação e da memória, para ‘estabelecer uma diferença nítida entre o que é realidade e o que é memória pura, o que é memória deturpada pela alucinação e finalmente, o que é alucinação propriamente dita’. A iluminação desempenha um papel importante: Tudo que é alucinado, recebe uma iluminação de baixo para cima, com efeitos de irrealidade: o restante é iluminado normalmente, de cima para baixo (Magaldi, 1987, p. 88).

Dessa forma, *Vestido de noiva* representa, tanto para Magaldi quanto para Prado, a síntese da modernidade brasileira por apresentar novos parâmetros para a tomada da *consciência cênica* ao apresentar novas formas do fazer teatral em diversos âmbitos e alinhar-se ao pensamento estrangeiro, impondo suas próprias formas e temas: a dramaturgia de Nelson, a encenação de Ziembinski e a cenografia de Santa Rosa que, segundo o crítico, “deu origem, também, à nova cenografia brasileira” (Magaldi, 1987, p. 95). Magnificência essa em concordância com a avaliação de Prado, que atribui ao espetáculo “uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto à instituída pelo texto” (Prado, 2009, p. 40).

A consolidação da consciência teatral

Depois de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, vários dramaturgos apresentaram novas características em suas peças, o que ajudaria a consolidar a *consciência teatral*, aspecto referencial nas críticas de Magaldi para a constituição da modernidade no país. Já para Prado, a consolidação da *consciência teatral* ocorreu de forma distinta à visão de Magaldi, pois para o crítico:

a década de trinta figura nele [teatro moderno] mais como introdução que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo (Prado, 2009, p. 11).

Enquanto Prado percebia um enfraquecimento do caráter renovador na dramaturgia brasileira, Magaldi apresenta uma gama de autores que estavam consolidando a modernidade no Brasil. Essa visão distinta e diversa acerca dos vislumbres

da *consciência teatral* no Brasil corrobora com a consolidação e expansão da ideia de modernidade no país.

Apesar de concordar com Magaldi na afirmação da *consciência* em algumas peças, Prado reforça a importância de diversos outros autores como Silveira Sampaio com a *Trilogia do herói grotesco* por sua retratação do Rio de Janeiro, Abílio Pereira de Almeida com *Moral em concordata* por sua visão da cidade de São Paulo, Pedro Bloch com *As mãos de Eurídice* com a multiplicidade de vozes em um único intérprete, e destaca, principalmente, o trabalho do Augusto Boal no Arena ao propor um diálogo entre o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo que não se encontrava anteriormente nas dramaturgias brasileiras (cf. Prado, 2009, p. 63).

Magaldi apresenta em suas críticas a importância de Jorge Andrade. Em sua antologia *Marta, a árvore e o relógio*, baseia-se na História do Brasil de maneira que “da memória familiar específica, o dramaturgo ascende à memória grupal” (Magaldi, 2008, p. 44), aproveitando para “fazer mais uma denúncia das injustiças sociais, sem cair no panfletário e sem deturpar as psicologias” (Magaldi, 2008, p. 47). Para a realização das peças andradinas, que possuem inspirações em Arthur Miller, foi necessário novas formas do fazer cênico, de forma que Jorge Andrade inscreveu-se “em absoluto entre os grandes criadores dramáticos” (Magaldi, 2008, p. 47).

As contribuições de Ariano Suassuna, por sua vez, consistem na dissolução tradicional dos gêneros ao apresentar sua dramaturgia como “tradicomédia lírico-pastoril, drama cômico em três atos, farsa de moralidade e facécia de caráter bufonesco” (Magaldi, 2008, p. 69) e por introduzir em sua dramaturgia elementos e valores tradicionais da cultura brasileira. Para Magaldi, *A pena e a lei* “inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno. Honra seu autor e a inventividade da literatura brasileira” (Magaldi, 2008, p. 75). Já Gianfrancesco Guarnieri buscou denunciar a sociedade brasileira com uma forma que “tem a virtude de não filiar-se a fórmulas estabelecidas por escolas antigas ou contemporâneas, parecendo ditadas pelas necessidades interiores do entrecho” (Magaldi, 1984, p. 31).

Plínio Marcos buscou representar, sem filtro, os marginalizados da sociedade brasileira, como o cafetão e a puta em *Navalha na carne*, não só através da representação como, também, pela linguagem vulgar. José Vicente, assim como Plínio Marcos, buscou representar pessoas marginalizadas através de suas experiências pessoais relacionadas à

miséria e às condições humanas, de forma que “sua experiência, exposta com uma crueza e um gosto masoquista que não podem deixar indiferente o público” (Magaldi, 2008, p. 231). Sua contribuição cênica dá-se através de lembranças e digressões líricas incorporadas em cena.

Assim como José Vicente, Leilah Assunção e Consuelo de Castro se inscreveram na história da dramaturgia moderna ao apresentarem problemas da classe média brasileira, com a contribuição específica de ambas recaindo na visão feminina. Por exemplo, Magaldi descreve, no prefácio do livro *Da fala ao grito*, que Leilah, “a partir da mulher, ela analisa a sociedade e a própria condição humana” (Assumpção, 1977, p. 12), enquanto Consuelo apresenta uma inteireza crítica que “é outra virtude de uma ficcionista mergulhada nas contradições de seu tempo, expondo-as com uma coragem e um despudor que anunciam as obras duradouras” (Magaldi, 2008, p. 252).

Por fim, *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, apresentou através de mecanismos do *playwriting* e da colagem uma dramaturgia que discutia aspectos do plano político, social e artístico, por meio das diferenças que “existem entre o ‘novo’ e o ‘revolucionário’. O ‘revolucionário’ nem sempre é ‘novo’ absolutamente e o ‘novo’ nem sempre é ‘revolucionário’” (Magaldi, 2014, p. 727).

Esses autores, cada qual à sua maneira, segundo o percurso crítico de Sábato Magaldi, apresentaram novas formas de tomada de *consciência* através da introdução do elemento nacional em suas obras, de forma a despertar os brios nacionais e, por meio disso, a modernização do teatro brasileiro.

Conclusão

Quando o crítico mineiro deu início à publicação de suas críticas no jornal *Diário Carioca* e no jornal *O Estado de São Paulo*, boa parte delas tem foco na compreensão do processo de modernização do teatro brasileiro, definido por Sábato Magaldi como aquele a partir de 1933. Para tanto, como parte das características das obras analisadas, Magaldi buscava nos espetáculos o aguçamento da *consciência teatral*, despertada após certa saturação do fazer teatral brasileiro. Autores como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Oduvaldo Vianna Filho representavam alguns nomes que apresentaram algo de novo para o teatro brasileiro, articulado à

consciência da escrita e da nacionalização das obras, solidificando assim a modernidade teatral.

A constituição da modernidade teatral brasileira, articulada à perspectiva nacionalista, baseou-se fundamentalmente no aguçamento da *consciência teatral* através da realização do fazer teatral como uma arte de diversas dimensões, as quais necessitavam passar por alterações para que pudessem coincidir com os valores da época moderna, inerente ao desenvolvimento do século XX. Essa realização ocorreu paralelamente ao florescer do trabalho do crítico, cada qual a sua maneira, que foi capaz de observar essa afirmação de uma estética nacional em paralelo às afirmações estrangeiras e expressá-las para o público de forma que todos construíssem juntos essa nova forma de fazer teatro.

O livro *O período moderno* no qual se observa com maior afinco o tema da *consciência teatral* foi publicado em 1981. *Rasga coração* foi publicada em 1979, tornando-se o último exemplo concreto dado por Magaldi no texto, em que enaltece a presente cena teatral brasileira, que abrange ainda nomes como Millôr Fernandes, Lauro César Muniz, João Bethencourt, Maria Adelaide Amaral, Fauzi Arap, Fernando Melo, Juca de Oliveira, Sérgio Jockymann, Flávio Márcio, Naum Alves de Souza e Dias Gomes. O que se pode apreender, portanto, é que a *consciência teatral* aflorou na dramaturgia de Oswald de Andrade, em 1933, e se consolidou durante todos esses anos e autores apresentados no decorrer do texto, fundamentando sua obra crítica, as percepções com as quais avaliou e valorou as obras e pôs em movimento a noção que tinha de *teatro moderno*.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Símbolo, 1977.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábat. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MAGALDI, Sábat et al. **O período moderno**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1981.

MAGALDI, Sábat. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábat. Por um teatro brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 novembro 1956.

MAGALDI, Sábat. Teatro brasileiro contemporâneo. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 23 outubro 1951.

MAGALDI, Sábat. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

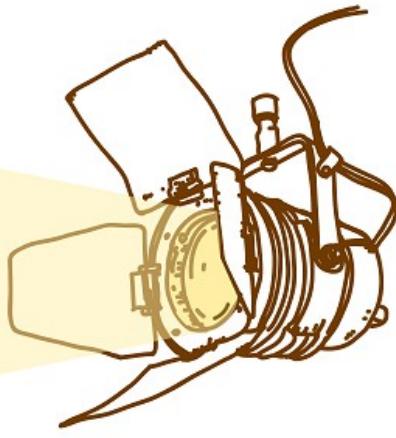
PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Submetido em: 29 set. 2025

Aprovado em: 22 dez. 2025

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público

Luiz Campos¹

Resumo

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a peça *O patinho torto ou Os mistérios do sexo*, de Coelho Neto, que será publicada nesta edição da revista. O objetivo é destacar a atualidade do texto, sobretudo no que se refere às questões de gênero, sexualidade e resistência cultural. A partir de uma análise histórico-crítica, procura-se recuperar uma obra pouco lembrada pela historiografia teatral brasileira, evidenciando sua relevância tanto para compreender o contexto do início do século XX quanto para dialogar com debates contemporâneos.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Gênero; Sexualidade; Resistência cultural.

Abstract

This paper offers a reflection on the play *O patinho torto or Os mistérios do sexo*, by Coelho Neto, which will be published in this edition of the journal. The aim is to highlight the play's relevance, especially concerning issues of gender, sexuality, and cultural resistance. Through a historical-critical analysis, the study revisits a work often overlooked in Brazilian theatre historiography, underlining its importance for understanding the early twentieth century as well as its resonance with contemporary debates.

Keywords: Brazilian theatre; Gender; Sexuality; Cultural resistance.

¹ Ator, diretor, professor e pesquisador teatral. Licenciado em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com bolsa mérito, e também em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Possui mais de 40 espetáculos teatrais realizados, tendo iniciado sua carreira em Santos (SP), nos movimentos de teatro de grupo. É um dos fundadores da Cia. Los Puercos, da cidade de São Paulo. Atualmente integra a companhia e é professor do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). E-mails: luiz_antonio_campos@yahoo.com / luiz.as.campos@unesp.br.

O teatro brasileiro carrega em sua história certas obras que, mesmo emolduradas por contextos específicos, ultrapassam os limites de seu tempo e ecoam problemáticas ainda urgentes. No entanto, alguns/mas dramaturgos/as são facilmente esquecidos/as, seja porque suas obras não se ajustaram ao cânone estabelecido, seja porque determinadas leituras críticas foram silenciadas ou desconsideradas ao longo dos anos. A hegemonia de algumas décadas privilegia certos nomes e estilos, ao mesmo tempo em que menospreza outros, e isso advém de múltiplos fatores, que vão desde os interesses políticos e culturais de cada época até a própria dinâmica do mercado editorial e da crítica especializada. Essa seletividade, por vezes arbitrária, nos convida a revisitar algumas obras para compreender não apenas o que se escolheu lembrar, mas também o que se escolheu esquecer. Entre elas está *O patinho torto* ou *Os mistérios do sexo*, peça de Coelho Neto publicada em 1924 e encenada pela primeira vez pelo Grupo Decisão em 1964, dirigida por Antonio Ghiguetto. Em meio a um período conturbado em nossa história – o início da ditadura civil-militar – e a um cenário teatral marcado por tensões políticas e estéticas, essa montagem aparece como um gesto que mesclou cultura popular, crítica social e, sobretudo, a ousadia de trazer à cena temas ligados à sexualidade e ao gênero.

Coelho Neto (Henrique Maximiano Coelho Neto), nascido em Caxias, Maranhão, em 21 de fevereiro de 1864, foi um autor cuja vida se confunde com os múltiplos caminhos da literatura e da política brasileira. Filho de um português e de uma mãe indígena, sua trajetória pessoal já evidencia a confluência de culturas e tensões que atravessariam sua obra. Ainda jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro, estudou em instituições prestigiadas e transitou por diferentes cursos superiores, entre Medicina e Direito, sem jamais se prender a um único destino. O encontro com Tobias Barreto, em Recife, e a vivência entre os estudantes abolicionistas e republicanos em São Paulo, alimentaram nele uma inquietação intelectual que se traduziu em política e em literatura.

Homem de múltiplas frentes, Coelho Neto não apenas escreveu romances, peças e crônicas, mas também atuou como jornalista, político e professor – tendo lecionado História da Arte, Literatura e História do Teatro. Sua inserção nos círculos culturais do Rio de Janeiro aproximou-o de figuras como José do Patrocínio e Olavo Bilac, e seu nome se tornou presença constante em jornais, revistas e salões literários. Casado com Maria Gabriela Brandão, teve catorze filhos, o que dá a medida da dimensão humana de sua vida, entre a intensa produção intelectual e a experiência familiar.

Além de multiplicar-se em pseudônimos para ampliar sua voz nos periódicos da época, cultivou praticamente todos os gêneros literários, chegando a ser um dos escritores mais lidos do Brasil no início do século XX. Apesar de mais tarde ter sido alvo de críticas e esquecimento por parte de novas gerações, foi reconhecido em vida como um mestre da forma, eleito em 1928 “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”. Sua produção, vasta e diversa, deixa entrever uma imaginação vibrante, capaz de transitar entre a prosa lírica, a cena teatral e o comentário crítico, testemunhando tanto seu tempo quanto os limites e possibilidades da literatura nacional.

O que concerne a sua obra, *O patinho torto ou Os mistérios do sexo*, parte de uma notícia publicada no dia 16 de outubro de 1917, na primeira página da Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, que revelava que “Emília é homem!” (As surpresas da vida, 1917, p. 1). Transformar essa ocorrência em comédia de costumes já era, em si, um gesto subversivo, pois colocava em questão tabus relacionados ao corpo, ao desejo e à normatividade de gênero em uma sociedade profundamente conservadora. O enredo acompanha Eufêmia, jovem de dezoito anos prestes a casar-se por imposição familiar, mas que resiste à condição tradicional da noiva dócil. Jogadora de futebol, sonhadora em servir na guerra e, mais tarde, assumindo uma identidade masculina, a personagem tensiona as fronteiras entre feminino e masculino, abrindo espaço de reflexão sobre identidade e liberdade individual em pleno início do século XX.

A escolha de Coelho Neto em transformar uma notícia de jornal em material dramatúrgico – especialmente uma notícia que expunha uma situação de ambiguidade de gênero – revela muito sobre a tensão entre arte, sociedade e política no início do século XX e, sobretudo, sobre como essa dramaturgia pôde ressoar de maneiras diferentes em sua recepção posterior, como por exemplo, na montagem de 1964. O gesto de levar para a cena o tema da sexualidade e das fronteiras entre masculino e feminino não apenas confrontava os códigos morais de sua época, mas também ampliava o campo de debate público em torno de corpos e desejos fora da norma.

Do ponto de vista conservador – e, se pensarmos em leituras neoliberais contemporâneas –, uma obra como *O patinho torto* poderia ser acusada de “atacar os valores da família tradicional”, de ridicularizar instituições como o casamento ou de relativizar papéis sociais considerados naturais e imutáveis. Nessa perspectiva, a peça tocaria em um ponto sensível: a dissolução das hierarquias de gênero que garantiam a

ordem social. Por outro lado, uma leitura progressista, alinhada a causas humanitárias, vê no texto um marco de ousadia, um gesto de denúncia e resistência frente à opressão cultural que confinava as mulheres e interditava qualquer vivência identitária fora da norma binária. Nesse sentido, a personagem Eufêmia, que joga futebol, sonha em servir na guerra e assume uma identidade masculina, pode ser lida como precursora de debates sobre autonomia, desejo e diversidade.

Quando retomado pelo Grupo Decisão em 1964, o texto ganhou novas camadas de sentido. Por um lado, representava a recuperação de um dramaturgo brasileiro de enorme produção, mas pouco encenado. Por outro, trazia um tema que, mesmo suavizado pela chave cômica, escancarou contradições sociais. Se hoje a pauta LGBTQIAPN+ ainda encontra resistências, é preciso imaginar o impacto que um texto com esse conteúdo poderia gerar na década de 1960. O riso, nesse caso, pode ter atuado como ferramenta de crítica, mas também como proteção contra os olhares moralistas da censura.

Essa aproximação com o público não era gratuita: correspondia ao projeto político-estético do Grupo Decisão, formado por artistas como Antonio Abujamra, Sérgio Mamberti, Emílio Di Biasi, Wolney de Assis, Berta Zemel e Lauro César Muniz. Inspirados por experiências trazidas por Abujamra do teatro épico e popular, de Jean Vilar,² Roger Planchon³ e do Berliner Ensemble,⁴ buscavam popularizar o teatro brasileiro e afastá-lo de um elitismo que o distanciava das classes trabalhadoras. Nesse sentido, *O patinho torto* simboliza uma escolha estratégica: utilizar uma comédia de costumes para atrair plateias, mas oferecer, nas entrelinhas, uma reflexão sobre papéis sociais, sexualidade e resistência cultural em tempos de autoritarismo.

² O encenador Jean Vilar (1912-1971), ao fundar o Festival de Avignon em 1947 e dirigir o Théâtre National Populaire (TNP) a partir de 1951, deu corpo a uma concepção de teatro como bem comum aos cidadãos franceses. Sua função principal não se limitava à direção artística, mas sim à construção de uma cena que buscava romper com o elitismo cultural, oferecendo ao povo acesso à reflexão crítica e à fruição estética. Vilar, nesse sentido, projetou um teatro que funcionava como serviço público e instrumento de emancipação.

³ O diretor Roger Planchon (1931-2009), ao fundar o Théâtre de la Cité em Lyon e transformá-lo em referência nacional, imprimiu ao seu trabalho uma dimensão política que articulava clássicos e dramaturgia contemporânea. Sua função maior esteve em conceber o palco como espaço de enfrentamento simbólico das desigualdades, inserindo o teatro no cerne da vida social. Planchon afirmava, em sua prática, a ideia de que a arte deveria interpelar o presente e não apenas representá-lo, mantendo sempre uma vocação crítica e transformadora.

⁴ O Berliner Ensemble foi a companhia teatral fundada em 1949, em Berlim Oriental, por Bertolt Brecht e sua esposa, a atriz Helene Weigel. Após a morte de Brecht, em 1956, Weigel assumiu a direção artística do grupo, desempenhando papel fundamental na preservação e difusão da estética brechtiana. Sob sua liderança, o Ensemble consolidou-se como referência internacional, tornando-se espaço privilegiado de experimentação cênica e de continuação do legado de Brecht.

A obra também antecipa procedimentos que décadas mais tarde seriam associados ao Teatro documentário. Ao transformar uma notícia de jornal em dramaturgia, Coelho Neto realiza uma espécie de colagem entre realidade e ficção, gesto que Brecht também defendia ao aproximar teatro e vida social. O episódio verídico é ressignificado em cena, permitindo ao público rir, mas também pensar sobre as estruturas que regulam identidades e corpos. Essa dimensão documental, ainda que embrionária, é um aspecto que torna a peça atual, conectando-a com formas contemporâneas de teatro político que se valem de relatos, testemunhos e materiais de arquivo.

Do ponto de vista social, é inevitável associar a figura de Eufêmia aos debates atuais sobre gênero e diversidade. Sua recusa ao casamento arranjado, seu gosto por práticas esportivas e militares, sua transformação em homem e a aceitação parcial de seu noivo, tudo isso aponta para uma desconstrução dos modelos normativos. Se em 1917 a notícia causava escândalo, hoje continua a nos provocar, especialmente quando pensamos nas violências sofridas por pessoas trans e não binárias no Brasil. Nesse sentido, a obra é um testemunho histórico de como a literatura e o teatro podem abrir espaços de questionamento antes mesmo de a sociedade estar preparada para debatê-los.

Não é possível afirmar com segurança qual foi a real intenção de Coelho Neto ao escrever a peça. É plausível pensar que o autor buscava apenas um efeito cômico, explorando o insólito e o inusitado de uma notícia de jornal para provocar risadas em seu público. Outra hipótese é que a peça tivesse um caráter de militância implícita, ainda que discreta, refletindo a experiência política e intelectual do autor, marcado por convivências com círculos progressistas em sua juventude. Também não se pode descartar que a obra fosse, antes de tudo, uma tentativa de renovar o teatro de costumes, experimentando temas polêmicos para atrair atenção e público. O fato é que, independentemente da intenção autoral, *O patinho torto* acabou por abrir espaço para questionamentos que, mais de um século depois, seguem pulsando em debates sobre identidade, gênero e liberdade.

Hoje, revisitlar *O patinho torto* ou *Os mistérios do sexo* pode significar reconhecer a importância de Coelho Neto não apenas como um escritor prolífico, mas como alguém que, ainda que de forma sutil, trouxe à tona questões que permanecem no centro do debate contemporâneo. Entre o riso e a subversão, a peça continua a nos interpelar. Mostra como a arte, mesmo quando travestida de comédia, pode carregar germes de transformação social. Ao olhar para Eufêmia, não vemos apenas uma personagem cômica

de 1917, mas um espelho que reflete nossas lutas atuais por igualdade, diversidade e liberdade. Nesse sentido, *O patinho torto* permanece vivo, lembrando-nos que o Teatro pode ser, acima de tudo, espaço de resistência, diálogo e reinvenção do mundo.

Referências

AS SURPRESAS da vida. **Gazeta de Notícias**, 16 out. 1917, p. 1.

CAMPOS, Luiz. Muito além de um Patinho Torto. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 5, n. 2, p. 104-115, 2018.

CAMPOS, Luiz. **Um grupo chamado Decisão**: levantamento de registros históricos e apontamentos críticos sobre a atuação do Grupo Decisão, na década de 1960, com ênfase no espetáculo “Sorocaba, senhor!”. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

TIBAJI, Alberto. Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 277-300, 2017.

O PATINHO TORTO
ou
OS MISTÉRIOS DO SEXO
Comédia de Coelho Neto em três atos

*A dramaturgia foi encenada pela primeira vez no Teatro
Nacional de Comédia, na cidade do Rio de Janeiro,
pelo Grupo Decisão no dia 14 de julho de 1964.*

Elenco e direção da primeira montagem:

CUSTÓDIA.....	Iracema de Alencar
CLEMENTE.....	João das Neves
BIBI.....	Sérgio Mamberti
DONÁRIA.....	Marilena Carvalho
IRACEMA.....	Suely Franco
EUFÊMIA.....	Emílio di Biasi
DR. PATUREBA.....	Carlos Vereza
DONA AUGUSTA.....	Hilda Machado
BATISTA.....	N. N.
(DIREÇÃO).....	Antônio Ghigonetto

Época: Rio de Janeiro - Durante a 1^a Guerra Mundial

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 9, n. 2, p. 168-225, 2025.

PRIMEIRO ATO

Sala burguesa. Mobiliário antigo. Mesa ao centro coberta por um pano de crochê, sobre a qual acumulam-se revistas, brochuras, cartões postais. Porta à esquerda dando para um corredor em diagonal, em cuja parede há um aparelho telefônico. Portas ao fundo e à direita. Janela à esquerda, baixa.

CENA I

CLEMENTE, BIBI, CUSTÓDIA, depois DONÁRIA

Custódia está sentada no sofá, à esquerda; Clemente na cadeira de braço, ao lado. Bibi, sentado junto à mesa de centro, folheia distraidamente as revistas.

