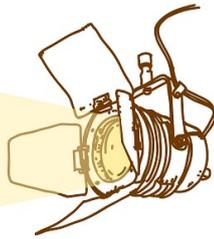


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 7, número 1, 2023



“Dona Inez de Castro – Retrato feito sobre o da estátua jacente do seu tumulo em Alcobaca”.
Ilustração de Alfredo Roque Gameiro (ca. 1899-1905).

Dramaturgia em foco



Volume 7, número 1, 2023

Reitoria

Reitor

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

Vice-Reitora

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

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Michely Cristine Araújo Vieira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

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

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Marcelo Silva de Souza Ribeiro

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Francisco Alves Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

TAE M.^a Margareth Pereira Andrade

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE M.^a Kilma Carneiro da Silva Matos

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2023, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

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

Editores/as Adjuntos/as

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

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

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

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

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

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

Conselho Editorial

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

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

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

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

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

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

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

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

Pareceristas ad hoc (2023)

Prof.^a Dr.^a Adriana Falqueto Lemos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais
Prof.^a M.^{anda} Andréia Fábria Santos – Universidade Federal da Bahia
Prof.^a Dr.^a Antonia Pereira Bezerra – Universidade Federal da Bahia
Prof.^a Dr.^a Cleise Furtado Mendes – Universidade Federal da Bahia
Prof. Dr. Edson Santos Silva – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof.^a Dr.^a Elis Regina Fernandes Alves – Universidade Federal do Amazonas
Prof.^a Dr.^a Francisca Liciany Rodrigues de Sousa – Universidade Estadual Vale do Acaraú
Prof.^a Dr.^a Graziela Maria Lisboa Pinheiro – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Hayaldo Copque Fraga de Oliveira – Univ. Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches – Universidade Federal da Bahia
Prof. M.^e João Victor Soares dos Santos – Universidade Federal da Bahia
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz – Universidade Federal da Bahia
Prof. Dr. Márcio Silveira dos Santos – Universidade do Estado de Santa Catarina*
Prof. Dr. Marco Souza – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*
Prof.^a M.^a Mariana de Oliveira Arantes – Universidade Federal de Minas Gerais**
Prof.^a Dr.^a Patrícia Lopes da Silva – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof.^a Dr.^a Regina Kohlrausch – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Prof. M.^e Renato Cândido da Silva – Universidade Federal do Ceará**
Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga – Centro Universitário Cândido Rondon
Prof.^a Dr.^a Scarlett Siqueira do Valle – Escola Superior de Artes Célia Helena**
Prof.^a M.^a Taiana Souza Lemos – Universidade Federal da Bahia
Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Schabbach – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof.^a Dr.^a Wilma dos Santos Coqueiro – Fac. Est. de Ciências e Letras de Campo Mourão

*Universidade onde completou o doutorado

**Universidade onde completou o mestrado

Imagem da capa

Título: Dona Iñez de Castro – Retrato feito sobre o da estátua jacente do seu tumulo em Alcobaça.

Ilustração

Alfredo Roque Gameiro (ca. 1899-1905).

Fonte

Livro *História de Portugal, popular e ilustrada*, de Manuel Pinheiro Chagas. Imagem em domínio público.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D._In%C3%AAs_de_Castro_-_Hist%C3%B3ria_de_Portugal,_popular_e_ilustrada.png?uselang=de#Lizenz.

Acesso em: 01 dez. 2023.

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 7, número 1, 2023

218 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.

I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

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

Site da revista

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial Fulvio Torres Flores	vi
Seção Artigos	01
Mulheres que reinam, mulheres que morrem: uma análise de <i>Negra Bá</i>, de Heloísa Maranhão Larissa de Cássia Antunes Ribeiro	02
Deleitar ensinando: a morte e a justiça divina na peça <i>El burlador de Sevilla</i> (1630), atribuída a Tirso de Molina Gabriel Furine Contatori	17
Mulheres, deuses e mitos: história, intertextualidade e paródia no teatro nigeriano Carolina Filipaki de Carvalho e Edson Santos Silva	37
Um “ataque de lirismo” na dramaturgia contemporânea: uma reflexão sobre <i>Por Elise</i> e <i>Vaga carne</i>, de Grace Passô Jéssica de Souza Barbosa	56
Sobre as dificuldades de captar o novo monstro social pós-moderno por meio de uma teatralidade textual não mais dramática: reflexões sobre a dramaturgia brasileira no início dos anos 1990 Stephan Arnulf Baumgartel	73
Transformações no teatro japonês do final do século XIX e início do século XX: o processo de consolidação do <i>shingeki</i> José Carvalho Vanzelli	88
O fluxo de consciência e o monólogo lírico na peça “Fluxorama”, de Jô Bilac: <i>entre a dramaturgia negra e a poesia</i> Graciele de Fatima Amaral, Edson Santos Silva e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira	109
<i>Auto da gamela</i> sob a perspectiva do conceito barthesiano das forças da literatura Téssio Leandro Stelmachuk e Edson Santos Silva	129

Seção Peças em domínio público

Volúpia, de Guilhermina Rocha: “um tema tão ousado” 148
na dramaturgia de autoria de mulheres na *Belle Époque* Tropical
Valéria Andrade

Dados técnicos 218

O início do sétimo ano da Dramaturgia começou com uma dificuldade: após doze anos consecutivos sendo contemplados no Projeto Institucional de Bolsas de Extensão (Pibex-Univasf), neste ano de 2023 nosso projeto “Narrativas e Visualidades: revista eletrônica e debates” não obteve “nota suficiente” para estar entre os cerca de 50 projetos com direito a concessão de bolsa para estudante. Mesmo após apresentar recurso demonstrando que alguns itens que rebaixavam a nota não faziam sentido, não houve real revisão.

Desde que o projeto teve início em 2012 e com o surgimento da revista em 2017, os estudantes sempre tiveram papel fundamental nas atividades do projeto em geral e, em especial, da revista. No caso dessa última, a divulgação de chamadas, o acompanhamento do fluxo e a diagramação sempre foram responsabilidades muito bem executadas pelos bolsistas e que permitiam ao editor-chefe dedicar mais tempo no contato com os editores adjuntos, os autores e os pareceristas.

Essa dificuldade, no entanto, não impediu a Dramaturgia em foco de cumprir seu objetivo maior: divulgar estudos sobre dramaturgia, avaliados por pares e apresentados em números regulares ou temáticos. Neste número regular, contamos com 8 artigos, uma apresentação de peça em domínio público e a própria peça (*Volúpia*, de Guilhermina Rocha) em edição especial para a revista. Esses textos foram escritos por pesquisadoras e pesquisadores de várias regiões do Brasil, vinculados a universidades como UFPR, Unifesp, UFRB, Unicentro, PUC-RS, Udesc, UFCG, entre outras. O próximo número, dedicado a estudos sobre a obra de Tennessee Williams, conta com dezessete artigos, cinco ensaios e uma entrevista, escritos por autoras e autores de diferentes países, como Estados Unidos, Itália, França e Chipre, além, é claro, do Brasil.

Finalizando o assunto, (a) um balanço: a dificuldade criada, cujo recurso foi “desconsiderado”, poderia ser uma ação geradora de prejuízos para a revista, porém, com o trabalho organizado e bem planejado da equipe editorial, garantiu-se a qualidade da revista em seus dois números anuais; (b) um lamento: neste ano, não poderemos fazer o

habitual agradecimento à Pró-reitoria de Extensão pela concessão da bolsa Pibex, primeira vez que isso acontece desde a existência da revista.

Abrindo a seção Artigos, “Mulheres que reinam, mulheres que morrem: uma análise de *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão”, de Larissa de Cássia Antunes Ribeiro, explora a relevância de Inês de Castro na Literatura, com ênfase na reconfiguração realizada pela autora brasileira Heloísa Maranhão no século XX, especialmente com a personagem Negra Bá. A análise aborda os diferentes posicionamentos que os leitores podem adotar ao ler essa obra.

Em “Deleitar ensinando: a morte e a justiça divina na peça *El burlador de Sevilla* (1630), atribuída a Tirso de Molina”, Gabriel Furine Contatori faz breves considerações sobre a morte e a justiça divina na peça teatral *El burlador de Sevilla o convidado de piedra* (1630), atribuída a Tirso de Molina (1579-1648).

Carolina Filipaki de Carvalho e Edson Santos Silva, em “Mulheres, deuses e mitos: história, intertextualidade e paródia no teatro nigeriano”, abordam a peça *Women of Owu* (2006), do autor nigeriano Femi Osofisan, que se baseia na invasão e destruição da cidade de Owu. A peça dialoga com o teatro clássico grego, especificamente *As troianas*, de Eurípides, e o artigo explora como Osofisan se apropria de uma obra eurocêntrica.

“Um ‘ataque de lirismo’ na dramaturgia contemporânea: uma reflexão sobre *Por Elise* e *Vaga carne*, de Grace Passô”, de Jessica de Souza Barbosa, analisa a hibridização dos gêneros lírico e dramático nas peças citadas no título. A autora destaca perspectivas que enfatizam a vertente épica como elemento transgressor e reconstrutor da forma dramática, apontando uma lacuna nos estudos teóricos sobre o texto teatral que não consideram o gênero lírico como agente de reconfiguração dos elementos tradicionais do drama.

Stephan Arnulf Baumgartel, em “Sobre as dificuldades de captar o novo monstro social pós-moderno por uma teatralidade textual não mais dramática: reflexões sobre a chegada do pós-modernismo na dramaturgia brasileira no início dos anos 90”, aborda a situação da dramaturgia brasileira pós-ditadura militar, sugerindo que os artistas reconheciam a inadequação da estrutura do drama moderno para lidar com os desenvolvimentos políticos, socioeconômicos e culturais dos anos 1980.

“Transformações no teatro japonês do final do século XIX e início do século XX: o processo de consolidação do *shingeki*”, de José Carvalho Vanzelli, explora o processo de transição no Japão do teatro tradicional *kabuki* para o *shingeki*, destacando que essa mudança não ocorreu de forma rápida ou fácil, envolvendo debates e polêmicas.

Graciele de Fatima Amaral, Edson Santos Silva e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, em “O fluxo de consciência e o monólogo lírico na peça ‘Fluxorama’, de Jô Bilac: entre a dramaturgia negra e a poesia”, exploram essa peça em que o tamanho do ser humano no universo e o contínuo conflito entre a vida e a morte manifestam-se por meio de monólogos que refletem a fluência e o fluxo de consciência de cinco personagens.

Em “*Auto da gamela* sob a perspectiva do conceito barthesiano das forças da literatura”, Têssio Stelmachuk e Edson Santos Silva abordam uma obra significativa no teatro brasileiro, utilizando o conceito barthesiano das três forças da literatura (mathesis, mimesis e semiosis), analisa-se essa peça única na literatura nordestina, seguindo os conceitos delineados em *Aula* (1977) e *Escritos sobre teatro* (1984).

Encerrando este número, apresentamos a seção Peças em Domínio Público, desta vez contando com a contribuição de Valéria Andrade, que escreveu a apresentação “*Volúpia*, de Guilhermina Rocha: ‘um tema tão ousado’ na dramaturgia de autoria de mulheres na Belle Époque Tropical”, na qual contextualiza a vida e a obra de Guilhermina Rocha, com análise sobre a peça do título, seguida do texto dramaturgico especialmente editado para a Dramaturgia em foco.

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

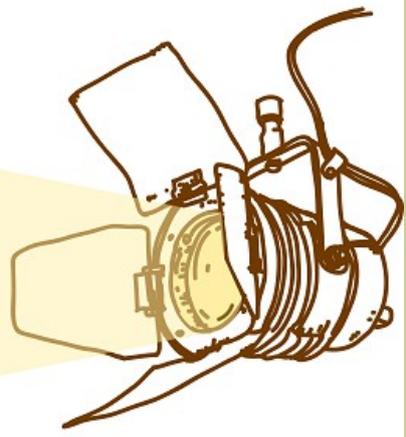
Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

Fabiano Tadeu Grazioli
Jucca Rodrigues
Nayara Brito
Editores adjuntos

Luis Marcio Arnaut de Toledo
Esther Marinho Santana
Editores colaboradores neste número

Dezembro de 2023

Dramaturgia em foco



Artigos



Mulheres que reinam, mulheres que morrem: uma análise de *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão

Femmes qui régissent, femmes qui meurent: une analyse de *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro¹

Resumo

Inês de Castro é, sem dúvidas, uma das personagens femininas mais reverenciadas na Literatura. No Brasil, uma importante reconfiguração ocorre no século XX com a autora Heloísa Maranhão. O presente artigo tem o objetivo de analisar os possíveis posicionamentos que o leitor passa a tomar ao ler a *Negra Bá* de Maranhão. Para tanto, recorre-se aos conceitos sobre a teoria do gênero teatral, trazidos por Brecht (1978), Moisés (2012) e Pavis (2008); as argumentações a respeito da ficção científica de Asimov (2010), as configurações referentes ao mito através dos estudos de Souza (2010) e as contribuições de Barthes (2018); a pesquisa e reflexões sobre o mito inesiano apresentados por Sousa (1984) e os efeitos do riso apontados por Bergson (1983).

Palavras-chave: Heloísa Maranhão. *Negra Bá*. Voz autoral.

Sommaire

Inês de Castro est, sans aucun doute, l'une des personnages féminins les plus représentées dans la littérature. Au Brésil, une importante reconfiguration s'opère au 21^{ème} siècle à travers Heloísa Maranhão. Cet article vise à analyser les positions possibles que le lecteur occupe avec de la lecture de *Negra Bá* de Maranhão. Pour ce faire, nous avons recours aux concepts de la théorie du genre apportés par Brecht (1978), Moisés (2012) et Pavis (2008); les arguments sur la science-fiction d'Asimov (2010), les configurations renvoyant au mythe à travers les études de Souza (2010) et les apports de Barthes (2018); les recherches et réflexions sur le mythe inesien présentés par Sousa (1984) et les effets du rire pointés par Bergson (1983).

Mots clés: Heloísa Maranhão. *Negra Bá*. Voix d'auteur.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná - UFPR; Professora de Língua Francesa no Centro de Línguas - CEL - da UNICENTRO- Irati /PR; Professora de Estágio em Língua Estrangeira na Universidades Estadual de Ponta Grossa - UEPG/PR. E-mail: ribeiro.larissadecassia@gmail.com.

De Luís da Câmara Cascudo a Heloísa Maranhão

Natal, 23 de setembro de 1979.

Heloísa Maranhão, menina querida. Gratíssimo pela afetuosa missiva. Sua presença é uma visão diária no Sobradinho. Encantou-me a Rainha morta. Clara. Harmoniosamente. Vibrante. Enternecedora. A queridíssima Bá é que poderia ter modificado a tragédia, cujo fatalismo os séculos prescreveram. Bá, com os encantos africanos dos Orixás benfazejos, aniquilaria os três sicários, salvando a linda Inês. Uma berlinda, escoltada de guerreiros nagôs, emplumados e soberbos, levá-la para a serra de Sintra, aguardando a vinda amorosa de D. Pedro. Por que Bá não fez o milagre lógico? Seria uma modificação útil. Por que o deus Kronos, o Tempo, não altera o determinismo sinistro das tragédias? A oportunidade é esta, dependendo da Heloísa, que significa a destemida, a indômita, a guerreira, a denodada. Salve Dona Inês e mate os três sicários do Rei Afonso. Avante, Heloísa querida!

Beijo na mãozinha, envia o seu

Luís do Sobradinho

*Em: Cartas do Coração - Uma antologia do amor
(Orsini, 1999, p. 100).*

Introdução

Heloísa Maranhão nasceu em 1925 em Belém do Pará e viveu a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro. Suas obras apresentam um viés muito peculiar a respeito das vivências de mulheres e trazem o acento da pluralidade dos gêneros textuais. A partir da prosa ou da poesia, a autora coloca o olhar feminino em relevância e reconfigura personalidades femininas dentro da história. Luiza Lobo (2005, s./p.), ao tratar de sua representação dentro do cenário literário, descreve-a da seguinte maneira:

Heloísa tem uma refinada cultura francesa, que passa pelo perfeito domínio da língua, inclusive a capacidade de tradução, o profundo conhecimento do teatro universal e da literatura francesa e europeia em prosa de ficção e poesia. Todos os requisitos para uma cultura humanística foram reunidos em seus romances em que maneja a alternância entre o real e o imaginário, com grande ênfase no imaginário teatralizado. Desde seu primeiro livro de poemas, *Castelo interior e moradas* (1974), baseado no livro de Santa Teresa d'Ávila, reviveu a poesia barroca espanhola, identificando-se e integrando-se a sua vida. Nos demais romances, como *Lucrecia* (1979), *Dona Leonor Teles* (1985) e *A rainha de Navarra* (1986), os jogos cervantinos e shakespearianos entre ilusão e realidade são explorados ao máximo, numa linguagem ousada para seu tempo e seu sexo. Produz textos habitados por monstros

perversos, com desejos impúblicáveis, mas publicados por ela, obsessivos sexuais e mulheres impudicas, sejam rainhas ou plebeias, que compõem um transbordante quadro barroco digno de Rubens.

Com tal tonalidade, é a partir da ousadia da linguagem que a autora traz para o palco a *Negra Bá*.

Desde o início, a peça estabelece um pacto com o espectador/leitor. Desse modo, faz-se o metateatro, ou seja, o fazer ficção é um critério primordial para adentrar à obra. O subtítulo “(Uma estrutura – *Science Fiction*)” propõe um diálogo com o cinema. Desse modo, a designação em inglês nos remete aos filmes *hollywoodianos*, os quais conquistam a grande plateia popular: divertem e agradam a maioria. A ficção científica é baseada em específicas teorias, mas as extrapola.

Faz-se oportuno recorrer às considerações do escritor do gênero, Isaac Asimov (1984, p. 16), que o define dentro de uma categoria ainda mais abrangente: o Surrealismo. Para o autor:

[...] trata-se de fatos que se verificam em ambientes sociais não existentes na atualidade e que jamais existiram em épocas anteriores. [...] Os acontecimentos supra reais da história, na ficção científica, podem ser concebivelmente deriváveis da nossa condição social, mediante adequadas mudanças a nível da ciência e da tecnologia.

Observa-se que a partir dessa designação podemos identificar também a ficção, pois os fatos remetem a uma realidade, a qual é criada, e jamais documentada. Além disso, ocorre o dilaceramento da ciência, pois parte-se de experimentos para adentrar no campo da imaginação.

A obra de Heloísa Maranhão também dilacera a História, ao recobrar o amor que vence a morte. O mito passa a ser revisto pela própria teoria crítica. Em *Mito e realidade*, no tópico “A importância do mito vivo”, Mircea Eliade (1972, p. 6) inicia seu texto mencionando que:

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX, [...] o novo valor semântico conferido ao vocábulo ‘mito’ torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido [...] de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar’.

Pode-se associar ao que Barthes (2018, p. 131) comenta em sua obra *Mitologias* – “O mito hoje”. Ele o associa de forma intrínseca à linguagem, destacando que é uma fala, e que “naturalmente, não é uma fala qualquer”. Conforme o autor:

São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...]. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade. [...] Seria, portanto, totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere (Barthes, 2018, p. 131).

Portanto, o mito está inserido na sociedade, a partir da forma como os discursos são proferidos e disseminados. As transformações históricas, como consequência, colocaram o real em discurso, e tudo isso se dá, portanto, através da palavra. Sendo assim, na voz de Negra Bá, o romance eterno ganha outras configurações, pois é a partir da sua posição social que ela julga e representa a composição da narrativa.

A partir dessas primeiras considerações, o presente artigo tem o objetivo de analisar os possíveis posicionamentos que o leitor passa a tomar ao ler *Negra Bá* de Maranhão. Para isso se recorre aos conceitos sobre a teoria do gênero trazidos por Brecht (1978), Moisés (2012) e Pavis (2008); as argumentações a respeito da ficção científica de Asimov (2010), as configurações referentes ao mito através dos estudos de Souza (2010) e as contribuições de Barthes (2018); a pesquisa e reflexões sobre o mito inesiano apresentados por Sousa (1984) e os efeitos do riso apontados por Bergson (1983).

O Mito entre a história e a ficção

O mito Inês de Castro foi construído a partir do momento em que de personagem histórica, ela passa a personagem mítica, dado o episódio da sua coroação pós-morte. Há um assombro primordial, o que gera tais inflexões e até mesmo o reconhecimento de uma ação soberana, extra-humana. No tópico: “Tentativa de definição do mito”, Eliade (1972, p. 14) discorre a respeito:

Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a 'sobrenaturalidade') de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Desse modo, a morte de Inês e a sua coroação póstuma passam a significar algo extremamente relevante: a morte devido ao poder é substituída pelo poder devido à morte. Há uma inversão de valores. Lembrando que Inês foi morta por motivos políticos que visavam o bem-estar da nação Portuguesa, sendo ela substituída pela rica princesa de Navarro. Se Inês fosse a mais rica, a coroa jamais iria se opor à sua união com Pedro, assim, o poder do homem a faz morta. Entretanto, como uma resposta do poder divino a sua morte é ressignificada desde o séc. XIV até os dias atuais. Ela vive por meio das representações. Sua permanência toca à história, expande-a, e atinge inúmeras outras realidades, além da portuguesa. Ora, é como se algo superior viesse à sua defesa para dizer que as injustiças serão revertidas. Assim, o poder fica registrado na história, em um tempo determinado, enquanto o sentimento humano expande as temporalidades e os espaços: o amor de Pedro vai além da morte de Inês, ao coroá-la morta, transporta a sua vida para a imagem indestrutível: a de rainha eterna.

Tais colocações podem ser reconhecidas em um dos fatores mais relevantes do mito: o valor coletivo que abre espaços para as interpretações individuais. Então podemos compreender que as definições ficam a critério do próprio público. A mensagem está dada, mas a maneira de repassá-la depende de cada sujeito. Assim, a Inês pode ser interpretada e foi de diversas maneiras, como podemos acompanhar na grande obra *Inês de Castro na literatura portuguesa* de Maria Leonor Machado de Sousa, a qual abrange as inúmeras perspectivas, a partir da pluralidade de textos: relatos históricos, peças teatrais, poemas e romances.

Outra referência bastante relevante é a tese de Aldinida de Medeiros Souza, intitulada *Inês de Castro no romance contemporâneo português* (2010), que abrange variadas perspectivas não somente sobre a Inês, mas também a respeito de Pedro e demais personagens. Gostaria de destacar para este breve diálogo, o item "Pedro e Inês: mito, amor e saudade", presente no terceiro capítulo. Inês é retratada como uma mulher de acentuada beleza e Pedro apresenta o desejo de pertencer-lhe e reverenciá-la. A morte de

Inês é revelada pela autora como uma catástrofe ideal, pois acentua a perda de algo maravilhoso, e não de algo qualquer. Com a morte de Inês, não é somente a sua representação que é transformada, mas toda a relação estabelecida entre os amantes. Portanto, a saudade é o sentimento de compensação.

Inês acabou se tornando para os trovadores tal como: “[...] a bela mãe e amante divina e até mesmo inalcançável. Por isso representa Portugal, pois esse é um povo que busca algo profético não no futuro, mas no passado” (Souza, 2010, p. 74-75). Essa passagem é extremamente relevante, pois além de nos revelar uma das peculiaridades da cultura portuguesa, também nos leva a refletir sobre a sua relação com outras culturas, nas quais Inês está inserida.

A autora argumenta a respeito do papel do leitor na apropriação do mito:

Para compreendermos as relações intertextuais de uma determinada obra, é necessário aceitarmos que a leitura de um determinado texto literário se realiza não apenas como uma soma confusa e superficial de influências, mas como o trabalho de transformação e assimilação de vários textos pelo leitor, que opera as conexões além dos limites do tempo e do contexto de cada obra. Ler passa a ser, então, uma atitude ativa de apropriação, pois um livro sempre nos remeterá a outros livros (Souza, 2010, p. 54).

Com isso, a proposta de Maranhão é de colocar a história sob outro viés, o da negra cuidadora – ela evidencia o ficcional, expondo ao público os recursos da sua própria criação. Essa é uma maneira de atingir a realidade de modo afastado, por isso analítico e reflexivo. O que condiciona o espectador a agir diante da sua própria vivência. Observe-se, nesse sentido, a importância das didascálias para a abertura do texto: “Abro o pano. Vejo uma Tela de arame grosseiro. Ao fundo, Tela de cinema. No meio do palco um ou dois planos. Iaiá, bem jovem, mûça de época atual de costas para o público, correndo aqui e acolá diante da grande teia” (Maranhão, 1959, p. 9). Há toda a preparação dos atores que implicam os recursos cênicos e a sua condição de representar:

Some a teia para os lados. Quero dizer: cada parede da teia some para os lados. O cenário representa um ou dois planos. A ação toda se vai jogar nesses planos que figuram vários degraus dentro da mente. A linguagem é a atual, por vezes, uma palavra duas no máximo, uma frase de linguagem antiga para justamente penetrar, o pensamento em outras ondas. Dinamismo nas falas, entrosamento de umas nas outras. Representação objetiva, leve, o ‘El gracioso’ do teatro espanhol (Maranhão, 1959, p. 9).

A expressão “degraus da mente” indica o fator imaginativo, o aprofundamento ficcional por meio do passo a passo. Os degraus ligam dois planos diferentes, portanto é possível ir e vir, refazer a rota, pouco a pouco. A autora traz para a composição ficcional a importância da ironia dentro desse enredo. Há aqui duas figuras que se abrem de modo singular: o Corcunda e o trovador. O primeiro por trazer em seu próprio aspecto físico algo que extrapola o convencional e por isso chama atenção. O segundo, por trazer o recurso do estranhamento por meio das palavras. Essa peça trabalha com uma pluralidade de expressões, sendo que o canto e a música, em diversas situações bizarras, acabam por causar graça. Ao mencionar “el gracioso”, tem-se a concepção desses tipos que acentuam o tom irônico da obra teatral. É o bufão, tal como esclarece Pavis:

O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. ‘Vertigem do cômico absoluto’ (MAURON, 1964: 26), é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (*Falstaff*), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Pícaro espanhóis). [...] Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu gracioso; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto; Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá vai ele, seguindo tranquilamente seu caminho (Pavis, 2008, p. 54-55).

Tais personagens levam a uma reviravolta da realidade, pois como destoam, ao mesmo tempo que fazem parte dela, levam-nos a imaginar outras realidades possíveis, trazendo-nos as pluralidades factíveis através da percepção das contradições de um ambiente complexo. Assim, é sob o teor da fábula, do exercício imaginativo, que a construção do gênero teatral se faz, tal como aponta Brecht (1948, p. 66): “A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’ composição global de todos os acontecimentos-gestus, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que doravante, deve constituir o material de diversão do público”. Acrescida à perspectiva de diversão há outro fator que o gênero condiciona. Moisés (2012), ao se reportar ao “Teatro e cosmovisão”, declara que ao contrário da poesia, que estabelece uma visão singular do “eu”, o teatro apresenta várias visões de vários “eus”. Assim, toca a realidade, não é a realidade, mas um simulacro – a *mimese*. Os espectadores, distraídos sobre o mundo que os rodeia, tomam consciência dele (Moisés, 2012, p. 663-665).

Negra Bá aponta a ficção pelo livre curso da narrativa endereçada a sua Iaiá, moça jovem adolescente que na escura noite pede para a negra contar uma história para que possa dormir. Essa traz revelações das entranhas de uma nobreza que se mostra por meio de suas próprias declarações: um filho que deseja o beijo ardente e apaixonado de sua mãe; um rei que maltrata a esposa e uma rainha que se submete aos maus tratos por assim entender-se amada. Há, também um príncipe rebelde e maldoso que aplica penas duríssimas aos seus subordinados; um clero que se transfigura em política e fonte da desigualdade social. Também sob o olhar da negra aparecem elementos de uma cultura mística: como o feitiço e as superstições. A figura de Inês de Castro provoca inquietações, pois mesmo após enterrada e morta, ela recebe a coroação. E, além disso, a autora a coloca dentro da clássica figuração do beija-mão da majestade. Enfim, ela é reconhecida como esse estranho: ser mais próximo do símbolo do que da humanidade.

O tom ficcional é aclarado pelos desdobramentos de uma história longínqua. A peça desnuda as contrariedades do mito e insere a necessidade de interpretação e posicionamento diante da realidade. Tudo isso ocorre devido à potência teatral que conjuga o mundo, os tempos e os espaços perante os múltiplos e ricos olhares. Sendo que, aqui, a perspectiva que mais interessa é a configuração do mito perante a Negra Bá.

A fim de melhor compreender tal posicionamento, recorre-se aos conceitos de drama trazidos por Brecht (1948), que descreve o teatro a partir de um elemento peculiar: a diversão.

O teatro e a diversão

A respeito do desdobramento espaço-temporal provocado pelo gênero dramático, Brecht (1948, s./p.) tece os seguintes apontamentos: “Teatro consiste nisto: em fazer uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos, com a perspectiva da diversão. De qualquer modo é o que buscamos, tratando de teatro novo ou antigo”. A diversão está intrínseca a partir desse desdobramento, pois podemos imaginar as personagens interagindo e tocando diferentes realidades, ao passo que a peça nos conduz a nossa própria experimentação plural por meio de suas ações.

A respeito da origem e desenvolvimento do mito inesiano dentro do gênero teatral, Sousa (1984, p. 41) aponta: “A estreia dramática da história de Inês de Castro logo no

início da literatura inesiana portuguesa faria supor uma longa tradição neste domínio. Ela existe realmente, mas só começa na segunda metade do século XVIII e sobretudo por inspiração do teatro espanhol”. Observa-se a tragédia ganhando algumas características diferenciadas a partir da repercussão em cada um dos contextos. A autora argumenta: “O aspecto mais importante do tratamento espanhol deste assunto que criou uma tradição bem diferente da portuguesa é a substituição da tragédia política pela tragédia da paixão” (Sousa, 1984, p. 43).

Ao refletirmos sobre o acento brasileiro dado à dramaturgia inesiana, a partir da peça de Maranhão, pode-se identificar a apropriação da tragédia, o que faz com que a interação com o leitor se mostre por meio do riso, ocorre a diferença da perspectiva, a qual coloca a política e o tom passional em abordagens inusitadas. A fim de identificar a diversão provocada no texto, recorre-se às cenas a seguir.