CUSTÓDIA: Sim, a natureza mexe com a gente, não digo o contrário. Também eu passei por isso, mas assim como Eufêmia... Deus me livre, eu tinha os meus burros, ficava embezerrada...

CLEMENTE, sorrindo: Era bicho pra burro, como agora se diz, hein comadre?

CUSTÓDIA, sem compreender: Bicho? Como bicho?!

CLEMENTE: Burros, bezerros...

CUSTÓDIA, dando de ombros: Ora, compadre... Trate sério. Então o senhor não sabe que isso é um modo de falar? Ficava jururu, metida num canto, com um nó na garganta, uma vontade doida de chorar. Mas Eufêmia!... Nossa Senhora! Parece que comeu fogo! Olhe, ela está lá dentro com Iracema, vávê-la.

CLEMENTE: Temperamento, comadre. Cada um, nesta vida, traz a sina e os nervos que Deus lhe deu. A minha defunta por exemplo... lembra-se? Era uma pomba sem fel, mas fosse alguém comer pão torrado perto dela. Ficava uma fera! Nervos.

BIBI, cantarolando baixinho: A Bahia é terra boa. Ela lá e eu aqui... (*Continua assobiando*).

DONÁRIA, aparecendo ao fundo com um samburá de compras no braço: Minha ama...

CUSTÓDIA: Que é?

DONÁRIA: Subiu sim, senhora.

CUSTÓDIA: Quem?

DONÁRIA: O açúcar. Subiu um tostão.

CUSTÓDIA: Um tostão! Isso é um desaforo! (A *Clemente*, frenética:) Mas que há de ser de nós comadre?!

CLEMENTE, *indiferente*: Há de ser o que Deus quiser. Está subindo tudo.

BIBI, *pedante*: É a vertigem das alturas.

CLEMENTE: Nós, comadre, somos dos tempos das casas térreas, do feijão com carne seca, do bacalhau na quaresma, das procissões, das fogueiras, das pastorinhas, do tempo em que o pão cheirava e com um de dois vinténs o pobre fazia o seu almoço. Hoje em dia com esta história de avoação...

BIBI, *corrigindo*: Aviação, papai.

CLEMENTE, *repontando*: Então eu não sei que é ação?

CUSTÓDIA: É a mania de emendar a gente.

CLEMENTE: Mas, como eu dizia: hoje com essa história de voar, anda tudo pelos ares.

CUSTÓDIA: Pelos ares... Pelos ares vai isto, mais hoje, mais amanhã, o senhor há de ver.

CLEMENTE: Qual, comadre: não temos gente. Falta-nos uma cabeça. Nem braços, nem cabeças: só temos pernas: os homens, para trocá-las na avenida, bolinar nos cinemas; as mulheres para mostrarem-nas. Porque uma das coisas que mais tem subido com a crise é o vestido.

CUSTÓDIA: Menos o meu.

CLEMENTE: É. A comadre mantém os princípios: cauda e anquinhas.

CUSTÓDIA: Anquinhas! Eu? Nunca precisei disso, com a graça de Deus. Quanto à cauda, usei e hei de usar até a morte, porque é decente. Uma senhora de cauda está sempre composta.

CLEMENTE: Depois... a cauda é natural: para casaca de rabo, vestido de cauda. Uma coisa diz com a outra. Amanhã, com esta história de parcimônia, cortam o rabo à casaca e mudam-na em jaqueta.

CUSTÓDIA, *ingênua*: Já cortaram, comadre. Agora a casaca é um casaquinho que se chama não sei como, uma coisa assim à moda de esmonco...

BIBI, *corrigindo*: Smoking.

CUSTÓDIA, *aborrecida*: Já vem você, Bibi.

CLEMENTE: Ah! Sim... Isso é um filho de casaca. Nasceu sem rabo porque, a comadre sabe: tudo se aperfeiçoa na vida.

BIBI: Nós mesmos: se não fosse a seleção natural, ainda teríamos rabo de macaco, como Adão.

CUSTÓDIA, *com um momo*: Ora, Bibi... tire o seu cavalo da chuva. Quer você dizer que nós...?

BIBI: Não sou eu quem diz, é Darwin.

CUSTÓDIA: Pois Darwin que não seja tolo, filho de macaco, é ele.

CLEMENTE: O rapaz sabe, comadre.

CUSTÓDIA: Sabe nada! Fidúcias...

DONÁRIA: Minha ama, olhe que estou aqui esperando.

CUSTÓDIA: O quê?

DONÁRIA: O açúcar.

CUSTÓDIA: Pois vá buscar o açúcar, que se há de fazer? Dá, dá o tostão a esse gatuno. Há de lhe ficar atravessado na garganta. Deus é grande! (*Donária entra à esquerda, fundo*). Eu já não sei mais que hei de fazer. Uma raiz de aipim, uma coisa que custava um tostão...

CLEMENTE: A três vinténs comprei eu muitas na Praia do Peixe, no Largo da Sé...

CUSTÓDIA: Pois hoje, por menos de um cruzado, o senhor não compra uma assinzinha.

CENA II

Os mesmos, menos DONÁRIA

CLEMENTE, *acendendo um cigarro*: Esta guerra... esta guerra! Nem sei! Enfim... (*Pausa.*) Então sinhá esta noite?...

CUSTÓDIA, *atalhando-o*: Ih! Compadre... não a chame de sinhá.

CLEMENTE: Por quê?

CUSTÓDIA: Não quer. Diz que tem nome. (*Clemente encolhe os ombros*). Esta noite parecia que vinha o mundo abaixo. Eu até tive pena de Iracema, coitada! A pobre de minha filha não pregou o olho, nem deixou ninguém dormir – era de um lado para o outro, falando atirando coisas. Um desespero (*Suspirando*) Ah! Compadre, a falta que me está fazendo o falecido! O senhor não imagina o que eu tenho sofrido! E com esta história de Eufêmia então, é um horror. (*Chamada ao telefone*). Bibi, tem paciência, meu filho, vai ver quem é. (*Bibi vai atender, continuando a cena entre os dois enquanto ele fala entrecortadamente.*)

BIBI, *ao telefone*: Alô!... Sim, senhora. Sim, senhora... Bibi... Eu mesmo... Às quatro? Sim, senhora. Ciúme! Eu? Não, senhora. Se puder. Sim, senhora. Até logo... Obrigado.

CUSTÓDIA: Olhe, compadre eu não acredito em coisas feitas, mas às vezes... não sei. Pois uma menina que era um anjo, virar assim a cabeça sem quê nem porque...

CLEMENTE: Isso passa, comadre.

CUSTÓDIA: Passa... passa. E as manias, compadre! É cada esquisitice que eu até tenho vergonha de contar. (*Bibi desliga o telefone e volta a sentar-se. Interrogando-o:*) Quem é?

BIBI: Clotilde. (*Custódia faz um momo.*) Está convidando Eufêmia para um *training* logo mais, no Fluminense.

CUSTÓDIA, *aborrecida*: É isso. São esses trens que estão lhe virando a cabeça. Tanto se meteu com a bola que a dela é o que se vê. Trens...! As bolas das moças do meu tempo eram os novelos de lã... Hoje!

CLEMENTE: É o progresso.

CUSTÓDIA: Que progresso, compadre? Progresso é uma moça saber tomar conta da casa, cerzir uma meia, pregar um botão, temperar uma panela.

BIBI: Ora, D. Custódia...

CUSTÓDIA: Ora... o quê? Quando precisares de quem te pregue um botão nas ceroulas hás de dizer-me se a bola vale mais que a agulha. (*Aborrecida:*) É Fluminense, Fluminense. Eu ainda me mudo daqui por causa dessa história de Fluminense.

BIBI: Ela é torcedora.

CUSTÓDIA: Torcedora... Torcida ando eu, sabe você? Eu é que me torço aqui com ela. É por essas e outras que o mundo está assim virado. Mulher é mulher! Deixe as bolas com os homens, cuide do que lhe compete.

BIBI: Então a senhora não quer o aperfeiçoamento da raça? (*Com ênfase:*) Na Esparta de Licurgo as moças exercitavam-se nos ginásios nuas em companhia dos rapazes.

CUSTÓDIA, *rilhando os dentes*: Ah! Eu lá com um bom chicote!...

BIBI: Veja a americana.

CUSTÓDIA: Que tem a americana?

BIBI: É mulher para tudo.

CUSTÓDIA: Pois sim... Eu não sou americana, mas mando chegar a mais pintada. De que serve saber jogar peteca com uma pá de barbante e não entender de um refogado. Você come peteca? Come? Não. Pois é... Eu hei de ver. Minha mãe, era uma dona de casa que fazia gosto e não falava francês, não batucava em piano e nunca se importou com bolas. Eu fui criada no mesmo regime. Agora é o que se vê. Olhe Eufêmia... Está aí com os nervos que nem sei.

CLEMENTE: Mas afinal... Que disse o Dr. Camacho?

CUSTÓDIA: Ora o Dr. Camacho... é outro. Acha que ela deve fazer o tal esporte: andar a pé, correr, jogar peteca, fazer ginástica. E sempre a mesma lengalenga: que isso é da idade, que o casamento a põe boa. Como se o casamento fosse coisa de botica, como magnésia.

CLEMENTE: Eles, às vezes, dão em droga, mas só depois da lua de mel.

CUSTÓDIA, a Bibi: A propósito: você vai ou não buscar o Dr.?

BIBI: Às onze horas.

CLEMENTE: Pois então, são dez e meia.

BIBI: É aqui ao lado.

CLEMENTE: Mas vai. (*Bibi levanta-se e sai pelos fundos.*)

CENA III

CLEMENTE e CUSTÓDIA

CUSTÓDIA, *depois de um momento*: Ô comadre, com franqueza: você não acha Bibi um pouco frio?

CLEMENTE: Frio! Quem? Bibi?! Ora comadre... não fosse ele meu filho... Bibi é um forno, fria é Eufémia. (*Caramunhando.*) Não tem alma. O rapaz chega-se-lhe para dizer uma amabilidade e ela responde-lhe com um murro. Por maior que seja o amor de um homem, comadre, tenha paciência... murro não é graça.

CUSTÓDIA, *interrogativa*: Mas?...

CLEMENTE: Ora! Cada um!...

CUSTÓDIA: Olhe, comadre, se ela o esmurrá é porque ele...

CLEMENTE: Qual nada! É porque ela está sempre abaixo de zero. Nem parece uma menina de hoje. Afinal um noivo, cá no meu entender, tem direito de fazer festa à sua noiva. Ou bem que se é ou bem que se não é. Até é bom para se irem habituando. (*Gravemente:*) Eu também fui noivo, comadre.

CUSTÓDIA: Também eu. Mas festas de noivo... hum! Começam em brinquedo e quando a gente menos espera, é aquela desgraça. (*Vozes à direita. Prestando atenção:*) Olhe, parece que é ela. Sonde-a. Mas cuidado com a língua, comadre. O senhor, às vezes solta cada uma de arrepia os cabelos. Eu sei que não é por mal, mas Eufémia é um lírio.

CLEMENTE: Pelos modos a comadre acha que eu sou imoral?

CUSTÓDIA: Imoral, não digo: distraído. Precisa ter mais cuidado. Eufêmia, não é por ser minha filha, está hoje ainda tão pura como quando nasceu. É uma sensitiva.

CLEMENTE: Pois olhe, comadre, a gente lá na roça, chama a sensitiva: malícia de mulher. E o povo é sábio, tem experiência velha. O que o povo diz Deus assina.

(Soa um relógio.)

CUSTÓDIA, *prestando atenção à esquerda*: Ih! Onze horas. Com licença. Vou vestir uma roupa decente para receber o médico. Até já. Olhe não leve a mal as minhas palavras, compadre: Sonde-a, vê se descobre alguma coisa, mas com cuidado.

CLEMENTE: Vá descansada.

CUSTÓDIA: Até já. (*Entra à esquerda*).

CENA IV

CLEMENTE e EUFÊMIA.

CLEMENTE, *levantando-se fleumaticamente*: Sim senhor...! E chama-se assim um homem de sem vergonha cara a cara. (*Põe-se a folhear uma revista. Eufêmia aparece à porta da direita fumando. Traz no queixo uma cruzeta de pontos falsos. Ao ver Clemente atira o cigarro ao chão. Clemente apanha-o, lança-o pela janela e diz, pachorrentamente*:) Mais prudência, menina. Com fogo não se brinca. (*Encarando-a*:) Estás com dor de dentes?

EUFÊMIA: Eu? Não. Por quê?

CLEMENTE: Fumando: Eu só admito que uma mulher fume quando está com dor de dentes.

EUFÊMIA: Preconceitos. (*Vivamente, com arrogância*:) Por que não pode a mulher fumar? Por quê?

CLEMENTE: Por quê? ... Ora essa!... Porque não é natural nem decente. Eva não fumava.

EUFÊMIA: Nem Adão.

CLEMENTE, *perlongando a sala*: Isso é que eu não sei.

EUFÊMIA: Sei-o eu, porque o fumo, originário da América, só apareceu na Europa em mil quinhentos e não sei quê. Foi o século XVI que acendeu o primeiro cigarro no facho da civilização.

CLEMENTE: Ah! Sim! Pois deixemos o século fumar à vontade e vamos ao que interessa. Que é isso no queixo, se é espinha, cuidado!

EUFÊMIA, *naturalmente*: Não, é um talho à toa: cortei-me com a navalha.

CLEMENTE, *espantado*: Com a navalha? Navalha no queixo?... Tu!?

EUFÊMIA: Pois então, padrinho? Que há nisso de extraordinário?

CLEMENTE: Mas... (*De repente*) Ó Sinhá... (*Eufêmia atalha-o com um gesto. Lembrando-se:*) Ah! Sim... Tens nome: Eufêmia. (*Outro tom*) Mas Eufêmia, que diabos tens tu, hein?

EUFÊMIA: Que tenho? Tédio, tudo me aborrece e irrita. Sinto que uma força reage em minha alma impelindo-me a sair de mim mesma.

CLEMENTE: A sair de ti mesma?! Por onde? Para onde?

EUFÊMIA, *com entusiasmo*: Para a vida! Para a luta! Para a independência! Para a liberdade!

CLEMENTE: Deixa-te de maluquices, menina. Não queiras contrariar a natureza. Essas coisas não são para o teu sexo.

EUFÊMIA, *com um momo de desprezo*: Sexo... sempre a palavra ridícula.

CLEMENTE: Palavra ridícula?!

EUFÊMIA: Sim, padrinho. (*cruzando os braços em atitude de desafio:*) Que é sexo?

CLEMENTE, *atarantado*: Sexo? Ora que pergunta! Sei lá! Sexo é um mistério. (*Outro tom:*) Olha, menina, nessas coisas o melhor é não bolir, estás ouvindo? Não tenho estudos, nem sou homem de andar por aí metendo o nariz no que não entendo. De mais a mais, são tantas as opiniões... Sei lá!

EUFÊMIA: Pois se não sabe, vá a um dicionário.

CLEMENTE: Não me faltava mais nada senão andar procurando sexos no dicionário. (*À parte:*) E é isto a sensitiva. Está fresca, pois não.

EUFÊMIA, *com decisão*: Ouça-me, padrinho. (*Senta-se cruzando a perna*). Eu devo casar-me com Bibi, não é verdade?

CLEMENTE, *observando-lhe os modos*: Pelo menos é o que está assentado de pedra e cal.

EUFÊMIA: Está assentado, mas tem de levantar-se. Tal casamento seria um desastre.

CLEMENTE: Desastre! Como?

EUFÊMIA: Porque Bibi espera de mim o que eu nunca lhe poderei dar.

CLEMENTE: Não o amas?

EUFÊMIA: Amor... o meu amor é feito de energia, amor forte, heróico.

CLEMENTE: É o que serve.

EUFÊMIA: ... com impulsão para lutas, para conquistas!

CLEMENTE, *escandalizado*: Conquistas!...

EUFÊMIA: Sim, conquistas. O meu sonho é partir para a guerra, alistar-me...

CLEMENTE: Na Cruz vermelha?

EUFÊMIA: Qual, Cruz Vermelha! Na aviação. (*Com heroísmo:*) Voar sobre o inimigo! Fulminá-lo das nuvens com toneladas de explosivos! Combater no espaço como as águias. O ar! O éter! *Gloria in excelsis!*

CLEMENTE, *à parte*: Está varrida de uma vez.

EUFÊMIA, *sacudindo o vestido com desprezo*: Quando me vejo nesta túnica de Nessus, com estes sapatinhos de salto alto, caiada de pó de arroz, eu que só admito a pólvora, tenho medo de enlouquecer. Estou como Prometeu, amarrado ao Cáucaso. É horrível! (*De repente:*) Dê-me a sua mão. (*Clemente mal lhe estende a mão, que ela aperta, agacha-se, encolhe-se gemendo.*)

CLEMENTE, *sacudindo a mão, e soprando-a*: Irra!

EUFÊMIA, *com orgulho*: Pulso, hein?

CLEMENTE: Pulso de homem!

EUFÊMIA: E o senhor ainda não viu o melhor.

CENA V

Os mesmos e IRACEMA

IRACEMA, *aparece à porta da direita, de branco, cabelos soltos, com um lírio na mão.*

Romântica: Papai...

CLEMENTE: Ora muito bom dia. (*Beija-a na frente*).

IRACEMA, *lânguida*: Beija-me de leve. Eu sou como um fio de fumo que a mais leve respiração dissolve.

EUFÊMIA: Deixa-te de fumaças...! (*A Clemente:*) Quer uma prova oral do que lhe acabo de dizer? (*A Iracema:*) Repete aquela quadra de Casimiro de Abreu que recitaste há pouco.

IRACEMA: Tem muito sentimento, não? (*Atitude poética, olhos para o alto, voz lânguida:*) Oh! Não me chames coração de gelo! Bem vês, traí-me no fatal segredo. Se de ti fujo é porque te adoro e muito, És bela; eu moço; tens amor; eu medo!

EUFÊMIA: Agora eu! (*Máscula, voz trovejante, gestos largos:*) Oh! Não me chames coração de gelo! Etc. Etc. (*plantando-se diante de Clemente em atitude arrogante*): Então?

CLEMENTE: Então, que? É a mesma coisa.

EUFÊMIA: Sim, os versos são os mesmos, mas a voz...

CLEMENTE: A tua é mais cheia, isso é, mais grossa... talvez do fumo.

EUFÊMIA: Qual fumo? É que eu tenho voz de barítono

CLEMENTE: Não digas isto que é feio. Barítono é voz de homem.

EUFÊMIA: Pois é a minha voz.

CENA VI

Os mesmos e DONÁRIA

DONÁRIA, *ao fundo*: Seu almoço está na mesa, seu Clemente. (*Retira-se.*)

IRACEMA: Papai já vai almoçar?

CLEMENTE, *carinhoso*: Sim, filhota. Tenho um negócio ao meio-dia em ponto. (*A Eufêmia:*) Manda chamar-me logo que chegue o médico. (*Sai pelo fundo, esquerda.*)

CENA VII

EUFÊMIA e IRACEMA

IRACEMA: Que tens? Tu não é a mesma, Eufêmia. Há nuvens densas em tua alma.

EUFÊMIA: O que há em minha alma é uma vontade danada de fazer um escândalo.

IRACEMA, *repreensiva*: Que coisa, Eufêmia.

EUFÊMIA: Já viste uma garrafa de champanhe quando a rolha começa a subir e os gazes lá dentro, a borbulhar, a ferver até que, de repente, pum! Pois assim estou eu.

IRACEMA: Como uma garrafa?

EUFÊMIA: Como uma garrafa de champanhe.

IRACEMA: Estás brincando. (*Meiga:*) Não, querida, tu andas a ocultar-me alguma coisa. Eu bem vejo que sofres. Abre-te comigo. Despeja as tuas mágoas no meu seio.

EUFÊMIA: As minhas mágoas, Iracema... Se eu as despejasse ia tudo raso.

IRACEMA: Tens o sono muito agitado. Ainda esta noite... até tive medo.

EUFÊMIA: Medo? Medo de que?

IRACEMA: Não sei. Enfim... pode ser que tenha sido pesadelo. (*Outro tom:*) Mas porque me escondes o teu segredo? Não confias em mim?

EUFÊMIA: O meu segredo... (*Trágica:*) O meu segredo é horrível, Iracema! Se eu te dissesse cairias fulminada como por um raio.

IRACEMA: Credo! (*Ingenuamente:*) É assim grande?

EUFÊMIA: É enorme.

IRACEMA: Entretanto nunca me pareceu que tivesse na alma uma coisa assim.

EUFÊMIA, voz cava: Não é na alma. (*Outro tom:*) E como havias tu de o descobrir se eu só agora é que dei por ele? (*Nervosa:*) Eu não me suicido, Iracema, queres saber por quê? Porque tenho medo de morrer. (*De repente:*) Se houvesse escrito duas cartas, uma para um homem, outra para uma mulher e, distraidamente, trocasse os envelopes, não seria um horror?

IRACEMA, *ingenuamente*: Conforme.

EUFÊMIA: Pois foi o que se deu comigo. (*Sacudindo o vestido.*) Este envelope não é o meu.

IRACEMA, *sem compreender*: Que envelope?

EUFÊMIA, *sacudindo furiosamente o vestido*: Isto!

IRACEMA, *abaixando-lhe as saias*: Não te descomponhas assim, Sinhá! Que modos feios!

EUFÊMIA, *desempenada*: Qual descompondo, qual nada!

IRACEMA: Tu não estás direita, não. É bom mesmo que o médico te examine.

CENA VIII

As mesmas e DONÁRIA

DONÁRIA, *aparecendo ao fundo, azafamada*: O cheira-cheira está aí, gente. (*As duas olham-na espantadas. Explicando:*) O Dr. da Casa de Saúde aqui do lado. (*Aborrecida:*) Oh! Vocês também...

IRACEMA: Ah! Espera... É esse que anda sempre de sobretudo e galochas?

DONÁRIA: Pois então? Está aí com seu Bibi. Vou avisar minha ama. (*Entra à esquerda correndo.*)

IRACEMA, *notando o desalinho de Eufêmia*: Arranja esses cabelos ao menos. Pareces uma fúria! (*Põe-se a arranjar-lhe os cabelos. Curiosa:*) Mas que história é essa de cartas, de envelopes?... Alguém escreveu-te?

EUFÊMIA: Não.

IRACEMA: Então?

EUFÊMIA, *limpando as mãos aos ombros de Iracema, de olhos cravados nela, como a hipnotizá-la*: Olha bem para mim. Bem! Sabes quem sou?

IRACEMA: Ora esta! Que coisa! Se sei quem és... Então não hei de saber?

EUFÊMIA: Não sabes. (*Voz soturna:*) Eu sou um grande desgraçado, Iracema!

IRACEMA: Um grande o quê?

EUFÊMIA: Desgraçado!

IRACEMA: Ainda se dissesse: desgraçada...

EUFÊMIA: Não! Eu digo o que é, o que sou: desgraçado!

IRACEMA: Com "o"?

EUFÊMIA: Com "o"!

IRACEMA: Oh! (*Olhando-a, como magnetizada:*) Mas então é um milagre!

EUFÊMIA: Qual milagre! Um horror é que é!

IRACEMA, *para si mesma*: Com o... Mas então... (*De olhos apavoradamente fitos em Eufêmia, vai-se-lhe a boca escancarando, mascara-se-lhe a fisionomia de horror e, com os braços duramente estendidos, como na repulsa de uma visão, vai recuando, recuando, até a porta da direita e, depois de haver desaparecido, solta um grito estridente.*)

EUFÊMIA, *baixa a cabeça e meneia-a desoladamente, dizendo em tom sombrio*: O mal secreto, de Raimundo Corrêa. Ah! Poetas... poetas!

CENA IX

EUFÊMIA, BIBI e o Dr. PATUREBA

BIBI, *ao fundo*: Entre, Dr. (*O Dr. Patureba aparece ao fundo, muito míope, de sobretudo e galochas, apalpando o terreno com o guarda-chuva. Bibi toma-lhe o chapéu e o guarda- chuva e apresenta-o a*

Eufêmia:) O Dr. Patureba aqui da Casa de Saúde ao lado. Senhorita Eufêmia Arrobas. (O Dr. aperta por engano a mão de Bibi.) Não, Dr. (Tomando a mão de Eufêmia colocando-a na do Dr.) A mão dela é esta, a minha.

Dr. PATUREBA: Dela... sua? Como?

BIBI: Digo minha porque me foi dada: somos noivos.

Dr. PATUREBA: Ah! Compreendo: é uma mão comum de dois. Compreendo... (*Acavala dois pares de óculos no nariz e experimenta a vista. Não satisfeito acrescenta um pince-nez.*) Muito bem. (*Sentando-se:*) A doente é a senhorita, não? Ora vamos lá. Com licença. Eu vejo pouco, só de muito perto. (*Chega-se muito a Eufêmia e toma-lhe o pulso.*) Pulso um pouco agitado. Mas isto em noivos é natural. Deixe ver a língua.

EUFÊMIA: Para que, Dr.?

Dr. PATUREBA: Como para que? A língua está para o corpo, minha menina, como uma vitrina para uma casa de negócios: é um mostrador, comprehende? O exame da língua põe o médico ao corrente do que há por dentro. (*Eufêmia mostra-lhe a língua.*) Assim. Um pouco de saburra. Se a menina fosse homem eu diria que fumava demais. Vamos adiante.

EUFÊMIA, *levantando-se vivamente*: Dr., o meu caso não é dos que se estudam na língua, não é... como direi, coisa de que se exponha amostra na vitrina.

Dr. PATUREBA: Por quê?

EUFÊMIA: Por que... ninguém expõe contrabandos.

Dr. PATUREBA: Contrabandos!... Como contrabandos?

EUFÊMIA: Eu explico, mas só ao senhor.

BIBI: Faz cerimônia comigo, seu noivo?...

EUFÊMIA: Não é cerimônia, Bibi, é...

CENA X

Os mesmos, CUSTÓDIA, depois CLEMENTE

CUSTÓDIA, *entrando pela esquerda apressada*: Desculpe-me, Dr. Estava lá dentro dando umas ordens. Sua senhora bem? Os meninos?...

Dr. PATUREBA: Todos bem, obrigado.

CUSTÓDIA: Então?... Já a examinou, Dr.?

Dr. PATUREBA: Ia examiná-la agora, mas... pelos modos... acho-a muito escrupulosa.

EUFÊMIA: Sim, preciso ficar a sós com o Dr.

CLEMENTE, entra pelo fundo, com o guardanapo ao pescoço. Vendo o médico detém-se. Tira o guardanapo e, chamando Bibi à parte, pergunta-lhe baixinho: Que houve aqui com Iracema? Fui encontrá-la na varanda banhada em lágrimas.

(Custódia e Eufêmia discutem nervosamente.)

BIBI: Não sei.

Dr. PATUREBA: O Sr. é o pai?

CLEMENTE: Não, Doutor, Padrinho apenas.

BIBI: É verdade, não os apresentei. (Apresentando:) Coronel Clemente Lameira, meu pai.

Dr. Patureba.

Dr. PATUREBA: Felismino Patureba, especialista em moléstias das senhoras, para o servir.

CLEMENTE: Muito obrigado, Dr.

CUSTÓDIA: Mas então, Doutor... Como há de ser? Ela insiste em ir só.

Dr. PATUREBA: No estado em que ela está é bom não contrariá-la. Somos vizinhos, a Casa de Saúde é aqui, a dois passos. É sair de uma porta e entrar em outra. Que tem isso? Ela vai comigo. Até lá em casa é melhor porque temos tudo à mão.

CUSTÓDIA: Mas então eu hei de deixar minha filha só, com um homem?

Dr. PATUREBA, formalizado: Eu não sou um homem, minha senhora.

CUSTÓDIA: O senhor?!

CLEMENTE: Essa agora!...

Dr. PATUREBA: Eu sou médico, e o verdadeiro médico não tem sexo: é neutro.

BIBI: Lá isso...

EUFÊMIA, decidida: Vou só. Só ou então... (Ao Dr.) Vou pôr o chapéu. Com licença. (Entra à direita).

CENA XI

Os mesmos, menos EUFÊMIA

CUSTÓDIA: Mas... (Troca olhares com Clemente.) Não sei... mas acho isto assim não sei como. Que eu não vá, enfim... até é bom porque não tenho coragem para essas coisas, mas sem uma pessoa da família... Não está direito.

Dr. PATUREBA: Por mim, minha senhora, pode ficar descansada. Não é para me gabar, mas tenho visto muita coisa. Por estas mãos tem passado o que o Rio tem de mais elegante.

CLEMENTE: Há um meio. Não por causa do Dr., em quem todos nós confiamos, mas pela maledicência.

CUSTÓDIA: A língua do mundo.

CLEMENTE: Eu vou na frente, meto-me lá num canto e quando o Dr. terminar o exame apareço e volto com ela

Dr. PATUREBA: É. Pode ficar na secretaria. Está muito bem. Enfim... eu estou por tudo.

CUSTÓDIA: É só por causa da boca do mundo, Dr. O senhor não imagina esta vizinhança por aí. Não escapa ninguém.

BIBI: Papai não tinha uma entrevista ao meio-dia?

CLEMENTE, distraído: Hein? Ora... vou à noite. (A Custódia e ao Dr.) Bem, eu vou indo.

CUSTÓDIA: Olhe, compadre... Fale-me pelo telefone.

CLEMENTE: Sim, sim.

Dr. PATUREBA: Espere na secretaria. (*Clemente sai pelo fundo, direita.*)

CENA XII

Os mesmos, menos CLEMENTE, depois EUFÊMIA

CUSTÓDIA: Será preciso ferro, Dr.?

Dr. PATUREBA : Não sei, minha senhora. Só vendo. Mas ainda que seja preciso não será para hoje. Hoje farei apenas o exame.

CUSTÓDIA: Seja tudo pelo amor de Deus.

(*Eufêmia aparece de chapéu.*)

EUFÊMIA: Às suas ordens, Dr.

CUSTODA, choramingando: Ah! Minha filha... tem coragem.

EUFÊMIA: Eu vou apenas conversar com o Dr., mamãe. Preciso estar a sós com ele.

BIBI, baixo a Eufêmia: Ingrata!

EUFÊMIA, com uma rabanada: Não me amoles! (A Custódia:) Hoje decide-se o meu destino: sim ou não!

CUSTÓDIA: Que é isso, menina!...

EUFÊMIA: É o que lhe digo! Vamos, Dr.

CUSTÓDIA: Você também nem parece homem, Bibi.

BIBI: Que quer a senhora que eu faça, se ela não quer?

CUSTÓDIA: Vai, minha filha. Deus te acompanhe.

Dr. PATUREBA: Às suas ordens, minha senhora. E fique tranquila. Esta mão até hoje não errou golpe. Fique tranquila. (*Custódia e Bibi acompanham até o fundo. Custódia apoia-se a uma das ombreiras, chorando. Bibi prossegue conduzindo o médico, que vai tateando, curvado sobre os passos.*)

CENA XIII

CUSTÓDIA e IRACEMA

IRACEMA, aparece à direita e, vendo Custódia a chorar, adianta-se nervosa, abraça-a e interroga-a aflita: Que é? Que houve? (Olhando em volta:) Onde está sinhá?

CUSTÓDIA: Foi com o Dr. para a Casa de saúde.

IRACEMA: Para a Casa de Saúde?!

CUSTÓDIA: Parece que tem de ser operada.

IRACEMA: Operada?! Ah! (Cai desfalecida).

CUSTÓDIA: Virgem Mãe do Céu! (Aos gritos:) Bibi! Donária! Acudam.

CENA XIV

As mesmas, BIBI, depois DONÁRIA

BIBI: Que foi?

CUSTÓDIA: Iracema teve uma coisa. Olha como está esfriando. Chama Donária.

BIBI: Minha pobre irmã! (Correndo ao fundo em grande aflição:) Donária! (Volta, ajoelha junto de Iracema e põe-se a bater-lhe nas mãos e esfregar-lhe os pulsos) Iracema! Minha irmã!

CUSTÓDIA: O coração dela está parando, Bibi. Valha-me Nossa Senhora!

DONÁRIA *entra afogueadamente pelo fundo, de avental, as mangas arregaçadas:* Que é? (Vendo Iracema desmaiada:) Misericórdia! Mas que foi, minha ama?

CUSTÓDIA: Foi porque eu disse que sinhá vai ser operada.

DONÁRIA, *com as mãos na cabeça:* Virgem! Operada... Sinhá! (Desata a chorar desesperadamente.)

CUSTÓDIA: Que é isso, rapariga? Vocês em vez de me darem coragem... Já se viu uma coisa assim?... Cale a boca, Donária!

DONÁRIA: Coitada de Sinhá. Aquele diabo do cheira-cheira... Não é à toa que eu embrorro com ele. (Iracema volta a si, senta-se, olhando em volta airada.)

CUSTÓDIA: Iracema!

BIBI: Minha irmã! (Chamado ao telefone. Bibi corre a atender.)

CUSTÓDIA, *a Iracema, mas voltada para o telefone:* Estás melhor, minha filha?

DONÁRIA: Pobrezinha de Nhá Eufêmia. Nas mãos daquele diabo que não enxerga.

BIBI, *ao telefone:* Beira-mar: oito, nove, meia dúzia, quatro. (Desliga.)

CUSTÓDIA: Chega de chorar, Donária. (A Iracema:) Estás melhorzinha? (A Bibi:) Quem é?

BIBI, *sentando-se ao lado de Iracema:* Foi engano!

IRACEMA: Que fatalidade! (Abraça-se em Custódia, soluçando.)

Fim do 1º ato.

SEGUNDO ATO

CENA I

BIBI, CUSTÓDIA e DONÁRIA

CUSTÓDIA, sentada no sofá, com as mãos abandonadas no colo, suspira com desalento: Ai! Ai!
(A Donária, que está encostada a um dos umbrais da porta do fundo:) Já acendeste a lamparina do oratório?

DONÁRIA: Já sim, senhora. Mas eu achava que, para uma coisa assim, era melhor uma vela de cera. Lamparina a gente acende todos os dias, já não tem força, os santos nem ligam. Cera é cera, minha ama.

BIBI: Tudo é luz, Donária.

DONÁRIA: Não, seu Bibi: vela não é azeite. A prova é que ninguém manda lamparina para a igreja, o que se manda é cera. Eu não mandei uma barriga? Mandei. Vosmecê pensa que os santos não vêm essas coisas. Ora se vê...! Santo Antônio então!...

CUSTÓDIA: Pois vai buscar a vela, rapariga. Vai de uma vez.

DONÁRIA: De quanto?

CUSTÓDIA: De dez tostões. Pois não chega?

DONÁRIA: De dez tostões?! Uma vela de dez tostões é pouco mais que um fósforo. Eu, para mim, costumo comprar de mil e quinhentos.

CUSTÓDIA, impaciente: Pois compra, rapariga. Compra!

DONÁRIA: Ué! Minha ama fica zangada. Eu tenho culpa!? Está tudo pela hora da morte.

CUSTÓDIA, enfezada: Morte, morte... Andas sempre a falar em morte. Até parece agouro.

DONÁRIA, resmungando: Hum! Nossa Senhora! (*Sai pelo fundo, esquerda.*)

CENA II

BIBI e CUSTÓDIA

BIBI, consultando o relógio: Vinte minutos para uma.

CUSTÓDIA: Está demorando muito. E o compadre nada. Se você tocasse para lá, Bibi?

BIBI: Não. Se papai não fala é porque a operação não terminou.

CUSTÓDIA, *alarmada*: Operação? Que operação? Pois ela vai ser operada? (*Com as mãos na cabeça*) Bem que eu estava adivinhando! (*Põe-se a andar de um para outro lado, desesperada*.)

BIBI: Espere, D. Custódia. Tenha calma. Eu queria dizer exame.

CUSTÓDIA, *aturdida*: Não! Não! (*Chamada ao telefone. Alvorocada*:) Vai ver, Bibi. (*Bibi corre ao aparelho, Custódia fica em atitude expectante*.)

BIBI: Alô! Como? Aqui é: Beira-mar: oito, nove, meia dúzia, quatro. (*Um instante*:) Beira-mar.

CUSTÓDIA: Que é?

BIBI: Pois não. (*Desliga*.)

CUSTÓDIA: Que é?

BIBI: Engano. (*Pausa*)

CUSTÓDIA: Como estará Iracema? Estou com esta cabeça que nem sei! Também é tanta coisa em cima da gente.

BIBI: Olhe, D. Custódia, para mim, quer a senhora saber? Para mim a doença de Eufêmia é o cinema.

CUSTÓDIA: Como cinema?

BIBI: Essas moças vão aos cinemas, vêem coisas, impressionam-se e é isso.

CUSTÓDIA: Mas que coisas terá ela visto para ficar assim?

BIBI: Quem sabe lá? Eu só lhe digo que muita cabeça de moça tem virado por causa do cinema. Quando nos casarmos ela só irá ao cinema comigo e ainda assim só depois de eu haver visto a fita.

CUSTÓDIA: Ora, seu Bibi, se cinema virasse cabeças, então, meu filho, não sei que seria desta cidade. Qual! Eufêmia tem coisa muito séria. Queira Deus que eu me engane, mas, para mim... (*Suspira*) Ainda esta noite um cachorro uivou aí na vizinhança que parecia o diabo.

BIBI: Ora! Os cachorros uivam sempre que há luar. Tristeza.

CENA III

Os mesmos e IRACEMA

IRACEMA, entrando pela direita: Nada ainda?

CUSTÓDIA: Qual, minha filha! E você como vai? (*Fá-la sentar-se a seu lado.*)

IRACEMA: Estou preocupada! (*Tomando a mão de Custódia e encostando-a ao peito.*) Olhe o meu coração como está.

BIBI: Não há nada. (*Chamada ao telefone.*)

CUSTÓDIA: Vai ver, Bibi. (*Bibi vai atender. As duas mulheres levantam-se e acercam-se do aparelho, ansiosas. Baixo a Iracema.*) Estou com medo.

BIBI: Alô!... (*Sôfrego:*) É papai? Sim, sou eu. Então? (*Movimento das mulheres.*) Como? Um terno? Aqui? Só se for o meu. E eu? Um pijama que o senhor comprou? Com Iracema? (*A Iracema:*) Você tem aí um pijama de papai?

IRACEMA: Tenho, um que ele comprou ontem. Pediu-me que lhe repregasse os botões.

BIBI, *ao telefone*: Mas para quem é o terno, papai? (*Espantado:*) Como? Para Eufêmia?

CUSTÓDIA; Que é?

BIBI, *atônito*: É papai que está pedindo um terno para Eufêmia.

CUSTÓDIA, *com uma rabanada*: Ora! Teu pai está maluco.

BIBI, *ao telefone*: Mas porque, papai? Que extravagância é essa? Não vem? Por quê? Como! (*Nervoso:*) Que diz? Não é Eufêmia? Hein? Eu... que? Eu macho?! Não comprehendo. (*Vivíssimos sinais de assombro:*) Hein? Oh! (*Deixa cair o telefone e fica estatelado diante das senhoras, com os olhos esgazeados.*)

CUSTÓDIA, *num grito*: Morreu! Minha filha morreu!

BIBI: Sim. Sua filha morreu. A senhora está sem filha e eu sem noiva, viúvo!

CUSTÓDIA, *caindo pesadamente em uma cadeira*: Ah! (*Iracema prostra-se de joelhos, mãos postas, olhos no céu.*)

BIBI: Morreu Eufêmia, mas nasceu-lhe um filho.

CUSTÓDIA, *escandalizada*: Como! Pois era... E não aparecia. (*A Iracema:*) Vai lá para dentro, Iracema. (*De punhos fechados, por entre dentes:*) Mas quem será o miserável? Eu esgano-o!... (*Iracema fica parada no meio da sala, a olhar ora um ora outro. A Bibi:*) Menino ou menina? (*Falando-lhe em rosto, voz trágica:*) Quem sabe se não foi você, Bibi!

BIBI: Eu? Eu que? (*Iracema, de pé no meio da sala, olha os dois desconfiada.*)

CUSTÓDIA: Menino ou menina?

BIBI: Menino? Menina?

CUSTÓDIA, *frenética*: Pois você não disse que ela...?

BIBI: Ela? Não há mais ela. É ele.

CUSTÓDIA, *frenética*: Ele? Que ele? Homem, Bibi, eu não te entendo. Ele quem?

BIBI: Eufêmia.

CUSTÓDIA: Então Eufêmia é ele, Bibi?

BIBI: É sim, senhora. O médico examinou.

CUSTÓDIA: O médico examinou... o médico examinou. E daí?...

BIBI: É isso.

CUSTÓDIA: Isso o quê?

BIBI: Ela só pode vir para casa...

CUSTÓDIA, *adiantando-se*: Carregada, já sei. (*Depois de uma volta*:) Se é por causa do pequeno...

BIBI: Que pequeno?

CUSTÓDIA: Que pequeno?!... O do infame!

BIBI: E a senhora a dar-lhe com um infame. Que infame? (*A Iracema*:) Vai lá para dentro, Iracema. (*Iracema entra à direita, desconfiada*.)

CENA IV

BIBI, CUSTÓDIA, depois DONÁRIA

CUSTÓDIA: E agora?

BIBI: Pois a senhora não comprehende? (*Custódia faz apalermadamente um gesto negativo*.) Eu vou mandar o meu terno para Eufêmia.

CUSTÓDIA: Para Eufêmia... teu terno, esse... (*Sarcástica*:) Então Eufêmia há de vir por aí vestida de homem.

BIBI: Naturalmente, porque esse é o traje que ela deve usar. (*Custódia enclavinha as mãos e encara-o boquiaberta. Explicando com mistério*:) D. Custódia, Eufêmia é um erro da natureza que nos enganou a todos: à senhora, a mim...

CUSTÓDIA: Erro da natureza?...

DONÁRIA *entrando pelo fundo*: Aqui está a vela.

CUSTÓDIA, *irritada*: Deixa-me com essa vela, rapariga!

DONÁRIA, *à parte*: Credo! (*Entra à esquerda colocando, de passagem, o fone no gancho.*)

BIBI, *misteriosamente*: Papai acaba de comunicar-me que Eufêmia é homem.

CUSTÓDIA, *dum jato*: Seu pai perdeu a cabeça. (*Ameaçando-o com os punhos:*) Então minha filha?...

BIBI: É homem, tanto que, para voltar para casa, faz questão de um terno e, como não há outro, vou vestir o pijama de papai para mandar-lhe o meu.

CUSTÓDIA, *giro-girando atordoada*: Não! Não é possível! Vocês todos perderam a cabeça ou então sou eu que não estou regulando. Pois minha filha... Eufêmia... Isso é lá possível! (*Chamada ao telefone. Bibi adianta-se, mas Custódia toma-lhe a frente*). Não! Eu mesmo falo. (*Ao telefone:*) Quem fala? Aqui é Custódia Arrobas. (*Irrompendo:*) Não seja malcriado, sabe!? (*Desliga.*)

BIBI, *desesperando-se*: Que hei de eu dizer aos meus íntimos...! Com que cara vou eu aparecer em público!... Isto vai ser um escândalo!

CUSTÓDIA: Mas como foi?

BIBI: Sei lá como foi! (*Chamada ao telefone. Custódia acode.*)

CUSTÓDIA: Alô! Sim, senhor. É o compadre? Ah! O Dr. Então, Dr.? (*Pausa, o espanto vai, pouco a pouco, decompondo-lhe o rosto.*) Mas não é possível, Dr.! O senhor viu bem? Mas... Não sei, Dr... Só se foi coisa feita. Qual! Sim, senhor. Do primo, o noivo. Calcule! Está inconsolável! Sim, senhor. (*Desliga e fica apatetada, os braços caídos ao longo do corpo, meneando com a cabeça desconsoladamente.*)

BIBI: Então, D. Custódia? (*Ela encara-o com ar de idiota*). Está convencida?

CUSTÓDIA, *acena negativamente com a cabeça; depois de uma pausa*: Olhe, Bibi, eu vou fazer cinquenta e dois anos, tenho visto muita coisa neste mundo, mas assim... (*Bate com as mãos nas faces. Outro tom:*) E agora? Que vou eu fazer de toda essa roupa que ela tem aí?

BIBI: Ora a roupa!... A roupa é o menos, o resto é que é. Enfim. Vou mandar-lhe o terno.

CUSTÓDIA: É..... Que remédio! Está lá teimando – que não vem! Que não vem. Manda Donária levar.

CENA V

Os mesmos e IRACEMA

IRACEMA, entrando pela direita com um embrulho. A Bibi: Está aqui o pijama de papai. (À Custódia:) Então ela operou-se mesmo?

CUSTÓDIA, depois de a encarar com ar atoleimado: Sei lá! Sei lá se operou. Olha, o que eu digo, depois disto, é que, de hoje em diante, não me fio em mais ninguém.

IRACEMA: Nem em mim, D. Custódia? (Bibi entra à direita com o embrulho.)

CUSTÓDIA: Nem em ti. Em ninguém! Pois se minha filha... (Perguntando-se:) Em nome do padre, do filho e do Espírito Santo! Uma menina que era um lírio... bumba! Homem. Eu sei lá! (Entra à esquerda gesticulando.)

CENA VI

IRACEMA DONÁRIA e AUGUSTA

Iracema senta-se junto à mesa, folheando distraidamente as revistas. Donária aparece ao fundo, seguida de Augusta que traz uma bolsa de couro.

DONÁRIA: Ué! Minha ama não está aí. Está D. Iracema.

AUGUSTA, dirigindo-se a Iracema, de mão estendida, muito lampeira e saracoteando: A senhora! Então como vai? Não sabia que estava por cá.

IRACEMA, friamente: Como vai a senhora, D. Augusta?

AUGUSTA: Rolando... (Fazendo-lhe mimos.) Cada vez mais bonita, benza-a Deus! (Põe a bolsa em uma cadeira.) Já sei que veio tratar do enxoval, hein? (Iracema encolhe os ombros com indiferença.) Quando chegou?

IRACEMA: No sábado.

AUGUSTA: Está aqui mesmo?

IRACEMA: Sim, senhora: eu e papai. Bibi continua na pensão.

AUGUSTA: Pois não imagina como eu tenho pensado na senhora. Recebi um sortimento do norte que é mesmo uma beleza! Rendas, bicos, crivos labirintos, até nhanduti. E barras de saias, golas, cabeções, lenços... Tenho vendido muito. Já viu as rendas de fibra de bananeira? Pois olhe, nem em Paris se faz coisa igual. (Faz menção de abrir a bolsa, Iracema detém-na.)

IRACEMA: Não, D. Augusta, depois. Estou com uma dor de cabeça que nem posso abrir os olhos.

AUGUSTA, *tirando da bolsa um vidro de sais*: Cheire isto. É um santo remédio. (A *Donária*.) Donária, minha negra, você é capaz de arranjar-me uma xicrinha de café?

DONÁRIA: Pois não, D. Augusta. Bibi, à direita, chamando: Donária!

DONÁRIA: Senhor! (*entra à direita*).

CENA VII

IRACEMA e AUGUSTA

AUGUSTA: Pois é verdade... (*Pausa*). Venho da casa de uma freguesa. Estou estrompada! Ah! Menina... esta minha vida é uma penitência, não imagina. Para fazer negócio tenho de fiar, uns pagam, mas há por aí uma certa gentinha que eu nem sei mesmo... É automóvel, municipal, festas, sedas, Petrópolis, colares de pérola e uma porcaria de vinte e cinco mil reis é um horror para a gente receber. Só em passagens de bonde tenho gasto mais do fiei. Vou lá, bato, e é aquela certeza: "Não está. Está no banho." Há dias fui lá de manhã. Veio um sujeito de cara raspada e disse-me que ela tinha ido para São Paulo. À tarde encontrei-a na avenida. Pois quer saber? Quem teve vergonha fui eu: fiz que não vi. (*Insistindo com o vidro de sais*). Cheire um pouco. (*Iracema aceita. Donária, com um embrulho, atravessa a cena da direita para o fundo, por onde sai a correr*). A senhora sofre de enxaquecas? (*Anima-a*).