Quando Pedro está junto à dama pela primeira vez, a qual sabemos que é a Inês, de repente, apresenta-se o trovador, humildemente. O príncipe o desafia, pede para ele declamar um verso. Assim, responde com a referência a Camões, nos versos descritos em caixa alta, dando a entonação aclamativa: “ASSÍ COMO QUE A BONINA QUE CORTADA, / ANTES DO TEMPO, FOI CÂNDINA E ZÊLA, / SENDO DAS MÃOS LASCIVAS MALTRATADA / DA MENINA QUE A TROUXE NA CAPELA / O CHEIRO A TRAZ PERDIDA E A CÔR MURCHADA” (Maranhão, 1959, p. 22). Esse trecho traz algumas alterações comparadas ao texto original: “assim” por “assí”, “bela” por “zêla”, “perdido” por “perdida”. Isso denota a linguagem simples do trovador, ou melhor, da própria negra que está narrando a voz do trovador. A identidade apontada revela o olhar e a perspectiva dessa mulher, conhecendo Camões e representando-o por meio de sua própria linguagem oral.

Outro efeito estético significativo ocorre quando Pedro e o Corcunda brincam e se divertem muito intimamente, o que irrita Inês. Esse coça o pé daquele e fala no ouvido um segredinho. Eis a descrição dos gestos do corcunda: “(Põe-se a fazer cosquinhas. Cena cômica a risotas. Uma cena à la Chaplin, risinhos e risotas de prazer)” (Maranhão, 1959, p. 75). O olhar atualizado da dramaturga traz uma transposição do antigo para o atual. O leitor pode compreender e visualizar a cena, por meio de uma referência cômica moderna. É a voz autoral que domina a cena, pois referencia com elementos extrapersonagens.

Logo na sequência, há outra referência a Camões, mas agora sob a voz da dama, que insere a sua linguagem, menos coloquial. Assim, a sua voz emprega o texto original, o que cria uma artificialidade para alguém que declama, sem estar com o livro em mãos. Porém, os comentários de Bá dão o tom verossímil de seu olhar peculiar e irônico: “Estavas linda Inês, posta em sucesso/ de teus anos colhendo o doce fruto, / Naquele engano (*Voz de Bá se anunciando*)/ Ó rabugenta, (*depois continuando*) / Naquele engano d’alma lêdo e cego / Que a fortuna não deixa durar muito” (Maranhão, 1959, p. 22). No trecho, além dos comentários há a palavra “fruto” que marca a fala da negra. Assim, por meio de seu olhar, ela questiona Camões, ao interromper a configuração estética e clássica do grande autor para trazer suas impressões o que deixa o texto surpreendente.

Na passagem em que a mocinha Iaiá se sente indignada com Inês e deseja alertá-la, a comicidade ocorre por meio desse diálogo que tenta transpor o tempo e o espaço. Bá consegue penetrar as duas atmosferas: a do passado e a do presente, no entanto, Iaiá só falaria com a morta, dentro no seu próprio contexto de enunciação:

Iaiá - (*Chamando*) Inês!
Voz de Bá - Não deves falar com ela,
Iaiá - Os fantasmas existem.
Voz de Bá - Inês de Castro!
Inês - Velha ama?
Voz de Bá - A ambição te perde, a ambição te engana
(Maranhão, 1959, p. 35).

Observa-se que tal representação coloca a narradora em uma composição referencial. Ao ser reconhecida como velha ama por Inês, a negra representa os seus próprios ancestrais, na condição de servidão. Já Iaiá por ter Inês como morta não apresenta a mesma conotação. Esse jogo recobra as estratégias de ficção científica. Entrelugares e em diversos tempos, está a mulher, servindo e acompanhando os arroubos de seus senhores. Devido a essa articulação, Bá se faz senhora, pois tudo vê e intervém em amplo campo de acontecimentos sincrônicos, por meio da fabulação teatral.

A cena em que a menina, ao conversar com o trovador, ergue o vestido da rainha, no momento da procissão e se depara com o seu esqueleto, é digna de risos e espanto:

Iaiá - (ao Trovador): Se a rainha é tão bela como tu dizes - eu lhe quero ver o rosto. (Levanta o véu e lhe desfalca as luvas amarelas - puxa o vestido que também retira completamente SURGE UM ESQUELETO SENTADO NO TRONO.

Procissão: (Longo 'oh' de espanto e de horror - escondem os ossos nas abas das mangas). OH!!! A mísera, a mesquinha que depois de morta foi rainha (Maranhão, 1959, p. 23).

Há aqui a curiosidade da menina, o julgamento do povo e de Bá e o espanto coletivo, nos diversos contextos. Essa experimentação conjunta é dada ao leitor/espectador e lhe causa prazer e diversão. Ainda que tal diversão venha acompanhada de temas extremamente fortes e relevantes.

O rei que está prestes a se casar com a moça mais rica de Castela dorme chupando o dedo, tal revelação ocorre através da fala do corcunda. Isso demonstra não apenas a infantilidade de Pedro, mas o apelo cômico que destitui o homem de sua maioridade. Dado aos prazeres infantis, estende uma forte relação de desejo pela mãe, e vê em Inês o reflexo materno (Maranhão, 1959, p. 31-32). Esses e outros fragmentos mostram a própria negra que se diverte ao propor as incongruências de pessoas tão poderosas.

Brecht atenta para a diversão como um fator primordial da arte teatral:

Nem mesmo a instrução deve ser exigida nem mesmo uma lição utilitarista, que nos transporte, até mesmo prazerosamente, às esferas físicas ou espirituais. O teatro deve permanecer inteiramente uma coisa desinteressada para nós que vivemos. Nada precisa menos explicação do que o prazer (Brecht, 1948, s./p.).

Desse modo, o pacto ficcional está atrelado aos fatores extratemporais pelos quais caminha a negra. O acento do divertimento de Bá ocorre quando ela expõe as personagens totalmente desprovidas de escrúpulos. A cena da morte do Rei D. Afonso, ao invés de proporcionar o choro do filho (o que provocaria a dramaticidade lírica), provoca o seu êxtase, pois revela a sua nua e crua ambição, para a negra e para o público: “Corcunda - Majestade, agora sois o Rei! D. Afonso morreu. D. Pedro - SOU REI, SOU REI AFINAL. COLO DE GARÇA, EU TE SENTO NO TRONO” (Maranhão, 1959, p. 81). Pedro queria ser rei para agir de acordo com a sua própria vontade, afirmar o seu laço com Inês, a qual representa a forte referência materna, sem maiores compromissos com a coroa e o povo português. Eis um príncipe infantil, desejoso da proteção feminina. Quando fica sabendo da morte de sua amada diz que ela o embalou no colo e o deu de mamar, logo em seguida revela que teve 3 filhos com ela e que matou o próprio pai (Maranhão, 1959, p. 85).

Há a dupla posição entre o amante e o filho, e a morte paterna é discutida pela interlocutora. Iaiá, ao ouvir a narrativa, intervém: “Não, eu matei o rei. Não é Babá, eu

ordenei a sua morte. Tenho tantas dentro de mim, que nem ousou dizer” (Maranhão, 1959, p. 86). Com essa discussão, a autora revela a própria estratégia narrativa. Como todas as vozes passam pelo seu crivo, ao dar maior autonomia à Negra Bá, estabelece o seu poder de falar sobre a história, de determinar os encaminhamentos, ou seja, de poder avaliar e validar, a partir de sua própria concepção. Assim, exerce a representação da sua livre perspectiva e domina os fatos, o que é desejado também por Iaiá.

O desejo e prazer obtidos por meio do uso da linguagem são proporcionados pela arte da narração. Brecht (1949, s./p.) assim analisa: “Mesmo quando o povo fala de maior ou menor grau de prazer, a arte caminha imperturbável para ele; por isso deseja voar alto para ser deixada em paz, tanto quanto o que pode dar prazer ao público”. Assim, em Negra Bá, a liberdade que a mulher tem, ao propor essas reflexões, é compartilhada com o público. Ela também nos aponta, com muito despojamento, as duras penas impostas a um casal que cometeu adultério.

O marido traído é nomeado Criminoso, que relata a Pedro e ao Corcunda o que fez ao pegar sua esposa em flagrante: deu-lhe uma surra horrível e descreve: “[...] Seu corpo, ela nua, parece uma colcha de retalhos, são manchas azuis, roxas negras, tudo sangue pisado” (Maranhão, 1959, p. 42-43). A ação é valorizada por Pedro e o Corcunda e lastimada por Iaiá. Após, relata que jogou o amante estrangeiro pelo penhasco e esse morreu afogado. Ele mesmo não se acha um assassino, pois diz que foi a água que o matou. Pedro concorda. Observa-se o poder de quem julga cruelmente, pois outros criminosos, por muito menos, haviam recebido a sentença de Pedro pela castração.

O fato desse homem ser nomeado Criminoso, pela negra, implica o julgamento feminino. É um ato de denúncia diante de tantos abusos contra as mulheres. E, nesse sentido, é que nos divertimos ao experimentarmos essa ação delatora, há o prazer da justiça.

Segundo Brecht (1959, s./p.):

Existem ainda prazeres débeis (fracos) ou fortes (complexos) que o teatro pode proporcionar. Estes últimos que lidam com o grande drama, ligam-se a clímax relacionados com o amor: eles têm mais intrigas, ricas em comunicação, mais contraditórias e ricas e produtivas em resultados.

É a respeito desse prazer complexo que experimentamos no texto de Heloísa Maranhão, pois nos condicionamos à ação justa, o que nos leva a indagar, tal como Iaiá:

quais seriam as outras tantas situações, onde poderíamos tomar algum posicionamento assertivo/revolucionário?

Ocorre também por parte de Pedro, nos meados da peça, a ânsia por justiça, quando ele declara que irá enterrá-la para depois desenterrá-la e tê-la como rainha, ainda que depois de morta (Maranhão, 1959, p. 57). Tais atitudes revelam a execução de suas vontades, porém a morte invalida os seus desejos. Somente o caráter simbólico é capaz de coroar eternamente a amada, pois, fisicamente, ela é apenas um corpo inválido. Nós, leitores de Maranhão, damos-nos conta de que criamos para nós mesmos narrativas e imagens diversas. Elas podem ser boas ou más, no entanto, devemos tomar consciência delas. Também Pedro, para que não seja tomado como um louco, ele deve estar ciente de que, diante das circunstâncias apontadas, a sua relação com a amada não passa de símbolos.

O príncipe parece estar ciente de suas criações imagéticas ao colocar Inês no trono, imaginar que ela diz uma frase que sua mãe, agora também morta, costumava a dizer para ele: “BAILA, BAILA MEU PEDRO, ao som da trombeta de prata” (Maranhão, 1959, p. 85). É como se mãe e esposa afirmassem em posição gloriosa, o desejo pela sua alegria e felicidade. Pedro cria esse símbolo para se sentir intensamente amado. E a partir dele, a negra, Iaiá, O Corcunda e o leitor/espectador são capazes de experimentar o prazer, com o coroamento de Inês.

Ao amanhecer, Bá chama Iaiá para se levantar, sendo que seu pai deixara romãs para ela (a fruta preferida de Inês e da mãe de Pedro), mera coincidência? (Não, esse é um elemento como tantos outros, para identificar o apelo ao imaginativo e suas conexões). Ambas saem juntas do quarto e a menina declara: “Amanhã eu quero outra história...” (Maranhão, 1959, p. 88). O texto encerra com o contentamento da fabulação, o que corrobora para os acentos de ficção científica, e das estratégias teatrais, bem recuperadas por Brecht.

De acordo com as palavras do teórico, encerra-se a presente análise: “Tudo o que importou foi a ilusão do instante atraente da estória contada, e isto proporcionou todo tipo de meios teatrais e poéticos” (Brecht, 1959, s./p.).

Considerações finais

Na peça de Heloísa Maranhão, a morte é discutida sob a questão de justiça e injustiças, sendo que o poder perpassa todas as ações. No entanto, a partir de sua liberdade de contar o que e como quiser, sob a voz de Negra Bá, observa-se as incongruências de cada ação, sendo que o poder da nobreza está acompanhado da infantilidade, dos prazeres constantes e irrefletidos. Destarte, devido às inúmeras contradições, o uso da diversão se torna tão necessário. O jogo de posições é dado e coordenado por essa mulher que a partir do teatro, o ficcional e até mesmo o científico (que podemos identificar no estudo da personalidade humana por meio da exposição desses arroubos de espírito, o transcorrer e o pertencimento a temporalidades diversas, a interação entre as personagens históricas e as tipificadas) provocam a diversão devido a amplitude dos conceitos e formulações. Desse modo, chega-se ao prazer estético que provoca novas percepções. A peça parte do mito e retorna para ele, esse mecanismo cômico é mencionado por Bergson (1983, p. 42):

A característica peculiar de uma combinação mecânica é de ser em geral reversível. A criança diverte-se ao ver uma bola jogada contra quilhas derrubar tudo o que encontra, aumentando a devastação; ri ainda mais quando a bola, depois de muitas voltas e desvios e aparentes paradas, volta ao ponto de partida. Em outras palavras, o mecanismo que há pouco descrevemos é já cômico quando retilíneo; fica mais engraçado quando se torna circular e os esforços do personagem conseguem reconduzi-lo pura e simplesmente ao mesmo lugar, por um encadeamento fatal de causas e efeitos. Ora, grande parte do teatro bufo gravita em torno dessa noção.

A partir da morte de Inês e ao retornar a ela, Maranhão dá ao leitor/espectador a oportunidade de posicionar-se perante as vozes e às ações apresentadas. Devido a esse diálogo, a Negra Bá seria a mulher reinante, pois articuladora de representações acaba por assumir a sua voz e até mesmo a trazer reflexões sobre Inês, colocada na situação da mulher que morre, tal como a rainha, mãe de Pedro. Esse fato gera a indignação, revolta diante de tanta injustiça. Elas são representadas, porém, sob a voz da negra, que no momento da narrativa evidencia, incondicionalmente, ela mesma e toda a sua ancestralidade.

Referências

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. Trad. de Tomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 2018.

BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. Nathanael C. Caixeiro: Zahar. Rio de Janeiro, 1983.

BRECHT, Berthold. **O pequeno organon**. Trad. Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. Texto original em inglês. Disponível em: http://tenstakonsthall.se/uploads/139.Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf. Licença Creative Commons, 1948. Acesso em: 25 abr. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Prod. e rev. Geraldo Gerson de Souza. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LOBO, Luiza. **Heloisa Maranhão. Do Rio (memorial)**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento. Abr. 2005. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero2/ensaio06.htm>. Acesso em: 28 abr. 2022.

MARANHÃO, Heloísa. **Negra Bá**. (Uma estrutura – Science fiction): Dramas e Comédias. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1959.

MOISÉS, Massaud. O Teatro. In: MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUSA, Aldinida de Medeiros. **Inês de Castro no romance contemporâneo português**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, 2010. 209 f.

SOUZA, Maria Leonor Machado de. **Inês de Castro na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

Submetido em: 03 ago. 2022

Aprovado em: 20 out. 2022



Deleitar ensinando: a morte e a justiça divina na peça *El burlador de Sevilla* (1630), atribuída a Tirso de Molina

Delectar enseñando: la muerte y la justicia divina en la obra teatral *El burlador de Sevilla* (1630), atribuida a Tirso de Molina

Gabriel Furine Contatori¹

Resumo

Neste artigo, buscamos fazer breves considerações sobre a morte e a justiça divina na peça teatral *El burlador de Sevilla o convidado de piedra* (1630), atribuída a Tirso de Molina (1579-1648). Ao situar a peça dentro da tradição de *ars moriendi* (arte de morrer), pretendemos evidenciar que D. Juan Tenorio não se prepara adequadamente para a morte e, conseqüentemente, para o encontro com a justiça divina, a qual é responsável por premiar ou castigar a alma. Além de ser parte integrante do *post mortem*, a justiça divina na peça, como procuramos demonstrar, funciona também como uma reparadora das falhas da justiça humana. Tais questões, como discutiremos, devem ser lidas como integrantes das finalidades da poesia, deleitar e ensinar, vigentes no século XVII. Assim, a morte de D. Juan, ao mesmo tempo que deleita a audiência, ensina-a a preparar-se para a morte e a crer na justiça divina.

Palavras-chave: Morte; Justiça divina; Teatro espanhol; Tirso de Molina.

Resumen

En este artículo, hacemos apuntes sobre la muerte y la justicia divina en la obra teatral *El burlador de Sevilla o convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina (1579-1648). Al situarse la obra en la tradición de *ars moriendi* (arte de morir), este texto pretende evidenciar que D. Juan Tenorio no se prepara adecuadamente para la muerte e, por eso, para el encuentro con la justicia divina, la cual es responsable por premiar o castigar el alma. Además de integrar el *post mortem*, la justicia divina en la obra teatral, como procuramos demostrar, funciona también como reparadora de los errores de la justicia humana. Esas cuestiones, como discutiremos en el texto, deben ser leídas como integrantes de las finalidades poéticas, delectar y enseñar, vigentes en el siglo XVII. Así siendo, la muerte de D. Juan, del mismo modo que delecta al auditorio, lo enseña a creer en la justicia divina.

Palabras clave: Muerte; Justicia divina; Teatro español; Tirso de Molina.

¹ Mestre em Letras pela Unifesp na área de Estudos Literários. E-mail: furine.contatori@unifesp.br.

Que coisa é a morte? (...) É um horizonte extremo, donde para cima se vê o hemisfério do Céu, e para baixo o do Inferno; é um ponto preciso e resumido em que se ajunta o fim de tudo o que acaba e o princípio do que não há de acabar.
Padre Antônio Vieira – *Sermão de Quarta-feira de Cinza* (1673)

Introdução

“Deleytando apacible y aprouechando virtuosa”, ou seja, deleitar ensinando, é a finalidade das narrativas ao divino que Tirso de Molina (pseudônimo do frei mercedário Gabriel Téllez) (1579-1648) publica em *Deleitar aprovechando* (1635) (Molina, 1635, p. 5). Recuperando os sobejamente conhecidos preceitos poéticos horacianos², Tirso de Molina entende, como os demais seiscentistas³, que, nas artes, o *delectare* nunca pode estar desprovido de *utilitas* (Muhana, 1997, p. 313). Além disso, no âmbito teatral, como um assíduo defensor do modelo da *comedia nueva* esboçado por Lope de Vega⁴, o frei mercedário também tem em vista que a comédia tem como fim suscitar *exempla* na audiência, com vistas a movê-la em direção à virtude e afastá-la do caminho dos vícios:

Que quando el Poeta saca al Tablado un ladrón, un homicida cruel, una alcahueta taymada, un mancebo vicioso, un perjuro, un Rey tyrano, y otras personas de mal exemplo, que si esperamos hasta el plaudite, y hasta la solución de la fabula, veremos el mal fin en que estos paran: el merecido castigo que del Cielo tienen; las desgracias en que se ven en el discurso de su vida hasta la muerte. Y considerando esto de la misma manera, que el buen exemplo del virtuoso, me incita a los actos de virtud, assi el desastrado fin de estos me espanta, y aparta del vicio, y de los caminos por donde se

² “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável; pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (Horácio, 1984, p. 107).

³ À guisa de introdução, citamos apenas dois exemplos. No tratado *Philosophia Antigua Poética* (1596), Alonso López Pinciano diz que o poema “que tiene mucha doctrina, no es bien recebido ni leído, y el que tiene sólo deleite, no es razón que lo sea. Y, en suma, [...] para bien y útil del mundo [...] otra vez digo: la doctrina con el deleite” (Pinciano, 1998, p. 120). Do modo similar, Francisco Cascales, nas *Tablas Poéticas* (1617), afirma que o poema deve ser, além de agradável, proveitoso e moral: “El fin de la poesia es agrandar y aprovechar imitando [...] De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral” (Cascales, 1779, p. 17).

⁴ Na obra *Cigarreles de Toledo* (1624), Tirso de Molina se coloca como discípulo de Lope de Vega, e, como tal, deve defender a *comedia nueva* do preceptor de ataques de censores: “Ademas, que si el ser tan escelentes en Grecia, Esquilo y Enio, como entre los latinos, Séneca y Terencio, bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores, la escelencia de nuestra española VEGA, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y fenix de nuestra nación, los hace tan conocidas ventajas en entrambas materias, así en la cantidad como en la cualidad de sus nunca bien conocidos aunque bien envidiados y mal mordidos estudios, que la autoridad con que se les adelanta es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos, nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare” (Molina, 1841, p. 279-280, grifo do autor).

perdieron. De modo, que no menos me enseña el malo con su fin desastrado, que el bueno con la gloria que alcanza de la virtud. Esto me llega a su trato: aquel me aparta del suyo; este me pone amor en su buen exemplo; aquel me pone temor con sus infortunios, y ambos, en fin, hacen en mi un mismo efecto, que es llevarme al camino de la salvación.

Los Padres de la Compañía, y otros Religiosos, no predicán Sermones, que llaman de exemplos? Que exemplos son estos? Unos de hombres viciosos, que acabaron en mal, o se convirtieron milagrosamente; otros de hombres virtuosos, que con su vida, y costumbres edificaron muchas almas. Qué otra cosa hacen los Poetas con sus imitaciones de buenos, y malos? No hacen lo mismo? Luego Platón no tuvo suficiente causa para la expulsión de los Poetas, ni nadie para la expulsión de las Comedias. Ultimamente digo, que no solo la Comedia enseña, pero que también deleyta, ya con la imitación de las acciones, y costumbres buenas, como havemos visto, y con las malas, y con las lastimosas (Cascales, 1756, p. 15-16).

Nessa citação, extraída da *Carta Política* (1634) dirigida a Lope de Vega, Francisco Cascales defende o gênero cômico e sua representação contra os ataques de censores que, amparados na posição platônica de *mimesis*, julgavam que os maus exemplos suscitados na comédia eram prejudiciais. Na contramão dessa ideia, Cascales aproxima a comédia e o sermão, pois, como defende, ambos os gêneros se valem de exemplos por meios dos quais pretendem deleitar e ensinar a audiência. Na comédia, como diz Cascales, os espectadores, ao verem o castigo “del Cielo” que recai sobre os maus, passam a agir na direção contrária para não terem o mesmo fim.

Diante desse cenário, é duvidosa a posição de López Vázquez (2020) a respeito da peça *El burlador de Sevilla o convidado de piedra*, atribuída a Tirso, e publicada pela primeira vez no volume *Doze comedias de Lope de Vega* (1630). Para o pesquisador, o castigo dado a D. Juan Tenorio “no tiene contenido teológico alguno”, mas seria uma manifestação de uma justiça poética que emana da própria estrutura da peça (López Vázquez, 2020, p. 136-137). Arellano (2008, p. 349), por sua vez, não descarta o conteúdo teológico da peça, mas defende que, em *El burlador*, não há questões complexas de teologia, como, por exemplo, as diferenças teológicas entre molinistas e tomistas, ou, ainda, entre católicos e protestantes, mas sim “verdades elementales de la doctrina christiana”. Ribeiro (2007, p. 10-41), por seu turno, ao discutir o livre-arbítrio de D. Juan, evidencia que há, na peça, um debate entre diferentes posições teológicas vigentes nos séculos XVI e XVII. A peça, assim, servia à “atuação explícita da [sic] Contra-Reforma espanhola” (Ribeiro, 2007, p. 10).

Evidentemente, a peça *El burlador de Sevilla* não deve ser lida como um tratado de teologia. Afinal, por ser ficção, tem como finalidade primeira deleitar os espectadores. Entretanto, como o deleite não está desprovido de ensino, as questões teológicas não podem ser descartadas. Carvalho (2011, p. 274-275), ao propor uma metodologia de leitura e análise dos textos produzidos nos séculos XVI e XVII, afirma que não é viável desconsiderar as “ordens de verossímeis que pautavam [...] [o] fazer poético [nos séculos XVI e XVII], o que era plausível a esses autores seiscentistas em termos de construção de sentido para um texto”. Nesse sentido, não é possível desconsiderar concepções poéticas, retóricas, políticas, teológicas, dentre outras, vigentes no momento de produção do texto. Tais concepções, aliás, o auditório seiscentista tinha em vista em maior ou menor grau⁵.

Dito isso, este artigo, longe de adentrar nos debates teológicos vigentes no século XVII, pretende situar *El burlador de Sevilla* dentro da tradição das artes de morrer (*artes moriendi*), tratados que visavam preparar o cristão para a morte. Nesse sentido, pretende-se mostrar que D. Juan Tenorio, ao acreditar que tem muitos anos para viver (*Tan largo me lo fiáis*), não se prepara adequadamente para a morte, que lhe sobrevém repentinamente por meio do convidado de pedra, D. Gonzalo, que exerce a justiça divina, a qual é responsável por lançar a alma de D. Juan ao inferno. Além disso, a justiça divina, na peça, não é colocada apenas como algo que aguarda o homem no *post mortem*, mas também como um meio para corrigir as faltas da justiça humana, a qual não é capaz de punir D. Juan em vida. Em suma, o auditório se deleita e aprende com a morte de D. Juan: deleita-se, pois, o personagem merece a morte; e aprende a) a, diferentemente do nobre, preparar-se diariamente para a morte, momento no qual a alma será julgada e sentenciada ao paraíso ou ao inferno; e b) a confiar na justiça divina da qual, na contramão da humana, os maus não escapam.

⁵ Há dois tipos de destinatários no século XVII, discretos e vulgares. Cada um deles faz uma apreciação distinta da obra, porém ambos são afetados pela imitação poética. O discreto, por ter o entendimento, “avalia” os conceitos, as agudezas empregadas na peça. O vulgar, por seu turno, não aprecia segundo esses critérios, pois não tem o entendimento do discreto. Nesse sentido, pode-se dizer que o discreto opera uma leitura mais profunda do texto, diferentemente do vulgar. Em linhas gerais, discretos e vulgares podem ser entendidos do seguinte modo: “O destinatário discreto é figurado como capacidade de ajuizar a aptidão técnica da forma poética, valorizando o artifício aplicado. [...] O tipo discreto é erudito e domina as artes da memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas. Por isso, testemunha a força do sistema de regras, que conhece e reconhece, como um equivalente direto ou um sinônimo da *auctoritas* figurada nos poemas. [...] Por oposição, o destinatário vulgar só recebe os efeitos pois, figurado como ignorante do preceito técnico que os produz [...] Isso não significa que, segundo as prescrições do século XVII, os vulgares sejam insensíveis à poesia coletada. Podem ser afetados por ela e reagir a seus efeitos, mas não conhecem ou não compreendem o artifício ou as regras que presidiram sua invenção” (HANSEN, 2006, p. 44, grifo do autor).

Preparar-se em vida para a morte: a *ars moriendi* e o caso de D. Juan Tenorio

Até os séculos XII e XIII, a morte era entendida como algo natural a todo ser vivo. Entretanto, a partir desses séculos, uma nova preocupação passou a surgir em torno da ideia de morte: o fim de cada indivíduo (Ariès, 2012, p. 49). Nesse sentido, o interesse em torno da morte desloca-se do âmbito mais geral, por assim dizer, para âmbito particular, ou seja, a morte de cada pessoa e, conseqüentemente, o que dali advém: o juízo particular, momento no qual a alma do fiel será sentenciada, pela justiça divina, ao paraíso ou a inferno. É nos séculos XII e XIII, então, que surgem as representações do Cristo-justiceiro (*Christus Iudex*), que, de seu trono, avalia as ações, boas ou más, que estão inscritas no *liber vitae* (livro da vida) de cada pessoa e, assim, sentencia as almas à bem-aventurança ou à danação (Ariès, 2012, p. 52). Diante desse novo entendimento com relação à morte, proliferam, segundo Ariès (2012, p. 53), a partir dos séculos XV e XVI, a escrita de tratados, as *artes moriendi* (artes de morrer), que visavam a apresentar ao fiel as técnicas para bem morrer.

Como a morte é inevitável, e, desde o momento em que nasce, o homem está predestinado a morrer, é crucial preparar-se em vida para o momento fatídico. Essa preparação tem em vista o que acontece no *post mortem*: a ressurreição da alma no paraíso ou no inferno:

Empieza, pues, hombre, con este conocimiento, y ten de ti firmemente tales opiniones, que naciste para morir, y que vives muriendo; que traes el alma enterrada en el cuerpo, que quando muere, en cierta forma resucita; que tu negocio es el logro de tu alma, que el cuerpo sirve a esa vida prestada que gastas, que es tan fragil como ves; tan percedero, como parece; y que es mas feo que parece; y que en breve tiempo lo estará mas; que tu cuidado es tu alma; y que solas tus cosas son tuyas, y las demás ajenas; que no debes trabajar en otras, sino en estas, por estar a tu cargo; que has de dar cuenta dellas al que te las dió; y que se las agradeces, solo con darsela buena, y que el premio o el castigo se te aguarda a ti, y que pues será forçoso morir para ti, y a tu riesgo, es razon vivas para ti, y a tu provecho (Quevedo, 1670, p. 199).

Como orienta Francisco de Quevedo, na obra *La cuna y la sepultura* (1634), o homem precisa ter a consciência de sua finitude e, principalmente, que, ao morrer, seu corpo perecerá, mas sua alma ressuscitará. À alma aguarda o prêmio ou o castigo. A grande

questão, então, não é se preparar para o momento da morte em si, mas para o que dali decorre. Se a alma não perecerá por ser imortal, a preocupação central é salvá-la, como expressa o padre Antônio Vieira no *Sermão da Quarta-feira de Cinza* (1672):

Todos nascemos para morrer, e todos morremos para ressuscitar. [...] Senhores meus: não seja isto cerimônia: falemos muito seriamente, que o dia é disso. Ou cremos que somos imortais, ou não. Se o homem acaba com o pó, não tenho que dizer; mas se o pó há de tornar a ser homem, não sei o que vos diga, nem o que diga. A mim não me faz medo o pó que hei de ser, faz-me medo o que há de ser o pó. Eu não temo na morte a morte, temo a imortalidade: eu não temo hoje o dia de Cinza, temo hoje o dia de Páscoa, porque sei que hei de ressuscitar, porque sei que hei de viver para sempre, porque sei que me espera uma eternidade ou no Céu ou no Inferno (Vieira, 2016, p. 93-94).

Na determinação do prêmio ou do castigo, a categoria do livre-arbítrio⁶ é fundamental, pois a determinação do destino da alma efetua-se, como esclarece Pécora (2016, p. 51), no aqui e agora (*hic et nunc*) por meio das “[...] próprias ‘eleições’ dos homens registradas no *liber vitae* que carregam consigo até o último dos seus dias. O supremo juiz não terá senão que lê-lo para indicar ao homem o caminho da bem-aventurança ou da destruição de sua alma”.