IRACEMA: Às vezes.

AUGUSTA: Isso é estômago. Já sofri muito. Curei-me com banho de mar. Porque não experimenta? (*Com malícia*.) E olhe, na sua idade os banhos de mar fazem bem a tudo. Tenho uma freguesa que achou marido, e que marido! Ali na praia do Flamengo. Foi uma pesca e tanto!

IRACEMA, *aborrecida*: Não penso em casamento, D. Augusta.

AUGUSTA, *com enlevo*: É porque a senhora não sabe como é bom. Pois olhe, quando a gente tem sorte de achar um bom marido, não há nada melhor neste mundo.

IRACEMA: A senhora é casada? (*Augusta faz tristemente com a cabeça um gesto negativo*). Viúva? (*Mesmo gesto*). Como sabe então?

AUGUSTA, *com um arrancado suspiro*: Por informações, meu bem. Perdi o meu tempo de moça em maluquices. Não conhecia o mundo, que quer a senhora? E não me faltaram partidos e bons! Mas tanto escolhi, tanto escolhi que aqui estou. A vida era boa e eu não sentia o tempo, que é como um morcego que, soprando esperança, vai levando a mocidade. Quando dei por mim, era tarde: estava com a cabeça branca, sem dentes, e

cheia de rugas.

IRACEMA: Nem por isso, D. Augusta. A senhora também não está tão velha assim.

AUGUSTA: Ora, coraçãozinho... não estou velha... eu é que sei! É verdade que um quitandeiro lá da minha rua - não se enxerga, o porcaria! - andou com histórias comigo, presentinhos de laranjas, de bananas... mas eu, pois sim! (*Repuxando a pálpebra inferior de um dos olhos:*) Eu vejo longe! Comigo não há lembranças. O que ele queria sei eu... mas isso...! (*Tocando com a mão espalmada, ora uma espádua, ora outra:*) Pra cá, mais pra cá! Não, que me tem custado!

CENA VIII

As mesmas e CUSTÓDIA

Custódia entra pela esquerda amuada. Augusta levanta-se com alvoroço e vai-lhe ao encontro.

CUSTÓDIA, *friamente*: Como está, D. Augusta? (A *Iracema*:) Falaram para cá?

IRACEMA: Não, senhora.

AUGUSTA: Eu trouxe a sua encomenda.

CUSTÓDIA: Que encomenda?

AUGUSTA: Para o enxooval da menina.

CUSTÓDIA: Ah! (*fica um momento como alheada. De repente*:) Olhe, D. Augusta: o dito por não dito. Eu agora tenho muito que fazer. Desculpe-me.

AUGUSTA, *ressentida*: A senhora parece que está sentida comigo, D. Custódia.

CUSTÓDIA: Sentida?... Não, D. Augusta.

AUGUSTA: Nem tem razão. Bem sabe que, negócios à parte, eu fui sempre sua amiga. Conhecemo-nos há mais de vinte anos.

CUSTÓDIA, *falando à toa*: É verdade.

AUGUSTA: Pois então?

CUSTÓDIA: É ... mas... (*Desorientada*:) Eu nem sei... Se eu lhe contar a minha vida, a senhora há de pensar que é mentira. A senhora esta me vendo aqui assim, não é? Pois eu nem sei mesmo...

AUGUSTA: Mas que tem?

CUSTÓDIA: Que tenho? Eu sei lá, D. Augusta.

AUGUSTA: Não será algum embaraço no estômago?

CENA IX

As mesmas e BIBI

Bibi aparece à porta da direita de pijama e estaca ao ver D. Augusta. Faz um sinal de cabeça a Iracema a perguntar: quem é?

IRACEMA: Entra. Não faz mal, é D. Augusta.

BIBI, *adiantando-se com acanhamento*: Não repare.

AUGUSTA: Reparar em que! O senhor está tão bem. (À Iracema:) É seu irmão, não?

IRACEMA: Sim, senhora.

AUGUSTA: Ora, com cerimônia... Pois não está decente? Eu tenho uma freguesa, e bem bonitinha, que anda assim em casa.

IRACEMA: De pijama?

AUGUSTA: Sim, senhora. Fica uma gracinha, não imagina.

CUSTÓDIA, *baixo a Bibi*: Você já mandou a roupa, Bibi?

BIBI: Já sim, senhora.

CUSTÓDIA: E agora, com essa mulher metida aqui... como há de ser? Isto é uma língua!...

BIBI: Que se há de fazer? (*Outro tom:*) Mas eu ainda não acredito, D. Custódia. Só vendo.

CUSTÓDIA: E eu, Bibi.

AUGUSTA: Mas então, D. Custódia, quer ver ou não as rendas para a menina?

CUSTÓDIA: Que menina?

AUGUSTA: Sua filha!...

CUSTÓDIA, *com um muxoxo*: Pois sim...

Iracema levanta-se e vai debruçar-se à janela. Bibi bate um cigarro na mesinha, tira a caixa de fósforos do bolso, mas fica como esquecido. Augusta, interdita, sem compreender os modos misteriosos dos que a cercam, olha ora um, ora outro. Custódia passeia nervosamente pela sala, estalando os dedos. Vai ao telefone como para falar, detém-se diante do aparelho e, meneando os ombros, torna à sala. Augusta disfarça o seu mal-estar abrindo a bolsa e examinando-lhe o conteúdo. Rumor fora. Movimento na sala.

CENA X

Os mesmos, DONÁRIA, depois CLEMENTE e EUFÊMIA

DONÁRIA, aparecendo ao fundo, esgazeada: Minha ama! (Vai a Custódia, pronta a falar, esta, porém, impõe-lhe silêncio com um gesto. Falando-lhe em seguida:) Sinhá passou debaixo do arco da velha, minha ama. (Clemente aparece ao fundo e, logo em seguida, Eufêmia, vestindo o terno de Bibi. Espanto mudo.)

CLEMENTE à porta do fundo, solene: *Ecce homo!!!*

IRACEMA, rindo: Que é isso, gente?!

CUSTÓDIA, atirando-se para Eufêmia de braços abertos: Minha filha!

EUFÊMIA, solene: Filho, mamãe. Filho!

AUGUSTA: E não é que ela fica bem assim?

EUFÊMIA, arrogante: Ela, quem?

AUGUSTA, sorrindo enleada: Quem há de ser?

EUFÊMIA, com superioridade: Ele, minha senhora. Eu sou ele. Dela restam-me apenas os cabelos, que vou mandar cortar hoje mesmo. (A Clemente:) Onde é o seu cabeleireiro, padrinho?

CLEMENTE: Eu corto por aí...

EUFÊMIA: Isto é a corrente que ainda me prende à outra vida. (Mete furiosamente os dedos pelo penteado, soltando os cabelos que se lhe despenham pelas costas. Sacudindo a cabeça triunfante:) Enfim!... (À Donária:) Vá ali na esquina e diz ao cabeleireiro que venha aqui imediatamente cortar-me os cabelos.

CUSTÓDIA, enérgica: Nunca! Isso nunca!

EUFÊMIA, tranquilamente: Vai, Donária!

BIBI: Eufêmia! (Eufêmia fulmina-o com um olhar furibundo.)

IRACEMA: Sinhá!

EUFÊMIA, a Donária, com um gesto imperativo: Vai!

AUGUSTA, baixo a Custódia: Se foi promessa, D. Custódia... Tive uma freguesa...

CUSTÓDIA: Qual promessa, D. Augusta! Deixe-me, pelo amor de Deus!...

DONÁRIA, hesitante: Mas, então...

EUFÊMIA: Vai, Donária! E que venha já! (Donária sai pelo Fundo.)

CENA XI

Os mesmos, menos DONÁRIA

AUGUSTA, à parte: Se não foi promessa, então, coitadinha! Está aqui, está no hospício.

EUFÉMIA: A vida agora sorri-me. (A *Iracema*:) Não imaginas o que é isto cá deste lado. Respiro outro ar e sinto-me livre, enfim!... (A *Bibi*:) Dá cá um cigarro. Os meus ficaram no saco. (*Bibi dá-lhe um cigarro e acende-o.*) Obrigado!

CUSTÓDIA, deixando-se cair no sofá: Eu não digo? Ninguém acredita.

AUGUSTA, à parte, pasmada: Fumando! Como está este mundo! Rio de Janeiro, quem te viu e quem tevê!...

CUSTÓDIA, corre a *Clemente* escandalizada e diz-lhe baixo: Compadre, tenha paciência... Veja se leva D. Augusta lá pra dentro. Eu já não tenho cara.

IRACEMA, muito meiga, estendendo os braços a Eufêmia: Sinhá!

EUFÉMIA, afastando *Iracema*: Iracema, cavou-se um abismo entre nós: tu, és uma; eu, sou outro. O passado morreu para nós.

BIBI: E eu? Afinal que papel represento eu em tudo isso?...

CLEMENTE, baixo a *Custódia*: Pois não... (À *Augusta*:) Desculpe-me D. Augusta, mas a senhora não podia esperar um instantinho lá dentro, só enquanto resolvemos aqui uma questão de família?

AUGUSTA: Não, já vou indo, já é tarde e tenho de ir à Gávea, levar uns bicos a uma freguesia. (Misteriosamente:) Mas diga-me aqui uma coisa. (Espicha os lábios indicando *Eufêmia*:) Cabeça virada, não?

CLEMENTE: Cabeça? Não, senhora: coisa pior, muito pior! Não foi a cabeça que virou...

AUGUSTA: Então que foi? (*Clemente fala-lhe em segredo. Augusta recua formalizada*:) Senhor! Eu sou donzela, sabe? (Toma a bolsa e vai despedir-se de *Custódia*, muito digna:) D. Custódia... (Voz lacrimosa:) a senhora me conhece: sou pobre, é verdade, mas honrada. Não admito que me faltem com o respeito. Isto não!...

CUSTÓDIA, espantada: Mas quem lhe faltou aqui com respeito, D. Augusta?

AUGUSTA: Aquele senhor, sua filha... todos, enfim. (Enxuga lágrimas.)

TODOS, a um tempo: Eu!?

AUGUSTA: Aquele senhor diz-me coisas que eu nunca ouvi. Nunca!

CLEMENTE, batendo no peito: Eu?!

CUSTÓDIA, baixo à Clemente, em tom de reproche: Sempre a boca suja, comadre. O senhor não se emenda.

CLEMENTE, indignado: Boca suja! Perdão... (À Augusta:) Que disse eu? Eu sou um pai de família. O que eu disse repito em voz alta, diante de todos.

AUGUSTA: O senhor não repete!

CUSTÓDIA, baixo a Clemente: Olhe a as meninas, comadre.

AUGUSTA: Não é capaz.

CLEMENTE: Não repito?!

AUGUSTA: Não repete!

CLEMENTE: Ora essa! (Furioso:) O que eu lhe disse é a pura verdade, minha senhora, tão pura como esta luz que nos alumia. (À Eufêmia:) Você que é, menina? Diga aqui a esta senhora. Que é? Homem ou mulher?

EUFÊMIA: Homem!

AUGUSTA, depois de relancear por todos um olhar airado, tomando estabanadamente a bolsa: Sabem que mais? Eu não me presto a debiques. Troças comigo, não! (Espanto geral.) Tenham paciência! (À Custódia, sentida:) Eu não mereço ser tratada assim em sua casa, D. Custódia. Não mereço, não. (Caminha para o fundo meneando com a cabeça em gesto negativo.)

CUSTÓDIA: Mas acredice, D. Augusta... é a pura verdade.

AUGUSTA: Acreditar em quê, D. Custódia? Então eu sou tola?

CLEMENTE, dirigindo-se para o fundo: Mas... Minha senhora.

IRACEMA, mesmo jogo: D. Augusta...

CUSTÓDIA, andando de um lado para outro desolada: Eu não digo!

BIBI: D. Augusta...

EUFÊMIA, encolhendo os ombros: Não quer acreditar, melhor. (Augusta sai).

BIBI: Realmente...

CENA XII

Os mesmos, menos AUGUSTA

CLEMENTE, irritado: Está danada porque perdeu uma freguesa e atira a culpa para cima de mim. É boa!

CUSTÓDIA, dando de mão diante dos olhos: Ninguém acredita... Ninguém! (*Senta-se com os cotovelos nos joelhos, e a cabeça entre as mãos.*)

EUFÊMIA, sentando-se de pernas cruzadas: Mas afinal, que há nisto de extraordinário?

CUSTÓDIA: Olha, Eufêmia... seja como for, o melhor é você ficar como estava. Você tem vivido até hoje assim, por que há de mudar? Isso vai ser uma atrapalhação para todos.

EUFÊMIA: Como atrapalhação?

CUSTÓDIA: Pois então! Todo mundo conhece-te como Eufêmia e eu hei de agora andar participando, explicando a uns e outros que não és mais Eufêmia? Põe o caso em ti, minha filha. A gente também tem vergonha. E depois... ninguém toma a sério uma coisa assim. Ninguém. Eu, por mim, deixava as coisas como estão. Ninguém sabe. D. Augusta pensa que foi pagode. Melhor. Você continua como dantes, casa-se... (*Olha enternecidamente para Bibi. A Clemente:*) Não acha, compadre?

CLEMENTE, fugindo à questão: Isto agora, comadre... é lá com eles.

EUFÊMIA, levantando-se com ímpeto: Casar-me com Bibi... Eu?!

CUSTÓDIA: Depois aquele médico, um catacego. Sei lá! Eu só digo que ainda perco a cabeça nessa barafunda.

CLEMENTE, atarantado: E esta menina aqui a ouvir estas coisas... (*A Iracema, acariciando-a:*) Vai lá pra dentro, filhota.

IRACEMA, ingenuamente: Ora... Por quê? Que pensam então? Eu sei tudo.

CLEMENTE, aterrado: Sabes tudo!

IRACEMA, baixando os olhos: Então! E não é de hoje.

CLEMENTE, agarrando-a por um braço: Hein?!

CUSTÓDIA: Como? (*Com as mãos na cabeça, à parte:*) Virgem!

IRACEMA: Sinhá nunca teve segredos para mim.

CLEMENTE: Mau! Mau! (*Severo:*) Tu... então? (*Aceno afirmativo de Iracema. A Custódia:*) Sua filha, minha senhora... ou filho...

CUSTÓDIA, enfezada: Olhe, compadre, quer saber uma coisa? É melhor não bolir comigo. Já estou cheia! (*A Eufêmia, amuada:*) Você faz lá as suas maluquices, e sou eu que pago.

EUFÊMIA: Que maluquices?

CLEMENTE, a Eufêmia em voz soturna: A senhora... O senhor!...Ah! mas eu vou pôr essa história em pratos limpos.

EUFÊMIA: Mas afinal...que há?

IRACEMA: Eu dei a entender a Bibi.

BIBI: A mim?!

IRACEMA: Sim senhor. Mais de uma vez.

BIBI: A mim, não. Tu nunca me disseste nada.

CUSTÓDIA, *de mãos postas, à parte*: Que vergonha, meu Deus!

IRACEMA: Como não disse?

CUSTÓDIA: E porque não me disseste, a mim?

CLEMENTE: E a mim...?

IRACEMA: Ora... por quê?... porque os senhores faziam questão do casamento, fosse como fosse. Mas a Bibi eu disse. Se ele teima é porque quer. (A Bibi:) Então eu não te disse, mais de uma vez, que Sinhá não gostava de ti? Não disse?

BIBI, *apavorado*: Sim, isso disseste.

EUFÉMIA, *intervindo*: Perdão... expliquemo-nos.

CLEMENTE, *desassombrado*: Mas então é isso que sabes: que ela...?

EUFÉMIA, *imperativa*: Ele!

CUSTÓDIA: Deixa, minha filha, é o costume.

CLEMENTE, *insistindo*: ... que ela! (A Eufêmia:) Eu refiro-me ao passado. (A Iracema:) ... que ela não gostava de Bibi?

IRACEMA: Pois então? (Clemente respira desafogadamente:) E para mim, tudo isso que Sinhá está fazendo não passa de pagode.

EUFÉMIA, *muito grave*: Enganas-te, Iracema. Isto é tudo que há de mais sério nesta vida.

IRACEMA, *sorrindo com intenção*: Pois sim (Outro tom:) Eu quero muito bem a Bibi, mas acho que Sinhá tem razão. Uma moça que se casa contra a vontade não pode ser feliz. Eu cá penso assim.

CUSTÓDIA, *baixo a Eufêmia, esperançada*: Mas então é porque não te queres casar com Bibi?

EUFÉMIA, *superiormente*: Não, mamãe.

CUSTÓDIA: Então porque é?

EUFÉMIA: É porque é mesmo.

CENA XIII

Os mesmos e DONÁRIA

DONÁRIA, *aparecendo ao fundo*: Já dei o recado. Seu Batista vem aí.

CUSTÓDIA: Que Batista?

DONÁRIA: O barbeiro da esquina.

CUSTÓDIA: O que vende o bicho? O que vem ele fazer aqui?

DONÁRIA: Pois Sinhá não disse que queria cortar o cabelo?

CUSTÓDIA, *com um muxoxo*: Ora!

DONÁRIA, *de trombas*: Eu faço o que mandam. (*Vai-se pelo fundo resmungando*.)

CLEMENTE, *que tem estado a matutar num canto, a Custódia, gravemente*: Comadre, a senhora dá-me uma palavra em particular?

CUSTÓDIA, *intrigada*: Pois não, compadre. Aqui mesmo?

CLEMENTE: Não. É melhor lá dentro.

CUSTÓDIA: Pois vamos. Estou às suas ordens. (*Custódia e Clemente entram à esquerda*.)

IRACEMA, *baixo a Eufêmia*: A mim é que você não engana. (*Entra à direita, rindo*.)

CENA XIV

BIBI e EUFÊMIA

BIBI, *depois de espiar a todas as portas, planta-se diante de Eufêmia e exclama com desafogo*: Enfim... sós!

EUFÊMIA: Dá cá outro cigarro, Bibi.

BIBI: Não! Agora não! Tem paciência. Estamos sós e é necessário que resolvamos a nossa situação. Isto não pode ficar assim. Somos noivos e o casamento, Sinhá, é coisa séria!

EUFÊMIA: De acordo: muito séria. É a base da família, o princípio fundamental da sociedade etc... Mas dá cá o cigarro. Eu sem fumar não sou gente.

(*Bibi atende. Depois de acender o cigarro, cruzando a perna*): Muito bem. Estou às suas ordens...

BIBI, cruzando os braços e encarando-a severamente: Que quer dizer isto? Como pilhária acho-a de mau gosto. Tens alguma queixa de mim? Com franqueza?...

EUFÉMIA: Eu? Não. Por que?

BIBI: Então que quer dizer isto? Explica-te?

EUFÉMIA, severamente: Isto? Isto quer simplesmente dizer, meu amigo, que somos incompatíveis.

BIBI: Incompatíveis?

EUFÉMIA: Incompatibilíssimos! (*com severidade*) Bibi, durante dezoito anos vivi dentro de uma ilusão e de saias, aparentando o que não era e suportando o diabo! Por mais que eu dissesse, como... não me lembra quem: "Il y a quelque chose lá!" ninguém acreditava. Deram-me bonecas, ensinaram-me a fazer crochê, puseram-me em uma escola de meninas, e eu... (*De repente*:) Conheces a história do Patinho Torto?

BIBI: Não.

EUFÉMIA: Eu não a sei lá muito bem. Nunca tive jeito para histórias. Enfim, vou ver se consigo dar uma idéia. (*Pondo-se a vontade*:) Era no reino dos patos. Um dia, passando por ali um bando de cisnes e sentindo-se a rainha deles ligeiramente incomodada, meteu-se no mato onde descobriu um ninho cheio de ovos, exclamando logo, exultante: "Oh! Que achado!" E foi como se houvesse entrado em uma maternidade. Compreendes? (*Aceno afirmativo de Bibi*). Os patos, porém, sentindo o inimigo, levantaram tamanha grasnada que os cisnes abalaram em alvoroço... e com eles a rainha-mãe. A pata, dona do ninho, deitou-se sobre os ovos sem dar tonto em mais um que ali aparecera... e chocou-os. No tempo próprio saiu a ninhada. Entre os patinhos, porém, veio um tão esquisito, tão mal conformado e com tão comprido pescoço que se tornou, desde logo, vítima dos remoques, não só dos patos adultos como dos próprios irmãos... - como direi? - de leite, não: de choco. Apelidaram-no "Patinho Torto". Pois, meu caro, o monstrengo não era nem mais nem menos que um cisne e só deu por isso quando, fugindo à perseguição dos patos, que o traziam de canto chorado, achou-se um dia, num lago entre outros cisnes. Vendo-os e comparando-se com eles, ficou surpreendido com a semelhança, compreendendo, então, e com orgulho, que não era um aleijão, mas um lindo exemplar de animal superior, com outro porte, outra graça que não tinham os patos. (*Levantando-se com ar pimpão*:) Pois, meu caro Bibi, a minha história é, com pouca diferença, a do Patinho Torto.

BIBI: Como?

EUFÉMIA: Se eu te dissesse os comentários que faziam em volta de mim, os risinhos, as zombarias que me acompanhavam nas ruas, nos bondes, nos teatros, nos bailes, nos cinemas, onde quer que eu aparecesse. Horríveis, meu velho! (*Encarando-o*:) Olha que tens mau gosto! Apaixonar-se um homem por uma tipa como eu era... só mesmo tu!

BIBI: Pois eu...

EUFÊMIA: Homem, cala-te!... Um dizia que eu era feito - ou feita - a machado; outro que não tinha gosto, que era brutalhada, que estava muito boa para ir para a guerra responder ao 420 boche. Riam-se do meu buço. Achavam-me sem modos, e no Fluminense, quando eu torcia... não te digo nada!... Estive uma vez vai, não vai a quebrar a cara dum sujeito, um tal que espicha os olhos muito delambidos para as arquibancadas para ver...

BIBI: Sei: O homem das pernas.

EUFÊMIA: Sim. Bibi, a bruxa, a trouxa, o bacamarte... no outro sexo, era este seu criado. O *Patinho torto*, cisne como tu, e formoso, porque, como homem, tem paciência, poucos me passarão à frente.

BIBI: Mas... e o atestado?

EUFÊMIA: Que atestado?

BIBI: Tu não podes passar assim de um sexo para outro sem... passaporte e declaração pública. Se a gente, para mudar o nome, anuncia nos jornais, vai ao tabelião, quanto mais para mudar o sexo.

EUFÊMIA: Sim, tens razão. Hei de ver isso. Mas voltando ao nosso caso... comprehendes que, com a mudança, tendo passado de pato, ou pata, a cisne, o nosso casamento é impossível. Continuemos como bons amigos e as confidências que eu, dantes, fazia a Iracema, farei doravante a ti.

BIBI: Qual! Eu não me conformo!

EUFÊMIA: Como não te conformas? Essa agora!

BIBI: Não, Sinhá, eu... (*Intrigado:*) Como, diabo, hei de eu chamar-te agora?

EUFÊMIA: Chama-me como quiseres. Ainda não pensei na nova firma. Adotemos, por enquanto esta: Eufêmia & Cia: em liquidação.

CENA XV

Os mesmos, DONÁRIA, depois BATISTA

DONÁRIA, *aparecendo ao fundo:* Sinhá, seu Batista está aí.

EUFÊMIA: Manda entrar.

DONÁRIA: Entre, seu Batista.

BATISTA, *aparece ao fundo com um embrulho e, vendo Eufêmia de traje masculino, com os cabelos soltos, deixa cair o embrulho e parma estatelado:* Oh!

EUFÊMIA: Não se espante, seu Batista e lavre lá um tento porque arranjou mais um freguês de barba e cabelo.

BATISTA, *aparatado*: De barba... barba?!

EUFÊMIA: O caso é simples. Como nasci muito enfezadinho, mamãe fez promessa de vestir-me de mulher até eu completar os dezoito anos. Terminando hoje o prazo do voto reintegro-me no meu sexo, que é o masculino, com todas as honras e sem esta cabeleira, que o senhor vai deitar abaixão agora mesmo.

BATISTA: Ah! Bem... comprehendo. Então dezoito?

EUFÊMIA: Dezoito, vamos entrando. (*A Bibi*) Espera-me aqui um instante. Tem aí o último número do "D. Chicote". Ria à vontade. Vamos, seu Batista. (*entra à direita. Batista acompanha-a, mas Donária detém-no à porta*).

DONÁRIA: Olhe aqui, seu Batista: O senhor aceita duzentos réis na dezena e duzentos réis no grupo?

BATISTA, *sorrindo maliciosamente*: Dezoito, não? Cachorro e porco. (*Consulta o relógio*).

DONÁRIA: O senhor é ladino!...

BATISTA: Pudera! Com um palpitão destes. Vá lá! (*Entra à direita*).

CENA XVI

BIBI e DONÁRIA

DONÁRIA, *depois de um momento*: Seu Bibi, ainda que mal pergunte: O senhor acredita nessa história de Sinhá?

BIBI: Sei lá, Donária!

DONÁRIA: Pois olhe... Eu é porque não sou linguaruda, mas sempre desconfiei.

BIBI: Tu?! Porque?

DONÁRIA, *misteriosamente*: Olhe, seu Bibi, neste mundo cada um sabe de si e Deus de todos. (*Batendo na boca*) Hum! Cala a boca, Donária. (*Sai pelo fundo, seguida pelo olhar suspeitoso de Bibi*).

Fim do 2º ato

TERCEIRO ATO

Mesmo cenário.

CENA I

BIBI, DONÁRIA, no interior; BATISTA; depois CUSTÓDIA.

Ao levantar-se o pano, ouve-se a voz de DONÁRIA cantando, à direita, fundo, a “Canção do soldado paulista”. Bibi caminha pela sala preocupado, gesticulando; para de olhos altos, carrancudo, como em meditação e, falando consigo, continua a perlongar a sala. Batista sai da direita com o embrulho; faz um cumprimento a Bibi, que não corresponde, alheado a tudo, e sai pelo fundo à direita. Custódia entra vagarosamente pela esquerda, sombria, detém-se junto à mesa mexendo distraidamente nos jornais; por fim, arrancando do peito um suspiro angustioso, senta-se no sofá cabisbaixa, com as mãos espalmadas nas coxas.

DONÁRIA, no interior, à direita: Adeus, seu Batista. Olhe a minha encomenda, hein? Na dezena e no grupo.

CENA II

BIBI, CUSTÓDIA e EUFÉMIA

EUFÉMIA, de cabelo cortado, entra pela direita triunfante com uma trança na mão: Livre, enfim!... (Bibi, ao dar com os olhos em Eufémia, cai em uma cadeira fulminado.)

BIBI, balbuciando em voz quase extinta: Sinhá!

CUSTÓDIA, levanta os braços, horrorizada, e deixa escapar um grito: Misericórdia!

BIBI: Que fizeste, Sinhá?

EUFÉMIA: Apoderei-me da praça, tomando a bandeira ao inimigo.

CUSTÓDIA: E agora, menina?

EUFÉMIA: Agora vou desfraldar o pavilhão da vitória, o pavilhão do meu sexo.

CUSTÓDIA: Que pavilhão, filha de Deus?...

EUFÉMIA: A barba! De Sansão, a tesoura levou as forças; a mim, fê-las vir... (*Ufano:*) Agora sim: sou gente! (*Sopesando as tranças:*) Não pesam tanto os grilhões a um galé como

me pesava esta ignomínia. Vou lançá-la ao fogo! (*Encaminha-se resolutamente para o fundo. Custódia toma-lhe a frente, arrancando-lhe a trança da mão*).

CUSTÓDIA: Nunca! Queimá-la... Nunca! (*Contemplando a trança com enlevo*:) É preciso não ter coração. (*Desata a chorar abraçando-se com a trança e cobrindo-a de beijos frenéticos*:) Ah! Minha Trancinha querida! Trança do meu coração! Que sina a tua!

EUFÊMIA, *passando o braço pelos ombros de Custódia*: Coragem, mamãe!

BIBI, *a Eufémia, baixinho*: Mas então... tu...?

EUFÊMIA, *a Bibi*: Então... quê? (*A Custódia*:) Levanta as mãos para o céu, mamãe, e agradeça o milagre que ele acaba de realizar. O seu amor de mãe não sofre com a mudança, e eu, ou antes, nós, lucramos com a transformação porque, passando a homem, falarei grosso, doravante, tomando a direção dos nossos negócios que, por falta de um pulso, iam por água abaixo.

CUSTÓDIA: E tu tens jeito para homem, Sinhá? Tens?

EUFÊMIA: No princípio é natural que me atrapalhe um pouco, mas hei de aprender, descanse. Tudo se consegue com o verbo querer, e eu quero!

CUSTÓDIA: Pois sim, vai querendo! Mas queira Deus que não te saia o trunfo às avessas. Se fosse só querer... Enfim... isso é lá contigo. (*Outro tom*) E o mundo? Que dirão por aí esses diabos que falam de tudo?

BIBI, *meneando com a cabeça*: É nisso que eu penso.

EUFÊMIA: Falam enquanto não se lhes tapam a boca, mamãe; mas eu tenho rolha, não se incomode. E que importa o mundo? Que fale! Quem dá ouvidos a vozes, não vai para diante. Lembra-se da fábula do camponês e o filho. Que me importa a mim o mundo!

CUSTÓDIA: Sim, tu não te importas, mas eu... Eu é que vou ouvir boas por aí.

BIBI, *esticando o beiço*: E eu!

EUFÊMIA, *a Custódia*: Se eu, quando era mulher, não aturava desafetos, quanto mais agora. Que se metam comigo! (*A Bibi*:) E tu. Desculpe-me, Bibi. Não é porque eu não te queira, e muito, que retiro a minha palavra, mas tu comprehendes: dois bicudos não se beijam.

BIBI: Sim, se é verdade o que dizes...

EUFÊMIA: Pois ainda duvidas?

CUSTÓDIA: Sendo assim, ainda mesmo que ela quisesse, não seria possível. Duro com duro não faz bom muro, diz o ditado. O remédio agora... nem eu sei mesmo. (*Apalermada*): Nunca vi uma coisa assim. Até parece feitiço, palavra!

BIBI: Papai está lá dentro?

CUSTÓDIA: Está.

BIBI: Com licença. (*Entra à esquerda*).

CENA III

EUFÊMIA e CUSTÓDIA

CUSTÓDIA, seguindo Bibi com um olhar piedoso, penalizada: Ai! Meus Deus! Pobre rapaz! Tanta coisa... tanta coisa pra nada. Olha que é mesmo para um homem perder a cabeça. Já é falta de sorte. Enfim, ainda podia ser pior. Imaginem isso no dia do casamento. Nossa senhora! Nem é bom pensar. (*Eufêmia repuxa as calças remexendo-se como incomodada*). Que é? Que é que tens?

EUFÊMIA: São as calças.

CUSTÓDIA: Eu não digo?! Tu não vais lá das pernas, minha filha. Afinal, deixa lá! São dezoito anos de saias, a gente habitua-se.

EUFÊMIA: Não, mamãe!... Isto agora ou vai ou racha!

CUSTÓDIA: Que é isso, menina!

EUFÊMIA, dando um forte safanão às calças: É o que lhe digo. (*Outro tom:*) Mas afinal... A senhora queria dizer-me alguma coisa.

CUSTÓDIA: Sim... é... é uma coisa muito séria. Nem eu sei mesmo como hei de dizer. Tu agora és homem e eu com homens... francamente... não está em mim. Eu só falei à vontade com um homem neste mundo e esse Deus lá o tem na sua glória.

EUFÊMIA: Mas eu sou seu filho, mamãe.

CUSTÓDIA: É... mas... não sei... Enfim... façamos de conta que ainda és Eufêmia.

EUFÊMIA: Pois sim, mas só na intimidade. Para a senhora, muito bem. Para os mais Eufêmia morreu. (*Custódia persigna-se supersticiosamente*). Fale. Que há?

CUSTÓDIA, vexada: Foi o compadre que me disse. E ele tem razão, isso tem. Este mundo é de maldade. Afinal de contas vocês viviam sempre juntas. (*Atrapalhada:*) Eu mesma não sei.

EUFÊMIA: Mamãe quer falar de Iracema?

CUSTÓDIA: É...

EUFÊMIA, muito digna: Iracema foi sempre para mim uma irmã.

CUSTÓDIA: Eu sei. Mas o mundo, minha filha... o mundo, você sabe, tem a boca muito grande!

EUFÊMIA: Ora, o mundo!...

CUSTÓDIA: Não, é “ora”! Não. O comadre diz que vão falar.

EUFÊMIA: Falar?!

CUSTÓDIA: É.

EUFÊMIA: Falar de quê?

CUSTÓDIA: Ora, de que... de que é que se fala neste mundo senão da vida dos outros?

EUFÊMIA: Mas mamãe, acha-me capaz?

CUSTÓDIA: Eu, não. Quem acha é o comadre.

EUFÊMIA: Oh! (*Com muito pundonor*) Mamãe, eu sou um homem de bem!

CUSTÓDIA: Eu sei, menina... eu sei. (À parte:) Qual! Eu não me posso conformar com essa história de homem, não posso!

EUFÊMIA, *com um olhar à direita*: Olhe, aí vem Iracema. Interogue-a.

CUSTÓDIA: Eu?

CENA IV

As mesmas, IRACEMA, depois CLEMENTE e BIBI

Iracema entra pela direita. Ao dar com Eufêmia estaca boquiaberta, emitindo um “oh!” surdo e oscila amparando-se a um móvel. Fica um momento como atordoada, de olhos fechados, passando a mão pela fronte. Eufêmia precipita-se para socorrê-la, cinge-a com o braço pela cintura. Iracema abre os olhos, fita-os em Eufêmia, volta-se depois para Custódia e, com um sorriso de desvario, põe-se a passar a mão pela cabeça de Eufêmia, entrando a rir, nervosa. O riso aumenta, vibra-lhe na garganta. O corpo tomba-lhe hirto nos braços de Eufêmia, que o sustém e o repousa, ao fim, no sofá, sobre almofadas.

CUSTÓDIA: Ainda mais esta! Também nunca vi criatura assim para ataques. Qualquer coisinha é isto.

EUFÊMIA: Onde está o éter, mamãe?

CUSTÓDIA: Que éter, sei lá de éter! Eu não sei de mim, quanto mais... Eu vou mas é chamar o compadre. (À esquerda, chamando:) Compadre!

EUFÊMIA, procurando despertar Iracema: Iracema! Ó! Iracema!...

CUSTÓDIA, atarantada: Se eu não ficar doida desta vez, então... (Clemente e Bibi entram pela esquerda alvorocados.)

CLEMENTE : Que é?

BIBI, vendo Iracema desfalecida: É Iracema com o ataque.

CUSTÓDIA: Viu Sinhá com os cabelos cortados e foi logo...

CLEMENTE, a Eufêmia: Homem... você também... que pressa? Podia ter esperado mais um pouco para preparamos o espírito da menina. Isso assim de repente... (Outro tom:) Não há por aí alguma coisa para dar-lhe a cheirar?

BIBI: Isto passa. (Iracema move-se lentamente, estira os braços, suspira.) Está passando.

CLEMENTE , vendo Iracema abrir os olhos: Sou eu, filhota. Então?

CUSTÓDIA: Estás melhorando? (Iracema senta-se alquebrada:) Queres ir lá para dentro? É melhor. Tiras o colete, ficas à vontade. (Iracema levanta-se de golpe, atravessa resolutamente a cena e entra à esquerda, seguida de Custódia.)

CENA V

CLEMENTE , BIBI e EUFÊMIA

CLEMENTE voltado para a esquerda, preocupado: A pequena é capaz de fazer alguma asneira. (A Eufêmia, repreensivo:) O senhor! O senhor!...

EUFÊMIA: O padrinho suspeita-me de alguma coisa?

CLEMENTE: Eu? Eu acho que isto não está direito. Isto não é sério. A gente é o que é. Um homem é um homem.

EUFÊMIA: E um gato é um bicho.

CLEMENTE: Não é isto. Das duas, uma: ou você casa-se com Bibi ou casa-se com Iracema.

EUFÊMIA: Como?

CLEMENTE: Como? Ora, como! Casando-se. Com Bibi você diz que não pode. E com Iracema?

EUFÊMIA: Hein?!

BIBI: Papai tem razão.

EUFÊMIA: Como tem razão? Então isto é assim? Pois eu ainda bem não saí de uma trapalhada já me querem meter em outra?

CLEMENTE: Trapalhada?! E você acha que as coisas vão ficar assim, não? Você era a amiga mais íntima de minha filha, não se deixavam: em casa, na rua. Dormindo juntas. De repente... Não! Tenha paciência.

BIBI: Papai tem razão.

CLEMENTE: Falei à comadre e estamos de acordo. Vou hoje mesmo tratar dos papéis.

EUFÊMIA: Dos papéis?!

CLEMENTE: Pois então? Primeiro do restabelecimento da tua idoneidade.

BIBI: Papai tem razão.

CLEMENTE: Depois, dos papéis do casamento. Isto não pode ficar assim.

BIBI: Papai tem razão.

EUFÊMIA, *explodindo*: Ah! Tem razão... tem razão! Você está danado com o que aconteceu e agora é: Papai tem razão... Papai tem razão. Não amoles! (A Clemente:) Dêm-me tempo, que diabo! Deixem-me, ao menos, respirar um pouco. Eu não tenho prática. Se ainda não me ajeito nas roupas quanto mais... Tenham paciência. Também não é assim. Não sou pau para toda obra.

CLEMENTE: Poi sim. Nem eu estou exigindo que seja hoje ou amanhã.

EUFÊMIA: Ponham o melhor *goal-keeper* do mundo a jogar de *back* e hão de ver o fiasco.

CLEMENTE, *sem entender*, a Bibi: Que diz ela?

BIBI: É linguagem de futebol.

CLEMENTE: Inglês. Não entendo. (A Eufêmia:) Que queres dizer?

EUFÊMIA: Quero dizer que sem treino nada se faz neste mundo.

CLEMENTE: Que treino? Quem falou aqui em treino?

EUFÊMIA: Falo eu, porque querem que eu jogue em uma posição que não conheço.

CLEMENTE: Jogar?...

BIBI: Ela quer dizer: casar.

CLEMENTE: Então casamento é jogo?

BIBI: É gíria de futebol.

CLEMENTE: E que vem cá fazer o futebol? O caso é simples..

EUFÉMIA: Parece-lhe. Para quem está na arquibancada tudo é simples. Entre em campo e há de ver.

CLEMENTE: Que campo?

EUFÉMIA: Nada.

CLEMENTE: Pois é. Vocês criaram-se juntas, são quase da mesma idade, diferença de meses. Casam-se, dão uma satisfação à sociedade e está tudo acabado. Você, com certeza, não está comprometida?

EUFÉMIA: Eu?

BIBI: Estava: comigo.

EUFÉMIA: Você está *off-side*.

CLEMENTE: Eu já não me entendo na minha língua quanto mais nas estrangeiras. Deixe-me de inglês. (*Outro tom:*) Ora, rapaz... Nós estamos falando sério. Não te metas. (*A Eufémia:*) Pois é o que digo. Uma menina direita, como você foi, não podia comprometer-se. Sendo assim, se você há de andar por aí quebrando a cabeça, casa-se com uma pessoa conhecida.

EUFÉMIA: Pois sim. Mas e se eu lhe disser que Iracema não é livre!

CLEMENTE: Não é livre?! Como não é livre?

EUFÉMIA: Sim. O senhor bem sabe que nós não tínhamos segredo uma para outra. Conheço o coração de Iracema como conheço o meu. E então?

CLEMENTE: Então... que?

EUFÉMIA: Como quer o senhor que eu me case com uma menina que deu o coração a outro?

CLEMENTE: A outro? Que outro?

EUFÉMIA: Outro homem.

BIBI: Não é possível!

EUFÉMIA, *severamente*: Eu não minto, Bibi.

CLEMENTE: Que homem?

EUFÉMIA: Um homem.

CLEMENTE: Duvido! Sem licença minha, duvido!

EUFÉMIA: Pois eu afirmo!

CLEMENTE: E esse homem... quem é?

EUFÉMIA: Não lhe posso dizer. É um homem.

CLEMENTE: Ah! É um homem... E você não pode dizer? Muito bonito! Duas moças solteiras escondendo um homem ao pai e ao padrinho. Muito bonito, não há dúvida! (Furioso:) Pois eu vou chamá-la! Quero essa história em pratos limpos. (*Encaminha-se para a esquerda, mas volta-se de repente:*) Demais, quando esse homem souber que você também é o que é... só se for mesmo... (A Bibi:) Não te parece?

BIBI: É claro.

CLEMENTE: Claríssimo. (A Bibi:) Você casava, hein? Casava-se? (Gesto negativo de Bibi:) Nem eu. (Dá alguns passos em direção à porta da esquerda e volta-se repentinamente encarando Eufênia:) Você diz que precisa fazer não sei que...

BIBI: Treinar-se.

CLEMENTE: Isso! Pois treine-se à vontade, mas quando acabar de treinar-se. Casa-se. Se não quiser viver aqui, tem lá a fazenda e onde comem três comem quatro. (A Bibi:) Vai chamar tua irmã. Estas coisas decidem-se logo. (*Custódia e Iracema aparecem à esquerda.*)

BIBI, *que estava se encaminhando para a lá, volta-se:* Aí está ela!

CLEMENTE (*vai ao encontro de Iracema e atrai-a a si, passando-lhe o braço pela cintura, muito meigo*): Então, filhota?

IRACEMA, *lânguida*: Ah! Papai... (Pende a cabeça sobre o ombro de Clemente). Sou muito sensível, perdoa-me. Estes abalos fazem-me tanto mal!! Vibro que nem sei.

CLEMENTE: Sim, mas não te incomodes. Está tudo arranjado. Fia-te em mim que sou o teu anjo da guarda. (Fá-la sentar-se. A Custódia, discretamente:) Falei, comadre.

CUSTÓDIA, *em voz baixa e ansiosa*: E então?

CLEMENTE, *radiante*: Ora!

CUSTÓDIA, *de olhos para o alto*: Louvado seja Deus! (Outro tom:) Mas olhe, compadre, que isto seja para breve, porque pode vir para aí outra história e eu já não posso comigo.

CLEMENTE: Sim, sim... nem há tempo a perder. A propósito: leve-me daqui os noivos.

CUSTÓDIA: Que noivos?

CLEMENTE: Que noivos? Bibi e... Eufê... (Caindo em si:) Homem, tem razão, é o hábito, comadre. Veja se os leva daqui porque preciso conversar com a pequena.

CUSTÓDIA: Pois não. (Chamando:) Sinhá! (Eufênia volta-se.) Você não ouve? Bibi! (Bibi volta-se. Dirigindo-se para o fundo:) Venham cá dentro um instante. (Os três saem pelo fundo, esquerda.)

CENA VI

CLEMENTE e IRACEMA

CLEMENTE, *esfregando as mãos*: Pois é verdade, filhota. Está tudo arranjado. IRACEMA: Tudo quê?

CLEMENTE: O teu casamento.

IRACEMA, *com espanto*: Meu?!...

CLEMENTE: Sim, o teu casamento. Não me consta que tenhas feito voto.

IRACEMA, *pondendo vivamente de pé*: Meu casamento?! Com quem?

CLEMENTE: Com quem há der ser? Com Sinhá.

IRACEMA, *com sinais de assombro*: Com Sinhá? Papai está louco!? Casar-me com Sinhá! (*Desata a rir.*)

CLEMENTE: Ri? Pois o caso não é para rir, minha filha: é sério, muito sério!

IRACEMA, *encarando Clemente*: Não comprehendo.

CLEMENTE: Como não comprehende?

IRACEMA: Pois Sinhá não é mulher?

CLEMENTE, *à parte*: Agora é que são elas!

IRACEMA, *insistindo*: Não é mulher?

CLEMENTE: Foi.

IRACEMA: Foi!?

CLEMENTE: Sim: foi, ou antes: passou por ser.

IRACEMA: Passou por ser... Cada vez entendo menos.

CLEMENTE, *puxando-a para si*: Olha, senta-te aqui. (*Sentam-se no sofá. Falando paulatinamente:*) Quando Sinhá nasceu já lhe havia morrido o pai, você sabe. A pobrezinha veio ao mundo de luto, tanto que a ama de leite que lhe deram era uma negra retinta. Pois bem, a comadre, vendo-se só, sem o amparo de um homem – porque você sabe: um homem é tudo em uma casa – pensou, e pensou muito bem, que o melhor meio de criar e educar o filho sob suas vistas era fazê-lo passar por menina. E assim fez. Se ela lhe dissesse que era menino ele havia de querer andar solto, em companhia de outros, fazendo travessuras pela rua, com risco de ser vítima de algum desastre. Menina, não: era em casa, juntinho dela, com as suas bonecas, a sua cestinha de costura, etc. E assim cresceu Sinhá certa de que era menina, não só pela educação mimosa que lhe davam como

também pelos vestidos. Não achas que a comadre fez bem?

IRACEMA: Mas...

CLEMENTE, prosseguindo: Bom. Com a idade, você comprehende, começaram a aparecer certas manifestações como, por exemplo: o buço, o gosto pelo cigarro, etc... etc...

IRACEMA: Mas se D. Custódia sabia que Sinhá era homem como consentiu no casamento dela com Bibi?

CLEMENTE: Como? Ora, como... (*De repente*:) Por tua causa.

IRACEMA: Por minha causa?

CLEMENTE: Sim, por tua causa. Inteligente, como é, Sinhá tornou-se, desde cedo, muito notada nos salões. Sem ser bonita, mas simpática, tocando bem piano, falando várias línguas, recitando em francês, dançando o tango e essa danças americanas na perfeição, entendendo, como ninguém, desse jogo de bola e, possuindo alguma coisa de seu, nós (porque foi combinação minha com a comadre) para evitarmos que algum rapaz, impressionado pelos seus dotes, pedisse-a em casamento, tratamos de pôr uma pedra no caminho e essa pedra foi...

IRACEMA: Bibi.

CLEMENTE: Justo! Chegou, porém, o dia de revelarmos o segredo e tudo esclarece-se. Está aí o homem que só hoje entrou no uso e gozo dos seus direitos.

IRACEMA: E foi Dr. Patureba?...

CLEMENTE: O Dr. Patureba?!...

IRACEMA: Sim... esse da Casa de Saúde? Pois Sinhá não foi lá?

CLEMENTE: Ah! Sim... foi o Dr. Patureba. Grande médico! Um pouco de clorofórmio e... pronto. Quando ela abriu os olhos... era ele. (*Outro tom*:) E esse é o esposo que te destinamos, preparado com o maior carinho, como planta de estufa, exemplar único de marido, criado como uma donzela, como tu, que és a própria pureza, a alegria e o orgulho do teu velho pai. (*Beija-a na fronte*.) E agora, que conheces o caso, responde: sim ou não?

IRACEMA: Papai, não sei.

CLEMENTE: Como não sabes?

IRACEMA: A gente para casar-se deve primeiro ouvir o coração.

CLEMENTE: Não queres bem a Sinhá?

IRACEMA: Muito! Mas a Sinhá, a minha amiga de infância, daí, porém, a querê-la para marido vai muito.