As artes miméticas produzidas no século XVII, na Espanha, não são alheias a essas questões. Pelo contrário. De acordo com Curtius (1979, p. 606), na “[...] visão do mundo da grande poesia espanhola [do século XVII], ela [a morte] não é catástrofe esmagadora, não é um fim brutal, mas uma tranquila despedida e transição”. Dito isso, convém, agora, entender se D. Juan Tenorio se prepara, adequadamente, para a morte, logo para a imortalidade. Para isso, elencamos quatro trechos da peça:

⁶ Na concepção de Santo Agostinho, Deus conferiu o livre-arbítrio aos homens para julgar suas almas de forma justa. Segundo o Bispo de Hipona, o homem recebeu a vontade livre para viver retamente. Logo, se o homem fizer uso do livre-arbítrio que se desvie desse propósito, ou, em outros termos, o utilizar para pecar ou praticar atos vis, [...] recairão sobre ele os castigos da parte de Deus” (Agostinho, 1995, p. 75). Em linhas gerais, na visão de Santo Agostinho, para que Deus possa praticar a justiça, e dar a cada um o que é seu, a recompensa com a eternidade no Céu, ou o castigo com a condenação eterna no Inferno, era necessária a atribuição de vontade livre aos homens: “[...] se o homem carecesse do livre-arbítrio da vontade, como poderia existir esse bem, que consiste em manifestar a justiça, condenando os pecados e premiando as boas ações?” (Agostinho, 1995, p. 75).

Trecho 1:

DON PEDRO
Pues vete con Dios, y advierte
que hay castigo, infierno y muerte.
DON JUAN
¿Tan largo me lo fiáis?
DON PEDRO
Esa presunción te engaña.
(Molina, 2020, p. 191).

Trecho 2:

CATALINÓN
¿Al fin pretendes gozar
a Tisbea?
DON JUAN
Si el burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas sabiendo
mi condición?
CATALINÓN
Ya sé que eres
langosta de las mujeres.
DON JUAN
Por Tisbea estoy muriendo,
que es buena moza.
CATALINÓN
¡Buen pago
a su hospedaje deseas!
DON JUAN
Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago.
CATALINÓN
Los que fingís y engañáis
las mujeres de esa suerte
lo pagaréis en la muerte.
DON JUAN
¡Qué largo me lo fiáis!
(Molina, 2020, p. 223).

Trecho 3:

TENORIO
Traidor, Dios te dé el castigo
que pide delito igual.
Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,

tu castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, y que es juez fuerte
Dios en la muerte.

DON JUAN

¿En la muerte?

¿Tan largo me lo fiáis?

De aquí allá hay larga jornada

(Molina, 2020, p. 244).

Trecho 4:

(Cantan.)

*Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos tarde
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.*

CATALINÓN

Malo es esto, vive Cristo,
que he entendido este romance
y que con nosotros habla.

DON JUAN

Un yelo el pecho me parte.

(Cantan.)

*Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie:
'¡qué largo me lo fiáis!'
siendo tal breve el cobrarse*
(Molina, 2020, p. 300, grifos do autor).

Nos três primeiros trechos, diversos personagens advertem D. Juan a respeito de sua conduta lasciva. Os personagens destacam que há morte e, com ela, o castigo da justiça divina. D. Juan, porém, frente às advertências, repete o bordão *Tan largo me lo fiáis*, que, como propõe Ribeiro (2007, p. 11), pode ser traduzido como “Tenho tempo de sobra”. D. Juan Tenorio vive no engano, como sugere seu tio no primeiro trecho, pois tem uma atitude equivocada em relação à morte. O personagem acredita, como diz no terceiro trecho, que há uma longa distância entre o tempo presente, no qual está e pratica, fazendo uso do livre-arbítrio⁷, suas ações vis; e o tempo futuro⁷, no qual se dará sua morte e, com

⁷ É importante destacar que D. Juan pratica suas burlas – “cosa de poco valor y de juguete [...] cosa vil” (Covarrubias Orozco, 1611, p. 170) – por livre-arbítrio e com a plena consciência da gravidade seus atos. Em determinado momento da peça, D. Juan se vangloria da fama que tem em Sevilha, advinda de suas

ela, seu encontro com a justiça de Deus. Por acreditar que sua morte está distante, D. Juan entende que tem tempo de sobra para viver como deseja e, em determinado momento, emendar-se.

Nesse sentido, Deus e sua justiça não são indiferentes a D. Juan, como defende Arellano (2008, p. 348). Na verdade, o nobre não teme a morte, a Deus e sua justiça, pois crê que são coisas que lhe estão muito distantes. Devemos lembrar que, segundo a *Retórica* aristotélica, tememos apenas os males que estão próximos, pois podem nos destruir:

Vamos admitir que o medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso e penoso. Nem tudo o que é mal se receia, como, por exemplo, ser injusto ou indolente, mas só os males que podem causar mágoas profundas ou destruições; isto é, só no caso de eles surgirem não muito longínquos, mas próximos e prestes a acontecer; os males demasiado distantes não nos metem medo. *Com efeito, toda a gente sabe que vai morrer, mas, como a morte não está próxima, ninguém se preocupa com isso* (Aristóteles, 2012, p. 99-100, grifos nossos).

Aristóteles incide, precisamente, sobre a questão da morte. Como as pessoas creem que ela está distante, não a temem. É nessa ideia que D. Juan se fia e, por isso, engana-se. As *artes moriendi* seiscentistas orientam, como vimos, que o homem deve preparar-se durante toda a vida para a morte, a qual pode ocorrer a qualquer momento. Essas ideias estão presentes, por exemplo, em dois emblemas presentes no livro *Emblemas Morales* (1610), de Sebastián de Covarrubias Orozco:

EMBLEMA 6, I CENTURIA
IBI MANEBIT



más ações: “Sevilla a voces, me llama / el Burlador, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejarla sin honor” (Molina, 2020, p. 239).

Procure cada uno de tal suerte
pasar en esta vida su carrera,
que a la hora terrible de su muerte
nazca en el cielo y en el suelo muera.
Que como el recio viento un pino fuerte
arranca de raíz, de esa manera
el hombre ha de caer cuando muriere,
y allí se quedara donde cayere.

Nuestra vida se compara al día en el cual el jornalero afana de sol a sol, y cada uno mire a qué punto se le pone, porque llegando la noche de la muerte y su oscuridad, no es ya tiempo de trabajar, sino de dar razón de su jornada y trabajo para recibir igual paga. Y es semejante a un roble⁴⁶ o pino que sobreviniendo un recio viento, lo derrueca y en aquella parte donde cae, allí se queda hasta que el leñador o aprovecha su madera o la destroza y parte en leños para el fuego. El emblema está claro y la letra, IBI MANEBIT, está tomada del Eclesiastes cap. 2: *'Si ceciderit lignum ad Austrum, aut Aquilonem in quocunque; loco ceciderit ibi erit'*⁸ (Covarrubias Orozco, 2015, p. 163-164, grifos do autor).

EMBLEMA 100, II CENTURIA
VIVE HODIE



El cuervo dice 'cras' cuando se pone de Febo el carro por el occidente y, cuando a la mañana se dispone a dorar con sus rayos el oriente, repite el 'cras', y como siempre entone esta misma palabra, eternamente, difiriendo su bien de día en día, el miserable muere en su porfía.

El dejar una cosa de hoy para mañana no es sano acuerdo, especialmente en las cosas del alma y así nos dice el Espíritu Santo, Ecclesiastici, c. 5: *Ne tardes converti ad Dominum et ne differas de die in*

⁸ "Se alguém cortar a árvore para o sul ou para o norte, no lugar em que cair, aí ficará" (Eclesiastes, 11, 3) (Bíblia Sagrada, 2006, p. 761).

*diem, subito enim veniet ira illius et in tempore vindictae disperdet te*⁹
(Covarrubias Orozco, p. 551-552, grifos do autor).

Os emblemas acima, *Ibi Manebit* (Aí permanecerá) e *Vive Hodie* (Vive Hoje), versam sobre o mesmo ponto: a morte e a prestação de contas das ações realizadas em vida à justiça divina. Como diz o emblema *Vive Hodie*, o homem deve viver cada dia como se fosse o último. Por isso, é desaconselhável deixar para amanhã o que se pode fazer hoje, como, por exemplo, converter-se a Deus, afinal a morte pode chegar a qualquer momento. O emblema *Ibi Manebit* vai na mesma linha ao frisar que, quando chegar a hora da morte, não há mais o que trabalhar, isto é, não há mais o que fazer. Resta apenas ao homem prestar contas de como viveu para receber, da justiça divina, o prêmio no paraíso ou a punição no inferno, locais nos quais sua alma permanecerá. É evidente, portanto, que não há nas *artes moriendi* seiscentistas a ideia de arrependimento/salvação na última hora, ou seja, na hora da morte.

D. Juan, ao não temer a morte julgando-a distante, não se preparou adequadamente para o fim. O personagem passa a temer a morte (D. Juan sente um frio transpassando seu peito, como se lê no quarto trecho citado anteriormente) ao ouvir a canção que demonstra a falácia do bordão *Tan largo me lo fiáis*. A canção destaca, precisamente, que se enganam os que vivem na certeza de ter tempo de sobra para mudar de vida e preparar-se para a morte, pois a cobrança da dívida pode se dar a qualquer momento. D. Juan, contudo, acredita na salvação na última hora:

DON JUAN
Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO
No hay lugar, ya acuerdas tarde.
DON JUAN
Que me quemó, que me abraso.
Muerto soy. (*Cae muerto.*)
(Molina, 2020, p. 301, grifos do autor).

D. Juan pede que D. Gonzalo, o convidado de pedra, permita-lhe buscar um sacerdote para ouvir sua confissão e absolver-lhe os pecados¹⁰. Entretanto, como destaca a

⁹ “Não demores em voltar para o Senhor e não adies de um dia para outro, pois sua ira vem de repente e, no dia da vingança, serás arrebatado” (Eclesiastes 5, 8-9) (Bíblia Sagrada, 2006, p. 799).

¹⁰ Na peça *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614), de Lope de Vega, acontece algo similar. O personagem D. Fadrique, ao ser ferido por Peribáñez, pede para ser levado a um sacerdote para lhe confessar os pecados e, assim, salvar a alma: “No quiero / voces ni venganzas ya. / Mi vida en peligro está, / sola la

estátua de pedra, D. Juan percebeu tardiamente os erros que cometeu em vida. O personagem deveria ter despertado de seus enganos quando os mais diversos personagens o advertiam de sua conduta:

É certo que todos caminhamos para aquele passo, é infalível que todos havemos de chegar, e todos nos havemos de ver naquele terrível momento, e pode ser que muito cedo. Julgue cada um de nós, se será melhor arrepender-se agora, ou deixar o arrependimento para quando não tenha lugar, nem seja arrependimento! Deus nos avisa, Deus nos dá estas vozes; não deixemos passar esta inspiração, que não sabemos se será a última! Se então havemos de desejar em vão começar outra vida, comecemos-la agora: *Dixi: nunc caepi*. Comecemos de hoje em diante a viver, como queríamos ter vivido na hora da morte. Vive assim como quiseras ter vivido quando morras. Oh que consolação tão grande será então a nossa, se o fizermos assim! E pelo contrário, que desconsolação tão irremediável, e tão desesperada, se nos deixarmos levar da corrente, quando nos acharmos onde ela nos leva! (Vieira, 2016, p. 101).

Por meio de D. Pedro Tenorio, D. Diego Tenorio, Catalinón e tantos outros personagens, Deus avisou D. Juan Tenorio dos riscos de sua conduta. O nobre, contudo, deixou passar todas as advertências na certeza de uma larga vida até sua morte. O burlador de Sevilla seguiu a corrente dos vícios que o levou ao encontro com o castigo divino exercido por Deus.

A justiça divina como reparadora das faltas da justiça humana

Inicialmente, cabe destacar que se estabelece, no século XVII, uma distinção importante entre a justiça divina, exercida por Deus, e a justiça humana, executada pelo rei ou por ministros por ele delegados. Conforme D. Diego Saavedra Fajardo, na obra *Idea de un príncipe político christiano* (1640), a justiça humana tem autoridade apenas sobre os corpos, enquanto a justiça divina tem sobre as almas (Saavedra Fajardo, 1642, p. 163-164). Todavia, mais do que estabelecer essa distinção, Saavedra Fajardo destaca a utilidade da crença na justiça divina para o bem-estar do reino. Isto porque, para ele, sem a crença na “invisible Ley”, no “supremo Tribunal”, “que castiga con pena eterna i premia con bienes imortales”, os homens não deixariam de praticar atos vis “[...] ocultamente en la injuria, en el adultério, i en la rapina consiguiese sus intentos, i dejase burladas las Leys [...]”

del alma espero. / No busques ni hagas extremos, / pues me han muerto con razón. / Llévame a dar confesión / y las venganzas dejemos” (Lope de Vega, 1987, p. 194-195).

(Saavedra Fajardo, 1642, p. 163-164).

As colocações de Fajardo parecem indicar que, se os homens devem acreditar na justiça divina por conta do temor do castigo e da esperança do prêmio, a justiça humana, por vezes, é falha. Os seiscentistas entendem que o exercício da justiça, na terra, é atributo próprio do monarca, o *vicarius Dei* (vigário de Deus) no temporal, que, revestido da autoridade do próprio Deus, deve “[...] mantener y guardar en justicia y verdad los señorío” (Castillo de Bobadilla, 1775, p. 18). O rei, porém, também pode delegar ministros para exercer a justiça (Botero, 2016, p. 999). Em suma, como diz Castillo de Bobadilla (1775, p. 268), o monarca, ou os ministros por ele indicados, são “Ministro[s] de Dios en la tierra para hacer justicia, y para el castigo de los malos, y loa de los buenos”.

Em *El burlador de Sevilla*, são evidentes as faltas da justiça humana, haja vista, como vimos na seção precedente, que os personagens entregam o castigo de D. Juan a Deus. Aliás, D. Juan crê que não será punido pela justiça terrena, como diz a Catalinón: “Si es mi padre / el dueño de la justicia / y es la privanza del Rey / ¿qué temes?” (Molina, 2020, p. 267).

Com relação à fala de D. Juan, cabe destacar que o personagem acredita que não será punido por conta da posição social de destaque que ele e sua família ocupam¹¹. Seu tio, D. Pedro Tenorio, é embaixador da Espanha na corte de Nápoles, e seu pai, D. Diego Tenorio, é “dueño de la justicia”. O pai de D. Juan exerce o cargo de “Camarero mayor del Rey”, D. Alfonso XI de Castela (Molina, 2020, p. 210). O cargo de camareiro-mor¹², muitas vezes, era exercido por alcaides, função que permitia o uso “da vara”, pois o alcaide é “membro da justiça” (Bluteau, 1728, p. 217). Logo, D. Diego Tenorio, além de camareiro-mor, é também alcaide. Esta função, aliás, é reforçada, em outro momento da peça, por D. Juan:

DON JUAN
Aminta, escucha y sabrás,
si quieres que te lo diga,

¹¹ O próprio rei, D. Alfonso, destaca a D. Gonzalo de Ulloa a nobreza de D. Juan e de sua família: “Sabed que hay en Italia un caballero / de sangre ilustre y de valor notório, con quien, por su beldad, casarla [D. Ana] quiero, / y ser padrino en boda y desposorio. / Es hijo de Don Juan, mi Camarero, conocido en España por Tenorio, Hermano del famoso y gran Don Pedro, / por quien tanto en Italia crezco y medro. / Con titulo de Conde de Lebrija, / villa que por servicios ha ganado / su padre, es vuestro yerno, / aunque tal hija / merecía más alto y digno estado” (Molina, 2020, p. 221-222).

¹² O ofício de camareiro-mor é o mais antigo na Espanha. Data-se da época visigótica. O camareiro-mor tem a função de vestir e despir o rei, além de ter jurisdição sobre outros funcionários que trabalham na câmara real. O primeiro camareiro-mor, em Portugal, foi João Rodriguez de Sá, que era alcaide-mor da cidade do Porto (Bluteau, 1728, p. 70).

la verdad; que las mujeres
sois de verdades amigas.
Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del rey,
se reverencia y estima,
y en la corte, de sus labios
pende la muerte o la vida
(Molina, 2020, p. 270).

Por ser ministro da justiça, da boca de D. Diego Tenorio o réu pode ser sentenciado ao castigo ou ao perdão. É curioso perceber que, dos personagens que entregam o castigo de D. Juan à justiça divina, dois são parentes do nobre, o tio, D. Pedro, e o pai, D. Diego, os quais deveriam ter punido o nobre. No ato I, D. Pedro é incumbido, pelo rei de Nápoles, de matar aqueles que desonraram o leito real. Ao descobrir que D. Juan é o homem que desonrou o leito real, D. Pedro permite que o sobrinho escape:

DON PEDRO
¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres Don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.
¡Tú con dama en el palacio
del Rey! (...)
*Ya no te sufro la tierra
y estoy por matarte aquí;
pero como veo en ti
sangre que mi pecho encierra,
por fuerza te he de librar.
¿Tienes por dónde escaparte?*
DON JUAN
Aquí está un balcón.
[...]
DON PEDRO
Pues vete con Dios, y advierte
que hay castigo, infierno y muerte
(Molina, 2020, p. 189-191, grifos nossos).

D. Pedro corrompe a justiça ao levar em consideração o sangue, ou seja, o parentesco que tem com D. Juan. Giovanni Botero, no tratado *Della ragion di stato* (1589), diz que não deve haver favorecimentos na execução da justiça. Apoiado nas leis, o juiz não deve dar a vida a quem merece a morte. Se o fizer, pratica iniquidade e, por isso, corrompe

a justiça, responsável por dar a cada um o que é devido¹³ (Botero, 2016, p. 1001).

Ao saber das ações que D. Juan praticou em Nápoles, o rei D. Alfonso ordena que o pai do nobre comunique o filho para sair de Sevilha: “REY: Pues decide [a D. Juan] que de ella [de Sevilha] salga al punto, / que pienso que es travieso y la pasea, / porque el remedio de esto venga junto. / TENORIO: A Lebrija se irá. / REY: Mi enojo vea / en el destierro” (Molina, 2020, p. 230). D. Diego, porém, mostra-se fraco para fazer cumprir as ordens do rei. É interesse notar que a boca, da qual pendia a morte e a vida dos réus, não consegue castigar o filho:

TENORIO

Al fin el Rey me ha mandado
que te eche de la ciudad,
porque está de una maldad
con justa causa indignado.

[...]

Traidor, Dios te dé el castigo
que pide delito igual.

Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,
tu castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, y que es juez fuerte
Dios en la muerte.

[...]

*Pues no te venzo y castigo
con cuanto hago y cuanto digo
a Dios tu castigo dejo*

(Molina, 2020, p. 244-245, grifos nossos).

Diante do filho, D. Diego é impotente: não consegue, com palavras ou ações, emendá-lo. Já que não consegue fazer cumprir o castigo da justiça régia, o pai de D. Juan entrega a sentença do filho à justiça divina. Tanto D. Pedro quanto D. Diego não conseguem fazer cumprir a justiça, pois levam em consideração as questões familiares. No emblema *Cada cual haga su nido*, Covarrubias Orozco (2015, p. 221) orienta que o filho, após “criado en religión y vida instituído”, deve deixar o ninho e voar por conta própria. A superproteção dos pais, então, é prejudicial, pois cria filhos viciosos:

¹³ Dar a cada um o que é seu é a função da justiça no século XVII: “JUSTIÇA. Huma das quatro virtudes cardinaes; consiste em dar a cada hum o seu, premio, & honra ao bom, pena & castigo ao mao” (Bluteau, 1728, p. 233).

De ánimos viles y apocados es no saber los mozos apartarse del regalo de sus padres, y así salen viciosos, traviosos y holgazanes, inquietadores de la república, difamadores de las honras de las mujeres y doncellas más recogidas, alborotadores del pueblo y con los cuales la justicia no se sabe dar maña a reprimirlos por no afrentar a sus padres y a sus deudos (Covarrubias Orozco, 2015, p. 222).

É possível dizer que D. Juan age como age, dentre outros fatores, por conta que vive à sombra da família, o pai e o tio, que lhe protegem. Como um pássaro de ânimo vil, D. Juan não se desvencilha do ninho paternal e sai, por Nápoles e Sevilha, inquietando o reino, desonrando as mulheres e incitando as partes agraviadas a cobrar justiça.

Frente à incapacidade punitiva da justiça terrena, a justiça divina se coloca como reparadora dos erros humanos. A esse respeito, diz o personagem Catalinón a D. Juan: “De los que privan [fazer justiça] / suele Dios tomar venganza / si delitos no castigan [...]” (Molina, 2020, p. 267). A ideia da vingança de Deus, isto é, da ação de Deus em corrigir os desvios da justiça humana, é corrente no século XVII. Fundamentos na *Carta de São Paulo aos romanos*¹⁴, autores como Francisco de Quevedo, Mateo Alemán e Sebastián de Covarrubias Orozco relembram que os maus pagarão por seus delitos e, que, embora o sol nasça para todos, bons ou maus, aqueles que mal vivem serão punidos por Deus¹⁵. Por essa razão, não cabe às partes agraviadas tomar a vingança para si, isto é, retribuir o mal com o mal, mas aguardar a ação de Deus.

Na primeira parte (1599) da novela *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, o personagem que dá título à obra conta sobre um sermão que ouviu, certo dia, em uma igreja. O sermão versa, precisamente, sobre a ação de Deus em punir os maus:

[...] y assi dize Dios: A mi cargo está, y a su tiempo castigaré: mia es la vengança, yo la haré por mi mano. *Pues desdichado del amenzado: si las manos*

¹⁴ “Caríssimos, não vos vingueis de ninguém, mas cedei o passo à ira de Deus, porquanto está escrito: ‘A mim pertence a vingança, eu retribuirei, diz o Senhor’. Pelo contrário, se teu inimigo estiver com fome, dá-lhe de comer; se estiver com sede, dá-lhe de beber. Agindo assim, estarás amontoando brasas sobre sua cabeça. Não te deixes vencer pelo mal, mas vence o mal pelo bem” (Romanos 12, 19-21) (Bíblia Sagrada, 2006, p. 1330, grifos do autor).

¹⁵ “Los bienes de esta vida reparte Dios igualmente a buenos y a malos, y a veces los malos son mejorados en tercio y quinto y los vemos ricos, honrados en oficios y cargos preeminentes, fundando casas y mayorazgos; caso que su consideración hizo titubear al real profeta David, diciendo en el Salmo 72: *Pene effusi sunt gressus mei, pacem peccatorum videns*. Pero considerando que esta gloria mundana es un soplo, si los malaventurados se han de revolver para siempre en el infierno, muy poco importa vivan acá contentos [...]” (Covarrubias Orozco, 2015, p. 168).

de Dios lo han de castigar, mas le valiera no ser nacido. Assi que nunca deys mal por mal. (...). Las acciones competen a tu dueño, que es Dios, dexale la vengança: el Señor la tomará de los malos tarde o temprano, y no puede ser tarde lo que tiene fin (...) (Alemán, 1681, p. 47-48, grifos nossos).

Cedo ou tarde, Deus agirá em favor dos seus e castigará os transgressores. Na peça, como vimos, constantemente, os personagens advertem D. Juan, relembrando-o de que a justiça de Deus a qualquer momento poderá castigá-lo, pois não há dívida que não seja cobrada. Pelas mãos de D. Gonzalo de Ulloa, que havia sido assassinado por D. Juan, a justiça de Deus pune o nobre infrator:

DON GONZALO
Dame esa mano,
no temas, la mano dame.
DON JUAN
¿Eso dices? ¿Yo temor?
¡Que me abraso! No me abrases
con tu fuego.
DON GONZALO
Aqueste es poco
para el fuego que buscaste.
Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables,
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues
y así pagas de esta suerte
las doncellas que burlaste.
*Esta es justicia de Dios
quien tal hace, que tal pague*
(Molina, 2020, p. 300-301, grifos nossos).

Diante das falhas da justiça humana, da qual D. Juan escapou mais de uma vez, a justiça divina reparou os danos causados pelo personagem. A justiça divina relembra, através de D. Gonzalo, a D. Juan, mas também ao auditório seiscentista, que quem “[...] ha hecho mal tened por sin duda que en esta vida o en la otra tiene de pagarlo” (Covarrubias Orozco, 2015, p. 738). Na peça atribuída a Tirso de Molina, fica evidente, portanto, a defesa da existência da justiça divina, e que ninguém escapará do tribunal superior, o qual sentenciará as almas ao paraíso ou ao inferno.

Considerações finais

Na comédia espanhola seiscentista, quando o castigo recai sobre um personagem mau, ou seja, que é merecedor de tal punição, os espectadores tomam a ação, conforme a preceptiva de Francisco Cascales, como “justa y buena”, e dela se deleitam (Cascales, 1779, p. 160). Assim, o castigo imposto, pela justiça divina, a D. Juan Tenorio, deleita os espectadores, pois, como o personagem é um tipo mau e vicioso, o mal que recai sobre ele não é imerecido, mas justo e bom, afinal “[...] que quien ha hecho mal en mal acabe” (Covarrubias Orozco, 2015, p. 737). Dado que o deleite não está desprovido de ensino, o auditório, ao deleitar-se com a morte do burlador de Sevilha, aprende a, diferentemente do nobre, preparar-se, dia a dia, para a morte, pois a salvação ou a danação da alma é determinada no *hic et nunc*, no aqui e agora. Além disso, com a execução da justiça divina na peça, a audiência também aprende que, embora a justiça terrena possa falhar, nada escapa da justiça de Deus, que, no tempo oportuno, castigará aqueles que mal viveram.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. Trad., org., intr. e not. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

ALEMÁN, Mateo. **Vida y hechos del pícaro Guzman de Alfarache**: parte primera. Amberes: Por Geronymo Verdussen, 1681.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. 4. ed. Madrid: Catedra, 2008.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Médias aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Pref. e intr. Manuel Alexandre Júnior; trad. e not. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BÍBLIA SAGRADA. Trad., intr. e not. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2006.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728.

BOTERO, Giovanni. La razón de Estado. **Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento**, Valencia, n. 20, p. 969-1112, 2016.

CARVALHO, Maria do Socorro. O que há de literatura e cultura nos séculos XVI e XVII?. *Letras*, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 271-283, 2011.

CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Madrid: por Don Antonio de Sancha, 1779.

CASCALES, Francisco. **Carta política, escrita por el licenciado Don Francisco Cascales, al Apolo de España Lope de Vega Carpio, el año de 1634 en defensa de las comedias y representación de ellas**. Madrid: En la Imprenta y Librería de Joseph García Lanza, 1756.

CASTILLO DE BOBADILLA, Jerónimo. **Política para corregedores, y señores de vasallos, en tiempo de paz y de guerra**. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1775.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. Emblemas morales. In: GONZÁLEZ, Sandra Peñasco. **Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)**. 2015. s/f. Tese (Doutorado em Filoloxía Española e Latina) – Departamento de Filoloxía Española e Latina, Universidad da Coruña, Coruña, 2015.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 2, p. 15-84, 2006.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Intr., trad. e coment. Raúl Miguel Rosado Fernandes. Algueirão-Mem Martins: Inquérito, 1984.

LOPE DE VEGA, Félix. **Peribáñez y el comendador de Ocaña**. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1987.

LÓPEZ-VÁZQUEZ. Introducción. In: MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla o convidado de piedra**. 29. ed. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Catedra, 2020. p. 51-171.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla o convidado de piedra**. 29 ed. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Catedra, 2020.

MOLINA, Tirso de. Apología de *El vergonzoso en palacio*. In: MOLINA, Tirso de. **Teatro escogido**. Madrid: En la Imprenta de Venes, 1841. p. 276-280.

MOLINA, Tirso de. **Deleytar aprovechando**. Madrid: En la Imprenta Real, 1635.

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

PÉCORA, Alcir. A arte de morrer, segundo Vieira. In: VIEIRA, Antonio. **Sermões de quarta-feira de cinza**. Org. Alcir Pécora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 9-66.

PINCIANO, Alonso López. **Philosophía antigua poética**. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

QUEVEDO, Francisco de. La cuna y la sepultura para el conocimiento proprio, y desengaño de las cosas ajenas. In: QUEVEDO, Francisco de. **Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas**: segunda parte. Brusselas: Imprenta de Francisco Foppens, 1670. p. 195-232.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. **Duan Juan e a construção de um mito em *El Burlador de Sevilla***. 2007. s/f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. **Idea de un príncipe politico christiano representada en cien empresas**. Millan: [s.n.], 1642.

VIEIRA, Antonio. **Sermões de quarta-feira de cinza**. Org. Alcir Pécora. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

Submetido em: 25 jan. 2022

Aprovado em: 12 maio 2022



Mulheres, deuses e mitos: história, intertextualidade e paródia no teatro nigeriano

Women, gods and myths: history, intertextuality and parody in the Nigerian theater

Carolina Filipaki de Carvalho¹
Edson Santos Silva²

Resumo

A peça *Women of Owu* (2006), do autor nigeriano Femi Osofisan, tem como pano de fundo um acontecimento histórico: a invasão e destruição da cidade de Owu. Em sua forma literária, dialoga com a peça do teatro clássico grego intitulada *As troianas*, escrita por Eurípides em 416 a.C. O presente artigo demonstra como o autor se apodera de uma obra da literatura clássica e eurocêntrica, transportando-a para o contexto africano. O referencial teórico abarca, principalmente, as questões referentes à intertextualidade, a partir da perspectiva de Borges (2000), Pascolati (2006; 2009) e Genette (2010), entre outros, e à paródia na pós-modernidade, sob a concepção de Hutcheon (1985; 1991), bem como apresenta a visão de Benjamin (1987) e Ricoeur (2007) quanto ao poder de narrar a história. Conduziu-se uma análise de cunho qualitativo, que demonstrou que, ao parodiar o clássico e ocupar-se da história para a tessitura da narrativa, o autor assume o poder de preservar a memória e, ao promover a articulação entre o literário, o histórico e o social, dá voz aos esquecidos.

Palavras-chave: Dramaturgia; Paródia pós-moderna; Intertextualidade; Metaficção historiográfica.