CLEMENTE: Não acho. A amizade está muito perto do amor: é só virar a esquina.

IRACEMA: Preciso ouvir o coração.

CLEMENTE: Mau conselheiro! Enfim... ouve-o. Mas sé breve. Este caso deve ficar resolvido hoje. É urgente. (*Iracema baixa a cabeça, pensativa.*) Pensa. (*Medindo a sala a largas passadas, cabisbaixo, de mãos às costas:*) Uma quer treinar-se ou não sei que, à inglesa; outra quer ouvir o coração, num caso destes de: pão, pão; queijo, queijo.

IRACEMA, *de repente*: E que diz Sinhá?

CLEMENTE: Sinhá quer o casamento imediatamente. Assim que virou homem a primeira coisa que pediu foi a tua mão.

IRACEMA, *de repente*: E Bibi?

CLEMENTE: Ora... Bibi! Bibi era a pedra no caminho. Foi arredado. A passagem está livre.

IRACEMA, *depois de uma pausa*: Preciso ouvir o coração, papai.

CLEMENTE: Pois ouve-o, ouve-o à vontade. Se queres, eu saio. Pode ser que o teu coração...

IRACEMA: Não. Fique. (*Lânguida*) Eu sou de uma sensibilidade, papai...

CLEMENTE: Eu sei. (*Consultando o relógio*) Mas não te demores porque tenho ainda umas voltas a dar na cidade e faço questão de sair daqui com a tua resposta.

IRACEMA, *indecisa*: Não sei. (*Depois de um momento, consigo mesmo*) Perjura! (*A Clemente*) Sente-se aqui, papai. Sente-se e ouça-me. (*Sentam-se. Um momento. Poeticamente*) Uma noite - era em maio, mês das flores - a lua...

CLEMENTE: Sim. Conheço isto. É bonito, não há dúvida; mas eu tenho um negócio urgente lá em baixo. Vamos ao caso.

IRACEMA, *ressentida*: Oh! Papai... Então não queres ouvir?

CLEMENTE: Quero, quero; mas sem lua. E está tão claro não achas? Que vem fazer a lua de maio às duas horas da tarde de uma quinta-feira de setembro?

IRACEMA: Papai não tem alma.

CLEMENTE: Parece-te. Queres que eu tenha alma quando tenho um compromisso urgente na cidade... (*Consulta o relógio*.)

IRACEMA: Pois saiba, papai, que eu amo um homem com todas as veras de minha alma. É o astro de minha vida, a minha estrela polar.

CLEMENTE: Algum *cometa*?

IRACEMA: Seu Desidério.

CLEMENTE, *num salto*: O boticário?

IRACEMA: Boticário... Porque não dizes: farmacêutico? É mais distinto.

CLEMENTE: Ora, menina... Palavra! Sempre pensei que tivesses mais gosto. Um frangote daqueles, que tresanda a ungamentos e cataplasmas a um quilômetro de distância. Francamente, Iracema...

IRACEMA: Ungamentos e cataplasmas... E o senhor já o ouviu recitar *O noivado do sepulcro*?

CLEMENTE: Eu? Quero cá saber de casamento em cemitério. Casamento é entre vivos, como você e Sinhá. *Noivado do sepulcro!* Ora não me faltava mais nada! (*Resoluto*) Deixa lá o Desidério com as sua purgas e xaropadas. Eu sei isto o que é. Além dos colonos não vias outro homem lá em casa senão o Desidério e deu-se contigo o mesmo que aconteceu a Eva.

IRACEMA: Que Eva?

CLEMENTE: A nossa primeira mãe, que se casou com Adão porque não havia outro homem no paraíso. Não, minha filha, deixemo-nos de drogas. Entre um boticário da roça, como Desidério, e um rapaz da cidade, como Sinhá – bem educado, conversável, com um belo futuro diante de si, não há que hesitar.

IRACEMA: E a minha palavra?

CLEMENTE: Ora a tua palavra...! Palavras valem pelo peso. Palavras levianas são como o fumo que o vento leva.

IRACEMA: E se ele morrer de amor?

CLEMENTE: Qual morrer! Tem muito remédio em casa, que se arranje. (*Concludente*) E se morrer enterra-se e reza-se-lhe uma missa pela alma. (*Outro tom*) Mas deixemos o Desidério. Sinhá é o marido que te convém. Demais, já está tudo combinado.

IRACEMA, *hesitante*: Não sei. (*Um momento. Timidamente*) Em fim... só vendo.

CLEMENTE: Como vendo?

IRACEMA: De certo. Eu não posso comprometer o meu futuro sem mais nem menos. Não conheço Sinhá.

CLEMENTE: Não conheces Sinhá!? Essa agora...!

IRACEMA: Quero dizer: Não conheço essa Sinhá... de cabelo cortado. Conheço a outra.

CLEMENTE: Pois é a mesma; mudou apenas de roupa.

IRACEMA: Só?!

CLEMENTE: Só. Pois então? (*Outro tom*) Olha, minha filha, o segredo da felicidade conjugal não é tão impenetrável, como parece. Os noivos, para lograrem-na, devem conhecer-se a fundo, e, assim, evitam surpresas depois de casados: "Ah! Porque você me

enganou. Eu pensei que você era assim, ou assado..." São as queixas que se ouvem constantemente, prenunciando discordias domésticas. Com você não se dará isto; vocês conhecem-se desde pequenas. Criaram-se juntas. Não é verdade?

IRACEMA, *mordendo o lenço*: É... Mas eu tenho medo.

CLEMENTE: Medo?! Medo de que? Então depois de tanto tempo agora é que você tem medo?

IRACEMA *põe-se a caminhar pela sala pensativa*: Não sei.

CENA VII

Os mesmos e CUSTÓDIA

CUSTÓDIA, *entrando pela esquerda, irritada*: Olhem que é preciso ter paciência de santa.

CLEMENTE: Que é, comadre?

CUSTÓDIA: Donária. Há mais de meia hora que pedi o café, e nada. Anda por aí, com certeza, atrás do bicho que deu. É um desespero! (*Andareja enfezada. Clemente aborda-a e fala-lhe em segredo. Voltando-se radiante:*) Como?

CLEMENTE, *em voz baixa*: Contei-lhe uma história e foi tiro e queda. Achei um boticário no caminho, mas isso...

CUSTÓDIA: Um boticário? Fazendo o que?

CLEMENTE: Recitando *O noivado no sepulcro*.

CUSTÓDIA: Que agouro. E para que?

CLEMENTE: Para casar.

CUSTÓDIA: Estão vendo só! Feitiçaria, não, comadre?

CLEMENTE: Sei lá. Varri fora. E está tudo arranjado.

CUSTÓDIA: Posso então abraçá-la?

CLEMENTE: Pois não.

CLEMENTE, *indo a Iracema*: Dá cá um abraço, minha filha. (*Abraça-se com Iracema e beija-a.*) Que Deus vos faça felizes. Não é a toa que se diz que casamento e mortalha no céu se talha. Quem diria que vocês duas, brincando de comadres, com bonecas, ainda haviam de acabar marido e mulher! O que tem de ser tem muita força, deixem lá! (A Clemente:) Assim como assim, ela não sai da família. Era noiva de Bibi (A Iracema:) e casa com você. É a mesma coisa, não acha, comadre?

CLEMENTE: Sem tirar nem pôr.

CENA VIII

Os mesmos e EUFÊMIA

Eufêmia entra pela direita vestindo peignoir branco e fumando a grandes baforadas.

Assombro de todos.

CLEMENTE, *sarapantado*: Hein? Virou outra vez!

CUSTÓDIA, *exultante*: Minha filha! Minha Sinhá!

IRACEMA, *desapontada*: Ela! (A Clemente:) E ele?!

CLEMENTE: Sei lá! Essa criatura ora está pelo direito, outra pelo avesso. O diabo que a entenda.

EUFÊMIA, *olhando em volta, surpresa*: Que há? Que barafunda é esta? (Compreendendo o motivo do alvoroço:) Ah! Sim... (Sacudindo o peignoir.) Que remédio! Ainda não estou prevenido. Bibi tem de ir à cidade e pediu-me a roupa e eu, à falta de outra, meti-me, de novo, nesta frandulagem em que andei tanto tempo amortalhado. O “Colombo”, até agora, nada. Decididamente preciso mudar de pele.

CUSTÓDIA, *enlevada*: Ficas tão bem assim, minha filha! Eu acho até que não te deves vestir de outra maneira, em casa pelo menos. Na rua, enfim... vá lá, mas aqui...

EUFÊMIA: Não, mamãe. O passado, passado. Não quero guardar lembrança do tempo horrível que vivi no outro sexo. *Homo sum!*

CLEMENTE: De acordo. Posições definidas. É preciso firmar-se em um sexo, mas de uma vez. Saias de manhã, calças à noite, não! Não serve. A gente precisa saber com quem vive. (Outro tom:) Bom. Agora outra coisa. (Baixo:) Está tudo arranjado.

EUFÊMIA: Tudo!? Tudo, que?

CLEMENTE: O teu casamento com Iracema.

EUFÊMIA: Meu casamento!? Mas isso assim do pé pra mão não é possível, padrinho. Eu preciso de um ano, pelo menos... Se ainda nem roupa tenho. Então é só casar? Eu estou chegando do outro sexo, ainda em traje de viagem e já me querem complicar a vida. Não, padrinho, tenha paciência. Embrulho comigo, não!

CLEMENTE: Embrulho... Então você...?

EUFÊMIA: Ora ouça-me. Que diria o senhor de um lente que exigisse de um aluno de geografia que prestasse exame... digamos: de álgebra, sem uma só lição? Diria, com certeza, que era um idiota, não?

CLEMENTE: Um asno. Duas matérias tão diferentes.

EUFÊMIA: Pois o meu caso é... análogo ao que figurei. Eu sou o aluno e o senhor é o lente. (*Desabafando:*) Eu não sei patavina da matéria, só hoje adquiri o compêndio e o senhor exige que eu preste o exame, a muque. Não, padrinho, figura triste não faço. Isso nunca!

CENA IX

Os mesmos e BIBI

BIBI, entra pela esquerda, vestindo o costume com que aparece no 1º ato, e dirige-se a Clemente: Papai quer alguma coisa da cidade?

CLEMENTE: Eu? Nada. Ah! Espera... os jornais da tarde.

EUFÊMIA: Traz-me dois maços de cigarros turco-goiano, médios. (*Bibi vai ao fundo, onde estão as senhoras.*)

CLEMENTE, a Eufêmia: Pois bem! Dou-te um ano de prazo, a contar de hoje. Para um rapaz inteligente, como você, acho que chega e sobra.

EUFÊMIA: Não perdendo tempo, estudando dia e noite, talvez.

CLEMENTE: Sim... mas cuidadinho! Nada de exageros. Olho vivo nos livros e cautela com os cursos. Há, por aí, alguns que são verdadeiros abismos.

EUFÊMIA: Bibi deve ter prática dessas coisas.

CLEMENTE: Bibi?... Tem tanta prática que resolveu tomar lições particulares. (*Outro tom:*) Pois é isto. Tens um ano, a partir de hoje... e sem prorrogação.

EUFÊMIA: E se forem muitas matérias?

CLEMENTE: Nada de muitas matérias. Não faço questão de diploma. Estuda bem os preparatórios e deixa o mais. Está dito?

EUFÊMIA: Está dito.

CLEMENTE: De hoje a um ano?

EUFÊMIA: Se Deus não mandar o contrário.

CLEMENTE, *desconfiado*: Se Deus não mandar o contrário... (*Resoluto*:) Se Deus mandar o contrário casas com Bibi. Ah! Isso... (*Dirige-se para o fundo*.)

EUFÉMIA: Não há como escapar. Preso por ter cão e preso por não ter. (*Dando de ombros*:) Enfim...

CLEMENTE: Comadre, meus filhos... (*Custódia, Bibi e Iracema descem formando grupo com Clemente. Com solenidade*:) Acabo de ajustar as bodas para daqui a um ano. Combinamos o seguinte: Se as coisas se mantiverem no pé em que estão Sinhá casará com Iracema, se houver modificação...

CUSTÓDIA: Não, comadre... Credo! Nem é bom pensar nisso.

CLEMENTE: Estou formulando a hipótese. Com sua filha tudo é possível.

BIBI: *Souvent la femme varie*.

CLEMENTE: Nesse caso, casará com Bibi. Seja como for, por fás ou por nefas, de hoje a um ano far-se-á o casamento; (*A Iracema*:) contigo ou (*A Bibi*:) contigo, conforme. (*Solene*:) E agora, que são noivos, abracem-se. (*Eufêmia que se acha entre Bibi e Iracema, é abraçada por ambos*.)

CUSTÓDIA, *enlevada*: Assim é que eu os queria ver. (*Eufêmia e Iracema conversam animadamente à direita, rindo. Bibi passeia encasmurrido, fumando*.)

CLEMENTE: Esperemos, comadre. Quem sabe lá o que o destino nos reserva.

CUSTÓDIA: Ainda?!

CLEMENTE: Porque não? O mundo dá tantas voltas. Enfim... eles aí estão prontos para o que der e vier. E que Deus os abençoe.

CENA X

Os mesmos e DONÁRIA

Donária entra pela direita com um serviço volante de café e biscoitos. Bibi é o único que recusa, continuando no passeio amazorrado. Clemente senta-se à mesa, puxando para si um prato de biscoitos.

IRACEMA, *a Eufêmia*: Lembro-me, como não? Era uma história que nos contava a Andreza... Mas Patinho Torto... você? (*Ri. Eufêmia diz-lhe um segredo malicioso, ela encara-o, baixa os olhos disfarçando o vexame*.)

CUSTÓDIA, recebendo de Donária uma xícara de café pergunta-lhe baixinho: Que bicho deu?

DONÁRIA, de trombas: Vosmecê ainda pergunta... Que bicho havia de ser? Foi o galo.

FIM

Submetido em: 04 out. 2025

Aprovado em: 25 nov. 2025

Larissa de Oliveira Neves¹

Apresentação

Em uma edição da revista *Dramaturgia em Foco* que tem como tema a modernidade no teatro brasileiro, nada melhor do que apresentar uma peça de um autor que, embora não seja estritamente moderno, foi um dos nomes que buscou uma renovação formal no teatro brasileiro do começo do século XX. Nascido em 1882, Roberto Gomes passou parte da infância e adolescência em Paris, onde obteve prêmios por seu brilhante desempenho na escola e iniciou a escrita de sua primeira peça, conforme afirma a pesquisadora Marta Morais da Costa na introdução do livro *Teatro de Roberto Gomes*, por ela editado (Gomes, 1983). Ao voltar ao Brasil, em 1897, seguiu carreiras de escritor, professor, conferencista e dramaturgo. Escreveu peças que não se afastam do modelo tradicional do drama, mas que apresentam um tom lúgubre e simbólico, trazendo à tona os sentimentos profundos das personagens, que passam por dilemas de amor e solidão. Trata-se de um conjunto de peças que mereceriam ser revisitadas em encenações modernas, já que, à época, receberam apenas montagens convencionais, por que não tínhamos artistas cênicos com repertório de trabalho em encenação moderna, o que poderia ter dado nova luz aos dramas cheios de simbolismo do autor.²

A casa fechada foi sua última peça. Escrita em 1919, foi descoberta apenas depois de sua morte. Gomes se suicidou na noite de 31 de dezembro de 1922, ironicamente no ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo. *A casa fechada* é sua peça mais conhecida e comentada, porque traz aspectos audaciosos em sua composição. A peça é notadamente inspirada na obra de Maurice Maeterlinck (1862 - 1949), autor belga admirado por Gomes e considerado um dos expoentes do teatro simbolista europeu. Maeterlinck ficou famoso

¹ Professora de teatro brasileiro e dramaturgia da Unicamp. Líder do grupo de pesquisa Peripécias: grupo de estudos em dramaturgia. Email: larissan@unicamp.br.

² *A casa fechada* foi encenada em 1953, período em que já vigorava o teatro moderno no país.

por um teatro visto como sem ação, o chamado teatro estático, que, com isso, romperia com uma das características principais do drama: a ação. No drama, os acontecimentos devem ocorrer uns após os outros, dinamizando as relações entre as personagens ou entre personagens e sociedade. Em obras de Maeterlinck, “nada acontece”.

Na peça *Interieur* (1895), que tem uma estrutura na qual *A casa fechada* se espelha, uma família composta de pai, mãe, duas jovens e um bebê está fechada em sua casa ao final do dia. A família, vista pelas janelas, demonstra uma imensa paz e tranquilidade: as filhas bordam, o pai está ao lado da lareira, a mãe se apoia na mesa e tem em seu colo o bebê que dorme. Do lado de fora da casa, duas personagens intrigantes estabelecem um diálogo enquanto observam a família pelas janelas da casa, são O Velho e O Estrangeiro. No decorrer do diálogo, ficamos sabendo que a filha mais velha teria ido passar a noite na casa da avó, que fica do outro lado do rio, mas foi encontrada morta afogada e presumivelmente teria se suicidado. O Velho e O Estrangeiro não sabem como dar a notícia para a família que, enquanto não sabe do ocorrido, permanece feliz, porque imagina que a filha mais velha está segura na casa da avó: “Le Vieillard: Ils sont tranquilles- Ils ne l'attendaient pas ce soir.” (Maeterlinck, 1999, p. 3).³

A peça se alterna entre os comentários sobre o que as duas misteriosas personagens veem dentro da casa (que as moças pararam de bordar, que o bebê dorme, que eles sorriem, que parecem olhar pela janela, etc.) e seu temor em relatar para a família o que aconteceu com sua filha mais velha: ela não vai voltar para casa viva. Em seguida, chegam Maria e depois Marta, duas mulheres com nomes bíblicos também simbólicos, cujo irmão, Lázaro, foi ressuscitado por Jesus. Aqui não haverá um final feliz, as duas velavam a morta e chegam para avisar sobre o corpo, que se aproxima carregado pela multidão. Não há mais tempo e O Velho bate à porta da casa para contar a notícia. Tudo que acontece dentro da casa é visto pelas janelas e é relatado para o espectador por meio de rubricas e dos comentários d'O Estrangeiro, de Maria e de Marta: ele entra, é recebido, não tem coragem de falar, senta-se, é interpelado pela família e, por fim, a notícia é dada. Todos saem da casa, enquanto a peça termina. A última frase, d'O Estrangeiro é: “L'enfant ne s'est pas éveillé!” (Maeterlinck, 1999, p. 9).⁴

O esquema da peça, em sua singularidade, consiste no fato de ela instaurar dois campos dramático-narrativos: o que ocorre no interior da casa, nunca ouvido, mas

³ “O Velho: Eles estão tranquilos. Eles não a esperam esta noite.” (tradução nossa).

⁴ “O bebê não acordou!” (tradução nossa).

visualizado pelo público e demais personagens pelas janelas; e o que ocorre fora, no jardim, onde ouvimos as personagens desesperadas e preocupadas lidarem com a melhor forma de anunciar um ocorrido. E o ocorrido mesmo, a ação, a morte, acontecera em outro espaço e tempo. Dessa maneira, trata-se de um texto teatral em que de fato nada acontece, porque as informações são dadas quase que imediatamente: a moça morreu, é preciso avisar a família. Seu interesse está na poética, nas figuras misteriosas, no sentimento que a presença da morte ainda não anunciada provoca; afinal, enquanto a notícia não é dada, nada aconteceu para os que amam a moça. E o bebê, inocente, sem conhecimento da verdade e dos acontecimentos, nunca perde sua paz, continua adormecido durante toda a peça.

Em *A casa fechada*, como o próprio título indica, a estrutura é semelhante: tem-se um espaço interno de uma casa que é observada por personagens do exterior. A diferença consiste no fato de que não há janelas; a rubrica inicial indica: "A casa está completamente fechada" (Gomes, 1983, p. 333). Nada se vê do que ocorre no interior e a família em foco não tem nada da placidez vislumbrada em *Interieur*. Assim, embora definitivamente haja um espelhamento de forma, Gomes criou sua própria dinâmica cênica.

São seis horas da tarde quando a peça se inicia; além da casa fechada, vê-se: uma lagoa que reluz ao longe, a entrada do Correio em primeiro plano (onde as personagens irão se reunir para comentar sobre o que aconteceu e o que acontece naquela casa), um lampião diante de uma árvore raquítica. À frente do Correio já se encontram Dona Sinfonia, que está à janela fazendo crochê, e Joaquim Aguaceiro, que apenas observa. Além disso, O Mendigo está sentado embaixo do lampião apagado. Ao iniciar a peça, entra O Pescador. Sob pretexto de enviar uma carta ao filho, ele veio ao Correio para observar a casa fechada. As demais personagens surgem consecutivamente: O Boticário aparece com o pretexto de comprar selos, Dona Eudóxia sai de dentro da casa do Correio, Dona Ritoca vem perguntar se há cartas para ela.

Por meio de uma conversa de tom natural e cotidiano, o público fica sabendo que algo aconteceu na noite anterior e que todos estão ali para ver uma mulher, logo nomeada Maria das Dores, embarcar no trem das sete horas. Para ir à estação, ela sairá da casa fechada e passará em frente ao Correio. As personagens, em tom de intriga e fofoca, comentam sobre o ocorrido sem saber dos detalhes, mas aos poucos as pistas são fornecidas ao espectador: Maria das Dores traiu o marido e, sendo flagrada, foi espancada

por ele durante a madrugada. Como ela se recusou a informar o nome do amante, que fugiu incógnito pela janela, o marido decidiu expulsá-la de casa e ela vai embora para a Capital no trem das sete horas. Quem narra a história é Geraldino, personagem que demora um pouco para chegar, gerando ansiedade no restante do grupo. Ele testemunhou o espancamento pela janela e narra em detalhes a tortura sofrida por Maria das Dores. Após a descrição sádica de Geraldino, é a vez d’O Pescador narrar um caso que ocorreu no sertão, com seu primo: ao flagrar a esposa com um amante, o marido queimou o corpo do rapaz parte por parte com um ferro em brasa até a morte e furou seus olhos ao final, em seguida matou também a mulher.

São sete personagens que se reúnem nas proximidades da casa fechada para falar sobre o que ocorreu lá dentro. À semelhança de *Interieur*, nada acontece de fato na cena, apenas comenta-se sobre algo já ocorrido. No entanto, diferentemente da peça de Maeterlinck, as personagens de Gomes apresentam um prazer sórdido em saber que aquela mulher tão bonita e bondosa era uma adúltera, fora espancada e agora seria expulsa de casa para nunca mais ver seus filhos. Enquanto em *Interieur* O Velho, O Estrangeiro, Marta e Maria sentem-se sensivelmente tristes com o sofrimento que irá incorrer à família que está dentro da casa, em *A casa fechada* ocorre o oposto. As falas daquelas sete personagens fofoqueiras são tão bem colocadas que conseguimos visualizar não só o sentimento mesquinho daquele agrupamento, como a hipocrisia ao tentarem levemente disfarçar a ânsia que estão em saber detalhes do ocorrido e em ver Maria das Dores seguir para seu novo destino, longe de suas crianças.

A única personagem do grupo que se compadece de Maria das Dores é Dona Eudóxia. Com frases curtas, ela mostra o quanto Maria das Dores era uma mulher caridosa que ajudava a todos. No entanto, o que prevalece é a inveja, o ressentimento e o moralismo exacerbado. Nem Dona Eudóxia consegue defender Maria das Dores completamente, ajustando seu discurso ao dos demais quando confrontada. No entanto, a peça apresenta formas mais potentes ainda do que o contraponto de Dona Eudóxia ao discurso das demais personagens para mostrar seu ponto de vista. Embora as falas dela ressaltem a vileza dos demais observadores (Dona Ritoca, por exemplo, tem uma crise de riso histérico quando Geraldino narra sobre o sangue que empapou o chão durante o espancamento sofrido por Maria das Dores), o que mais chama atenção são as figuras misteriosas d’O Mendigo, d’O Acendedor de Lampiões e da própria Maria das Dores.

A peça se desvincula do simbolismo maeterlinckiano e ganha uma proposta inovadora quando Gomes estabelece o realismo cru ao redor das sete personagens que esperam Maria das Dores sair de casa em paralelo com a delicadeza simbólica representada pel'O Mendigo e pel'O Acendedor de Lampiões. Segundo Marta Morais da Costa, isso se dá por meio de outra referência europeia: o teatro da paixão francês, que vigorava no período: "O teatro da paixão expõe sem hesitação as situações mais cruas, como o suborno, o adultério, a chantagem e a morte. [...] Na obra de Roberto Gomes, o realismo do 'teatro da paixão' foi atenuado pela influência de outra dramaturgia. Refiro-me ao autor belga Maurice Maeterlinck" (in Gomes, 1983, p. 22). Ao unir dois processos formais distintos, Gomes criou sua própria e original tessitura dramática – não se tem mais nem o teatro da paixão, nem o simbólico, mas uma nova proposta de carpintaria dramática, somente sua. Este encaminhamento é um dos elementos que faz da obra de Gomes um vetor para a modernidade dramática – ainda sem romper as barreiras convencionais, sua obra aponta para novas possibilidades de caminhos formais. *A casa fechada* é sua peça mais inovadora neste sentido, porque, ao estilo de Maeterlinck, escapa à ação dramática propriamente dita.

Além disso, especialmente nesta peça, a brasiliade da concepção ganha uma envergadura mais latente. Se toda sua obra mostra um aspecto da sociedade carioca, *A casa fechada*, de maneira contundente, apresenta um lado terrível da sociedade brasileira: aquelas personagens mesquinhas, ressentidas e invejosas fazem parte do cotidiano nacional – quem nunca se deparou com pessoas assim? E elas falam uma linguagem tipicamente brasileira: o cafezinho que nunca se recusa, o crochê, o moleque que recebe ordens, as medicinas populares, o banco em frente à porta para se sentar no final da tarde, o tomar a fresca, entre muitos outros detalhes que territorializam aquela localidade como sendo uma típica vila ou cidade pequena do interior.

O Mendigo, como indicado acima, é uma presença silenciosa e marcante que está em cena desde o começo da peça. Diferentemente do tagarelar enfatulado, por vezes alegre, por vezes exaltado, do grupo, O Mendigo permanece em silêncio, estático, misterioso. Por duas vezes, porém, ele é interpelado e é ele quem tem a última fala da peça. Primeiramente, ficamos sabendo que Maria das Dores oferecia jantar ao Mendigo todos os dias, o que mostra a bondade que regia o coração daquela que é o mote de toda a peça:

Dona Eudóxia (*apontando o Mendigo*): O pai Tobias é que vai sentir falta. Acabou-se a janta.
O Boticário: Onde vais comer agora, hein, pai Tobias?
O Mendigo (*fita-os sem responder, e, após um silêncio, gravemente*) Deus é que sabe! (*Pausa.*)
O Boticário: Antes não comer, que comer o pão do pecado (Gomes, 2025, p. 9).

O trecho se segue à conversa sobre o que será de Maria das Dores na capital. Ela vai embora, e O Mendigo perderá sua refeição diária. Ele, porém, responde apenas “Deus é que sabe!”, de maneira grave, o que chama com certeza atenção frente ao tagarelar contínuo e corriqueiro das demais personagens. Sua gravidade mostra sua distinção e, também, expõe manifestamente que ele não está ali para julgar ninguém, uma sabedoria da qual as outras personagens, com exceção de Dona Eudóxia, passaram longe. O Mendigo, aquele que vive nas ruas, que não tem nenhuma posse, que mal consegue alimentar-se, é a figura simbólica contrastante da peça em sua totalidade. A resposta d’O Boticário, judiciosa e terrível, aponta para o moralismo perverso daquela comunidade: ao trair o marido, ao dormir com um outro homem, Maria das Dores é recriminada completamente.

A segunda fala do mendigo surge num contexto de ainda mais rancor e revelações:

Dona Sinfonia: E fingindo-se de boa! Quando penso, Sr. Aguaceiro que, o mês passado, ela foi tratar da minha Ruth, na ocasião da tal epidemia! Eu também estava doente. Seis noites que ela passou na cabeceira da pequena, maculando com o seu contato impuro aquele anjinho de inocência! Quando penso nessa desgraça...
Dona Eudóxia: Mas a menina salvou-se.
Dona Sinfonia: Graças à Divina Providência.
Dona Ritoca: Com certeza, ao sair, ela ia se encontrar com o tal rapaz.
O Boticário: Ora se ia!
Joaquim Aguaceiro: O tratamento era o pretexto.
Dona Sinfonia: Ah! Aquela mulher é um monstro. Não é, Sr. Geraldino?
Geraldino: Decerto.
O Boticário: Força é o que ela merece. (*Nesse momento, o velho mendigo deixa cair o cajado. Joaquim Aguaceiro volta-se para ele ao ouvir o ruído e exclama:*)
Joaquim Aguaceiro: E você, pai Tobias, que acha disso tudo?
O Mendigo: (*Olhando-os, lentamente, depois de apanhar o cajado*) Essas coisas cá da terra a gente nunca pode explicar.., nem julgar... Deus é que sabe... (*Silêncio.*) (Gomes, 2025, p. 14-15).

O autor sutilmente mostra, nas entrelinhas, a realidade, sem nunca nos revelar tal verdade sob a forma de ação. No diálogo acima conhecemos a bondade irrestrita de Maria das Dores, que passou uma semana cuidando da filha de uma vizinha durante uma

epidemia. Nada disso, porém, é relevante diante do “mau passo”. A vida íntima de Maria das Dores, que era casada com um homem bruto e violento (também apreendemos essa informação no entremear das linhas), torna-se um erro mortal, que anula toda e qualquer beneficência anterior. Ela teria ajudado a criança por interesse, ela merece a força. Explode, ali, a inveja contida daquelas pessoas, porque Maria das Dores era diferente, era silenciosa, era altiva, fazia o bem sem alarde. À menção de uma punição tão irracional e desproporcional, O Mendigo deixa cair seu cajado — como se tivesse um limite para a maldade que poderia ser proferida por aquelas personagens sádicas. Sua mensagem é a mesma da fala anterior: quem somos nós para julgar? Ninguém, do grupo, presta maior atenção a ele, e voltam para a narrativa grotesca sobre a tortura sofrida por Maria das Dores na noite anterior: “Ele puxava-lhe os cabelos, torcia-lhe os braços, sacudindo-a e repetindo sempre com raiva: ‘Diga o nome... Diga o nome...’” (Gomes, 2025, p. 15).

Na penúltima cena surge O Acendedor de Lampiões que, com apenas cinco falas, compõe um mote definitivo para o entendimento do texto:

O Acendedor de Lampiões: Minha luz é muito boa... Vocês é que não sabem ver.

O Pescador: Está bom... Não se zangue... Pare um tiquinho conosco para apreciar uma coisa bonita!

O Acendedor de Lampiões: Não posso parar. Tenho que seguir caminho... Há muita gente no escuro que espera pela luz... (Gomes, 2025, p. 19).

Em poucas palavras, de muita simbologia, O Acendedor de Lampiões revela a natureza do grupo, o fato de não enxergarem o mais importante. Ele literalmente leva luz para as cidades, mas metaforicamente revela para o público o que acontece ali. Além de divergir do grupo fofoqueiro ao recusar ficar ali para bisbilhotar a vida alheia, quando ele se afasta O Mendigo, que está embaixo do lampião, ganha um ponto de luz só para ele. Assim, após a saída d'O Acendedor, a figura emblemática e taciturna ganha mais foco. Se o espectador não prestou muita atenção nele até aquele momento (o que é difícil, senão impossível, pelo contraste estabelecido entre aquele indivíduo e o grupo), agora ele se ilumina.

A peça termina com a saída de Maria das Dores de sua casa. Ela passa silenciosa, elegante, coberta por um xale preto, enquanto seu filho mais velho chora no portão de casa. Quando se afasta, a um tempo hesitante e decidida, ouve-se o silvo da locomotiva, e “*a voz do velho mendigo eleva-se na noite, grave e lenta: Deus é que sabe... Deus é que sabe...*”

(Gomes, 2025, p. 21). O final é belíssimo e lúgubre. Julgada e condenada, não apenas pelo marido, mas por toda a sociedade dentro da qual sempre representou um papel prestativo e solidário, a mulher adúltera não recebe perdão. Apenas a figura proscrita d’O Mendigo, que não pode fazer nada, lamenta a falta de generosidade e compaixão daquele grupo que representa, sem dúvida, um lado sombrio da nossa sociedade.

Referências:

GOMES, Roberto. **Teatro de Roberto Gomes**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

GOMES, Roberto. **A casa fechada**. Disponível em:
<https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000299.pdf>. Acesso em: 08 set. 2025

MAETERLINCK, Maurice. **Théâtre**. Oeuvres II. Tome 1. Bruxelles: Editions Complex, 1999. p. 501-520. Disponível em:
https://giedriuskuprevicius.lt/wp-content/uploads/2018/12/Maurice_Maeterlinck_LIntérieur.pdf. Acesso em 08 set. 2025.

A casa fechada,
Roberto Gomes
(1919)

Personagens:

A Mãe
O Filho
A Agente do Correio
Dona Sinfonia
Ritoca
O Boticário
O Barbeiro
O Acendedor de Lampiões
Joaquim Aguaceiro
O Mendigo
O Delegado
O Moleque Jenipapo
Um Pescador
Uma Criança

ATO ÚNICO

(Uma rua tristonha, numa cidade do interior. Uma lagoa reluz ao longe. Ao fundo, à extrema direita, uma casinha de duas janelas, separada da rua por um pequeno jardim. A casa está completamente fechada. No primeiro plano, à esquerda, a entrada do Correio. Perto da porta, um banco. No centro, ao fundo, um lampião perfila-se diante de uma árvore raquítica. A rua é vista em diagonal. Seis horas da tarde.)

CENA I

(Dona Sinfonia, Joaquim Aguaceiro, Mendigo, Pescador.)

(Dona Sinfonia, à janela da agência, faz crochê e olha de vez em quando para a casa fechada. O Mendigo está sentado, imóvel, debaixo do lampião. Entra o Pescador com uma carta na mão e atravessa o palco. Quando ele vai penetrar no Correio, topa com Joaquim Aguaceiro, que, em pé, no solar, contempla a casa, ao longe.)

O PESCADOR: *(Cumprimentando.)* Boa tarde, patrão.

JOAQUIM AGUACEIRO: Boa tarde, Candonga. *(O Pescador entra, depois de cumprimentar Dona Sinfonia, e sai, logo após, sem a carta.)* Está metido a escritor, agora?

O PESCADOR: Foi a carta que mandei pro filho.

JOAQUIM AGUACEIRO: Está sempre trabalhando na cidade?

O PESCADOR: Sim, patrão. Há muito que não sei dele. Então, como estava me dando saudade, pedi ao Anfilóquio para escrever uma carta.

JOAQUIM AGUACEIRO: Quem sabe se ele não anda doente?

O PESCADOR: A última vez que tive notícias, ele estava bem forte e saudável. Mas lá na cidade os homens caem depressa. Ah! Patrão! Criança é o castigo da gente! (*Olha para Dona Sinfonia, que concorda com a cabeça.*)

JOAQUIM AGUACEIRO: Aqui ele já era meio extravagante. Ficava a jogar bilhar até as dez horas.

O PESCADOR: Eu, na idade dele, era um bicho... era um bicho para tudo. Tinham medo, tão bravo que eu era no trabalho.

JOAQUIM AGUACEIRO: Hoje ainda.

O PESCADOR: Qual! Tenho andado doente. Foi uma resfriadela que apanhei. (*Olha para o céu.*) O tempo não está bom para reumatismo... Está assim cozinhando... Mas vamos ter chuva. (*Olha ao longe.*) A lagoa está brilhando.

JOAQUIM AGUACEIRO: Trabalhou muito hoje?

O PESCADOR: Assim. A pesca não foi lá das melhores. E, para atravessar a lagoa, meu bote só pega três pessoas. A gente precisa suar muito para ganhar pouco. Ah! Se eu tivesse todo o dinheiro que perdi, já estava remediado.

JOAQUIM AGUACEIRO: Agora vai pra casa?

O PESCADOR: Vou sim, patrão. (*Pausa. Ele não se move.*) Vou, sim... (*Permanece imóvel. Afinal, dá um passo e para. Mostrando a casa ao longe, com a cabeça.*) Ainda estão lá dentro?

DONA SINFONIA: Estão, sim. Há mais de uma hora.

JOAQUIM AGUACEIRO: Ele é capaz de descobrir a coisa.

O PESCADOR: Ah! Com o Dr. Aprígio ninguém escapa. Moleque feio tem de entrar nela.

DONA SINFONIA: Não se ouve nada.

O PESCADOR: Nada. Está tudo fechado. Parece que estão a velar um defunto.

DONA SINFONIA: Desde a manhã, ninguém saiu.

CENA II

(Os mesmos, o Boticário.)

(O Boticário, chegando pausadamente, aperta a mão de Joaquim Aguaceiro, cumprimenta ceremoniosamente Dona Sinfonia, e, de alto, o Pescador.)

O BOTICÁRIO: Boas tardes, senhor aguaceiro.

JOAQUIM AGUACEIRO: Como passa, Sr. Simplício?

O BOTICÁRIO: Sempre bem. Deixei um instantinho a botica para comprar uns selos. Dona Eudóxia está?

JOAQUIM AGUACEIRO: Está. Ela anda um pouco atarefada. Desde manhã cedo teve gente como quê.

O BOTICÁRIO: Dona Sinfonia não largou a janela.

DONA SINFONIA: Estou com dor de cabeça... Preciso respirar.

O BOTICÁRIO: Tenho um bom remédio para dor de cabeça.

DONA SINFONIA: (Continuando, sem responder.) Preciso respirar. Não posso ficar trancada.

JOAQUIM AGUACEIRO: (Olhando para a casa e piscando.) Trancados estão eles.

O BOTICÁRIO: Já devem estar cheirando a mofo. (Pausa.) Que estarão fazendo? Ouviu alguma coisa, Dona Sinfonia?

DONA SINFONIA: Não ouvi nada, Sr. Simplício. Não costumo meter-me na vida dos outros.

O PESCADOR: Quem viu foi o Geraldino.

DONA SINFONIA: (Largando o crochê.) Ah! Ele viu?

O BOTICÁRIO: (Sem afetação.) Viu?

O PESCADOR: Viu, sim. Ele ficou de me procurar depois do serviço pra me contar a coisa. O doutor delegado já conversou com ele.

DONA SINFONIA: Ah! Conversou?

O PESCADOR: (Importante.) Conversou, sim. E agora está lá dentro com eles todos. Ah! Com aquele homem é preciso andar na linha. Senão, está tudo à toa.

DONA SINFONIA: (Olhando para a casa.) À-toa é ela. Santa Bárbara!

CENA III

(Os mesmos, Dona Eudóxia, a Agente do Correio.)

(Dona Eudóxia aparece à porta do Correio. Joaquim Aguaceiro, com indiferença afetada, vai se aproximando da casa fechada e passa lentamente rente às janelas.)

O BOTICÁRIO: Como tem passado, Dona Eudóxia?

DONA EUDÓXIA: Vou indo, Sr. Simplício. Dona Quintanilha está boa?

O BOTICÁRIO: Está, obrigado.

DONA EUDÓXIA: Deseja alguma coisa?

O BOTICÁRIO: Preciso de uns selos. Mas não há pressa... não há pressa...

DONA EUDÓXIA: Não quer entrar um pouquinho?

O BOTICÁRIO: Prefiro ficar aqui mesmo.

DONA EUDÓXIA: Então, não quer sentar-se?

O BOTICÁRIO: Aceito o seu convite, Dona Eudóxia. Sinto-me cansado.

JOAQUIM AGUACEIRO: Foram as emoções desta noite.

DONA SINFONIA: Ah! Cruzes!

DONA EUDÓXIA: Deixe lá o seu crochê, Dona Sinfonia. A esta hora, vai estragar a vista.
(Falando para dentro.) Moleque! Traga uma cadeira! (O Moleque Jenipapo aparece com uma cadeira. O Boticário senta-se nela; os outros no banco. O Pescador fica em pé. Aproxima-se Joaquim Aguaceiro.)

O BOTICÁRIO: Por onde anda, seu compadre?

DONA SINFONIA: Ouviu alguma coisa?

JOAQUIM AGUACEIRO: Nada. Está tudo calado.

O BOTICÁRIO: Não é como esta noite.

DONA SINFONIA: Ah! Que barulheira!

O BOTICÁRIO: A Quintanilha até chorou de susto.

DONA EUDOXIA: Ah!

O BOTICÁRIO: Tive de lhe dar água de flor de laranja com umas gotas e... Urna composição minha. (*Pausa.*)

DONA EUDÓXIA: (*Voltando-se para a casa ao longe.*) Dizem que “ela” embarca no trem das sete.

O PESCADOR: Das sete.

DONA SINFONIA: Ela terá de passar por aqui.

JOAQUIM AGUACEIRO: Decerto.

O BOTICÁRIO: Homem! Já que vim até cá, estou quase a me demorar um pouco.

DONA SINFONIA: Até as sete.

JOAQUIM AGUACEIRO: Quero ver o seu jeito, quando ela passar.

DONA EUDÓXIA: Quem havia de dizer? Uma mulher assim tão direita!

O BOTICÁRIO: Oh! Eu sempre desconfiei... Essa gente calada...

DONA SINFONIA: E velha que ela é!

DONA EUDÓXIA: Velha, não!

DONA SINFONIA: Como não?

JOAQUIM AGUACEIRO: (*Ao Pescador.*) Que idade tem ela? (*Aos outros.*) Candonga sabe.

O PESCADOR: Ela já deve estar capinando os seus trinta e cinco.

DONA SINFONIA: (*De mãos postas.*) Trinta e cinco!

O BOTICÁRIO: E três filhos.

JOAQUIM AGUACEIRO: O Julinho já anda pelos seus quinze.

DONA EUDÓXIA: Coitado!

DONA SINFONIA: Pois eu também vou esperar paravê-la passar... Ia agora para casa, mas como todos ficam...

DONA EUDÓXIA: Não querem tomar café?

O BOTICÁRIO: Aceito, Dona Eudóxia.

JOAQUIM AGUACEIRO: Não vale a pena.

O BOTICÁRIO: Bem que vale.

DONA EUDÓXIA: Já está feito, Sr. Joaquim. É só trazer. Vou chamar o Jenipapo.
(Chamando.) Moleque! Moleque! (Olhando para dentro.) Onde se meteu esse moleque? (O
Moleque Jenipapo entra correndo pelo fundo. Ele esteve atrás da casa fechada.) Ah! Ele tinha ido
espiar! (Ao Moleque.) Traga o café, depressa.

O BOTICÁRIO: (Fazendo-o parar.) Viste alguma coisa, moleque?

O MOLEQUE JENIPAPO: Não, senhor, senhor não. A casa está toda escura. (Sai.)

DONA EUDÓXIA: Uma casa que parecia tão feliz! Lembra-se, Sr. Joaquim? Havia sempre
flores às janelas.

JOAQUIM AGUACEIRO: Parece que esta noite ele arrebentou até as flores.

O PESCADOR: Viu que estava desgraçado. Então foi desgraçando tudo.

DONA EUDÓXIA: É isso mesmo... Oh!

DONA SINFONIA: Que é?

DONA EUDÓXIA: Acendeu!

TODOS: Acendeu?

DONA EUDÓXIA: Vejam.

(Todos olham para a casa fechada. Com efeito, uma réstia de luz filtra pelas venezianas. Longo
silêncio, durante o qual eles contemplam, imóveis, aquele feixe luminoso.)

O BOTICÁRIO: (Murmura.) Que será?

DONA SINFONIA: Não ouvem nada?

(Todos escutam. Pausa.)

JOAQUIM AGUACEIRO: Nada. (Pausa.)

DONA EUDÓXIA: Eu também preciso acender. (Entra, acende o interior da casa e volta a ter
com os outros.)

DONA SINFONIA: Vê-se ainda. (A uma senhora que chega.) Oh! Ritoca! Há quanto tempo
não a encontrava!

CENA IV

(Os mesmos, Ritoca.)

DONA RITOCA: (*Saudando a todos e abraçando Dona Sinfonia.*) Como vai sua obrigação?

DONA SINFONIA: Estou boa. E você?

DONA RITOCA: Não estou passando muito bem.

JOAQUIM AGUACEIRO: Pois não parece. Quando atravessava o largo, há pouco, estava dengosa como seriema no capim.

O BOTICÁRIO: Se não está boa, eu recebi da cidade umas pílulas que curam num instante. É só pedir.

DONA RITOCA (*Abraçando Dona Eudóxia.*) Vim até cá para ver se não havia cartas à minha espera.

DONA EUDÓXIA: Bem sabe que, quando há, sempre lhe mando levar. Não precisava incomodar-se. (*Entra o Moleque com uma bandeja.*) Toma café conosco?

DONA RITOCA: Não sei se tenho tempo... (*Mais baixo, rapidamente.*) Ela já saiu?

DONA EUDÓXIA: Não. Vai pelo trem das sete.

DONA RITOCA: Ah! (*Alto.*) Pois aceito... Uma canequinha.

DONA SINFONIA: Café nunca se recusa.

DONA EUDÓXIA: (*Ao Moleque, que acaba de servir o café.*) Uma cadeira! Depressa. (*Ele traz a cadeira e dirige-se, depois, para o lado da casa fechada, atrás da qual desaparece. Todos bebem o café aos goles.*)

DONA RITOCA: Estavam falando da Maria das Dores?

JOAQUIM AGUACEIRO: Estávamos. Quem havia de dizer?

DONA RITOCA: Eu não sei ao certo o que houve. Que foi, heim, Sr. Aguaceiro?

O BOTICÁRIO: (*A Dona Eudóxia.*) Ela já deve saber de cor. Desde manhã cedinho que se agarra a toda a gente para que lhe contem.

DONA SINFONIA: Quem conhece bem o caso é o Geraldino.

DONA RITOCA: O barbeiro?

O PESCADOR: Sim, senhora, Dona Ritoca. Tanto que ele ficou de me procurar, depois do serviço... Ele viu tudo, e já conversou com o doutor delegado.

(Passa ao fundo uma criança arrastando um papagaio. Quando chega diante da casa fechada, ergue-se na ponta dos pés e procura espiar. Depois, segue o caminho.)

JOAQUIM AGUACEIRO: Não sei como é que ele não apareceu.

O PESCADOR: Ainda não acabou o serviço. *(Pausa.)*

DONA RITOCA: *(Olhando para a casa.)* E ele? Não se sabe afinal quem é?

O BOTICÁRIO: Ela não quis dizer... Por nada. Ao senhor delegado talvez...

DONA SINFONIA: Parece até impossível.

DONA RITOCA: Não valia a pena fazer tanto xodó para acabar assim!

DONA EUDÓXIA: Que pena, meu Deus! Que pena!

DONA RITOCA: Lembra-se, Dona Sinfonia? Quando o coronel Fulgêncio passou uma tarde por aqui... Papai tinha preparado em casa um café de estalar a língua... Toda a gente à espera. Pois fizeram tanta intriga que o coronel acabou indo tomar café em casa da Maria das Dores.

DONA SINFONIA: Uma mulher que nem punha chapéu pra missa das dez!

JOAQUIM AGUACEIRO: Sim. O Matias está hoje desfalcado; mas já teve alguma coisa; e a Maria das Dores ainda hoje tem ar assim de gente grossa.

DONA EUDÓXIA: Quando ela entrava na igreja com seu grande xale preto, lembrava uma princesa...

O BOTICÁRIO: Pois está fresca, a princesa!

DONA RITOCA: Papai nunca perdoou o café do coronel. *(Pausa.)*

JOAQUIM AGUACEIRO: *(Olhando para a casa.)* E nada...?