Abstract

The play *Women of Owu* (2006), by Nigerian author Femi Osofisan, uses a historical event as its background: the invasion and destruction of the city of Owu. In its literary form, it dialogues with the classical Greek play entitled *The Trojan women*, written by Euripides in 416 BC. This paper demonstrates how the author takes hold of a classical Eurocentric literary play, transporting it to the African context. The theoretical framework mainly presents issues related to intertextuality, from the perspective of Borges (2000), Pascolati (2006; 2009), and Genette (2010), among others, and to parody in post-modernity, under the conception of Hutcheon (1985; 1991), as well as it exposes the approach of Benjamin (1987) and Ricoeur (2007), regarding to the power of narrating History. A qualitative analysis was conducted. It showed that, by parodying the classic text and dealing with History for the creation of the narrative, the author assumes the power to preserve memory and, by promoting the articulation between the literary, the historical and the social, he gives voice to the forgotten ones.

Keywords: Dramaturgy; Postmodern parody; Intertextuality; Historiographic metafiction.

¹ Doutoranda e mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). É docente no curso de Letras do Centro de Formação de Professores da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia). E-mail: carolfilipaki@gmail.com.

² Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), campus Irati, onde atua na graduação e na pós-graduação em Letras. Doutor e mestre em Literatura Portuguesa pela USP. E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

Introdução

Um banquete antropofágico (Pascolati, 2006), uma fênix que renasce das próprias cinzas (Passos, 1996), um palimpsesto que carrega em si as marcas de escritas anteriores (Genette, 2010), são algumas das definições utilizadas por estudiosos para metaforizar uma característica fundante do texto literário: o fato de que ele se relaciona com textos que o precederam e que essas interações seguirão os textos que virão depois dele, uma vez que o novo nasce sempre em relação ao que já existe. Um texto, portanto, é sempre plural e traz em si vestígios de outros textos.

O texto dramático, por sua vez, não está alheio a essa teia de relações. Diante disso, esta pesquisa propõe-se a analisar a peça *Women of Owu* (2006) [*Mulheres de Owu*, tradução nossa], do dramaturgo nigeriano Femi Osofisan, à luz da intertextualidade, tendo em vista seu diálogo com a peça grega de Eurípides, intitulada *As troianas* (416 a.C.). A análise não propõe uma relação de hierarquia entre as duas peças, mas, sim, visa demonstrar como a incorporação de novos elementos, como tempo, espaço, temas, tradições, aspectos culturais e personagens, corroboram para a criação de uma obra singular, em que o mito clássico adquire novas nuances. Nesse sentido, propomos a análise de excertos da obra para demonstrar como ocorre o diálogo entre o clássico e o contemporâneo, e por que a recriação de uma tragédia grega é pertinente no contexto africano atual.

A partir do que observa Linda Hutcheon (1991), analisamos também a utilização de recursos pós-modernos na tessitura do texto. Tendo em vista o questionamento do cânone e do eurocentrismo, observamos na obra características da paródia pós-moderna.

Levando em conta o pano de fundo histórico na gênese da obra literária em questão, apresentamos brevemente as observações de Ricoeur (2007) e Walter Benjamin (1987) acerca dos esquecimentos e apagamentos característicos de toda narrativa e, portanto, também da história oficial.

O artigo consiste em três partes fundamentais. A primeira contextualiza o leitor quanto à obra, apresentando um breve resumo acerca da trama e da estrutura da tragédia. Em seguida, sintetizamos o arcabouço teórico que guia nossas reflexões e, à luz da teoria, apresentamos análises de excertos da obra. Nas considerações finais, retomamos os pontos principais que foram identificados ao longo da pesquisa.

A peça *Women of Owu* não tem tradução para a língua portuguesa, sendo assim, optamos por deixar os excertos originais no corpo do texto e as traduções em nota de rodapé. Cabe ressaltar que essas traduções têm o intuito de situar o leitor que não domina a língua inglesa, mas foram feitas sem preocupações quanto à métrica, rimas e outros aspectos teóricos que incidem sobre a tradução de um texto literário.

Um breve panorama da obra

A tragédia, uma das principais formas do drama, teve origem na Grécia e três de seus tragediógrafos são tidos como elementares para a compreensão do gênero, sendo eles: Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (494-406 a.C.) e Eurípidés (484-406 a.C.) (Vasconcellos, 2009). A tragédia tem uma estrutura fixa, composta por cinco atos (Horácio, 2005³ *apud* Carvalho, 2017), e configura-se em uma narrativa que ocorre a partir das falas das personagens, sem um narrador como característica do texto (Pascolati, 2009). A ação da tragédia consiste em passar da felicidade ao infortúnio de maneira consciente, portanto trágica, de modo que as personagens agem diante da derrota causada por sua própria limitação frente às forças que lhe são superiores. São heróis em embate com o próprio destino e com a força dos deuses (Pascolati, 2009).

O cenário da peça *Women of Owu* é um espaço ao ar livre, nas mediações do portão de entrada da cidade de Owu, onde estava localizado o mercado, um dos expoentes da economia local. A cidade era cercada por um muro. Ela aparece ao fundo, destruída por um incêndio, com alguns pontos ainda fumegantes. Ao lado do muro esfacelado estão antigas barracas construídas em madeira e bambu, cobertas de palhas, onde as mulheres que sobreviveram à invasão aguardam seu destino de servidão, como escravizadas pelos vencedores.

Após sete anos de isolamento e tentativas de invasão, o exército das forças aliadas de Ijebu e Ife consegue invadir a cidade, devido a um incêndio que forçou os moradores de Owu a abrirem os portões. Ao invadirem a cidade, a ordem foi para matar todos os habitantes do sexo masculino, fossem eles adultos ou crianças. O rei e alguns de seus correligionários fugiram antes da invasão, mas foram alcançados pelo exército inimigo e também foram mortos. Restaram, então, as mulheres, dentre elas a rainha Ifemelu e a princesa Orisaye, que, independentemente de seu status na sociedade local, também serão

³ HORÁCIO. *Arte poética*. São Paulo: Cultrix, 2005.

escravizadas, à revelia dos vencedores.

A tragédia nigeriana segue a estrutura tradicional, sendo dividida em cinco atos. Há nove personagens listados na seção “*characters*”, além da líder do coro; o coro; e os soldados. Contudo, uma mulher não listada aparece na primeira, quarta e quinta cenas e, portanto, foi adicionada à lista de personagens nesta análise.

- 1) *Woman* (personagem que não consta na lista de personagens): aparece na primeira cena. Acompanhada de outra mulher, vai buscar água e conversa com o orixá Anlugbua, narrando os acontecimentos para a entidade. Ela questiona a divindade acerca de sua inoperância diante dos fatos ocorridos;
- 2) Anlugbua: antigo líder de guerra de Owu; filho de Oba Asunkungbade, fundador ancestral de Owu Ipole, agora deificado como orixá. Ele aparece na primeira e última cenas. Na cena inicial, ele não sabe o que aconteceu em Owu e se surpreende com o cenário de destruição;
- 3) Lawumi: mãe de Oba Asunkungbade, também deificada. Ela dialoga com Anlugbua e explica que o povo de Owu merecia a punição por levantar-se contra seus ancestrais, desrespeitar as divindades e escravizar seus semelhantes;
- 4) Erelu Afin: rainha, esposa de Oba Akinjobi, rei de Olowu de Owu Iple. Lamenta a morte dos filhos e filhas, bem como o destino das sobreviventes;
- 5) Gesinde: soldado do exército de Ijebu, mensageiro e oficial do exército aliado. Demonstra compaixão pelas mulheres aprisionadas, mas cumpre ordens dos generais;
- 6) Orisaye: filha de Erelu, considerada “meio-louca”, consagrada ao deus Obatala. Ela propõe vingança, pois foi escolhida para casar-se com um dos reis inimigos. Promete um casamento terrível ao seu algoz, a partir de um pacto com a morte;
- 7) Adumaadan: viúva de Lisabi, o primeiro filho de Erelu. Carrega seu filho, um bebê do sexo masculino. Ela é obrigada a entregá-lo ao exército inimigo para que se cumpra a ordem de matar todos os homens da cidade de Owu;
- 8) Aderogun: bebê, filho de Adumaadan, neto de Erelu, que será morto pelos soldados por ser do sexo masculino;
- 9) Okunade, the Mayé⁴: líder de guerra dos Ife, General das forças aliadas. Era casado com Iyunloye e busca vingança. Ele era um artesão, mas, após a traição da esposa,

⁴ Entende-se que a denominação *Mayé* se refere a um cargo hierárquico no exército, equivalente a um general.

deixou as artes para se integrar ao exército;

10) Iyunloye: ex-esposa do Mayé, tida como a causadora do conflito. Deixa o marido para desposar o filho mais novo do rei de Owu. Ela, porém, diz que foi sequestrada durante um assalto e dada ao filho do rei contra a sua vontade;

11) Líder do coro (1 e 2): comanda o coro das mulheres, trazendo questionamentos e conselhos aos personagens;

12) Coro: entoa os cantos nupciais e fúnebres, bem como oferece informações às personagens e fala de modo coletivo, representando todas as mulheres sobreviventes;

13) Soldados: aparecem em cena de maneira secundária, realizando ações, mas sem falas.

Em *Women of Owu*, o coro entoa músicas fúnebres e canções nupciais⁵ em ioruba, que são tradicionais na Nigéria. De acordo com Vasconcellos (2009, p. 77), “o coro representa, em suas origens, o sentimento coletivo que deu início à manifestação teatral na Grécia”, uma herança das raízes literárias do drama, do ditirambo⁶ e do poema épico. Ao coro cabe uma função lírica e épica, de modo que o diálogo e a ação dramática são interrompidos, a fim de apresentar comentários e reflexões (Rosenfeld, 1965, p. 30⁷ apud Vasconcellos, 2009, p. 77).

A dramaturgia enquanto espaço de diálogo

Na *Poética*, Aristóteles já propõe que a arte tem por princípio a imitação da natureza, e que as tragédias gregas são frutos de releituras de narrativas, as quais se transformavam com o tempo, sofrendo acréscimos, supressões e intervenções das famílias pelas quais circulavam e dos indivíduos que as contavam (Carvalho, 2017), ou seja, o caráter dialógico, intrínseco ao texto literário, está posto há milênios.

⁵ Elas aparecem traduzidas no apêndice, ao final da obra. O autor destaca na nota que as músicas estão intimamente ligadas à cultura, ao ritmo, à riqueza do conteúdo metafórico e manipulação das vozes dos cantores, entre outros aspectos, de modo que a tradução se trata meramente de um guia para o leitor que não conhece a língua ioruba. Ele sugere que o espectador, caso não conheça o idioma, se deixe embalar pelas canções no momento da encenação, pois a tradução não dá conta de todo o conteúdo estético e semântico das músicas (Osofisan, 2006, p. 68).

⁶ “Forma pré-dramática pertencente ao teatro grego. Consistia em poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de cinquenta membros em cerimônias de homenagem ao deus Dionisos” (Vasconcellos, 2009, p. 94).

⁷ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Buriiti, 1965.

Porém, é no século XX que se intensificam os estudos acerca do tema, e surgem intelectuais como Mikhail Bakhtin, que trata do dialogismo como algo inerente à língua, além de Julia Kristeva, que transporta a discussão para o campo literário. Kristeva aponta para o fato de que

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por se descobrir (Kristeva, 2012, p. 176, grifo do autor).

A partir da proposição de Kristeva, o processo de escrita pode ser entendido como resultante do processo de leitura de um conjunto literário anterior, em que o novo texto é a absorção e réplica de um ou mais textos com os quais o escritor já teve contato (Carvalho, 2010, p. 50⁸ *apud* Carvalho, 2017), estabelecendo uma rede infinita de relações.

Genette (2010), por sua vez, apela à metáfora do palimpsesto para definir a escrita literária. O autor explica que palimpsesto é um pergaminho cujo conteúdo foi raspado para que pudesse se traçar outra escrita. Contudo, pode-se ler os rastros do antigo texto na nova criação. Dessa forma, aponta o autor, entende-se que todas as obras derivam de uma obra anterior. Sendo assim, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (Genette, 2010, p. 5).

Borges (2000) descarta a ideia de hierarquia entre as obras e defende a observação do fenômeno literário a partir das relações que este estabelece entre o presente, o passado e o futuro, tendo em vista que novos leitores podem estabelecer novas relações. Nas palavras do autor, “no vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores” (Borges, 2000, p. 80, grifo do autor). Outrossim, a intertextualidade é um processo que “implica escolhas feitas no domínio da tradição, tornada campo de sugestões e possibilidade de rearranjos” (Passos, 1996, p. 13), de sorte que se abre ao leitor a “hipótese da revitalização de elementos do conjunto literário, os quais ganham seu acréscimo de sentido dialogando com o precedente” (Passos, 1996, p.

⁸ CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

13).

Carvalho (2010) aponta para a necessidade de compreender a Literatura Comparada, campo no qual se incluem os estudos acerca da intertextualidade, como um espaço para desenvolver análises que não se resumam a paralelismos binários, mas que comparem com a finalidade de interpretar questões mais gerais que se concretizam nas obras literárias, “daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a história num sentido mais abrangente” (Carvalho, 2010, p. 86).

De acordo com Duchet (1971⁹ *apud* Vigner, 1979, p. 63), um texto “só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição ao texto preexistente, mas sempre em relação a eles”, ou seja, todo texto tem sua existência condicionada à sua relação com outros textos. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Pascolati (2006, p. 1861) observa que “a literatura sempre alimentou-se de si mesma”, mas é a partir do século XX, com o surgimento dos estudos acerca da intertextualidade, que essas relações se tornam mais evidentes, de modo que o texto passa a ser “definido como rede de citações e interações de muitas vozes” (Pascolati, 2006, p. 1861), corroborando para a definição de que a literatura constitui-se em um “grande banquete antropofágico no qual o novo nasce do já existente, o não dito nasce do repetido” (Pascolati, 2006, p. 1861).

Linda Hutcheon (1985) observa que os ecos paródicos, que consistem em casos explícitos de intertextualidade, não são exclusividade do século XX, mas, a partir desse século, o número de obras com essa construção formal se avolumou, de modo que as formas artísticas cada vez mais incorporaram o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, assumindo caráter autorreflexivo: “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade” (Hutcheon, 1985, p. 13).

A paródia, na visão de Hutcheon (1985), não é uma imitação escarnekida e ridicularizada do texto formalmente parodiado ou que lhe serve de fundo, mas consiste em paralelismos que estão dotados de uma diferença irônica: “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 16-17). Essa diferença, chamada pela autora de “inversão irônica”, pode aparecer em diferentes traços, como trejeitos pessoais, estéticos e morais das personagens de uma obra literária.

⁹ DUCHET, C. Pour une sociocritique ou variations sur un incipit. *Littérature*, n. 1, fev. 1971.

Embora trace o perfil daquilo que chama de paródia no século XX, Hutcheon (1985) se utiliza de exemplos de outros períodos para demonstrar que há denominadores comuns para a paródia em todas as épocas, embora tais tipos de texto não sejam qualificados dessa forma até então. A autora ainda alerta para o fato de que o modelo mais próximo da concepção de paródia atual era chamado de imitação e não de paródia. Segundo Hutcheon (1985, p. 19-21), a paródia não se resume a uma imitação nostálgica de modelos passados, mas de “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”, uma “abordagem criativa/produzida da tradição”, quando um autor se apropria das convenções de um período anterior e dá-lhes novo sentido, com um distanciamento crítico e irônico. De acordo com Greene (1982, p. 46¹⁰ *apud* Hutcheon, 1985, p. 21), “toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta sua própria homenagem oblíqua”.

Em *Poética do pós-modernismo* (1991), Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica é uma característica da escrita pós-moderna. Ela estabelece que a paródia intertextual da metaficção historiográfica “apresenta uma sensação de presença de passado” (Hutcheon, 1991, p. 164), que só pode ser conhecido a partir de seus textos e vestígios, sejam eles literários ou históricos.

Segundo Hutcheon (1991), a escrita pós-moderna, a partir da perspectiva intertextual, também faz exigências ao seu leitor, pois requer que ele reconheça os vestígios textualizados do passado histórico e literário, bem como perceba aquilo que foi feito com tais vestígios, por intermédio da ironia. Impinge-se subjetividade àquilo que é tido como fato histórico, a partir de intertextos históricos e literários.

Ao observar as manifestações paródicas de clássicos americanos e europeus na escrita pós-moderna, Hutcheon (1991, p. 170) afirma que elas são uma forma de apropriação “da cultura predominantemente branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica”, que é reformulada com mudanças significativas, de modo que não rejeita essa cultura, mas revela a rebelião a partir de um irônico abuso desse mesmo cânone.

Acerca da relação entre o passado e o presente na metaficção historiográfica, Hutcheon (1991, p. 147) sugere que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico”. As metaficções historiográficas se situam dentro do discurso histórico e “os

¹⁰ GREENE, Thomas M. *The light in Troy: Imitation and discovery in Renaissance poetry*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1982.

intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do mundo e da literatura” (Hutcheon, 1991, p. 147).

Embora a história oficial tenha status de verdade, diferente da literatura, à qual é atribuído o caráter de ficção, em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur (2007) atenta para o fato de que a história também é constituída pelos esquecimentos, tendo em vista que ao historiador cabe fazer escolhas ao selecionar temas e arquivos a serem estudados, de tal forma que é possível questionar o que faz com que alguns testemunhos sejam preservados em detrimento de outros; e por quê e em benefício de quem foram preservados. Sendo assim, a história é repleta de esquecimentos e apagamentos.

No mesmo sentido, Benjamin (1987) afirma que na origem da narrativa está a autoridade, pois quem narra é, em geral, o vencedor. De acordo com o autor, é primordial observar a relação entre ouvinte e o narrador e como ela é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Ou seja, narrar é ter o poder de escolha da preservação da memória.

A intertextualidade na dramaturgia

A dramaturgia, sendo uma forma de escrita literária, também desponta nos estudos intertextuais. Heliadora (2008) destaca produções que observam o fenômeno nas produções de grandes autores, a exemplo de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, considerado por ela o maior dramaturgo de todos os tempos. Pesquisas demonstram ecos de um poema homônimo do escritor Arthur Brooke, que data de 1562, e de uma obra italiana anterior a essa, ligando, portanto, o trabalho shakespeariano a uma tradição que se renova, tornando-se sempre atual.

Pascolati (2006, p. 1861) frisa que o teatro moderno não está à margem da “tendência intertextual” e que a retomada de clássicos da literatura são exemplos de como a intertextualidade é intrínseca ao gênero dramático. Ao observar as releituras de *Antígona*, de Sófocles, produzidas pelo francês Jean Anouilh – intitulada *Antigone* (1942), e pelo alemão Bertold Brecht – intitulada *A Antígona de Sófocles* (1948), Pascolati (2006) questiona a necessidade de retomada de clássicos no contexto atual, e como os textos produzidos há tantos séculos, em um contexto específico, ainda podem apresentar questões relevantes aos homens de outra época, “cujo conjunto de crenças e valores, cujas

expectativas e contingências históricas são, ao menos em tese, diferentes das do povo grego” (Pascolati, 2006, p. 1861). Ao ler *Women of Owu*, os mesmos questionamentos se fazem presentes, e apontam para a importância do contexto histórico para a leitura dessa adaptação.

Em *The politics of adaptation*, Weynenberg (2013) destaca que os textos trágicos gregos são escolhidos pelos dramaturgos africanos porque, em suas releituras, tais obras tratam de temas que têm relevância política no contexto da segregação (*apartheid*) e pós-segregação na África do Sul e na Nigéria, no que se refere ao período colonial e de pós-independência. Ou seja, os dramaturgos africanos, ao dialogarem com os textos clássicos, se utilizam do passado para comentar o presente (Wetmore, 2002, p. 26¹¹ *apud* Weynenberg, 2013, p. XI).

Pascolati (2006, p. 1862) afirma que a reescritura age em um duplo sentido, pois, “ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo”, de modo que pode preencher espaços abertos pelo texto. Dessa forma, a reescritura faz brotar o novo do já existente e, paradoxalmente, “ela é criação na medida em que é repetição” (Pascolati, 2006, p. 1862).

A reescritura no contexto nigeriano

Pelo viés intertextual, não há uma relação de superioridade entre os textos, mas, sim, uma série de relações no campo formal e semântico, que unem diferentes produções. Portanto, entre *Women of Owu* e *As troianas*, não se estabelece uma hierarquia, mas uma relação entre temporalidades, espaços e personagens, que dão novas nuances a paisagens já conhecidas.

A Nigéria é um país africano relativamente novo na organização geopolítica atual, pois sua independência ocorreu em 1960. Sua história é marcada por conflitos de ordem internas e invasões externas, como a do exército inglês. Segundo Falola e Heaton (2008), no período pós-independência, o país era tido como uma das promessas africanas, devido ao seu crescimento econômico e suas relações comerciais. Contudo, nos anos seguintes, o país sofreu as consequências de uma guerra civil que correu entre 1967 e 1970, envolvendo

¹¹ WETMORE, Kevin J. *The Athenian sun in an African sky: modern African adaptations of classical Greek tragedy*. Jefferson NC/ London: McFarland, 2002.

grupos regionais e étnicos. Como resultado, culminaram problemas como a corrupção política, o subdesenvolvimento econômico e golpes militares. Falola e Heaton (2008) frisam que os problemas enfrentados pelo país dão origem ao que é chamado localmente de “questão nacional”, que indaga o que é a Nigéria, quem são os nigerianos e como um país desenvolve uma identidade nacional significativa.

Antes da colonização inglesa, o território nigeriano era habitado por diversos povos, dentre eles os iorubas, os quais se subdividiam em diferentes tribos. Falola e Heaton (2008) afirmam que a cidade de Ife-Ife, atualmente o estado de Osun, é creditada com o status de berço da nação ioruba. Ela teria sido fundada por Oduduwa, um descendente divino do deus Obatala. Os iorubas se espalharam por diversos reinos e exerceram importante influência cultural e política. Seu sistema político era a monarquia (Falola; Heaton, 2008). A cidade de Owu surge de Ife, mas revolta-se contra a progenitora e, aliada a Oyo, luta contra Ife, o que ocasiona a perda de vidas e status econômico e político de sua predecessora. Contudo, entre 1817 e 1822, Owu foi sitiada pelas forças aliadas do exército de Ife e Ijebu, sendo totalmente destruída (Falola; Heaton, 2008).

Ao recorrer ao drama grego, Femi Osofisan recupera o contexto de seu país, demonstrando a importância do olhar político destacado por Weynenberg (2013) em sua análise das releituras de clássicos gregos por autores africanos.

Como descrito na narrativa da criação da nação ioruba, a religiosidade é parte fundante da história nigeriana. A fala do deus Anlugbua, ao encerrar a tragédia, apresenta o contraste entre a divindade e o humano, retomando de maneira crítica o papel dos deuses na sociedade:

Poor human beings! War is what will destroy you!
As it destroys the gods. But I am moved, and I promise:
Owu will rise again! Not here,
Not as a single city again – Mother will not permit that,
I know – but in little communities elsewhere,
Within other cities of Yorubaland. Those now going
Into slavery shall start new kingdoms in those places.
It’s the only atonement a god can make for you
Against your ceaseless volition for self-destruction.
You human beings, always thirsty for blood,
Always eager to devour one another! I hope
History will teach you. I hope you will learn. Farewell
(Osofisan, 2006, p. 67)¹².

¹² “Pobres seres humanos! A guerra é o que vai te destruir! / Como destrói também os deuses. Mas estou comovido e prometo: / Owu se levantará novamente! Aqui não, / Não como uma única cidade

Às criaturas divinas é tradicionalmente atribuído o poder de mudar o destino, mas Anlugbua rompe com a tradição e coloca essa função nas mãos da humanidade. Ele afirma que a guerra destrói os homens e também os deuses, indicando que a incapacidade dos deuses diante das adversidades destrói a confiança das pessoas nos deuses, remetendo a uma fala anterior em sua conversa com a mulher, no primeiro ato: “*I ask you – without a shrine, without worshippers, / What is a god? Who now will venerate us? / Who sing our praises among these ruins?*”¹³ (Osofisan, 2006, p. 9). Sem seguidores e templos para serem adorados, os deuses também perdem seu espaço e poder, que é questionado ao longo da peça. A guerra, portanto, coloca também em xeque o divino e faz brotar a racionalidade.

A morte de todos os moradores de Owu do sexo masculino está imbuída do peso cultural de que cabe aos homens a perpetuação do nome da família, ou seja, o poder de eternizar a descendência. Contudo, Anlugbua atribui isso às mulheres, dizendo que aquelas que seguem para a escravização farão com que Owu volte a existir em pequenas comunidades, ou seja, à mulher, biologicamente, também cabe a perpetuação da espécie, e isso é reconhecido no drama. Tendo em vista que elas serão escravizadas como trabalhadoras domésticas, e também sexualmente, o orixá mais uma vez demonstra sua incapacidade de agir e sublinha a consciência de que, geneticamente, Owu não se encerra ali.

Ao contrário de Osofisan, por meio do diálogo entre as mulheres, Eurípidés termina a obra afirmando que Troia encontra ali o seu fim:

CORO:

Em breve caireis na terra amada, e ninguém saberá o vosso nome.

HÉCUBA:

Poeira como fumo alado que sobe ao céu

Tornará invisível o meu lar.

CORO:

O nome desta terra desaparecerá. Em toda a parte, aqui como ali, tudo se foi, e já não existe

Tróia desventurada (Eurípedes, 1996, p. 92).

novamente – A Mãe não permitirá isso, / Eu sei – mas em pequenas comunidades em outros lugares, / No interior de outras cidades da terra ioruba. Aquelas que agora seguem / Para a escravidão começarão novos reinos nesses lugares. / É a única expiação que um deus pode fazer por vocês / Contra sua vontade incessante de autodestruição. / Vocês, seres humanos, sempre sedentos por sangue, / Sempre ansiosos para devorar uns aos outros! Espero/ Que a história os ensine. Espero que vocês aprendam. Adeus” (Osofisan, 2006, p. 67, tradução nossa).

¹³ “Eu pergunto a você – sem um santuário, sem adoradores, / O que é um deus? Quem agora nos venerará? / Quem entoará nossos louvores entre estas ruínas?” (Osofisan, 2006, p. 9, tradução nossa).

O final diferente do mito grego aponta para o caminho oposto. Em vez do fim, direciona para uma continuidade em novos contextos, dando poder à mulher para perpetuar a espécie. Essa opção aponta para um movimento paródico em relação à obra grega, uma espécie de Renascimento, em que a mulher passa a ter papel medular, deslocando Deus e o homem da centralidade do mundo social. É, portanto, o distanciamento irônico que observa Hutcheon (1991), como característica da paródia no século XX.

Os deuses gregos, na obra de Eurípides, prometem vingar seus protegidos. No primeiro ato, Poseidon, o deus das águas, e Atena, deusa da sabedoria, das artes, da inteligência, da guerra e da justiça, dialogam acerca da situação. Poseidon a convida para fazer recair aos Aqueus um amargo regresso. O deus das águas está revoltado porque seu templo fora destruído e almeja vingança. Atena responde prontamente à proposta, dizendo que Zeus mandar-lhes-á chuvas torrenciais, granizo e furacões, bem como ela utilizará o fogo do raio de Zeus para atear fogo às naus, “para que de futuro os Aqueus aprendam a venerar meus templos e a respeitar outros deuses” (Eurípides, 1996, p. 32). Poseidon se compromete a agitar as águas ao longo do percurso pelo mar Egeu e rios. “Louco entre os mortais é aquele que arrasas cidades, templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde *há-de* perecer por sua vez” (Eurípides, 1996, p. 32, grifo do autor).

As mulheres têm a centralidade da história, tanto em Osofisan quanto em Eurípides. A elas coube o peso de narrar a história dos derrotados e sofrer suas consequências, que incluem não apenas a perda do lar e do território, mas também da sua relação com o divino, que é insistentemente contestado ao longo do drama. Às mulheres também é atribuída a culpa pela guerra. Iyunloye teria sido a origem da guerra, pois o general Mayé teria abandonado as artes para poder vingar-se de sua esposa, que o abandonou e se casou com um dos príncipes de Owu. A culpa que recai sobre a Iyunloye retoma a Bíblia, quando esta atribui à Eva a culpa por tirar o homem do paraíso. Iyunloye retira o marido do paraíso, das artes e da tranquilidade ao traí-lo. Por conseguinte, tira também do paraíso todos os habitantes de Owu, pois, por sua culpa, todos os homens são executados durante a invasão da cidade e as mulheres serão escravizadas e ou tornar-se-ão concubinas. A rainha Erelu, embora sofra as consequências da irracionalidade do homem apaixonado, pede a morte de Iyunloye, bem como o coro, que diz: “*Mayé, it's as she says:*

you have a duty to your ancestors,/ And the memory of all the men who fell here, To make her pay. Do not hesitate. History is waiting” (Osofisan, 2006, p. 56)¹⁴. Erelu e o coro alertam Mayé para não olhar para a esposa, retomando o mito de Medusa, que é incapaz de amar e tem serpentes no lugar dos cabelos. Medusa seduz quem olha para ela, de tal forma que aqueles que a olham nos olhos são transformados em pedra:

CHORUS:

Don't look in her eyes, General! All you will find there
Are danger and deceit!

[...]

ERELU:

In that case, let her not ride with you. Put her in another caravana.

MAYÉ:

Why should I do that?

ERELU:

For your own sake. When a man has loved a woman,
The way you have done, that love never dies.
At an unsuspecting moment it will spring awake again,
Like a snake from sleep, and strike
(Osofisan, 2006, p. 53; 57)¹⁵.

Ao retomar o mito grego, exige-se do leitor a capacidade de identificá-lo, bem como de entender como ele se afasta do original a partir de um distanciamento irônico, indo ao encontro do que afirma Hutcheon (1991). Ao final, sabe-se que Iyunloye consegue reconquistar o marido. Simbolicamente, ela o paralisa, assim como Medusa transformava em pedra quem a olhasse nos olhos. Nota-se, portanto, que a guerra, que teria ocorrido por uma questão pessoal, termina sem a punição da “verdadeira culpada”. A sedutora esposa volta para os braços do insensato marido, contudo, isso ocorre ao custo da vida de todos os homens e do futuro das mulheres de Owu. Pode-se observar uma crítica às guerras de modo geral, pois seus resultados são sempre ruins para a coletividade, embora possam representar ganhos para um pequeno grupo de pessoas.

Também culpabilizando a figura feminina, o orixá Anlugbua imputa à sua mãe, Lawumi, a desgraça que recai sobre Owu. Nesse momento, retoma-se a ideia do senso comum de que sofrimentos são causados pelos deuses ao serem desagradados:

¹⁴ “Mayé, é como ela diz: você tem um dever para com seus antepassados, / E a memória de todos os homens que caíram aqui, Para fazê-la pagar. Não hesite. A história está esperando” (Osofisan, 2006, p. 56, tradução nossa).

¹⁵ “CORO: Não olhe nos olhos dela, General! Tudo que você vai encontrar lá / São perigo e engano! [...] / ERELU: Nesse caso, não deixe que ela vá com você. Coloque-a em outra caravana. / MAYÉ: Por que eu deveria fazer isso? ERELU: Para o seu próprio bem. Quando um homem amou uma mulher, / Do jeito que você fez, esse amor nunca morre. / Em um momento desavisado, ele despertará novamente, / Como uma cobra adormecida, e atacará” (Osofisan, 2006, p. 53; 57, tradução nossa).

ANLUGBUA:
It had to be you, mother! That such
A disaster would happen here, and I not know¹⁶
About it. But why did you do it?
LAWUMI:
They had to be punished¹⁷
(Osofisan, 2006, p. 18).

Lawumi segue listando as atitudes pelas quais os moradores de Owu precisavam ser punidos, dentre elas a arrogância, a guerra contra os Ifes, considerados seus ancestrais, bem como o fato de que os Owus vendiam seus semelhantes como escravizados:

LAWUMI:
Because the Owus were selling
Other Yoruba into slavery! It was a law, wasn't it,
Laid down by your local uncle and my son Sango
That no Yoruba should ever sell other Yoruba
Into slaver. But the Owus would not listen!
Flagrantly at Apomu, they broke the law, and
The only way to stop them was by force!¹⁸
(Osofisan, 2006, p. 19).

A deusa revela-se vil, insensível e vingativa, mas, ao mesmo tempo, destituída de poder. Ela gostaria de proteger seus adoradores, mas é incapaz de fazer algo em relação ao livre arbítrio dos homens. Apesar da decepção com as ações dos moradores de Owu, a deusa também sugere a punição dos membros das forças aliadas, porque homens e mulheres correram para o seu templo em busca de proteção, mas os soldados aliados não os pouparam, retiraram essas pessoas das suas mãos e as mataram, depois atearam fogo ao lugar sagrado (Osofisan, 2006, p. 21). A necessidade de punição dos homens que caluniaram os deuses dialoga com o texto de Eurípides. Ao observar os trechos listados, percebe-se que os deuses nigerianos e gregos são humanizados e retirados de sua aura divinal. Embora os homens e mulheres estivessem em seu poder, seu território, Lawumi não conseguiu protegê-los e, ao desejar a vingança, demonstra a exacerbação de seu lado

¹⁶ A construção "I not know" consta no original e é uma marca da oralidade da língua inglesa no contexto nigeriano, em que o verbo auxiliar "do" é omitido na frase negativa, ao contrário do que estabelece a gramática normativa da língua inglesa. Ao escrever desta forma, transgredindo a norma culta, o autor estabelece, por meio da língua, uma postura pós-colonial, pois mostra que ele se apropriou do idioma do colonizador e o transformou.

¹⁷ "ANLUGBUA: Tinha que ser você, mãe! Que tamanho / Desastre aconteceria aqui, e eu não sei / Sobre isso. Mas por que você fez isso? / LAWUMI: Eles tinham que ser punidos" (Osofisan, 2006, p. 18, tradução nossa).

¹⁸ "LAWUMI: Porque os Owus estavam vendendo / Outros iorubas para a escravidão! Era uma lei, não era? / Estabelecida localmente por seu tio e meu filho Sango / Que nenhum ioruba jamais deveria vender outro ioruba / Para a escravidão. Mas os Owus não quiseram ouvir! / Flagrantemente em Apomu, quebraram a lei, e / A única maneira de detê-los era pela força!" (Osofisan, 2006, p. 19, tradução nossa).

mais humano e menos divino, consistindo em uma visão antagônica do que se espera dos seres divinos.

O questionamento quanto ao papel dos deuses, a ruptura com o senso comum e a dessacralização do cânone podem ser vistos como elementos da escrita paródica em Femi Osofisan. A presença do passado, materializada na obra pelo diálogo com o texto clássico e com a história nigeriana, remetendo ao processo de criação da Nigéria enquanto país, não ocorre de modo nostálgico, mas visa evidenciar os processos violentos e traumatizantes que a guerra proporciona à sociedade. Contudo, as inversões irônicas trazem à tona homens que escravizam outros homens, e deuses que ora desconhecem as situações pelas quais passam os seus adoradores, ora se vingam de seus fiéis.

Repetidamente, as personagens afirmam que o sofrimento pelo qual passam faz parte da “lei da guerra”, uma lei que não está escrita, mas que impõe aos perdedores e vencedores determinados posicionamentos: “*It is the law of victory, the law of defeat*”, diz o deus Anlugbua¹⁹ (Osofisan, 2006, p. 7); “*In defeat, dear women, always expect the worst. / That is the law of combat. The law of defeat*”²⁰, observa Erelu (Osofisan, 2006, p. 16); “*When you have lost a war, you have lost, and there is nothing / You can do about it but to accept the consequences. The law / Is what we say it is now, and has to be obeyed*”²¹, reitera Gesinde (Osofisan, 2006, p. 44). Os excertos demonstram como agem vencedores e perdedores e o autoritarismo que cabe a quem conquista o poder.

Ao utilizar-se de um acontecimento real, a guerra entre as diferentes tribos iorubas e a destruição da cidade de Owu, como pano de fundo para a elaboração da peça, Osofisan caminha para a metaficção historiográfica e dá voz aos vencidos (Benjamin, 1987), pela representação literária de um dever de memória (Ricouer, 2007).

¹⁹ “É a lei da vitória, a lei da derrota” (Osofisan, 2006, p. 7, tradução nossa).

²⁰ “Na derrota, queridas mulheres, sempre espere o pior. / Essa é a lei do combate. A lei da derrota” (Osofisan, 2006, p. 16, tradução nossa).

²¹ “Quando você perde uma guerra, você perdeu, e não há nada / Que você possa fazer em relação a isso, senão aceitar as consequências. A lei / É o que nós dizemos que é a lei agora, e tem que ser obedecida” (Osofisan, 2006, p. 44, tradução nossa).

Considerações finais

Apresentamos as concepções de diferentes autores no que concerne à intertextualidade. De modo geral, entendemos que um texto sempre dialoga com os textos que o precedem. A partir da leitura da obra *Women of Owu* (2006), de Femi Osofisan, demonstramos como, ao incorporar a tradição e a forma na reescritura de um texto clássico, o autor nigeriano impinge uma nova roupagem ao clássico, apoderando-se dele e transformando-o, o que ocorre não apenas em diálogo com o texto que explicitamente inspira o autor, mas também com toda uma tradição literária, a exemplo da Bíblia e do mito de Medusa.

Demonstramos que a peça apresenta traços da escrita paródica, conforme a concepção de Linda Hutcheon, pois contradiz o cânone literário, acrescentando-lhe novos elementos e questionando padrões. A peça apresenta traços da literatura pós-moderna, que é tradicionalmente contraditória, histórica e política.

Femi Osofisan reverencia Eurípides ao trazer dele os elementos formais para a sua peça, contudo, os rejeita ao incorporar personagens com comportamento e moral diferentes, evidenciando o que estabelece Greene (1982, p. 46²² *apud* Hutcheon, 1985), quanto à relação contraditória de respeito e ruptura com o texto que a precede. O autor, portanto, reforça aquilo que diz Hutcheon (1991, p. 165): “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”.

O autor recorre às músicas que são tradicionais e utilizadas em contextos reais de casamentos e luto na cultura ioruba, para que o coro dê o tom às cenas. Contudo, em nota explicativa acerca da tradução, Osofisan (2006) diz ao leitor que se ele não domina a língua ioruba, talvez seja melhor se deixar apenas levar pela sonoridade das canções, pois o sentido não pode ser totalmente traduzido para a língua inglesa. Ou seja, ao mesmo tempo em que inclui o colonizador como espectador da história, escrevendo em língua inglesa, ele o exclui ao demonstrar sua limitação no entendimento total do contexto, que se restringe aos falantes de ioruba, por todas as questões culturais e históricas que as músicas representam.

A escrita da história, como aponta Ricoeur (2007), é repleta de esquecimentos. Para ressaltar o entrelaçamento literário, Osofisan escreve em nota explicativa acerca da gênese

²² GREENE, Thomas M. *The light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1982.

da peça, sobre como se inspirou no contexto histórico ioruba e em Eurípides. Ao retomar acontecimentos históricos e o drama grego, o autor realiza um gesto em direção a uma reinterpretação do próprio passado e observação do presente nigeriano, que se constrói, narra e observa a si mesmo, a partir da relação entre o presente e o passado.

Benjamin (1987) diz que o historiador deve ser aquele que resgata os esquecimentos e que sua função é também narrar a história pela perspectiva dos perdedores, daqueles que são destituídos de autoridade, porque suas vozes são silenciadas na narrativa oficial. Osofisan, ao narrar a história das mulheres de Owu, estabelece também uma relação paródica com os escritos da história oficial, dando a importância histórica que cabe aos conflitos armados na constituição da sociedade nigeriana. Ele se utiliza do mito clássico e da história oficial, preenchendo seus vazios com ficção, imprimindo as características que julga essenciais para uma reinterpretação do cânone e da história.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Jorge Luis Borges: obras completas**. v. 2. São Paulo: Globo, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Carolina Filipaki de. **Dramaturgia em diálogo: mecanismos intertextuais entre *Cato a tragedy in five acts*, de Joseph Addison, e *Catão*, de Almeida Garrett**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2017.

EURÍPIDES. **As troianas**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. **A history of Nigeria**. New York: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSOFISAN, Femi. **Women of Owu**. Nigeria: University Press PLC, 2006.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. In: **Estudos Linguísticos XXXV**, p. 1861-1866, 2006. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências. Maringá: EDUEM, 2009, p. 93-112.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **A poética do legado**: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: VIGNER, Gerard. **Lire, du texte au sens**: éléments pour un apprentissage et un enseignement de la lecture. Paris: CLE International, 1979. p. 62-66. Disponível em: <http://antigositebolsa.fde.sp.gov.br/rodada5/apoio/Gerard%20Vigner%20-%20Intertextualidade%20norma%20e%20legibilidade.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

WEYNENBERG, Astrid Van. **The politics of adaptation**: Contemporary African drama and Greek tragedy. Amsterdam; New York: Rodopi, 2013.

Submetido em: 03 maio 2023

Aprovado em: 13 jul. 2023



Um “ataque de lirismo”
na dramaturgia contemporânea: uma reflexão sobre
Por Elise e Vaga carne, de Grace Passô

An “attack of lyricism”
in contemporary dramaturgy: a reflection on
Por Elise and Vaga carne, by Grace Passô

Jéssica de Souza Barbosa¹

Resumo

O presente estudo analisa a hibridização dos gêneros lírico e dramático em *Por Elise* (2012) e *Vaga carne* (2018), de Grace Passô. Faz-se uma síntese de como os dois gêneros foram descritos e conceituados historicamente. Rosenfeld (1985) e Staiger (1975) concebem a tripartição dos gêneros como artificial e não condizente com a multiplicidade das manifestações literárias existentes. Para Mendes (2015), Peter Szondi (2001) e Jean-Pierre Sarrazac (2012) priorizam a vertente épica como elemento transgressor e reconstrutor da forma dramática; e verifica uma lacuna nos estudos teóricos acerca do texto teatral, os quais não contemplam o gênero lírico como fator de reconfiguração dos traços tradicionais do drama. As peças analisadas provocam o efeito de um poema, devido à articulação de recursos recorrentes da poesia lírica, como o ritmo, sonoridade e imagens visuais, metafóricas e alegóricas; bem como, pela subversão de aspectos estruturantes da forma dramática, como tempo, ação, diálogo, espaço, etc.

Palavras-chave: Hibridização; Dramaturgia; Poesia; Gêneros literários; Grace Passô.

Abstract

The present study analyzes the hybridization of the lyrical and dramatic genres in *Por Elise* (2012) and *Vaga carne* (2018), by Grace Passô. A synthesis is made of how the two genres were historically described and conceptualized. Rosenfeld (1985) and Staiger (1975) conceive the tripartition of genres as artificial and not consistent with the multiplicity of existing literary manifestations. According to Mendes (2015), Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac categorize the epic feature as a transgressive and reconstructive element of dramatic form; and they verify a gap in theoretical studies about the theatrical text, which do not contemplate the lyrical genre as a reconfiguration factor of the traditional drama traits. The pieces analyzed provoke the effect of a poem, due to the articulation of recurrent resources of lyric poetry, such as rhythm, sound and visual, metaphorical and allegorical images; as well as the subversion of structural aspects of the dramatic form, such as time, action, dialogue, space, etc.

Keywords: Hybridization; Dramaturgy; Poetry; Literary genres; Grace Passô.

¹ Doutoranda e Mestra em Letras - Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Bacharela em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo (PUCRS) e bacharela em Teatro (UFRGS). E-mail: barbosa.jessica3@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5685614408290248>.

Introdução

Na peça *Por Elise*, a personagem dona de casa, a senhora Elise, narra algumas histórias, dentre elas a de um vizinho que sofreu um enfarte e como consequência teve o que ela chamou de um “ataque de lirismo”: “Ele teve um enfarte no coração e durante o enfarte começou me dizer uma porção de palavras bonitas e espontâneas. A vida dele se enfartou e ele teve um ataque de lirismo. Eu juro. Muitas das que eu falo aqui são dele, que gravei daquele momento.” (Passô, 2012, p. 14-15). Parte-se dessa expressão, cunhada por Grace Passô, para referir-se à invasão que o gênero lírico realiza, percorrendo as entranhas da escrita dramaturgical dessa artista e transformando-a em uma escrita híbrida que se instaura como um poema para cena.

O presente estudo investiga o fenômeno da hibridização do gênero lírico e dramático em duas obras escritas para a cena na contemporaneidade. *Por Elise* (2012) e *Vaga carne* (2018) são duas obras produzidas pela dramaturga, atriz e diretora Grace Passô, que se inserem em um contexto de renovação da dramaturgia brasileira, em contraposição ao predomínio da dramaturgia preponderante no modernismo teatral, representado por nomes como o de Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade, Dias Gomes, Ariano Suassuna, Oduvaldo Viana Filho, entre outros.

Antes de aprofundar a análise dos dois textos teatrais, se fez necessário uma breve investigação de como o gênero lírico e o dramático rompem fronteiras de definições mais clássicas e se fundem em um diálogo de formas artísticas. Também se considera conveniente realizar uma breve síntese de como os dois gêneros foram descritos e conceituados, de modo a tentar aproximar-se de uma ideia do que poderiam ser esses gêneros empregados em sua integridade, sem alterações e contaminações de outros gêneros, embora se tenha consciência de que tal formulação é impossível.

Mendes (2015) verifica uma lacuna nos estudos teóricos acerca do gênero lírico como uma vertente importante para o estudo da multiplicidade de dramaturgias insurgentes no século XX e XXI, que não se sustentam apenas no recurso do épico como elemento transgressor e reconstrutor da forma dramática clássica. O uso do “eu-épico” predominou nos estudos teóricos acerca da dramaturgia moderna e contemporânea, ao passo que o gênero lírico foi negligenciado. Deste modo, considera-se relevante o estudo do tema para a compreensão das dramaturgias que são produzidas hoje.

A obra da dramaturga mineira tem a palavra como mola propulsora de sua teatralidade. É a tessitura verbal o cerne da produção da autora que se destaca como um dos principais nomes no cenário brasileiro contemporâneo: “Grace faz do teatro campo de invenção de linguagem, dedicado a evidenciar o descompasso entre corpos, palavras e imagens. Em todas as esferas de atuação artística, ultrapassa as representações sociais e culturais preconcebidas de gênero, etnia, classe social, entre outras” (Enciclopédia..., 2023). *Vaga carne* é um solo escrito e interpretado pela própria Grace Passô, no qual uma voz invade o corpo de uma mulher em busca de entender sua identidade. Pela primeira vez habitando o corpo de uma humana, essa voz que é capaz de penetrar diferentes tipos de matéria, sólida, gasosa e líquida, narra sua experiência como sujeito no interior desse indivíduo. Ela preenche com palavras o corpo dessa mulher, que se encontra inerte, apática e silenciada. Essa voz sonda esse corpo e faz suposições acerca da identidade desta mulher e do que estaria em sua consciência. Aos poucos, a voz acaba por se corporificar.

Já *Por Elise* se origina na experiência de Grace Passô na companhia teatral de Belo Horizonte, o Grupo Espanca. O texto foi elaborado durante o processo de criação do espetáculo que também contou com a direção e atuação de Passô, tendo estreado no dia 22 de março de 2005. Nela diversas situações compõem a fábula a partir da narrativa de uma dona de casa que conta a história de seus vizinhos. Há um cão que late palavras; um lixeiro que procura o pai que saiu para comprar cigarros e nunca mais voltou; uma mulher que terá seu cão sacrificado; e um funcionário que usa um uniforme de proteção que o impede de sentir qualquer coisa, desde a violência até o amor.

Apontamentos acerca dos gêneros lírico e dramático e suas possibilidades de hibridização

Antes de adentrar nas particularidades das peças teatrais, convém assinalar brevemente algumas definições acerca dos gêneros lírico e dramático que foram concebidas ao longo da história e discutir suas possibilidades de hibridização.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1985), a tripartição de gêneros épico, dramático e lírico configura-se como uma conceituação científica e artificial, a qual não corresponde à realidade da multiplicidade das formas literárias produzidas ao longo da história. A ideia de um gênero puro é algo impossível de ser alcançado de forma absoluta, do mesmo modo que, mesmo que um escritor pudesse conquistar essa pureza, isso não lhe

configuraria necessariamente uma qualidade literária. Staiger (1975) vai ao encontro do pensamento de Rosenfeld, concluindo que “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (Staiger, 1975, p. 15).

Mesmo assim, Rosenfeld considera a classificação genealógica das obras literárias como necessárias para a introdução de uma certa ordem científica aos múltiplos fenômenos que a literatura gera. Os gêneros literários, segundo o prisma teórico desenvolvido por Rosenfeld (1985), se estabelecem em duas acepções distintas: a substantiva e a adjetiva. Rosenfeld classifica em categorias substantivas da seguinte forma:

Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (Rosenfeld, 1985, p. 17).

Já a segunda significação, a adjetiva, configura-se por um *traço estilístico*, que qualifica uma obra em diferentes graus e proporções, de modo que, uma peça como as de Garcia Lorca pertencente ao drama (substantivo) pode ter um caráter acentuadamente lírico (adjetivo), assim como uma narrativa classificada como épica (substantivo) - um romance por exemplo, pode ser permeada por fortes aspectos líricos (adjetivo). Na modernidade e na contemporaneidade, esses gêneros se encontram ainda mais diluídos e maculados, de tal forma que classificar uma obra em um determinado gênero atualmente configura-se uma tarefa muito mais complexa e sujeita a relativizações.

Segundo Genette (1990), a origem da tripartição dos gêneros tem sido erroneamente atribuída à Antiguidade Clássica, mais precisamente, a Platão e a Aristóteles, gerando certo nível de confusão, a qual tenta esclarecer em *Introdução ao Arquitexto*. A omissão da poesia lírica, na *Poética* de Aristóteles, teria sido justificada por Batteux ao estabelecer uma equivalência entre o ditirambo e a poesia lírica, entretanto Genette adverte que Aristóteles não chega a descrever essa forma poética além de se referir a ela como um “[...] antepassado da tragédia [...]” (Genette, 1990, p. 25). Aristóteles acaba fixando-se nos

gêneros cuja substância essencial é a mimesis, e define três tipos de diferenciação: pelo objeto imitado, pelo modo de imitação, e pelo meio no qual se realiza a imitação. Do cruzamento dessas categorias, derivam três classes, a tragédia, a comédia e a epopeia (Genette, 1990).

Batteux, em meados do século XVIII, segundo Genette (1990), estende o princípio da mimese à poesia lírica, a qual em vez de imitar ações, como fazem a tragédia e a epopeia, imita os sentimentos, sendo as emoções o seu objeto essencial. Sobre a poesia lírica, Batteux (2009) afirma que, ao ser examinada superficialmente, aparenta se relacionar menos com o princípio que rege a imitação. No entanto, quando os sentimentos e paixões não derivam de uma paixão real vivida pelo poeta, ele pode fingi-las, remetendo, assim, a uma arte imitativa.

Já o prisma hegeliano considera a poesia lírica um modelo expressivo, e não imitativo, como considerava Batteux. Segundo o paradigma hegeliano, a lírica define-se pela marcante subjetividade e pela expressão do espírito e da interioridade. Para Hegel (2001), o conteúdo da poesia lírica não é equivalente a uma ação objetiva, mas sim uma derivação do sujeito e da singularização de uma situação.

Em sua Estética, Hegel realiza uma síntese do paradigma romântico centrado na ideia de que na poesia lírica predomina subjetividade. A perspectiva romântica e hegeliana originou a ideia costumeiramente difundida de que a poesia lírica seria uma expressão dos sentimentos, da interioridade, e de que não poderia reproduzir a realidade exterior e o mundo objetivo (Combe, 2010).

A poesia lírica moderna, no final do século XIX, afasta-se da predominância subjetiva e da exaltação das emoções, com poetas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, emergindo em uma ruptura estética. Hugo Friedrich (1978) chama a atenção para o cunho dissonante da lírica moderna, assinalada por uma intensa obscuridade e incompreensibilidade, mas que exerce um potencial de comunicação que não corresponde à apropriação cognitiva e racional da linguagem. Desta tensão entre fascínio e incompreensão, deriva a inquietude, a dissonância. A poesia moderna recusaria a expressão pessoal do poeta, ou seja, se despersonalizaria.

Combe (2010) ressalta que a poesia moderna emerge como reação ao excesso da sensibilidade romântica, expressa na impessoalidade da poesia de Baudelaire, na busca por uma poesia objetiva feita por Rimbaud, na qual “o eu é o outro”, e na exigência de

Mallarmé em clamar o “desaparecimento elocutório do poeta”. A evolução dos escritos poéticos se dá em direção a uma ficcionalização do eu-lírico, distanciando-se do sujeito empírico do autor.

A poesia moderna e a contemporânea adentram, assim, em uma multiplicidade, que se insere tanto no campo do conteúdo quanto da forma, e alojam ações experimentais e rupturas estéticas radicais com relação às concepções tradicionais, sendo a passagem do subjetivo para o objetivo apenas uma das subversões praticadas. O rigor formal é substituído por uma liberdade, que se estabelece na pluralidade. A poesia abre espaço para uma outra construção rítmica e sonora que não necessita de mecanismos de versificação rígidos. Emergem estilos que agregam à poesia não somente o caráter sonoro e semântico, mas também o aspecto visual, como se pode verificar na poesia concretista, na poesia visual e na vídeo-poesia. Tendências poéticas surgem no cenário poético francês, dentre elas, Milaneze nomeia “pós-poesia”, como a poesia que se afasta “[...] da expressão subjetiva em prol da objetividade [...]” (2014, p. 178) e busca uma escrita literal que recusa a edificação de imagens e o uso de metáforas e analogias; e “lirismo crítico”, como a poesia que se apoia na recuperação do lirismo em resposta ao experimentalismo das neovanguardas (Milaneze, 2014). O lirismo crítico ou lirismo contemporâneo retorna a uma tendência subjetiva, porém, ao exteriorizar a emoção, não se deixa tomar pelos excessos comuns do Romantismo, pelo contrário, exerce um questionamento e uma atitude crítica frente a esse passado literário (Milaneze, 2014).

Frente aos novos contornos que a poesia assume ao longo do percurso da modernidade e da contemporaneidade, definições estanques acerca do gênero lírico podem ser vistas como reducionistas ou equivocadas. O mesmo se dá para o drama, já que sua acepção pura e absoluta talvez se restrinja somente ao teatro realizado no período neoclássico, a exemplo de Corneille e Racine, sendo que o próprio Shakespeare e os autores das tragédias clássicas faziam uso de uma certa miscigenação entre o lírico e o épico.

Peter Szondi (2001) atribui a ideia de drama absoluto, ou seja, o drama em seu sentido puro, ao teatro produzido e escrito no período do Renascimento, cujas características principais seriam: o predomínio da relação intersubjetiva expressa por meio do discurso dialógico; a não consciência de nada além de si, que o torna fechado a tudo que lhe é externo; a não presença da voz do autor no drama, que deve estar ausente e

instituir a conversação dos personagens; a preponderância da ação como um transcorrer de presentes; além da existência de unidade de tempo e lugar e a relação de causalidade entre um acontecimento e outro. Szondi (2001), a partir dos estudos das obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, aponta o início do que ele chamou de “crise do drama”, no final do século XIX, momento em que a tríade que sintetizava os aspectos fundamentais para a existência do drama absoluto (fato (1), presente (2) e intersubjetividade (3)) é substituída por conceitos antitéticos correspondentes, em virtude de uma transformação temática. Assim, o teórico alemão aponta para a progressiva utilização da forma épica em detrimento da forma dramática, como meio de superação dessa crise.

Diante da pluralidade de escritos dramaturgicos elaborados no início do século XX, os quais abrigam temas e procedimentos líricos. A pesquisadora cita algumas das produções do período que se articularam no hibridismo da forma dramática junto a recursos épicos e estratégias da lírica:

As transformações ocorridas no drama a partir da experiência pioneira de Strindberg em suas peças oníricas (*Rumo a Damasco, O sonho, A grande estrada*) e de alguns desdobramentos no Stationendrama expressionista (Ernst Toller, Georg Kaiser), no teatro-pânico de Arrabal (*Fando e Lis, Oração, Guernica*), nos rituais cênicos de Jean Genet (*O balcão, As criadas, Os negros*) ou na radical condensação de meios em Samuel Beckett (sobretudo nos últimos ‘dramatículos’) colocam-nos diante de uma forma híbrida, claramente *estruturada* pelas estratégias da lírica, ainda que em muitos casos articuladas a recursos épicos (Mendes, 2015, p. 7, grifo da autora).

Mendes (2015) ressalta a contribuição de Sarrazac para o campo de estudos da dramaturgia, e inclusive, menciona que ele próprio realizou uma crítica aos estudos de Szondi por não analisar a importância do aspecto lírico junto ao dramático e ao épico nas dramaturgias modernas.

Mendes (2015) recusa uma priorização do épico pelo lírico nos estudos do drama moderno e contemporâneo, como se a gradual liricização dos textos dramaturgicos apontassem para algum tipo de “pós-modernidade” ou “pós-dramaticidade”; em vez disso, propõe reconhecer a importância das estratégias épicas, que são aplicadas como recurso desde as tragédias gregas, sem deixar de ampliar os estudos críticos em vista de dar conta da multiplicidade dos fenômenos da dramaturgia contemporânea. Neste sentido, não bastaria identificar a existência do lírico em diálogos e réplicas. Seria

necessária uma mudança nos hábitos de análise das peças teatrais, percebendo o papel do “[...] lírico como tendência estruturante das várias instâncias da composição dramaturgica, no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação” (Mendes, 2015, p. 9).

Na análise que será empreendida acerca das obras *Por Elise* e *Vaga carne*, de Grace Passô, serão tomados como princípio, os estudos realizados por Mendes (2015), a qual detectou a recorrência dos seguintes traços “próprios do gênero lírico”, na escrita atual:

[...] o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros (Mendes, 2015, p. 9-10).

Mendes (2015) menciona também, os aspectos encontrados recorrentemente na análise de peças teatrais brasileiras contemporâneas, nas quais há uma forte miscigenação entre recursos líricos e dramáticos. Nelas, estão incluídas as seguintes características:

[...] a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, aos poucos permitindo a eclosão de sentidos e terminando por alcançar um efeito curioso a partir de réplicas esparsas, silêncios ou vozes paralelas; a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática; o processo de subjetivação que isola as personagens, dissolve o clássico conflito e transforma suas enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, fazendo que a linguagem adquira inequívoca força lírica (Mendes, 2015, p. 5).

A proposta de drama lírico elaborada por Mendes (2015) se distingue da concepção formulada por Rosenfeld (1985). Por meio da expressão “drama lírico”, a pesquisadora visa formular um conceito para composições dramaturgicas que não apenas possuam procedimentos formais do gênero lírico mesclados à forma dramática como atributo adjetivo, mas sim nas quais o gênero lírico “[...] fornece traços estruturantes que logram reconfigurar, por vezes de modo radical, as convenções dramáticas” (Mendes, 2015, p. 12).

Partindo dessa premissa, considera-se *Por Elise* e *Vaga carne*, de Grace Passô, não apenas como obras que têm o dramático como gênero no sentido substantivo – por constituírem-se obras feitas para a realização cênica e que atingem grande eficácia quando

materializadas para o palco – e que possuem o gênero lírico como adjetivação, conforme a acepção de Rosenfeld (1985). Em vez disso, as composições assumem uma identidade de acentuado hibridismo, no qual o gênero lírico é parte dos alicerces que compõem o drama, fazendo com que categorias tradicionais da forma dramática, como ação, personagem, tempo e espaço, sejam reconfiguradas.

Um “ataque de lirismo” em *Por Elise* e *Vaga carne*

De acordo com Norma Goldstein (2008, p. 64), “a poesia pode estar presente em outras obras artísticas [...]”, e muitas delas “[...] são consideradas poéticas, por serem elaboradas de modo a criar no leitor/ouvinte/espectador um efeito próximo ao do poema: convidam à leitura e permitem mais de uma interpretação.” Neste sentido, busca-se observar quais são os elementos presentes nas duas peças teatrais analisadas que propiciam com que se assemelhem a um grande poema escrito para o palco. Para isso, são identificadas algumas características que evidenciam o predomínio de certos atributos tradicionalmente associados ao gênero lírico, com base no prisma teórico levantado por Mendes (2015).

Dentre esses atributos, o ritmo prevalece, nas duas obras analisadas, como um regulador temporal de cadência e musicalidade que substitui a progressão dramática tradicional. O ritmo funciona de modo a encantar o espectador e engendrará-lo em uma sequência temporal própria que não obedece a leis lógicas de transcurso de tempo. Para Otávio Paz (1982, p. 64), a “[...] criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução [...]” e ainda complementa afirmando que o “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. Assim a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias” (Paz, 1982, p. 68).