O BOTICÁRIO: Até agora, nada. *(Silêncio.)*

DONA SINFONIA: Que vai ser dela, sozinha, na capital?

DONA RITOCA: Ora!

O BOTICÁRIO: Com o perdão da palavra, vai cair na malandragem.

O PESCADOR: Ela tem umas primas por lá.

DONA EUDÓXIA: Coitada da Maria das Dores!

DONA SINFONIA: Coitada quê, Dona Eudóxia? Coitado do Matias!

DONA EUDÓXIA: Ele era muito bruto.

JOAQUIM AGUACEIRO: Qual bruto qual nada! Mulher precisa é andar na linha.

O BOTICÁRIO: Pancada traz amor.

DONA EUDÓXIA: (*Apontando o Mendigo.*) O pai Tobias é que vai sentir falta. Acabou-se a janta.

O BOTICÁRIO: Onde vais comer agora, heim, pai Tobias?

O MENDIGO: (*Fita-os sem responder, e, após um silêncio, gravemente.*) Deus é que sabe! (*Pausa.*)

O BOTICÁRIO: Antes não comer que comer o pão do pecado.

O PESCADOR: Ah! Isso também não!

DONA SINFONIA: (*De repente.*) Oh!

(*Todos olham. Vê-se entreabrir a porta da casa, donde sai o delegado seguido pelo escrivão. O Moleque Jenipapo, que espiava, escondido, atravessa a rua correndo. Todos calam, cumprimentam o delegado. Este toca de leve o chapéu e sai.*)

O PESCADOR: Ele saiu.

DONA EUDÓXIA: Que terá havido, meu Deus!

DONA RITOCA: Mais logo vamos saber.

DONA SINFONIA: Está começando a esfriar, não acham?

DONA EUDÓXIA: Podemos entrar.

DONA RITOCA: Estamos muito bem aqui.

O BOTICÁRIO: Estamos, sim.

JOAQUIM AGUACEIRO: (*Puxando o relógio.*) Pouco falta para as sete.

DONA SINFONIA: E a estação fica tão perto!

OPESCADOR: Aí vem o Geraldino!

TODOS: Ah!

DONA RITOCA: Afinal!

CENA V

(*Os mesmos, Geraldino.*)

JOAQUIM AGUACEIRO: Então, Geraldino? Teve serviço até agora?

GERALDINO: Fui até a estação. (*Cumprimenta a todos.*) Boas tardes!

O BOTICÁRIO: Já se pode dar boa noite.

(*Geraldino saúda com a mão o Pescador, que corresponde.*)

DONA EUDÓXIA: Há muita gente na estação?

GERALDINO: Está cheia... Assim... Todos querem ver.

DONA SINFONIA: Que gente bisbilhoteira!

DONA RITOCA: Eu é que não me mexo.

GERALDINO: Também, ela tem de passar por aqui.

O BOTICÁRIO: Ela irá mesmo?

GERALDINO: Vai, pois não. Só se ela quiser dizer quem foi.

DONA EUDOXIA: O senhor delegado saiu agora mesmo.

GERALDINO: (*Importante.*) Sei. Já estive com ele hoje à tarde. (*Todos olham para o Geraldino, esperando que ele fale.*)

O PESCADOR: Mas você viu mesmo tudo, seu Dino?

GERALDINO: Vi, decerto.

DONA SINFONIA: Tudo?

GERALDINO: Tudo, tudo, não.

DONA RITOCA: Oh! Conte... Conte...

GERALDINO: Mas vosmecê já me ouviu contar hoje duas vezes. (*Todos se riem.*)

O BOTICÁRIO: (*A Dona Eudóxia.*) Está vendendo?

DONA RITOCA: (*Zangada.*) Eu? Onde? Onde?

GERALDINO: Esta manhã, perto da vacaria, quando eu explicava a coisa ao Zé Menezes; e, antes das duas...

DONA RITOCA: Oh! Eu passava tão depressa... Não ouvi quase nada.

JOAQUIM AGUACEIRO: Não se zangue, Dona Ritoca.

DONA RITOCA: Não. Mas parece assim que sou curiosa!

GERALDINO: (*Dispondo-se a contar.*) Então, vá lá!

JOAQUIM AGUACEIRO: Quer pitar?

GERALDINO: Pois sim.

O BOTICÁRIO: Eu aceitava mais uma canequinha.

DONA EUDÓXIA: Moleque!... Café para o seu Simplício! (*Pouco depois entra o Moleque, com o café.*)

DONA SINFONIA: Então? Como foi isso?

GERALDINO: Foi assim... Eram onze horas. Eu passava pelo Beco das Formigas.

JOAQUIM AGUACEIRO: Às onze horas pelas ruas, seu malandro...

GERALDINO: Ora, não me interrompa...

O BOTICÁRIO: Deixe falar o Geraldino!

GERALDINO: Vinha da casa do Tinoco... A casa nova...

O PESCADOR: Um sujeito que outro dia mesmo estava arrancando mato, e depois ficou rico tão ligeiro!

GERALDINO: Assim não conto nada!

DONA RITOCA: Ora!

O BOTICÁRIO: Sossega! Gente!

GERALDINO: Está bom. (*A Joaquim.*) Dê cá fogo! (*Acende o cigarro, que se apaga.*) Passava lá pelos fundos do beco, quando me pareceu ouvir ao longe uma qualquer coisa de especial dentro da casa do Matias. Paro para ouvir. De repente, bate a janela com toda a força, e vejo um vulto a pular.

DONA SINFONIA: A pular?

GERALDINO: Fiquei assim indeciso, sem saber. Pensei a princípio num ladrão. Mas, enquanto estava a cismar, ele desata a correr que nem veado e cai no mato.

DONA EUDÓXIA: Por que não correu atrás?

DONA RITOCA: E não reconheceu?

GIRALDINO: Não pude. Vi só que era um rapaz novo, esperto... Mas não reconheci.

DONA SINFONIA: Novo... Esperto... Quem sabe se não era o Alcino?

O BOTICÁRIO: O Alcino ontem estava de cama. Melhorou com um xarope meu, excelente.

JOAQUIM AGUACEIRO: Quem sabe se o Antônio Ferraz...

DONA RITOCA: Ah! O Antônio Ferraz!

O PESCADOR: Qual! O Nico bem que andava a rondar a casa do Matias, mas não arranjou nada. Ela nem olhava para ele!

DONA RITOCA: (*Resmungando.*) Não olhava... Não olhava...

DONA SEFONIA: Então, a gente nunca há de saber?

GERALDINO: Só se ela disser...

O PESCADOR: (*Para si.*) Por que é que ela não diz...?

O BOTICÁRIO: Adiante, Geraldino!

GERALDINO: Fui chegando de mansinho até a janela, que tinha ficado entreaberta, e espiei lá para dentro. Gente! Estava o Matias com os olhos a saltar, agarrado à mulher, torcendo-lhe os braços. E batendo-lhe com a cabeça no chão... (*Redobra a atenção de todos.*)

DONA RITOCA: E ela gritava?

GERALDINO: Nem um pio. Ela não queria acordar os filhos.

DONA RITOCA: Ora veja!

GERALDINO: Parece que todas as noites, quando o Matias estava adormecido, ela ia devagarinho abrindo a porta da casa... Sabem que de dia ela não podia sair...

DONA EUDÓXIA: Que noites terríveis deviam ser aquelas!

O BOTICÁRIO: Ela com os filhos ao lado. Com a certeza de ser um dia apanhada.

DONA RITOCA: Ela não tinha medo de acordá-los?

JOAQUIM AGUACEIRO: Como é que a Maria das Dores, tão sossegada, tão refletida, foi desnortear assim, depois de velha?

DONA SINFONIA: Isso não se explica.

GERALDINO: São coisas!

JOAQUIM AGUACEIRO: Mas por quê?

DONA EUDÓXIA: (*Timidamente.*) A gente, às vezes, sente-se tão só!

DONA RITOCA: Só... com um marido e três filhos!

DONA EUDÓXIA: (*Vivamente.*) Não foi isso que eu quis dizer.

O BOTICÁRIO: Que foi que a senhora quis dizer, Dona Eudóxia?

(*Silêncio.*)

DONA EUDÓXIA: (*Depois de hesitar.*) Quis... (*Pára um instante.*) Eu bem sinto cá dentro, mas não sei explicar... Não sei...

(*Olham para Dona Eudóxia. Pausa.*)

DONA SINFONIA: Uma grande sonsa é o que ela era.

JOAQUIM AGUACEIRO: Não tem desculpa o que ela fez.

DONA RITOCA: Que acha o Sr. Simplício?

O BOTICÁRIO: Uma desavergonhada... Pior que uma cadelã.

DONA SINFONIA: E fingindo-se de boa! Quando penso, senhor aguaceiro, que, o mês passado, ela foi tratar da minha Ruth, na ocasião da tal epidemia! Eu também estava doente. Seis noites que ela passou na cabeceira da pequena, maculando com seu contato impuro aquele anjinho de inocência! Quando penso nessa desgraça...

DONA EUDÓXIA: Mas a menina salvou-se.

DONA SINFONIA: Graças à Divina Providência.

DONA RITOCA: Com certeza, ao sair, ela ia se encontrar com o tal rapaz.

O BOTICÁRIO: Ora se ia!

JOAQUIM AGUACEIRO: O tratamento era o pretexto.

DONA SINFONIA: Ah! Aquela mulher é um monstro. Não é, Sr. Geraldino?

GERALDINO: Decerto.

O BOTICÁRIO: Forca é o que ela merece.

(Nesse momento, o velho mendigo deixa cair o cajado. Joaquim Aguaceiro volta-se para ele ao ouvir o ruído e exclama.)

JOAQUIM AGUACEIRO: E você, pai Tobias, que acha disso tudo?

O MENDIGO: (Olhando-os, lentamente, depois de apanhar o cajado.) Essas coisas cá da terra a gente nunca pode explicar... nem julgar... Deus é que sabe... (Silêncio.)

DONA RITOCA: (Ao Barbeiro.) E depois?

GERALDINO: Depois...? Ele puxava-lhe os cabelos, torcia-lhe os braços, sacudindo-a e repetindo sempre com raiva: "Diga o nome... Diga o nome..."

O PESCADOR: (Consigo mesmo.) Mas por que é que ela não disse?

O BOTICÁRIO: Pudera! Se o Matias pegasse o rapazinho, esborrachava-o com um soco.

GERALDINO: (Prosseguindo.) Então, como ela não queria falar, ele apanhou à parede um grande chicote de couro e começou a bater-lhe, a bater-lhe até mais não poder. A princípio ela gemia baixinho, mas depois pegou a gritar, a gritar que era um gosto. Ele só repetia: "Diga o nome... Diga o nome..." E ela nada... Até que o sangue começou a pingar.

DONA RITOCA: O sangue?

DONA EUDÓXIA: Cruzes! (Todos se aproximam do Geraldino, ofegantes. Os peitos arfam, os olhos brilham no crepúsculo.)

GERALDINO: Sim. A cada chibatada, aparecia uma fitinha vermelha que ia escorrendo pelo corpo. Não sei se o Matias tinha dó, mas ele chorava também. E continuava, de chicote em punho, a dizer, chorando: "O nome... O nome... Diga o nome..." Ela torcia-se no chão, feito cobra. Arrastava-se, agarrava-se a ele, gritando: "Tem pena! Tem pena! Matias, eu te amei também!..." Quando o Julinho entrou no quarto, ela estava toda encharcada...

DONA SINFONIA: Encharcada?

GERALDINO: O assoalho estava vermelho, como se tivessem amassado goiaba...

(Nesse momento, Dona Ritoca desanda a rir nervosamente. Todos olham, estupefatos. Geraldino interrompe-se. Mas a risada continua, cada vez mais nervosa, mais estridente.)

O BOTICÁRIO: Que é, Dona Ritoca?

DONA EUDÓXIA: Está incomodada?

DONA SINFONIA: Quer ir lá pra dentro?

DONA RITOCA: (*Insistindo, e continuando a rir-se, diz, com palavras entrecortadas e ofegantes.*) Não... Não... Mas... Eu imaginava a Maria das Dores, oferecendo chá ao coronel, com seus ares de princesa... e ontem... o chicote... e o sangue... (*E ri-se, ri-se sem parar. Todos entreolham-se, em silêncio, com certo constrangimento. Longa pausa.*)

DONA SINFONIA: Coitada da Ritoca! Tão sensível!... (*A Dona Eudóxia.*) Não tem um pouco de vinagre?

DONA EUDÓXIA: Sim. (*Entra e volta com o vinagre, que faz respirar a Dona Ritoca, enquanto a conversa recomeça.*)

JOAQUIM AGUACEIRO: Foi só o Julinho que entrou?

GERALDINO: As pequenas também. Elas estavam com medo, mas o Matias arrastou-as até o quarto e disse à mulher: "Olha bem, pela última vez... Se não queres dizer o nome, amanhã tu sais desta casa para sempre, e nunca mais verás teus filhos... Nunca..."

O BOTICÁRIO: E ela não disse?

GERALDINO: Não.

O PESCADOR: (*Meditando.*) Mas por quê?

DONA SINFONIA: Que mãe sem entranas!

DONA EUDÓXIA: No entanto, bem extremosa que ela era!

O PESCADOR: Era, sim. E ela vai deixar os filhos para sempre.

DONA SINFONIA: Disfarce!

DONA EUDÓXIA: Mas, Sr. Geraldino, por que é que o senhor não entrou no quarto quando viu isso?

GERALDINO: Oh! Dona Eudóxia... Eu não me meto nas brigas de casais... Não me casei, foi para não brigar.

DONA EUDÓXIA: Que noite horrorosa! Fui acordada em sobressalto pelo Julinho.

DONA RITOCA: Ah! O Julinho esteve aqui?

DONA EUDÓXIA: Veio pedir-me um remédio para a mãe, que não podia mais...

O BOTICÁRIO: Em vez de ir à botica... E a senhora deu?

DONA EUDÓXIA: Pois não.

O BOTICÁRIO: Não posso deixar de estranhar essa atitude, Dona Eudóxia! A senhora... uma funcionária exemplar, de vida tão correta, pretender aliviar o castigo de uma criminoso!...

DONA EUDÓXIA: Desculpe, Sr. Simplício. Não tive em vista desgostá-lo. Mas, quando uma criatura sofre, acho que é sempre digna de piedade.

O BOTICÁRIO: São ideias subversivas, Dona Eudóxia. Ai de nós se todos assim pensassem!

DONA EUDÓXIA: Tanto mais que o Matias era longe de ser um marido exemplar. É um homem...

O BOTICÁRIO: É um homem. É o dono. Tem todos os direitos.

JOAQUIM AGUACEIRO: Isso tem.

DONA EUDÓXIA: É possível. Não sei. Não sei me exprimir... Mas isso assim não está direito.

DONA SINFONIA: Não acha justo o castigo?

DONA EUDÓXIA: Não sei. Mas a Maria das Dores, que foi, durante tantos anos, tão boa mãe, tão boa esposa, tão boa para todos... Como é que perde tudo assim, num dia só... Isso não é justo... Não é justo...

O BOTICÁRIO: Pois eu acho que ele foi até bem bom. Não é? (*Volta-se para Joaquim Aguaceiro, que aprova com a cabeça.*)

GERALDINO: Eu matava.

DONA EUDÓXIA: Oh! Sr. Geraldino!

JOAQUIM AGUACEIRO: (*Ao Pescador.*) E você, Candonga? Que diz?

O PESCADOR: (*Começando a falar, sem responder.*) Lá pelo sertão de Minas, morava um primo meu, o Xicão. Estava casado com uma mulher linda... Eu a conheci... Uma noite, ele ouve barulho dentro de casa... Levanta-se, pega a garrucha e vai ter até o sótão. (*Cospe.*) Lá, ele topa com a mulher nos braços dum rapaz, um desses cometas vagabundos que andam a correr pelas estradas.

DONA SINFONIA: Matou os dois?

DONA RITOCA: (*Pegando-lhe o braço, súplice.*) Oh! Deixe falar...

O PESCADOR: Ele atracou o rapaz. Era um valente, o Xicão, e forte, como o Matias. Amarrou o homem aos pés da cama, enterrou-lhe um lenço na boca para que não pegasse a gritar...

DONA SINFONIA: E depois...?

O PESCADOR: Depois?... Fez esquentar um ferro na trempe. Quando esteve em brasa, deu-o à mulher, mostrou-lhe o rapaz amarrado e disse: "Vai... Espeta!"

DONA EUDÓXIA: Ah! Que horror!

DONA RITOCA: E ela?

O PESCADOR: Ela a princípio não queria. Ele então encostou-lhe a garrucha na testa e disse: "Espeta ou eu atiro!..." (Pausa.) Então ela espetou.

DONA EUDÓXIA: Oh!

O PESCADOR: Espetou a noite inteira. O Xicão não tinha pressa... Ele dizia: "Espeta aqui... estes braços que te abraçaram... aqui esta boca que te beijou... Espeta!" De vez em quando ele mandava parar, pra esticar... Quando o rapaz desfalecia... ele deixava que acordasse para continuar... A carne cheirava... De madrugada, furou-lhe os olhos...

DONA EUDÓXIA: Oh!

O PESCADOR: (Calmo.) Ele tinha deixado os olhos pro fim... Até que o outro morreu. Já nem parecia gente.

DONA RITOCA: E a mulher?

O PESCADOR: O Xicão matou-a logo em seguida. Enterrou-a na fazenda. Mas o corpo do rapaz ficou pros urubus.

O BOTICÁRIO: Ah! O Xicão era um homem.

O PESCADOR: Um sujeito às direitas.

JOAQUIM AGUACEIRO: Vêem que o Matias ainda foi bem manso.

O BOTICÁRIO: (Puxando o relógio.) Já são quase horas do trem...

DONA SINFONIA: Ela é capaz de não ir.

GERALDINO: Vai, sim.

DONA EUDÓXIA E se ela disser o nome?

GERALDINO: Não diz, não. Mulher quando bate o pé... (*O Pescador faz um gesto de quem não comprehende.*)

CENA VI

(*Os mesmos, o Acendedor de Lampiões.*)

(*Ele vai entrando devagar e acende lentamente o lampião.*)

JOAQUIM AGUACEIRO: Oh! Velho Aprígio!

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES: Boas noites!

O BOTICÁRIO: Acenda bem, Aprígio... que nós precisamos ver direito...

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES: (*Acendendo.*) Pronto.

JOAQUIM AGUACEIRO: Que luz desgraçada!

GERALDINO: Qual, meu velho! Sua luz não presta!

O PESCADOR: Não se vê nada.

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES: Minha luz é muito boa... Vocês é que não sabem ver.

O PESCADOR: Está bom... Não se zangue... Pare um tiquinho conosco para apreciar uma coisa bonita!

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES: Não posso parar. Tenho que seguir caminho... Há muita gente no escuro que espera pela luz...

O PESCADOR: Então, boa noite!

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES: (*Saindo.*) Boa noite!

CENA VII

(*Os mesmos, menos o Acendedor de Lampiões, depois, o Filho.*)

O BOTICÁRIO: (*Murmura.*) Velho maluco!

(*Ouve-se o sino da estação e, ao longe, o arfar surdo do trem.*)

DONA RITOCA: O trem vai chegar!

DONA SINFONIA: E ela não embarca!

O BOTICÁRIO: Embarcará, sim, à última hora... correndo...

JOAQUIM AGUACEIRO: De vergonha...

DONA SINFONIA: Eu nem hei de olhar para ela!

DONA RITOCA: (*A Dona Eudóxia.*) Dê-me o seu xale, Dona Eudóxia. Estou sentindo frio...
(*Dona Eudóxia vai buscar o xale, que estava numa mesa perto da porta. Dona Ritoca entra com ela.*)

GERALDINO: (*De repente.*) Ela está saindo! (*Aponta para a casa. Com efeito, a porta abriu-se. Todos olham com ânsia. Mas quem sai da casa é um rapazinho em mangas de camisa. Desce lentamente os degraus da porta e, sem olhar para ninguém, vai encostar-se ao muro que separa o jardim da rua, com a cabeça descansando nos braços.*)

DONA SINFONIA: (*Baixo.*) É o Julinho.

O BOTICÁRIO: O Julinho, sim.

(*Sussurro geral.*)

DONA SINFONIA: Que é que ele veio fazer?

O MOLEQUE JENIPAPO: (*Surgindo de repente.*) Ela já vem! Ela já vem!

(*Movimento de todos.*)

JOAQUIM AGUACEIRO: Você viu?

O MOLEQUE JENIPAPO: Espiei, sim. Ela acabou de preparar a trouxa. Vai sair.

DONA SINFONIA: (*Gritando para dentro.*) Ritoca! Ritoca! Ela vai passar! (*Aparecem Dona Ritoca e Dona Eudóxia, em seguida.*)

GERALDINO: Quer sentar, Dona Ritoca?

DONA RITOCA: Em pé vê-se melhor.

(*Ouve-se o silvo do trem que está chegando.*)

O BOTICÁRIO: Ela é capaz de perder o trem.

DONA EUDÓXIA: Qual! Esses trens... a gente nunca perde...

DONA SINFONIA: (*Chamando.*) Venha aqui, Ritoca!

DONA EUDÓXIA: E ela não verá mais os filhos?

O BOTICÁRIO: Nunca!

O PESCADOR: (*Só para si.*) Mas por que é que ela não disse o nome?

TODOS: Oh! Oh! Oh!

CENA VIII

(Os mesmos, Maria das Dores).

(Abre-se de novo a porta, e, destacando-se, no fundo luminoso da sala, aparece no limiar o vulto de Maria das Dores. Um grande xale preto cobre-lhe a cabeça e cai até os joelhos. Na mão, uma pequena trouxa. Ela começa a caminhar, rígida, de rosto fechado, sem olhar para ninguém. Ouve-se um sussurro no grupo. Mas alguém faz "Pst" e o silêncio torna-se geral. Todas as personagens estão na penumbra. Só o velho mendigo iluminado pela luz do lampião. Quando Maria das Dores passa por ele, ele ergue-se e tira o chapéu. Então, no meio do silêncio mortal, ouve-se um soluço abafado e desesperado. É o filho que está chorando, encostado ao muro. Ela tem um longo estremecer do corpo todo. Atrasa insensivelmente o passo um segundo, mas continua a caminhar sem um gesto e sem se voltar. Todos a acompanham com os olhos. Ouve-se novamente o silvo da locomotiva. Então, a voz do velho mendigo eleva-se na noite, grave e lenta.)

O MENDIGO: Deus é que sabe... Deus é que sabe...

FIM

Submetido em: 06 nov. 2025

Aprovado em: 28 dez. 2025

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica (incluindo diagramação): Fulvio Torres Flores

Revisão e adequação às normas: Fulvio Torres Flores

Imagen da Capa, autoria e fonte:

Descrição: Excerto de foto da encenação da peça *Bilhete*, de Marici Salomão, em 2003.

Direção: Celso Frateschi. Assistente de direção: Eliel Ferreira. Elenco: Carolina Machado e Nádia De Lion.

Autoria da fotografia: João Caldas.

Fonte: Acervo da dramaturga Marici Salomão.

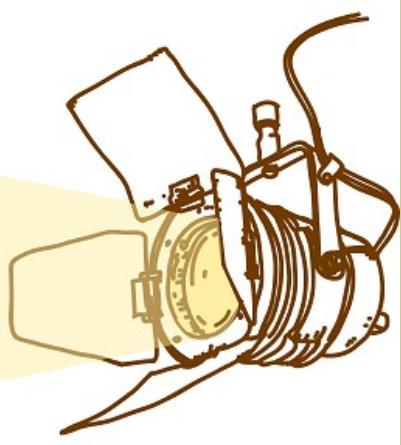
Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 254

Dramaturgia em foco



Publicação semestral do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades – CNPq-Univasf