A voz que invade o corpo de uma mulher em *Vaga carne* determina o ritmo da peça por meio de um fluxo que é estabelecido pela própria linguagem de uma fala erosiva. A própria voz se define como “um fluxo sonoro” (Passô, 2018, p. 106): “[...] o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existe ‘cronologia’, eu sou uma voz apenas.” (Passô, 2018, p. 106). Em *Por Elise* há uma cadência marcada pela queda dos abacates, que na encenação provoca um ruído brusco e determina pausas aperiódicas. As

corridas dos personagens, acompanhadas por diálogos compostos por enunciados curtos e rítmicos, inserem um tempo ágil e circular. Os gritos dos colegas de trabalho do lixeiro acentuam um movimento sonoro caótico. Os movimentos de Tai chi chuan alternam em um tempo suspenso, lento e distendido de silêncio e alívio. Conforme contextualiza a rubrica do texto: “A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco” (Passô, 2012, p. 48). A rubrica cumpre a função de pausa, de silêncio contido, enquanto na encenação é a performance dos atores executando os movimentos que se encarrega de viabilizar a nuance ao ritmo.

As duas peças teatrais também apresentam uma marcante sonoridade expressiva, que se configura como um recurso de significativa carga lírica quando é empregado com regularidade o mecanismo da repetição de palavras, expressões e sons. A aliteração (repetição de fonemas consonantais), por exemplo, está presente em *Por Elise* no fragmento: “Valico: ‘histórias vitalícias!’. Oh! Valico” (Passô, 2012, p. 14). Assim como também aparece em *Vaga carne*, no trecho em que as palavras “vozes” e “vorazes” realizam uma relação de diálogo semântico e sonoro: “Vozes existem. Vorazes” (Passô, 2018, p. 94). Ou ainda na relação de aliteração e assonância no jogo estabelecido entre as palavras “estátuas” e “estalactites” (Passô, 2018, p. 95).

Em *Por Elise*, há a presença da anáfora (emprego da repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início das frases ou períodos consecutivos), quando o lixeiro se dirige ao seu pai ao descobrir que ele havia falecido: “Eu te escrevi cartas. Eu sonhei com você. Eu te enxerguei em tudo que é lugar. Eu te desenhei. Eu te desenhei. Eu rezei pra você” (Passô, 2012, p. 38). A anáfora também é um recurso visível em *Vaga carne*, no seguinte trecho: “Que isto é um chão. Que isto é um teto, que isto são luzes, que isto é um teatro, que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém” (Passô, 2018, p. 111). Outro exemplo de repetição ocorre em *Vaga carne* para ilustrar a ação da torneira pingando: “Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper...” (Passô, 2018, p. 94).

Cão é o que não é oco. É o que não está oco. Dizem. Dizem que os cães ouvem muito melhor que nós. O coração, por exemplo, eles não escutam ‘tum tum tum!’ como nós ouvimos, e sim ‘quem, quem quem’. Dizem que é porque o coração é aquele que ouve uma voz desesperada loooonge, gritando: ‘EU TE AMO! EU TE AMO!’, e então bate desesperado

respondendo: 'Quem! Quem! Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem?' (Passô, 2012, p. 16).

No trecho acima também são empregadas repetições, mas desta vez com um elemento a mais que reforça o sentido do que está sendo dito por meio da sonoridade. A utilização de uma onomatopeia possibilita que o signo sonoro não se configure como arbitrário, mas como imitação do som da batida de um coração. O vocábulo, "loooonge" com o som da vogal "o" sendo prolongado, reforça a ideia de distância. Ao final, a repetição das palavras "quem" salienta o tom de uma musicalidade inspirada nos batimentos cardíacos. A ênfase na musicalidade também transparece de outro modo com o surgimento da música de Beethoven, *Pour Elise*, citada em uma rubrica do texto: "No entanto, a Mulher experimenta para si a Cerimônia das Palmas, enquanto se ouve a música 'Pour Elise', de um caminhão a gás que passa por ali..." (Passô, 2012, p. 54).

São empregadas também construções sintáticas paratáticas, sequência de orações justapostas, sem que haja a utilização de vocábulos conectivos. Como exemplo, tem-se a seguinte construção verbal de um trecho de *Vaga carne*: "Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso..." (Passô, 2018, p. 97). É nítido aqui o fato de que a associação paratática das orações, juntamente à repetição da palavra "posso", destaca um ritmo e uma sonoridade singulares próprias do gênero lírico.

Vaga carne também articula um jogo sinestésico com o leitor e com o espectador, pois insere palavras e imagens que provocam a percepção sensorial dos cinco sentidos humanos. Isso acontece, por exemplo, no fragmento: "Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lamber" (Passô, 2018, p. 99). Há também uma valorização da materialidade da palavra e do modo como ela soa quando é pronunciada, sem que seja atribuído um valor semântico a ela, como se pode ver quando a voz experimenta dizer algumas palavras que lhe propiciam prazer: "[...] Adoro dizer por exemplo... 'bostica de nada'" (Passô, 2018, p. 101). Ou ainda quando se diverte com a estranheza das palavras "cavalinho" e "ciclone", ao empregá-las fora de seu contexto, no momento da escolha do nome do bebê:

Pensei em algo como 'Cavalinho', o que acha? Não, isso é denominação para outra espécie... Ou alguma coisa como 'Ciclone'? Não, Ciclone parece nome de super-herói, eu sei... Desculpe dizer isso, é que não gosto de nome humano, não gosto, não gosto (Passô, 2018, p. 110).

Os dois textos são preenchidos por uma série de imagens poéticas. Em *Por Elise* destacam-se os trechos: “Tem a da senhora que brotou uma alface no meio do corpo dela” (Passô, 2012, p. 14); “Viu como parecem Gestos De Lagoa?” (Passô, 2012, p. 13); “É que tem coisa que espanca, mas espanca doce” (Passô, 2012, p. 16). E em *Vaga carne*: “O ar aqui não é vento, entende? Não se perde, não dança no espaço, não levita plumas, não, o ar aqui caminha com intenção, vocês, vou dizer, em vocês até o ar trabalha” (Passô, 2018, p. 100); “Todos os campos de algodão em que eu vivi. Cada cocô que invadi e bebi da sua água, está... tudo indo embora” (Passô, 2018, p. 113); “Entrei um dia num sonho de uma raposa, no sonho ela copulava com uma manada de elefantes, mas já não consigo lembrar... como eram os elefantes?” (Passô, 2018, p. 113).

Tanto em *Por Elise* quanto em *Vaga carne* há uma abundância de comparações e metáforas. A dona Elise, quando comenta sobre o lixeiro, utiliza-se de uma figura de comparação: “Parece um cavalo novo com fogo nas patas, correndo pro mar. Não parece?” (Passô, 2012, p. 53). Em *Vaga carne*, as metáforas são configuradas a partir de um léxico do cotidiano que ressalta uma linguagem coloquial, próxima da oralidade: “Já o café, o café, companheiros, é um rock.” (Passô, 2018, p. 95). No trecho a seguir, pode-se perceber a inserção da comparação e da metáfora e ainda uma ênfase para a tipografia, a qual chama a atenção para o aspecto visual da página escrita:

Dona de Casa representa para o Homem como foi o enfarte de seu vizinho Valico.

Enfarte se escreve com palavras maiúsculas:

Dona de casa: MEU CORAÇÃO PARECE UM CAVALO NOVO COM FOGO NAS PATAS, CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! OH VIDA, FARPA DE MADEIRA INTENSA!
A NATUREZA NÃO É DOCE, OS FRUTOS É QUE SÃO!
(Passô, 2012, p. 25).

Em *Por Elise*, as cenas possuem títulos que também são carregados de lirismo. Nas expressões: “A Fé Corre E A Emoção Tomba” (Passô, 2012, p. 18) e “Peito Inflamado Com Palavras Afogadas” (Passô, 2012, p. 25), observa-se a emprego da personificação, em que são atribuídas ações para vocábulos de cunho abstrato e inanimado, como “fé”, “Emoção”

e “palavras”. Logo, percebe-se que há uma alusão da palavra fé com o personagem lixeiro, e da palavra emoção com a personagem mulher. Ambas as palavras se referem a um modo de agir e de estar no mundo que cada um dos personagens toma para si.

A estrutura monológica de *Vaga carne* rompe com a estrutura tradicional do drama fundamentada na relação intersubjetiva, e por meio do recurso fabular e alegórico empregado – no qual uma voz eterna e invisível se aloja no corpo de uma mulher, preenchendo esse corpo com palavras que se exteriorizam em um fluxo contínuo – funda uma enunciação de intensa carga lírica. Pode-se dizer que há uma fusão entre sujeito e objeto, ao passo que o conteúdo que é dito por essa voz possui teor fortemente arraigado na interioridade, no estado emocional e sensorial do ser falante. Em *Por Elise*, quando o personagem Funcionário tem um infarte e um “ataque de lirismo”, o transcurso da ação e a sequência dialógica é interrompida para dar lugar a um monólogo, no qual o conteúdo está ligado ao seu estado emocional interior. Percebe-se assim a subjetividade em evidência:

Ela sai. Funcionário espera. Cai um abacate. Inesperadamente o Funcionário cai no chão e tem um ataque no coração. Música de ataque no coração? Eu não sei! O Funcionário sente seu coração como um cavalo! (no fundo, ele sofre com o que trabalha). Sua vida se enfartou e ele teve um Ataque de Lirismo. A vida não é assim tão previsível:

Funcionário: Ó! CORAÇÃO JAPONÊS!
Ó! LATIDOS QUE NÃO ME DEIXAM DORMIR!
EU NÃO QUERO CAÇAR BICHOS!
O LATIDO DO MEU CORAÇÃO É MAIS ALTO
KAMÍ SĀMA UÁ DOKONÍ ÍRU. DESHIOO KA.
QUEM ME AJUDA?

O Lixeiro, que passa, vê o Funcionário e tenta salvá-lo

Funcionário: QUEM ME AJUDA?
CADÊ DEUS? CADÊ DEUS?
E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E DEUS NÃO ESTIVER LÁ? E SE EU
CHEGAR NO JAPÃO E ELE
NÃO ESTIVER LÁ?
OH MEU DEUS, EU NÃO RESPIRO!
E DEUS, RESPIRA?
MAS QUEM RESPIRA POR DEUS? QUEM? QUEM?
E QUEM É DEUS? QUEM É DEUS?
QUEM? QUEM? QUEM?
(Passô, 2012, p. 46).

Em *Por Elise*, os espaços são evocados de forma não muito nítida: espaço da casa, da vizinhança, da rua, do pé de abacate. Não há uma preocupação em convencionar a realidade espacial de modo concreto. O cenário da peça é um palco vazio que é preenchido progressivamente pelos abacates que vão caindo no decorrer da encenação. O espaço é assim abstrato e pode ser transformado conforme a tessitura verbal das palavras evocadas, sendo composto unicamente pela imaginação do espectador e dos atores. Em *Vaga carne*, há uma dissolução da ideia de espaço quando a voz se encontra suspensa e o breu toma conta da cena. Quando a voz ocupa o corpo da mulher, o corpo, a carne, torna-se o próprio espaço, bem como o espaço sonoro ilimitado. Deste modo, pode-se dizer que há nas duas obras uma subjetivação do espaço, que se difere dos limites espaciais próprios do drama convencional.

A alegoria configura-se também em um recurso marcante do gênero lírico, segundo Antônio Candido (2006), ela consiste em uma representação concreta de um significado abstrato, a qual é feita por meio de um signo, de uma narrativa ou de uma descrição. O teórico evidencia que são necessários os seguintes elementos para a formulação de uma alegoria: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor” (Candido, 2006, p. 125). Em *Por Elise*, pode-se dizer que o conjunto da dramaturgia agrega uma série de figurações que, juntas, configuram-se como alegoria para aspectos que envolvem as dores e as alegrias inerentes à vida humana, à solidão, às relações afetivas, às perdas e às pequenas e grandes mortes diárias. Há duas figurações que, de certo modo, realizam esse deslocamento de mostrar por meio de uma imagem concreta um conteúdo abstrato ou filosófico. Uma delas refere-se à roupa do funcionário, que é feita de espumas, uma expressão exagerada de precaução, para o trabalho que ele exerce de sacrificar animais doentes. Tal roupa situa-se como signo alegórico para o instinto de defesa patológico do personagem para não se envolver com as mortes dos animais, o qual funciona como alusão a um conteúdo universal, que evoca os medos e as inseguranças de todo ser humano com relação a tudo que o desestabiliza emocionalmente.

Eu, por exemplo, sempre quis colocar colchões largos em volta do pé de abacate de minha casa. Sim, colchões. Já passei muito tempo imaginando essa cena: de abacates caindo sem medo do alto dos ramos das árvores. Sem medo. Em colchões. Lá do alto eles talvez pensassem a dureza que

seria o fim da queda, mas não seria. Eu queria a natureza mais doce (Passô, 2012, p. 15).

No fragmento acima, o pé de abacate plantado pela dona de casa, a senhora Elise, que resultou em constantes quedas bruscas da fruta sobre o chão, oferecendo perigo aos que estiverem embaixo, e a atitude sensível da personagem com relação aos abacates para que não se machuquem nem sintam medo da queda, constituem, de alguma forma, uma síntese do sentido global da peça que se alicerça na tensão entre a violência de uma queda, de um golpe, de uma perda e a doçura do encontro, das palavras, do amor e do cotidiano.

Vaga carne também se apresenta planificada em uma construção alegórica na qual o corpo, a carne, de uma mulher negra é invadida por uma voz que fala por ela. Essa imagem alude ao silenciamento ao qual a negritude brasileira foi submetida em decorrência do racismo estrutural que predomina no país. Entretanto, as palavras emitidas por essa voz vão além da problemática racial que evoca, irrompendo em um exame da própria condição humana.

Em *Por Elise*, apesar de existir uma estrutura fabular, na qual há um transcurso da ação no presente, essa estrutura não chega a se firmar como tensão dramática em termos do conflito clássico. Os diálogos constantes são atravessados por forte carga lírica, pois não são movidos por uma oposição de forças abstratas, entretanto se sustentam pela subjetivação e pelas imagens poéticas que evocam.

Considerações finais

Tanto *Vaga carne* como *Por Elise* consistem em escritos literários feitos para os palcos e têm a performance teatral como finalidade primária. As duas obras foram, posteriormente a sua encenação, publicadas em livro, adquirindo assim o status de um suporte de leitura silenciosa e individual. A encenação e o texto escrito de cada uma das peças analisadas suscitam o efeito de um poema. Isso acontece pela articulação de uma linguagem que se estrutura no predomínio de recursos recorrentes na poesia lírica, ou seja, numa configuração rítmica e sonora próprias do gênero lírico, além do predomínio de imagens poéticas, metafóricas e alegóricas. Além disso, critérios estruturantes da forma dramática são subvertidos, como tempo, ação, diálogo, espaço, etc. Deste modo, pode-se concluir que o “ataque de lirismo” que a dramaturgia “sofre” nas obras de Grace Passô é

uma demonstração de uma criatividade pulsante e viva da literatura e do teatro contemporâneo em direção à reinvenção e à pluralidade formal que os fenômenos literários podem atingir.

Referências

BATTEUX, Charles. **As belas artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução: Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 5 jun. 2020

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Veja, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

GRACE Passô. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa503659/grace-passo>. Acesso em: 25 maio 2023. Verbete da Enciclopédia.

HEGEL. **Cursos de Estética – IV**. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. **Revista Aspas**, v. 5, n. 2, p. 5-15, 31 dez. 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p5-15. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 4 jun. 2020.

MILANEZE, Erica. O lirismo crítico e a pós-poesia: propostas estéticas para a poesia contemporânea. **Travessias Interativas**, v. 4, n. 8, p. 173-193, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/11050>. Acesso em: 4 jun. 2020.

PASSÔ, Grace. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. Vaga carne. In: LIMA, Eugênio; LIMA, Julio Ludemir (Org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

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

Submetido em: 28 maio 2023

Aprovado em: 18 jul. 2023



Sobre as dificuldades de captar o novo monstro social pós-moderno por meio de uma teatralidade textual não mais dramática: reflexões sobre a dramaturgia brasileira no início dos anos 1990

On the difficulties to capture the new postmodern social monster through a non-dramatic textual theatricality: reflections on Brazilian playwriting in the beginning of the 1990s

Stephan Arnulf Baumgartel¹

Resumo

Este texto discute a situação da dramaturgia brasileira após o fim da ditadura militar no país. Apresenta indícios de que os artistas tinham uma consciência de que a estrutura do drama moderno era insuficiente para abordar os desenvolvimentos políticos, socioeconômicos e culturais dos anos 80. Ele reflete sobre os motivos da ausência de uma discussão mais ampla da crise da forma dramática entre os dramaturgos brasileiros. Desse modo, o texto apresenta uma pré-história da crise da mimese representacional na dramaturgia brasileira atual e coloca em uma perspectiva histórica a lenta aceitação dessa crise da representação dramática no contexto da dramaturgia brasileira.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; Crise da representação dramática; Dramaturgia pós-moderna no Brasil.

Abstract

This text discusses the situation of Brazilian dramaturgy after the end of the military dictatorship in the country. It provides evidence that artists were aware of the inadequacy of the structure of modern drama in addressing the political, socio-economic, and cultural developments of the 1980s. It reflects on the reasons for the absence of a broader discussion of the crisis of dramatic form among Brazilian playwrights. Thus, the text presents a prehistory of the crisis of representational mimesis in current Brazilian dramaturgy and places the slow acceptance of this crisis of dramatic representation in a historical perspective within the context of Brazilian playwriting.

Keywords: Brazilian dramaturgy; Crisis of dramatic representation; Postmodern dramaturgy in Brazil.

¹ Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: stephao08@yahoo.com.br.

Introdução

É fato conhecido no Brasil que os projetos de renovação ou modernização cultural brasileiros, inspirados em (ou até importados de) experiências sociais e culturais europeias e norte-americanas, nem sempre respondem aos anseios da maioria da população nacional. A lacuna que deste modo se cria entre a vida cultural e a realidade socioeconômica nacionais não se deve somente ao caráter postizo das propostas estéticas europeias na América Latina, mas esse se deve, antes, à dificuldade de pensar a nação de forma inclusiva. Estamos perante a dificuldade de pensar um projeto nacional enquanto projeto essencialista nos moldes de uma ideia do “popular”. Essa construção do nacional “por subtração” leva ao caráter inautêntico na incorporação destas propostas nas práticas culturais brasileiras e no imaginário nacional.² Elas ou são rejeitadas como alienadoras, ou exaltadas como procedimentos modernizantes.

Por outro lado, é preciso reconhecer que o Brasil não existe fora das forças econômicas e políticas que formam estas nações “adiantadas”. Ou seja, estas forças, entre outras, moldam o presente e o futuro do Brasil. Frente à realidade da globalização econômica, ignorar as formas simbólicas criadas por estas sociedades estrangeiras e apostar numa cultura supostamente e autenticamente nacional possuiria um ar nostálgico e se assemelharia a uma estratégia de negação obsessiva da própria realidade social, econômica, tecnológica e cultural. Implicaria uma recusa prematura da possibilidade de reconhecer nestas formas simbólicas, nas suas estruturas e nos seus conteúdos, uma elaboração de tensões sociais que podem ajudar a compreender melhor também a situação do ser humano e do cidadão na sociedade brasileira. Mais do que isso, abre-se mão da possibilidade de aproveitar estes elementos simbólicos para as próprias práticas artísticas e, assim, problematizar a inclusão da sociedade brasileira nesta economia globalizada, bem como formular propostas simbólicas para o seu futuro. Para tal objetivo, devemos projetar a nação não de modo essencialista, mas de modo performativo: como resultado concreto de um diálogo (que assume às vezes características de luta) entre diversas forças formadoras que atravessam os personagens individuais, mas não emanam deles. E a dramaturgia brasileira na sombra da globalização pode (e deve) absorver novas características formais provenientes da situação socioeconômica das sociedades ditas

² Sobre este assunto, ver: SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

economicamente avançadas, porque esta absorção a capacita de pensar simbolicamente o encontro entre as forças socioeconômicas tradicionais e contemporâneas no interior da realidade sociocultural brasileira.

A busca por uma dramaturgia brasileira na sombra da globalização capitalista, influenciada na sua forma pelas forças transformadoras deste processo sociocultural, deve evitar, portanto, duas armadilhas: interpretar como atraso nacional a ausência de uma dramaturgia cuja teatralidade dialogue com este processo, e como mera emulação de modelos estéticos provenientes dos avançados centros socioeconômicos o surgimento desta. Parece mais interessante e promissor tentar compreender como tanto a ausência quanto o surgimento de traços formais, que constituam o que podemos chamar talvez de “teatralidade textual e dramaturgic na era do capitalismo globalizado”, articulam em nível simbólico (seja de modo subversivo e/ou enfático) um projeto nacional na sombra desta globalização.

O fim da ditadura e o seu impacto para a dramaturgia brasileira

O crepúsculo da ditadura militar tornou evidente, já durante os anos 1980, uma crise da dramaturgia brasileira. Ficou patente que no contexto de um crescente individualismo, a estética tradicional da militância, pautada num estilo de uma fábula transparente e hegemonicamente dramática, se mostrava incapaz de expressar criticamente as novas questões sociais e angústias pessoais. Num artigo escrito em 1988, Yan Michalski (1994, p. 115) afirma:

Ora, precisamente a essa fase de liberalização tem correspondido um considerável esvaziamento da vitalidade criadora do teatro brasileiro. A convicção de que o fim do arbítrio nos traria um inédito período de plenitude criativa não passava, agora já é possível afirmar, de uma ingênua utopia.

Michalski constata uma crise tanto da forma teatral tradicional, ou seja, do drama, quanto das formas teatrais experimentais, embora por motivos distintos. Em ambos os casos se entrelaçam incertezas socioeconômicas e estéticas. A crise das formas teatrais experimentais, Michalski atribui a uma disposição precária por parte dos espectadores de entregar-se a tais experiências. Esta falta de disposição, por sua vez, se deve, na visão de Michalski, à influência avassaladora da TV a partir do fim dos anos 1970:

O teatro [...] fica a reboque da tevê. Seus compromissos econômicos, infinitamente menos pesados do que os da tevê, poderiam a rigor capacitá-lo a ousar mais, a explorar terrenos estéticos e temáticos menos seguros. Ocorre, porém, que o público, a esta altura dos acontecimentos, se acha majoritariamente condicionado pelos códigos de leitura que lhe foram impostos pelo íntimo convívio com a tevê. Destes códigos fazem parte uma narrativa linear, uma representação convencionalmente realista, uma cenografia decifrável à primeira vista e, de preferência luxuosa; e assim por diante. Quando vai ao teatro, o espectador espera inconscientemente reencontrar estas constantes estilísticas que lhe são familiares. Quando não as encontra, e as vê substituídas por recursos mais experimentais (ou simplesmente mais abstratos, simbólicos ou poéticos), sente-se desambientado, marginalizado, e a comunicação entre o palco e a platéia não se estabelece com a desejada fluidez (Michalski, 1994, p. 119-120).

Mesmo que a programação ficcional de TV não seja este bloco esteticamente monolítico e empobrecido, como a pinta Michalski, me parece lícito constatar que a produção de telenovelas (e esta é a produção ficcional hegemônica da teledramaturgia nacional) se enquadrava (e ainda enquadra) quase na sua totalidade neste quadro tradicional: esteticamente trata-se de uma representação dramática e realista, e em termos de um gênero teatral segue-se o melodrama e sua estrutura rocambolesca. É em torno dessa estética e desse aparelho midiático que os militares constroem a nação.³

Ora, porque a estética dramática passa por uma crise no âmbito teatral, mas não na tevê? A resposta meramente indireta de Michalski insinua que o teatro se abria para as novas experiências sociais nessa época de transições políticas e possíveis transformações econômicas, ou seja, buscava linguagens não tradicionais, enquanto a tevê, por causa do seu compromisso com o mercado capitalista, investia numa continuidade temática e estética que sufoca qualquer questionamento desta lógica por parte dos artistas assalariados (Michalski, 1994, p. 119).

No entanto, mesmo que a nova situação social traga consigo uma dificuldade “quanto ao que, num contexto de ainda indefinida transição, se tem a dizer, de que maneira se tem a necessidade de dizê-lo, e quanto ao que público tem vontade e necessidade de ouvir,” (Michalski, 1994, p. 116) esta dificuldade se apresenta na forma de uma “indecisão” profunda, no olhar de Michalski, porque ela camufla uma crise mais profunda, a do espírito social. Michalski constata um crescente individualismo tanto na sociedade brasileira quanto no meio teatral que entrega os valores sociais antigos (e seus representantes antigos, os autores sobreviventes da época pré-ditadura) ao “culto do bem-

³ O interesse da junta cívico-militar em usar a TV para criar uma nação unificada e instruir a população brasileira é bem documentado. Ver, por exemplo, Ortiz (1988).

estar material, do prestígio pessoal, da valorização do indivíduo pelo prisma das leis do consumo” (Michalski, 1994, p. 116).

O artigo de Michalski deixa claro, que, a seu ver, no fim dos anos 1980, a dramaturgia *dramática* no Brasil tinha perdido sua força politicamente contestadora e existia quase unicamente na forma mercantilista: a dramaturgia das telenovelas. Os experimentos com formas não dramáticas, sem história linear e representação convencionalmente realista (estes nos interessarão como exemplos de uma teatralidade textual que dialogue com a chegada da globalização), ainda não criaram exemplos a ponto de formar uma vertente visível e bem estabelecida da dramaturgia nacional. A quase inexistência, ou relativa invisibilidade, desta dramaturgia aponta a uma incapacidade naquela época de transformar a crise da tradicional forma dramática em direção a uma estética performativa que problematiza a referencialidade realista a um mundo empírico compartilhado, mais condizente com a crescente individualização das experiências e projetos de vida na sociedade brasileira no fim da ditadura militar.

No olhar de Michalski, o horizonte de expectativas estéticas tradicionais por parte dos espectadores, que na sua aderência às propostas estéticas da narrativa manifestam uma crença de que seja possível dar sentido a estes projetos individualistas no contexto social através de uma estética dramática, faz com que as propostas mais experimentais muitas vezes não tenham sucesso com a maioria do público. Correm o risco de tornar-se propostas para o gueto teatral. E mais ainda, na medida em que não podem ou não querem refletir em suas experimentações sobre o teor de verdade social dessas formas não dramáticas no contexto pós-ditatorial, ou apenas reproduzem um jogo formal como o novo naturalismo do momento pós-moderno, sua força de constituir uma solução para essa crise da dramaturgia brasileira no início dos anos 1990 parece limitada.⁴

É possível aproximarmos a esta crise do espírito social também de outro ângulo. Sem usar a palavra “pós-moderno” para denominar o novo espírito do tempo e as novas experiências sociais, Mariângela Alves de Lima (1981) esboça, já em 1981, uma realidade que não permite mais assumir convincentemente uma posição objetiva; um ponto de vista fora ou acima da realidade vivenciada, como ainda na época da resistência à ditadura

⁴ Um dos textos-chave que já alertava para esse perigo de utilizar os procedimentos experimentais pós-modernos (que em si julgava justificados) ao serviço de uma sensibilidade escapista e não de uma reflexão estética sobre as forças sociais e econômicas do momento histórico era a palestra de Fredric Jameson intitulada “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, proferida em 1982 no Whitney Museum of Modern Art, publicada em inglês na *New Left Review* em 1984, e já em junho de 1985 publicada no Brasil no número 12 da revista *Novos Estudos do CEBRAP*.

militar, quando as certezas políticas ofereceram também uma convicção firme acerca do futuro e do destino da sociedade. Percebe-se neste texto que o fim das metanarrativas se fazia palpável no Brasil bem antes da queda do muro de Berlim e até antes do fim oficial da ditadura. Diz Mariângela Alves de Lima (1981, p. 9):

Durante todos esses anos [da ditadura] foi impossível para o dramaturgo expressar com clareza as opiniões e as deliberações de consciência sobre o que percebia. Agora é igualmente difícil compreender-se dentro de um processo cultural que deliberadamente rejeita a autoridade da consciência. Aparentemente o cotidiano se encarrega de provar a desimportância do discurso para organizar qualquer forma de resistência. Para o dramaturgo como para qualquer artista a vida se mostra agora excessivamente complexa, tão próxima da barbárie que é difícil acreditar que o posicionamento possa ter um peso real. [...] O lugar do nascimento do texto é uma zona de tumulto onde se entrecrocavam vários níveis de imaginário. Paralelamente nunca se questionou tanto, dentro do palco, o poder unívoco da consciência de atribuir um sentido ao fato político, à sociedade e ao cotidiano do cidadão.

Podemos dizer que neste momento os autores, pressionados por um cotidiano pouco transparente no que concerne às suas forças formadoras, se viram obrigados a buscar soluções formais para além de uma história dialética linear e além do realismo. Fica exposta a ilusão de uma possível identidade entre ficção e realidade empírica, mas também da aposta de expor, de modo *racional*, as forças objetivas atrás das aparências turvas e confusas dessa empiria. Numa observação bastante lúcida, Mariângela Alves de Lima alerta que diante desta nova realidade social e privada, novas formas de mimese não realistas serão necessárias para poder iluminar com o texto cênico a experiência cotidiana. A dramaturgia precisa absorver formalmente esta confusão para poder dialogar com seu público sobre a realidade empírica que produz esta forma. Diz ela:

O fato é que não há mais um monstro fora da sala de estar das famílias pequeno-burguesas. A sala é claramente um conjunto hipotético e o monstro está cravado no cotidiano sem que se possa combatê-lo com uma estratégia coerente. Uma simples operação analógica não basta para ligar o sujeito à coletividade. Conseqüentemente a produção artística, dentro desse mundo de fronteiras móveis, alterou-se consideravelmente. Cada etapa do trabalho é uma investigação de identidade e de pontos de partida, sem que o processo se complete numa única obra. Seria ilusório querer preservar a produção do texto dramático do 'contágio' dessa instabilidade. O mais provável é que a boa dramaturgia venha a se tornar tão ambígua, múltipla e sugestiva a ponto de acolher a confusão agônica de todos os artistas que a utilizam como um dos seus materiais de trabalho (Alves de Lima, 1981, p. 11).

Alves de Lima trabalha com categorias (operação analógica, estratégia coerente, agon) que evocam para esta antiga dramaturgia o modelo do drama: um realismo dramaturgicó cujo enredo possui início, meio, e fim, apresentando um conflito que resulta numa solução tanto da confusão dramática quanto do conflito ideológico, e cujo sistema comunicacional focaliza as relações intraficcionais que se apresentam como representações de possíveis relações sociais no mundo empírico. São os diálogos entre os personagens que expressam as motivações da ação cênica. Para o tema deste trabalho, a “operação analógica”, ou seja, uma estética representacional realista, com referente claro no mundo empírico, é a categoria crítica central. A pergunta que resta é, mais uma vez, porque uma visão tão lúcida não se difundiu nas discussões teóricas e nas realizações práticas dos dramaturgos nacionais.

O dramaturgo Dias Gomes igualmente constata, quinze anos mais tarde, que o fim da ditadura coincidiu com uma crise da dramaturgia teatral dramática no Brasil. No programa *Roda Viva* da *TV Cultura*, no dia 12 de junho de 1995, ele afirma que a dramaturgia não só no Brasil, mas no mundo inteiro, estaria em crise, e explica a respeito da dramaturgia nacional:

Eu acho que a dramaturgia universal está em crise, aliás, eu acho que todas as artes estão em crise. Nós vivemos um fim de século, um característico fim de século, em que realmente não há nada. Nós esperamos que vá acontecer alguma coisa, e certamente irá acontecer talvez no início do século XXI. Mas nós vivemos em todas as artes uma espécie de entreato, uma espécie de tempo de espera, muito propício ao charlatanismo, aos neo qualquer coisa e tal - compreendem? - que escondem uma crise de criatividade. [...] [T]oda aquela dramaturgia que é rotulada como a nova dramaturgia brasileira, surgida nos anos 1950 e 1960, passou pela ditadura e teve que sobreviver a ela, debaixo de um teatro metafórico. Depois que houve a abertura, quando as peças passaram a não ser mais proibidas, nem cortadas, etc e tal, o mundo havia mudado também. Já tinham se passado vinte anos e a situação era outra, e impunha-se uma linguagem nova. E eu acho que nós ficamos em uma certa perplexidade da busca dessa linguagem. [...] Eu sinto isso na minha geração. Alguns até pararam de escrever. Eu tentei buscar essa identidade com o novo público, que além do mais, era muito influenciado pelo audiovisual, que nesses vinte anos tomou conta, passou a fazer um outro tipo de leitura. Então é preciso levar tudo isso em conta, as mudanças no mundo, tudo isso aí (Gomes, 1995).

Perante este quadro, podemos compreender que o desafio formal pode ser descrito como a busca necessária por uma linguagem *criticamente* mimética-realista ou até não mimética-realista, ou “não analógica” (que, no entanto, exatamente por isso permite

dialogar com a realidade empírica do público da época).

Nessa visão, exigir a existência de uma escrita radicalmente não dramática é exigir uma escrita que não dialoga bem com o horizonte de expectativas do público brasileiro (não da classe teatral) existente. Podemos dizer também que a busca formal articula, no campo ético, a tarefa de mediar entre esteticismo e engajamento. Ou seja, a “confusão agônica” não é só expressão da crise do modelo dialético do drama nos moldes hegelianos, mas pode ser compreendida como uma reação ao momento histórico, no qual a bricolage eclética de fragmentos no pós-modernismo, ou seja o pastiche de que fala Jameson (1985), assume também características “pós-utópicas” e até esteticistas.⁵ Pois era o vírus do pós-modernismo (ou do neo, com disse Dias Gomes) que fundamentou a avaliação de que no mundo inteiro, e não só no Brasil, a dramaturgia teatral estaria em crise.

Portanto, o drama realista entra em crise no Brasil não só como simples modo de representação, mas sobretudo como forma dominante de mediação entre sujeito e coletividade, como percebe Mariângela Alves de Lima. Mas esta crise diz respeito também, por motivos expostos acima, a uma boa parte do teatro épico.⁶ Ambos sugerem a possibilidade de representar de modo transparente os problemas fundamentais da sociedade burguesa capitalista. Enquanto expressão objetiva de um pensamento crítico sobre a sociedade, eles são assíncronicos na medida em que a experiência cotidiana dos seus leitores e espectadores não corresponde à transparência formal pressuposta por eles. Mas diante da necessidade de recuperar uma relação de alinhamento entre sujeito e coletividade – ou mais simples, de recuperar para o teatro crítico um público solidário –, podemos compreender a busca formal por operações não analógicas, metonímicas ou performativas, como busca por estéticas que não só evidenciem criticamente a perda de transparência racional no modo em qual o artista (e seu público) vivenciam a realidade empírica, mas também possam propor ao leitor e espectador percepções e vivências que

⁵ Nos números 403 e 404, de 7 e 14 de outubro de 1988, do *Folhetim da Folha de São Paulo*, publica-se uma comunicação de Haroldo de Campos intitulada “Poesia e modernidade”, na qual ele afirma “que o momento em que vivemos [...] não é propriamente um momento pós-moderno, mas pós-utópico” (Campos, 1988, p. 4). A ideia do pós-utópico vai ao encontro com o surgimento endêmico do espírito individualista tão lamentado por Yan Michalski e prevê a teoria do “fim da história” de Francis Fukuyama que permite melhorias (e até reconhece essa necessidade) no interior da democracia liberal, mas nega a possibilidade racional de outro horizonte político.

⁶ Talvez seja melhor dizer que a crise afeta uma compreensão mais dramática do que teatral ou até metateatral do teatro épico de Brecht. Esta compreensão dramática se manifesta sempre quando se negligenciam as rupturas e contradições ideológicas que Brecht introduz, através de meios teatrais, na pedagogia política dos seus textos épicos. Devemos levar em conta que a recepção das peças didáticas de Brecht acontece somente a partir dos anos 1990, através do trabalho pioneiro de Ingrid Koudela (1992; 1996).

insistem na necessidade de superar esta opacidade e a concomitante isolação do ser humano. Como já não é mais possível trabalhar com um realismo ingênuo, para obter este impacto, torna-se inevitável trabalhar com formas textuais de representação não dramáticas (ou dramáticas, mas usadas para fins autocríticos), que captam e expressam as experiências individuais e sociais geradas pela nova realidade empírica.

A chegada do pós-modernismo e seu impacto na dramaturgia brasileira

Para compreender melhor a tentativa de criar, no Brasil, uma textualidade (em parte) não dramática, escolhemos analisar a situação no início dos anos 1990, pois naquele momento pós-ditadura a sociedade brasileira começou a entrar de fato na realidade da economia e da cultura globalizada. Ou seja, iniciou-se um processo de transformação socioeconômica que oferece à experiência estética do público brasileiro uma base empírica real para potencialmente discutir a relevância desta nova estética, sua capacidade de fazer compreender o impacto desses novos tempos nas estruturas afetivas e nos modos de percepção coletivos.

Concomitantemente à discussão sobre a busca por uma dramaturgia além do drama, tal como evidenciada nos ensaios de Yan Michalski e Mariângela Alves de Lima, já havia se realizado estruturalmente nas revistas e suplementos culturais da imprensa brasileira uma longa e ampla discussão sobre o significado do chamado pós-modernismo.⁷ Além disso, os grandes centros econômicos como São Paulo e Rio de Janeiro viram no fim da década de 1980 e início de 1990 espetáculos estrangeiros e nacionais de diretores cujos trabalhos firmam como exemplos do chamado teatro pós-moderno ou teatro não dramático. Embora estes elementos não marquem uma presença profunda e abrangente no cotidiano da maioria do público brasileiro, eles eram referências importantes para os produtores e criadores culturais, aquelas pessoas que criaram a dramaturgia brasileira dos anos 1990. Portanto, estas tendências socioeconômicas, filosóficas e teatrais exercem uma pressão formadora que marca estes anos na história teatral nacional como época de uma profunda reorientação estética.

Interessante notar que nas publicações especializadas na vida teatral do país esta discussão quase não se manifesta. Em 1988, quando a discussão do pós-moderno nas

⁷ Ver a tese de doutorado *Espectros de uma época. O debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80*, de Simone Regina Dias. Tese defendida em janeiro de 2005 na Universidade Federal de Santa Catarina.

revistas e jornais já tinha atravessado o seu auge, Mauro Santa Cecília (1988, p. 9) afirma num artigo intitulado “O pós-moderno e o teatro brasileiro nos anos 80” que “a aplicação do termo pós-moderno no teatro brasileiro [...] é praticamente inexistente. Conversei a este respeito com artistas e críticos, alguns conhecidos e até reverenciados, e não deu em nada.” A avaliação me parece exagerada,⁸ mas mostra no mínimo que a discussão acerca desta relação se restringiu a conversas informais ou aos trabalhos de alguns poucos (ele analisa um tanto sumariamente as estéticas cênicas de Gerald Thomas, Bia Lessa e Denise Stoklos).⁹

Outro fato que corrobora a impressão de que não havia uma discussão ampla desta relação encontra-se na *Revista do Teatro* da SBAT. Essa, nos anos 1990, reunia artigos traduzidos que remetiam ao pós-modernismo como força formadora de uma estética teatral contemporânea, ao lado de ensaios absolutamente tradicionais que fazem de conta que o modelo dramático é o único modelo possível para se criar uma dramaturgia teatral e renovar a dramaturgia nacional (essa era uma preocupação constante dentro da Revista nesses anos). A simultaneidade de artigos ‘tradicionalistas’ e ‘vanguardistas’ convém à publicação de uma instituição como a SBAT, mas o que deixa o leitor um tanto pasmo é o fato de que não se estabelece uma discussão estética por meio de editoriais entre os representantes destas duas vertentes acerca das possibilidades e necessidades de absorver o impacto do pós-modernismo na dramaturgia nacional.¹⁰

⁸ Antunes Filho, por exemplo, no programa *Roda Viva* da *TV Cultura*, após afirmar que o pós-moderno carece de um objetivo e, portanto, a sua técnica de citação “é deixar o mundo caótico”, “é nivelar o mundo para baixo”, exige: “tem que ter propósito, tem que ter conteúdo [...], não tem que lidar só com a informação”, “eu não posso dizer: isso é só diversão, é só fugaz. [...] Talvez na Alemanha [isso] seja a contra-cultura. Você fazer besteiro no Brasil é contra-cultura? Não, você está fazendo a arte oficial desses quinhentos anos de caos!” E para reforçar que ele tinha uma consciência clara das capacidades e problemáticas da entrada do espírito pós-moderno na prática teatral, Antunes avalia o trabalho de Gerald Thomas dentro desta conjuntura: “Ele faz muita citação, ele parece computador de aeroporto, o pós-moderno, o computador de aeroporto. [...] Então eu quero saber, é pretexto para alguma coisa? Então deve ter um sistema, se é pretexto há um sistema atrás para alguma coisa, eu não consigo ler, eu me acho muito burro quando eu vejo as coisas dele. [...] então nós vamos para o terreno do besteiro sério, tem o besteiro sério que é esse, eu acho o Gerald Thomas um pouco besteiro sério.”

⁹ No Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho havia um núcleo de estudos da pós-modernidade, do qual surgiu uma das primeiras montagens a problematizar e colocar em cena o impacto da midiaticização do imaginário social na construção de subjetividades contemporâneas. Refiro-me à montagem de *525 linhas*, com texto de Marcelo Paiva e direção de Ricardo Karman, em 1989. Entretanto, Karman (2009) afirma que mesmo neste núcleo, a discussão sobre a pós-modernidade girava em torno principalmente da arquitetura, e questões teatrais foram somente timidamente discutidas.

¹⁰ Nesse contexto não podemos esquecer também que publicações importantes que hoje integram e interseccionam pesquisa acadêmica e experiências práticas, como a revista *Folhetim* do Teatro Pequeno Gesto – RJ, a *Sala Preta* da Escola de Comunicações e Artes da USP, e *O Camarim* da Cooperativa Paulista de Teatro, só começam a circular a partir do fim dos anos 1990.

Portanto, o advento do pós-modernismo no Brasil, sua difusão na consciência pública através dos suplementos culturais dos grandes jornais, parece ter criado pouco impacto sobre a dramaturgia nacional durante os anos 1980 e início dos anos 1990. Parece que não se estabeleceu uma ampla discussão acerca do que seria uma teatralidade textual além do drama, de modo que o pós-modernismo não difundiu mudanças formais radicais, no sentido de estabelecer uma linha dramática de visibilidade nacional que trabalhe além da estética dramática. O que ele efetuou, sim, é outra forma de relacionar o texto dramático com o texto cênico; uma nova forma de tratar o texto teatral em cena, mas não uma nova poética de escrever textos teatrais.

Uma figura como Gerald Thomas, diretor e também seu próprio dramaturgo, confirma essa realidade tanto no seu tratamento da cena quanto do texto. Enquanto a sua cena privilegia não só uma narrativa não linear e fragmentada, mas também, e principalmente, uma estética não referencial, na qual a forma de enunciação assume predominância sobre o enunciado, ou seja, o significante sobre o significado, o tratamento do texto me parece menos inovador, restringindo-se principalmente ao princípio de colagem de fragmentos textuais de caráter dramático, criando uma estrutura um tanto surrealista que se compreende como estrutura referencial e, ao mesmo tempo, confunde a busca por um referente claro.¹¹ O que falta a esta estrutura textual, se comparada com a cena, são mecanismos de autorreflexão do próprio funcionamento, ou seja, mecanismos que estabelecem, revelam e problematizam para o leitor/espectador a performatividade do texto teatral; que evidenciam os modos como o próprio texto cria a sua realidade não enquanto imagem de outra estrutura empírica, mas enquanto experiência linguística e verbal cuja recepção faz o leitor passar por uma vivência metonímica que provoca uma reflexão sobre as relações entre os procedimentos de escritura do texto teatral e o funcionamento profundo da realidade empírica, tal como acontece nos textos tardios de Heiner Müller, Michel Vinaver,¹² Bernard-Marie Koltés ou Martin Crimp (este a partir dos anos 1990). Os textos desses autores não criam uma estrutura que fale sobre uma realidade de modo realista, mas encenam em seu funcionamento linguístico, ou seja, em seu modo performativo, como a temática social presente no centro dos textos se faz presente também na linguagem, e assim constitui o funcionamento dos textos. Este é exatamente o

¹¹ Sobre a cena de Gerald Thomas e as implicações para a dramaturgia, ver: FERNANDES, Sílvia. **Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1997 (especialmente o capítulo 5). O texto datilografado de Carmem com Filtro 2 encontra-se no arquivo Segall em São Paulo.

¹² Ambos mencionados por Sílvia Fernandes.

funcionamento dos textos cênicos de Thomas, mas também está no fundamento das peças didáticas de Brecht. Por motivos ainda a serem esclarecidos mais detalhadamente (entre outros, a hegemonia dos meios audiovisuais e sua formação de um público “dramático”, a impossibilidade econômica de viver de uma pesquisa dramaturgica estritamente teatral, o censo centrismo das vanguardas europeias e anglo-americanas a partir dos anos 1970 como modelo teatral, e o surgimento do teatro de grupo que muitas vezes eliminou a figura do dramaturgo individual), a dramaturgia brasileira no início dos anos 1990 pouco elabora formas textuais dramaturgicas performativas neste sentido. Criaram-se tentativas de abrir o modelo dramático para outras escritas, além do drama ou excluídas tradicionalmente do cânone formal do drama, numa proposta que podemos talvez descrever, junto com Peter Szondi (2001), as tentativas nacionais de “salvar o drama”. Deste modo, alguns dramaturgos começaram a escrever textos ainda dramáticos, devido à hegemonia deste modo representacional, e já não mais “rigorosos” (Rosenfeld, 2004), devido à intrusão formal de formas de percepção da realidade empírica que privilegiem uma estética além da ilusão do realismo dramático, tais como elementos provenientes do realismo fantástico, do surrealismo, da história em quadrinhos e dos seriados de TV. Estes elementos têm a mesma função que a escrita mais estritamente performativa no âmbito da linguagem, voltada a criar o texto teatral enquanto experiência verbal processual: discutir as forças formadoras da realidade social e da percepção individual dessa para além da imagem realista e das forças sugeridas por sua estética dramática, pois esta última só consegue dar uma ideia distorcida e entorpecente da nossa condição humana na época da globalização capitalista.

No lugar de uma conclusão

As reflexões apresentadas aqui são resultados parciais de meu interesse pela dramaturgia brasileira nos anos 1990, e as forças formadoras da sua construção estética. Essas forças, das quais algumas foram levantadas aqui, apontam para um quadro de escrita que usa o modo dramático de forma crítica, e até subversiva. Surge a questão de como podemos ler essa forma textual da dramaturgia brasileira nessa década, sua oscilação entre estar dentro e fora do drama, como um diagnóstico sintomático da sociedade brasileira e da vida de seus cidadãos em face à inserção deles no mundo pós-

moderno. Uma inserção que virou realidade concreta a partir do governo Collor.

Um rápido olhar acerca da produção dramaturgica a partir do fim dos anos 1980 e durante os anos 1990 permite constatar, além da forte presença de estruturas dramáticas tradicionais,¹³ a criação de estruturas temporais simultâneas em cena, recursos que, nas suas qualidades tanto fantásticas quanto grotescas, remetem a uma vertente do romantismo como força formadora;¹⁴ encontramos desvios do modelo dramático em direção a um mundo mais absurdo, no qual o diálogo não possui mais uma força actancial e vira mera conversa altamente formalizada;¹⁵ e encontramos textos que revelam uma estrutura momentaneamente ou inteiramente metadramática.¹⁶ Também fica patente a enorme transformação e diversificação que a dramaturgia brasileira realizou a partir dos anos 2010, quando a discussão sobre o teatro pós-dramático ou performativo também alcançou os processos de formação de dramaturgos.

Não se trata simplesmente de catalogar as formas dramáticas e não dramáticas e os temas destes textos, mas evidenciar como estes textos, através da sua teatralidade e performatividade textual, articulam uma visão sobre o mundo contemporâneo que de alguma maneira busca intervir na percepção com que seus leitores ou espectadores percebem esse mundo pós-moderno em gestão. Mais do que refletir o seu contexto social (como um texto originário do texto estético), a dramaturgia não dramática problematiza na sua forma estética sua relação com este mundo empírico. Especialmente os textos híbridos, que dialogam no seu interior com o legado dramático, podem se mostrar frutíferos para entender a mediação de tensões socioculturais, tecnológicas e econômicas no interior do texto dramaturgico. É este impulso autocrítico que permite discutir a relação entre a percepção estética e cotidiana do mundo, e diferencia esta estética híbrida entre mimésis e performatividade, entre metáfora e metonímia, entre estética dramática e não dramática, de estéticas que busquem um funcionamento mais monológico, seja ele não referencial ou referencial. A dimensão política de uma dramaturgia brasileira criticamente dramática, sua relevância social além de questões estéticas, parte certamente desse impulso dialógico, mas autocrítico.

¹³ Para uma visão panorâmica da dramaturgia brasileira no final dos anos 1990 até os primeiros anos de 2000, ver o trabalho "Os papéis e as falas da dramaturgia brasileira contemporânea", de André Luis Gomes da UnB.

¹⁴ Penso especialmente em textos de Luis Alberto de Abreu, tais como *Lima Barreto, ao terceiro dia* ou *O homem imortal*.

¹⁵ Penso principalmente em textos de Bosco Brasil, como *Budro* e *O acidente*.

¹⁶ Por exemplo, *Doce deleite*, *A prima-dona*, e *A caravana da ilusão*, de Alcione Araújo, ou um texto curto como *A arte de cortar bifés*, de Hugo Possolo, ou *Novas diretrizes em tempo de paz*, de Bosco Brasil.

Referências

ALVES DE LIMA, Mariângela. O caos é muito grande. **Revista Ensaio/Teatro**, n. 5. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1981. p. 7-12.

ANTUNES FILHO. Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura (12 jun. 1989).

Disponível em:

https://rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes_filho_1989.htm. Acesso em: 03 jan. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade. **Folha de São Paulo (Folhetim)**, n. 403/404, p. 4, 7-14 de novembro de 1988.

DIAS, Simone Regis. **Espectros de uma época**. O debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

FERNANDES, Silvia. **Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GOMES, André Luis. Os papéis e as falas da dramaturgia brasileira contemporânea. Trabalho apresentado no congresso da ABRALIC em 2007. Originalmente publicado em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/88/844.pdf>. Arquivo pessoal do autor.

GOMES, Dias. Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura (12 jun. 1995). Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/DiasGomes.htm>. Acesso em: 03 fev. 2023.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade do consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KARMAN, Ricardo. E-mail para o autor. 19 jun. 2009. Arquivo pessoal do autor.

KOUDELA, Ingrid. **Um vôo brechtiano**: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid. **Texto e jogo**. Uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MICHALSKI, Yan. A crise do teatro dentro da crise maior. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge. **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p. 113-120.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspetiva, 2004.

SANTA CECÍLIA, Mauro. O pós-moderno e o teatro brasileiro nos anos 80. **Cadernos de Teatro**, n. 118, p. 9-13, jul.-set. 1988.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

Submetido em: 05 jun. 2023

Aprovado em: 22 nov. 2023



Transformações no teatro japonês do final do século XIX e início do século XX: o processo de consolidação do *shingeki*

Transformations in Japanese theater in the late 19th and early 20th centuries: the process of *shingeki*'s consolidation

José Carvalho Vanzelli¹

Resumo

Em 2024, completam-se cem anos da inauguração do Tsukiji Shōgekijō (Pequeno Teatro Tsukiji), marco de consolidação do teatro moderno japonês. Este, grosso modo, pode ser entendido como o teatro que tem a dramaturgia europeia como paradigma e recebeu a denominação de *shingeki* (teatro novo). A implementação do *shingeki*, no entanto, não foi rápida ou fácil, sendo envolta de inúmeros debates e polêmicas. Este trabalho tem por objetivo apresentar o panorama e traçar considerações sobre o processo de transição ocorrido no Japão do teatro tradicional *kabuki* para o *shingeki*. Às vésperas de uma efeméride relevante para as artes cênicas japonesas, este trabalho espera dar sua contribuição para que este tema ainda pouquíssimo estudado no Brasil ganhe maior visibilidade e novos olhares.

Palavras-chave: Teatro japonês; Literatura japonesa; Shingeki; Era Meiji; Era Taishō.

Abstract

In 2024, the 100th anniversary of the inauguration of the Tsukiji Shōgekijō (Tsukiji Little Theater), a milestone in the consolidation of modern Japanese theater, will be held. This, broadly, can be understood as the theater that has Western dramaturgy as a paradigm and received the name of *shingeki* (new theater). The implementation of *shingeki*, however, was not quick or easy, being surrounded by numerous discussions and controversies. The objective of this work is to present an overview and outline considerations about the transition process in Japan from the traditional *kabuki* to *shingeki*. On the eve of a relevant date for the performing arts in Japan, this work hopes to make its contribution so that this subject, which is still very little studied in Brazil, gains greater visibility and attention.

Keywords: Japanese theatre; Japanese literature; Shingeki; Meiji Era; Taisho Era.

¹ Docente e pesquisador na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua na graduação (área de japonês) e na pós-graduação (Estudos Literários) em Letras da UFPR. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA) e ao Grupo Diálogos com a Literatura Portuguesa. Doutor e Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Letras (Português e Japonês) pela mesma instituição. Realiza pesquisas em Estudos Japoneses, Estudos Portugueses e sobre as relações entre literatura, teatro e cinema. E-mail: vanzelli.jose@gmail.com.

Considerações iniciais

Em meados do século XIX, o Japão reabriu para o exterior seus portos e fronteiras, cerrados voluntariamente desde 1639.² Tal abertura ocorreu de modo coagido pelo governo estadunidense, por meio de seu representante na costa japonesa, o Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858). Com a impossibilidade de fazer frente à ameaça bélica que se apresentava, o governo japonês, comandado pelo clã Tokugawa desde 1600, cedeu ao ultimato, iniciando, assim, uma crise interna que culminou na derrocada do governo militar vigente. Deste modo, em 1868, aconteceu o chamado Meiji Ishin – a Restauração Meiji – que pôs fim ao sistema governamental do xogunato³ e restituiu a governança ao imperador.

Diante da nova realidade que se apresentava, o governo liderado pelo imperador Meiji entendeu que a manutenção da independência japonesa em um cenário global envolvia uma completa reformulação de suas instituições, de sua indústria e de toda sua sociedade. Ou seja, todos os aspectos da vida cotidiana, sem exceção, teriam de ser alterados e o paradigma a ser adotado deveria ser o dos países hegemônicos europeus e dos Estados Unidos. Iniciou-se assim, um largo processo de “ocidentalização”, por meio de um processo que ficou conhecido como *bunmei kaika* (Civilização e Iluminação). Pode-se dizer que este movimento atingiu seus objetivos primários, uma vez que, em menos de 40 anos, o Japão abandonou seus sistemas antigos e passou a ser reconhecido, por parte das nações europeias e os Estados Unidos, como uma potência mundial (Hirakawa, 2008; Hata, 2008).

Tal postura de adoção de sistemas euro-americanos muitas vezes é referida como a “modernização” do Japão. Esta nomenclatura é especialmente vista no campo artístico. Assim, deve-se entender as artes “modernas” japonesas não como as realizadas a partir de um movimento modernista local, nem as que têm os modernismos europeus como norma. As artes modernas japonesas, grosso modo, foram aquelas que tiveram como referências as expressões artísticas do Velho Continente. Deve-se ressaltar que, ao longo dos períodos

² É importante mencionar que diversos estudos históricos apontam que o Japão não esteve fechado para o exterior, travando relações pontuais com China e Holanda. Entretanto, como aponta Hirakawa (2008, p. 432): “Embora o Japão nunca tenha sido um ‘país fechado’ em sentido que [o termo] literalmente implica, ele despertou de duzentos anos de substancial ‘isolamento nacional’ na última metade do século XIX [...]” (tradução minha).

³ Xogunato é a palavra portuguesa que designa o governo comandado por um xogum (ou *shōgun*), comandante do exército e líder militar máximo do Japão até 1868. Entre 1192 e 1868, foram os xoguns que exerceram o poder de fato no Japão. Em japonês, o termo que designa “xogunato” é *bakufu*.

Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926), o governo japonês enviou à Europa e aos Estados Unidos diversos estudantes e profissionais para aprenderem e trazerem em suas bagagens conhecimento técnico-científico ocidental. Mas, para além dessas informações, também chegaram no Império do Sol Nascente inúmeros movimentos artísticos que se desenvolveram na Europa dos séculos XVIII e XIX. Portanto, a partir de 1868 chegaram de modo quase simultâneo estéticas diversas, como o romantismo, o realismo, o simbolismo, o naturalismo, o impressionismo, entre tantos outros, fazendo com que as artes modernas japonesas fossem influenciadas concomitantemente por todos esses movimentos (Kato, 1997, p. 243-337). Logo, quando se fala de um “romantismo” ou um movimento “naturalista” japonês, também se refere à arte moderna. Temporalmente, denomina-se “moderna” toda arte produzida desde o período Meiji até, no mínimo, o fim da Segunda Guerra Mundial, embora haja especialistas que estendam essa designação a produções da segunda metade do século XX. Assim, a arte moderna contrapõe-se à arte “tradicional” ou “clássica” japonesa, que pode ser amplamente entendida como aquela feita antes de 1868.

Este texto tem por objetivo traçar considerações sobre o processo de modernização de uma arte específica no Japão: o teatro. Naturalmente, a transposição de um sistema artístico com séculos de tradição para outro, que tem o Ocidente como referência, não aconteceu do dia para a noite. Assim, intenciono destacar aspectos relevantes desse processo de aclimatação do teatro ocidental no Japão, com ênfase nos debates que a intelectualidade da época desenvolveu.

Panorama da consolidação do *shingeki*

O teatro moderno japonês é denominado *shingeki* (literalmente, “teatro novo”) e sua história, com efeito, “tornou-se uma história da performance de drama estrangeiro” (Poulton, 2014, p. 41, tradução minha).⁴ Mas, para entender como se deu a transição – mais lenta do que em outras artes – de um teatro tradicional para um “moderno”, é preciso, primeiro, traçar algumas considerações históricas, que faremos a seguir.

Quando se fala de teatro tradicional, refere-se mormente a quatro formas performáticas distintas: *nō*, *kyōgen*, *bunraku* e *kabuki*. As duas primeiras tiveram seu desenvolvimento no século XIV e, ao longo das centúrias seguintes, mantiveram-se com prestígio entre a nobreza. Assim, foram artes cênicas apreciadas principalmente por uma

⁴ “became a history of the performance of foreign drama” (no original).

espécie de elite local, não sendo acessível à população geral. Já os teatros *bunraku* e *kabuki* nasceram durante o período Edo (1600-1868), tendo seu auge nos anos finais do século XVII e início do século XVIII. O primeiro é caracterizado por ser encenado com bonecos, enquanto o segundo utiliza atores. Essas duas formas dramáticas eram teatros de caráter popular, sendo, portanto, partes das opções de entretenimento dos *chōnin*, pessoas de classes inferiores das cidades, como comerciantes, agricultores, cortesãos e samurais de baixo escalão. *Bunraku* e *kabuki* dividiam peças, dramaturgos e rivalizavam entre si. A competição pelo gosto do público estimulou o aperfeiçoamento dessas formas teatrais. Entretanto, ao longo dos séculos XVIII e XIX, o *kabuki* se sobressaiu de modo que, no início do período Meiji, quando se falava de “teatro”, referia-se especificamente a *kabuki* (Mori, 2014, p. 17). Destarte, “modernizar” as artes cênicas implicava, sobretudo, em modificar essa forma dramática.

O *kabuki*, em sua representação clássica, possui diversas características, que não cabe aqui esmiuçá-las.⁵ Destaco apenas as mais relevantes para que se possa entender o processo de estabelecimento do *shingeki*.

O palco tradicional de *kabuki* possui o *hanamichi* (“caminho das flores”), uma

passarela, no lado direito do palco, que atravessa um teatro de *kabuki*, e se conecta ao tablado em um ângulo reto. [...] A passarela serve para as entradas e saídas principais, e também funciona como uma extensão da área do palco, dependendo da peça. [...] Os atores entram no *hanamichi* pela sala acortinada na parte de trás do auditório chamada *agemaku* (Leiter, 2006, p. 101, tradução minha).⁶

É característica também o uso de *onnagata*, atores masculinos que interpretavam personagens femininas. Tal prática remonta ao século XVII quando, em 1629, “o governo Tokugawa [...] proibiu atrizes de aparecerem juntas com os atores masculinos no palco” (Mori, 2014, p. 22, tradução minha).⁷ Há, ainda, as especificidades da atuação, com a adoção de movimentos estilizados, uma das características mais vistosas do *kabuki*. Sobre este ponto, argumentam Halford e Halford (1986, p. 438):

⁵ Para este trabalho, cf. KUSANO, Darci. *Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁶ “The runway that passes through a kabuki theatre on the stage right side, where it connects to the stage at a right angle. [...] The runway serves for major entrances and exits, and also acts as an extension of the stage area, depending on the play [...] Actors enter onto the *hanamichi* from the curtained room at the auditorium’s rear called the *agemaku*” (no original).

⁷ “the Tokugawa government [...] banned female actors from appearing together with male actors on stage” (no original).

[Nas peças em estilo clássico], a estilização do movimento tem algo da qualidade do balé e intenta principalmente os efeitos plásticos e coloridos que pode produzir no palco. Poses e mudanças de figurino são projetadas com esse objetivo em vista. Isso não quer dizer que o movimento natural seja barrado, mas teoricamente [uma peça em estilo clássico] pode ser executada sem movimento por parte dos atores além de suas entradas e saídas, toda a ação sendo contida no diálogo e nos gestos que o acompanham (tradução minha).⁸

O espetáculo de *kabuki* envolvia não apenas atuação, mas também a música e dança. De fato, a aliança entre atuação, dança e música é característica de todos os estilos de teatro tradicional japonês e a separação destas artes aconteceu apenas no processo de “modernização” da era Meiji, ou melhor, ao longo do desenvolvimento e consolidação do *shingeki*.⁹

Por fim, vale destacar que o centro do *kabuki* era o ator. Assim, peças eram originalmente redigidas para determinados intérpretes, que sustentavam o sucesso de uma casa de espetáculo e tinham a liberdade para alterar as falas do texto de acordo com o que julgassem necessário. Logo, vê-se que o texto dramático estava intimamente ligado à performance, com personagens e ações sendo moldados aos nomes que iriam interpretá-los. Conforme buscarei demonstrar adiante, todos esses pontos foram centrais nos debates teatrais transcorridos nas eras Meiji e Taishō.

Como dito, a transição do teatro tradicional para o moderno não foi imediata, se configurando em um processo de aproximadamente quatro décadas de experimentações e debates, cujos principais pontos¹⁰ mencionaremos a seguir:

As primeiras iniciativas de mudança datam da década de 1870 e ocorreram no sentido de adaptar o teatro *kabuki* para os novos tempos. “Modernizar o teatro”, em um primeiro momento, implicou questões práticas, como a abertura de novas casas de espetáculo,¹¹ o aumento da sofisticação dos recintos e a instalação de cadeiras para convidados estrangeiros. Em termos de histórias encenadas, também houve tentativas de incluir nas peças aspectos do novo momento histórico vivido pelo Japão, especialmente o

⁸ “The stylization of movement has something of the quality of ballet and is intended primarily for the plastic and colour effects it can produce on the stage. Poses and changes of costume [...] are designed with this end in view. This is not to say that natural movement is barred, but theoretically a [play in the classic style] can be performed without movement on the part of the actors other than their entrances and exits, the whole action being contained in the dialogue and the gestures that accompany it” (no original).

⁹ Cf. Ottaviani (1994).

¹⁰ Para uma discussão de maior fôlego, cf. Poulton (2010) e Salz (2016).

¹¹ Durante o período Edo, a atividade teatral era fortemente regulada pelo governo. Apenas em 1872, o governo municipal de Tóquio liberou a criação de novos teatros na cidade (Mori, 2014, p. 16).

encontro com o Ocidente. É de chamar a atenção a peça *Hyōryū kidan seiyō kabuki* (A misteriosa história de um homem à deriva: kabuki ocidental), escrita em 1879 por Kawatake Mokuami (1816-1893). O enredo trata das aventuras pela Europa e pelos Estados Unidos de um naufrago japonês resgatado por um navio americano. No entanto, a falta de interesse por parte do público nestas novas peças fez com que fossem freadas as tentativas de adaptação do *kabuki* aos tempos da era Meiji, voltando a se produzir espetáculos no formato tradicional.

Alguns anos mais tarde, em 1886, foi estabelecido a Engeki Kairyōkai (Sociedade de Reforma do Teatro), um grupo cuja finalidade era discutir a reformulação do *kabuki*, pensando, principalmente, no público estrangeiro que frequentaria as casas de espetáculo. Segundo Mori (2014, p. 17), este coletivo era formado por representantes de universidades, do mundo dos negócios e do governo, mas não envolvia atores ou produtores teatrais. Ainda de acordo com o mesmo especialista:

O manifesto da sociedade tinha três objetivos em mente: (1) produzir bom teatro no Japão, (2) tornar a profissão de dramaturgo honrada e respeitável e (3) construir teatros adequados não apenas para apresentações teatrais, mas também para concertos musicais e recitais de música. [...] [A Sociedade] sugeriu, por exemplo, abandonar o *hanamichi* e eliminar *onnagata*, uma convenção alheia ao teatro ocidental moderno (Mori, 2014, p. 18, tradução minha).¹²

Apesar das ideias levantadas, as mudanças do Engeki Kairyōkai ficaram mormente no plano teórico, trazendo poucas transformações concretas. Assim, sua contribuição se deu mais pelas discussões suscitadas do que por alguma alteração efetiva no teatro do século XIX japonês.

Na década seguinte, nasceram duas formas cênicas que as historiografias literária e teatral japonesas costumam denominar como transicionais. São elas, o *shinpa* e o *shinkabuki*.

Este último nasceu em 1894, com a peça histórica *Kiri hitoha* (Uma folha de kiri-japonês), do escritor, crítico e dramaturgo Tsubōchi Shōyō (1859-1935). O autor é um dos nomes mais importantes do processo de modernização do teatro e foi fundamental para refletir, sobretudo, sobre a linguagem dramática no Japão da época. *Kiri hitoha*, levada aos

¹² "The society's manifesto had three goals in mind: (1) to produce good theater in Japan, (2) to make the profession of playwriting honorable and respectable, and (3) to build playhouses suitable for not only theater performances but also music concerts and song recitals. [...] [The Society] suggested, for example, abandoning the *hanamichi* and eliminating *onnagata*, a convention foreign to modern Western theater" (no original).

palcos dez anos após sua elaboração, é uma peça sobre a queda do clã Toyotomi, no final do século XVI, e “claramente, seu modelo era Shakespeare, cujas peças históricas e tragédias apresentavam uma dramaturgia e uma linguagem que poderiam, segundo ele [Tsubōchi], fazer do *kabuki* uma literatura e não simplesmente um pretexto para a arte cênica” (Poulton, 2010, p. 15, tradução minha).¹³ Deste modo, percebe-se que esta peça buscava afastar o texto dramático de sua encenação, visando ser, portanto, uma forma de expressar os pensamentos e as emoções do autor, e não apenas um entretenimento ao público. O dramaturgo intentava, assim, criar um retrato psicológico moderno em um enredo histórico. A linguagem criada por Shōyō, inspirado em Shakespeare, não representava nem a linguagem tradicional do *kabuki*, nem aquela falada nas ruas. Era mais uma linguagem literária, cuja pouca acessibilidade contribuiu para a curta vida deste modelo dramático. O formato de peças proposto por Tsubōchi Shōyō em *Kiri hitoha* teve adeptos como os escritores e dramaturgos Enomoto Torahiko (1866-1916), Okamoto Kidō (1872-1939) e Mayaka Seika (1878-1948). Entretanto, apesar das tentativas de quebra com a tradição, as peças de Shōyō e seus seguidores foram, todavia, escritas no estilo *kabuki*. Tal fato faz com que este tipo de peça tenha ganhado a alcunha de *shinkabuki* (“novo *kabuki*”) e seja mais visto como um caso particular de teatro clássico do que um teatro moderno (Mori, 2014, p. 27).

Já o *shinpa* diz respeito à forma de representação que se desenvolveu a partir de um teatro amador de caráter político, nascido na cidade de Ōsaka, denominado *sōshi shibai*.¹⁴ O *shinpa* (literalmente, “nova escola”) seria uma resposta ao *kyūha* (“velha escola”), isto é, ao *kabuki*, que na década de 1890 já era visto como uma arte que deveria ter ficado no passado e que já não seria capaz “de refletir as novas ideias que inundavam o Japão” (Leiter, 2006, p. 361, tradução minha).¹⁵ Destacaram-se as encenações realizadas por Sudō Sadanori (1867-1907) e, principalmente, Kawakami Otojirō (1864-1911), cujo sucesso imediato das peças causou um significativo aumento de repertório que, aos poucos, abandonou seu teor

¹³ “Clearly his model was Shakespeare, whose history plays and tragedies presented a dramaturgy and language that could, he felt, make kabuki drama a literature and not simply a pretext for stage art” (no original).

¹⁴ Sobre o *sōshi shibai*, explica Mori (2014, p. 20-21): “No final de 1887, o governo aprovou uma lei expulsando ‘agitadores’ antigovernamentais (*sōshi*) da região de Tóquio. Muitos fugiram para Ōsaka, e um deles, Nakae Chōmin (1847-1901), um pensador político progressista, aconselhou os agitadores a criticar o governo em apresentações teatrais. Um deles, Sudō Sadanori (1867-1907), seguiu o conselho de Nakae e produziu uma peça de agitação e propaganda em 1888 [...] Este movimento foi chamado de ‘teatro de agitadores’ (*sōshi shibai*) e foi um teatro político, cujos artistas eram amadores com quase nenhuma experiência teatral. Outros grupos agitadores seguiram o exemplo de Sudō” (tradução minha).

¹⁵ “reflect the new ideas flooding into Japan” (no original).

político e passou a encenar enredos de tons melodramáticos. O *shinpa* ficou para a história menos pelas peças escritas para o gênero e mais pelas inovações das quais foi responsável. Para além de uma forma de atuação que rejeitava a estilização da “velha escola”, as peças buscavam trazer enredos mais realistas, que foram denominados por Kawakami de *seigeki* (literalmente, “peças diretas”). Estas possuíam “foco no diálogo, [era] uma dramaturgia menos episódica e [utilizava-se de] atrizes para interpretar papéis femininos” (Poulton, 2010, p. 21, tradução minha).¹⁶ Embora o *shinpa* não tenha abolido o uso do *onnagata*, foi uma das formas cênicas que contribuíram diretamente para que as mulheres voltassem a dividir o palco com atores masculinos, fato acontecido pela primeira vez em 1891, na estreia da peça *Seitō-bidan shukujo no misao* (*A castidade feminina: a comovente história de partidos políticos*), de Ii Yōhō (1871-1932).

Apesar das inovações que o *shinkabuki* e o *shinpa* ocasionaram no mundo cênico japonês, eles são considerados como formas de transição entre o teatro tradicional e o moderno, já que eram encenadas em palcos para *kabuki* e não conseguiram se desprender totalmente das convenções da “velha escola”. Como dito, foi o *shingeki* a primeira forma teatral nipônica a não se pautar na dramaturgia tradicional (Mori, 2014).

Tal desgarramento começou em 1909, com a primeira encenação de teatro ocidental feita tal qual na Europa. Neste ano, o dramaturgo e teatrólogo Osanai Kaoru (1881-1918) fundou, em parceria com o ator de *kabuki* Ichikawa Sadanji II, o Jiyū Gekijō (Teatro Livre). Sadanji II, apesar de ter sido intérprete da “velha escola”, se entusiasmara com o teatro ocidental após uma viagem à Europa em 1907. Assim, Osanai, que já idealizava trazer ao Japão o teatro feito dentro dos moldes europeus, encontrou em Sadanji II um aliado para seu sonho. Desta forma, fundaram o Jiyū Gekijō, inspirado no Théâtre Libre francês e no Independent Theatre Society inglês.¹⁷ O movimento não possuía um espaço cênico próprio, nem um grupo de atores fixo. Normalmente, suas apresentações aconteciam nos teatros Yuraku-za (Teatro Yuraku) e Teikoku Gekijō (Teatro Imperial), ambos em Tóquio, e os atores eram os da trupe de Sadanji II. A estreia do Teatro Livre aconteceu em 27 de novembro de 1909, no Yuraku-za com a peça *John Gabriel Borkman* (1896), de Henrik Ibsen (1828-1906). O debute causou grande alvoroço na *intelligentsia* japonesa, sendo, segundo

¹⁶ “focusing on dialogue, a less episodic dramaturgy, and actresses to play women’s roles” (no original).

¹⁷ O Théâtre Libre (1887-1896), em Paris, e o Independent Theatre Society (1891-1897), em Londres, foram movimentos teatrais cujo objetivo era, grosso modo, apresentar peças que tivessem valor literário e artístico maior que comercial, ou, em outras palavras, encenar espetáculos que não seriam produzidos pelas casas comerciais. Para mais detalhes, cf. Berthold (2001, p. 452-462).

Morinaga (2005, p. 119), como um “*flash ofuscante*” no público. O espetáculo foi sucesso de crítica e, sob certo ponto de vista, serviu para os propósitos de Osanai de buscar uma “terra nova para um novo teatro”. Ao longo de dez anos, o Jiyū Gekijō realizou nove ciclos de apresentação, em sua maioria de dramas estrangeiros traduzidos. Para tanto, utilizavam-se de dois volumes de uma antologia de peças europeias em um ato traduzidas pelo escritor Mori Ōgai (1862-1922) (Poulton, 2010, p. 38). Contudo, com o passar do tempo, começaram a mesclar apresentações de peças estrangeiras com aquelas escritas por japoneses nos moldes da dramaturgia europeia.

Outro importante marco para o *shingeki* aconteceu dois anos depois. Em 1911, foi levado ao palco do Teikoku Gekijō outra peça de Ibsen. *Uma casa de bonecas* (1879) foi encenada pelo grupo teatral Bungei Kyōkai (Sociedade Literária). Este grupo, na verdade, nascera anos antes, em 1906, por iniciativa de Tsubōchi Shōyō e Shimamura Hōgetsu (1871-1918). Inicialmente, a Bungei Kyōkai tinha por objetivo renovar as artes japonesas, especialmente o teatro e a literatura. Seu foco principal recaiu sobre as artes cênicas, fazendo da reformulação teatral o grande propósito da vida intelectual de Shōyō. Todavia, como referido, as primeiras tentativas de renovação por parte de Tsubōchi buscaram dar vida a um teatro moderno a partir do *kabuki* (Poulton, 2010, p. 18). Foi nessa época que Shōyō encenou sua peça *Kiri hitoha*, escrita dez anos antes. Apresentou-se também trechos de uma adaptação de *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare (1564-1616), no ano seguinte. Porém, as primeiras iniciativas da Bungei Kyōkai não conseguiram impactar a intelectualidade nipônica na época. Em 1911, após, portanto, a estreia e o sucesso de *John Gabriel Borkman*, produzido pelo Jiyū Gekijō, a Sociedade Literária de Tsubōchi passou por uma reformulação, se tornando uma companhia teatral. Realizaram, então, a encenação de *Uma casa de bonecas*, desta vez com grande êxito, consolidando Ibsen como nome ímpar para o processo de modernização do teatro japonês, causando especial influência na intelectualidade da época.

A primeira casa teatral do Japão construída exclusivamente para a representação de *shingeki* foi o Tsukiji Shōgekijō (Pequeno Teatro Tsukiji), idealizado por Hijitaka Yoshi (1898-1951), um jovem entusiasta das artes cênicas europeias. A proposta de um teatro no Japão que abarcasse apenas peças dentro dos moldes ocidentais, segundo Powell (1975, p. 69), nasceu durante uma viagem de trem pela ferrovia transiberiana, em 1923. No mesmo ano, ocorreu na região oeste do Japão um terremoto de grandes magnitudes, que devastou

boa parte de Tóquio. Foi no processo de reconstrução da capital que o espaço para o novo teatro foi encontrado.

Após seu retorno ao Japão, Hijitaka entrou em contato com seu mentor no mundo teatral e um dos fundadores do Jiyū Gekijō, Osanai Kaoru. A ideia de Yoshi era contar com o dramaturgo como conselheiro. No entanto, Osanai se entusiasmou fortemente com o projeto, tornando-se um cofundador da nova casa de espetáculos.

A abertura do Tsukiji Shōgekijō aconteceu apenas seis meses após sua idealização, tendo sido realizada a primeira apresentação em 13 de junho de 1924. Rimer (2014, p. 101) destaca que o Pequeno Teatro era “um espaço de performance atualizado com cerca de quinhentos assentos e equipamentos tão sofisticados quanto os encontrados na Europa” (tradução minha).¹⁸

Pouco após a abertura do teatro, Osanai Kaoru, que se tornara o principal líder e grande orientador das decisões diretivas do *Tsukiji*, realizou uma declaração, visto como uma espécie de manifesto, em que delineava os propósitos da nova casa teatral. De acordo com Osanai (1924), o Tsukiji Shōgekijō fora construído com três objetivos principais: i) para o desenvolvimento no Japão do teatro enquanto atuação; ii) para o futuro, de modo que a casa servisse de espaço de desenvolvimento para novos dramaturgos, diretores e atores; e iii) para que todas as pessoas – não apenas literatos e pessoas de uma elite social – tivessem acesso à arte.

Percebe-se, assim, que o Pequeno Teatro fora pensado de modo a funcionar como um grande laboratório para as artes cênicas japonesas. É importante destacar que Hijitaka e Osanai almejavam atingir objetivos distintos com a casa de espetáculos. O fundador do Jiyū Gekijō tinha sua preocupação centrada mormente no desenvolvimento das técnicas performáticas. Em outras palavras, Kaoru empenhava-se em desenvolver o teatro japonês enquanto arte. Já Hijitaka buscava um impacto social com as produções do novo teatro.

Dentre todas as decisões iniciais dos líderes do Tsukiji Shōgekijō, certamente a que causou maior polêmica foi a opção por representar apenas dramas estrangeiros traduzidos. Powell (1975, p. 74) aponta os argumentos de Osanai, que teria afirmado que “as obras dos dramaturgos japoneses de *shingeki*, incluindo ele próprio, não seriam encenadas, porque suas peças não despertavam seu interesse como diretor”. O mesmo

¹⁸ “a thoroughly up-to-date performance space with some five hundred seats and equipment as sophisticated as could be found in Europe” (no original).

estudioso complementa que o “anúncio despertou furor no mundo teatral japonês e garantiu que a abertura do novo teatro gerasse polêmica” (traduções minhas).¹⁹

De fato, a estreia do Tsukiji Shōgekijō aconteceu com a encenação de três peças ocidentais em um ato: *Seeschlacht (Batalha Naval)* (1917), de Reinhard Goering (1887-1936); *Lebedinaya pesnya (A canção do cisne)* (1887), de Anton Tchekhov (1860-1904); e *La folle journée (O dia de folga)* (1920), de Émile Mazaud (1884-1970). A política de encenar apenas dramas estrangeiros não durou muito, tendo sido bem-sucedida por aproximadamente duas temporadas (Rimer, 2014, p. 102), com encenações cuja

lista incluía Goering, Chekhov, Rolland, Karel Capek, Hirschfeld, Björnson, Meyer-Förster, Kaiser, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Karel e Josef Capek, Wedekind, Andreev, Toller, Hasenclever, Maeterlinck e Shaw (Powell, 1975, p. 75, tradução minha).²⁰

Em 1926, o Pequeno Teatro encenou sua primeira peça japonesa: *En no gyōja (En, o asceta)* (1916), de Tsubōchi Shōyō. Esta peça foi a quadragésima quinta produção do Tsukiji Shōgekijō, que, a partir de então, passou a apresentar em seu palco tanto peças estrangeiras quanto japonesas. “Até a morte de Osanai em dezembro de 1928, o teatro encenou 27 peças japonesas de treze dramaturgos; apenas 20 por cento das peças encenadas pelo *Pequeno Teatro Tsukiji* não eram estrangeiras” (Poulton, 2010, p. 130, tradução minha).²¹

Durante os quatro primeiros anos do Tsukiji Shōgekijō (1924-1928), a direção artística foi dividida entre Osanai, Hijitaka e o ator e diretor de teatro e cinema Aoyama Sugisaku (1891-1956). Após o falecimento de Kaoru, porém, houve uma ruptura entre Hijitaka e Aoyama, fazendo com que houvesse dissidências. O teatro existiu até os anos 1940, entretanto, seu auge foi nos anos iniciais, quando liderado sobretudo por Osanai Kaoru.

¹⁹ “The works of Japanese shingeki playwrights, including himself, would not be staged, because their plays did not excite his interest as a director”; “this announcement aroused a furore within the Japanese theatrical world and ensured that controversy would surround the opening of the new theater” (no original).

²⁰ “the list included Goering, Chekhov, Rolland, Karel Capek, Hirschfeld, Björnson, Meyer-Förster, Kaiser, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Karel and Josef Capek, Wedekind, Andreev, Toller, Hasenclever, Maeterlinck and Shaw” (no original).

²¹ “Until Osanai’s death in December 1928, the theatre staged twenty-seven Japanese plays by thirteen playwrights; only 20 percent of the plays staged by the Tsukiji Little theatre were not foreign” (no original).

O Tsukiji Shōgekijō atingiu parcialmente seus objetivos. Foi além de um laboratório para o teatro moderno, tendo sido, sobretudo, um consolidador de uma nova forma teatral que, a partir de então, se tornou hegemônica no território japonês por muitas décadas. A meta que não atingiu, todavia, foi a de ser uma casa de espetáculo para todas as pessoas, uma vez que a popularidade do teatro já competia não apenas com outras formas cênicas, mas também com o emergente cinema japonês. Ainda, na década de 1920, o Japão viu a ascensão de um teatro proletário (Mori, 2014, p. 30), que se caracterizou como o verdadeiro teatro de caráter popular no Japão da época.

Seja como for, o Tsukiji Shōgekijō foi um marco central para o *shingeki*, uma vez que a partir de sua fundação, o Japão passou a ter um espaço dedicado exclusivamente à encenação do *shingeki*, dialogando diretamente com o teatro ocidental e desvencilhando-se das tradições do *kabuki*, como almejava Osanai (1924).

A consolidação do *shingeki* e seus debates sobre o texto e a atuação

Feito este breve panorama de marcos e eventos do processo de modernização do teatro japonês, cabe destacar os principais debates que envolveram a intelectualidade nipônica desde a década de 1870 até 1926, quando o Tsukiji Shōgekijō passou a encenar textos dramáticos japoneses.

Ao longo das era Meiji e Taishō, a estrutura social emergente despertou, na intelectualidade local, novas questões artísticas e, principalmente, coletivas. Assim, em todas as artes, nota-se buscas para responder perguntas como: “Podem formas estrangeiras de sentimento, pensamento, comportamento e fala serem assimiladas? Deveriam? O que acontece com nossa própria identidade quando tentamos ser outra pessoa, especialmente alguém de outra raça?” (Poulton, 2014, p. 41, tradução minha).²²

Percebeu-se, então, que o teatro era capaz de ir além do entretenimento, tornando-se uma arte que podia – e devia – ser uma revolução artística, social e política. Os debates para que essas transformações pudessem ser feitas por meios cênicos se deram em torno de dois pontos principais: o texto dramático e a atuação.

²² “Can foreign modes of feeling, thought, behavior, and speech ever be assimilated? Should they? What happens to our own identity when we attempt to be someone else, especially someone of another race?” (no original).

O primeiro foi debatido sobre diversos pontos de vista. Inicialmente, chama a atenção as iniciativas cênicas capitaneadas por Osanai Kaoru: o Jiyū Gekijō e Tsukiji Shōgekijō. Como visto, esses dois marcos do *shingeki* tiveram a resolução de representar dramas estrangeiros. Com efeito, a utilização de peças ocidentais traduzidas tinha por objetivo fornecer material necessário para que a intelectualidade nipônica “aprendesse” a fazer dramas aos moldes europeus. Por “aprender”, entende-se criar “dramas sociais” (*shakaigeki*) aos moldes de Ibsen, com a profundidade psicológica similar à vista nos textos do dramaturgo norueguês. Logo, buscava-se usar Ibsen como cartilha para a criação de textos que pudessem reproduzir artisticamente o novo homem japonês, com todas suas idiossincrasias. Naturalmente, Ibsen não foi a única referência europeia no teatro japonês, mas, tendo sido o autor encenado nos dois primeiros marcos do *shingeki* – a estreia do Jiyū Gekijō, em 1909, e a apresentação de 1911 da Bungei Kyōkai –, foi nome ímpar para o Japão dos anos finais de Meiji.

Entretanto, especialmente após a estreia do Teatro Livre japonês, passaram a ser largamente produzidos textos dramáticos nipônicos escritos aos moldes europeus. Desta forma, entende-se as críticas recebidas pelo Tsukiji Shōgekijō, em 1924, em sua resolução primeira de encenar apenas material artístico estrangeiro. Afinal, já havia mais de uma década de produções japonesas que, para muitos, já podia dividir espaço com o que era produzido no Ocidente. Osanai, contudo, julgava que as peças escritas no Japão ainda estavam aquém daquelas feitas na Europa. De fato, o dramaturgo era muito crítico aos textos teatrais de seu país, principalmente os seus próprios. Embora tenha escrito textos anteriores, julgou sua peça *Daiichi no Sekai (O primeiro mundo)* (1921) como seu *shojosaku*, isto é, seu texto dramático de estreia (Keene, 1984, p. 442). Acerca deste ponto, pondera Kumagai (2016, p. 55):

[Ao longo da década de 1910] escritores da mesma geração de Osanai estavam escrevendo muitas peças que estavam ganhando popularidade, enquanto as produções de Osanai eram apenas adaptações. Deparando-se com esta situação, não há dúvidas que veio a ele o pensamento de que deveria escrever ‘novas produções’ de ‘peças em um ato de teatro moderno’ (tradução minha).²³

²³ “Osanai to dōnendai no sakka ni yori jitsuni ōku no shinsaku gikyoku ga kakare, hyōban o ete iru naka de, Osanai no gikyoku to ieba hon'anmono bakari de atta no de aru. Kono yōna jōkyō ni chokumen saserareta kare ni wa, ‘shinsaku’ no ‘hitomaku-mono no gendai geki’ o kakanakerebanaranai to iu omoi ga atta ni chigainai” (no original).

Percebe-se, portanto, que apesar dos esforços do fundador do Jiyū Gekijō em centrar o nascente teatro moderno nipônico em textos exteriores, o sucesso do movimento da classe artística em produzir os próprios dramas impediu que os rumos da encenação japonesa seguissem totalmente a idealização de Kaoru. Tal fato verificou-se, como visto, tanto durante o período do Teatro Livre japonês (1909-1919) quanto nos anos em que Osanai esteve à frente do Tsukiji Shōgekijō (1924-1928). Assim, o que se viu nos palcos nipônicos foram encenações que se dividiam entre uma dramaturgia traduzida e textos originais dos autores da época.

Outro relevante aspecto do texto dramático a ser comentado é a concepção deste enquanto gênero literário no Japão. De fato, como pontuei anteriormente, os textos de *kabuki* eram feitos para determinados autores e tinham a encenação como ponto fulcral em seu desenvolvimento. Entretanto, o contato com textos ocidentais fez com que os dramaturgos das eras Meiji e Taishō quisessem representar personagens de novas maneiras. Assim, desde as primeiras tentativas de inovação no teatro japonês, percebe-se a busca por criar personagens com teores psicológicos e complexidades emocionais e sociais distintas daquelas vistas na “velha escola”.

Entretanto, levar aos palcos tais inovações não era simples. Como recorda Poulton (2014, p. 36-37), “[um] novo drama exigia um novo teatro. Exigia edifícios teatrais, um elenco e equipe de artistas e um público que pudesse dar aporte aos consideráveis gastos financeiros necessários para produzir as peças” (tradução minha).²⁴ Uma vez que, para a intelectualidade da época, eram urgentes as mudanças teatrais e essas esbarravam em questões tecnológicas que só vieram a ser completamente supridas em 1924, com o Tsukiji Shōgekijō, em termos práticos, era mais fácil e rápido publicar o texto dramático em uma das várias revistas literárias e teatrais da época do que estreitar a peça nos palcos. Logo, muitos textos foram produzidos não com o intuito de serem encenados, mas sobretudo para serem lidos. Assim sendo, surgiu no meio literário e teatral da época a divisão do texto enquanto *gikyoku*, isto é, um gênero literário que usava o texto dramático como forma para narrar uma história e o *kyakuhon*, palavra usada ainda hoje para indicar o roteiro de um filme, que indicaria um texto voltado para o *engeki*, a experiência criativa de uma performance diante de uma plateia (Poulton, 2010, p. 6-7). Tal fato explica a grande

²⁴ “New drama required a new theater. It required theater buildings, a cast and crew of artists, and an audience that could support the considerable financial outlay needed to produce the plays” (no original).

quantidade de textos dramáticos que vieram a ser vistos nos palcos pela primeira vez anos depois de sua redação.

A ascensão do *gikyoku* enquanto gênero literário causou uma outra revolução no cenário teatral japonês. A figura do dramaturgo deixou de ser um apoiador do ator para se tornar, então, principal figura do drama (Ottaviani, 1994, p. 223). Construiu-se, assim, uma nova hierarquia em que o dramaturgo se encontrava no mais alto posto, seguido do diretor – uma figura que inexistia no teatro tradicional nipônico – e, então, do ator (Poulton, 2014, p. 36). As recensões críticas acerca da estreia do Jiyū Gekijō²⁵ enfatizavam o novo papel cimeiro do autor teatral, a ponto de, em 1924, a iniciativa de criação do Tsukiji Shōgekijō buscar uma contrapartida. A casa de espetáculo nasce com o intuito declarado de “exist[ir] para a encenação. Não exist[ir] para peças. Peças são literatura” (Osanai, 1924, p. 60, tradução minha).²⁶ Ou seja, pode-se entender que Osanai tenta rebalancear o debate em torno do teatro escrito *versus* teatro encenado, voltando a dar peso ao desenvolvimento da performance.

Outra inovação do *shingeki* diz respeito à extensão do espetáculo. As peças históricas (*jidai-mono*) das artes dramáticas tradicionais eram composições com vários atos, o que compreendia, no total, muitas horas de performance. Entretanto, a vida moderna na capital japonesa, que já imitava a rotina dos grandes centros europeus, não permitia que o público passasse sete ou oito horas dentro do teatro apreciando histórias diversas. A reformulação do cotidiano japonês obrigava o teatro a reduzir seu tempo de exposição, fazendo peças mais objetivas e diretas. Assim, peças em um ato (*hitomaku-mono* ou *ichimaku-mono*) tornaram-se populares, já que conseguiam expressar a vida moderna dentro de uma duração coerente com a nova realidade. Um significativo defensor dessas peças curtas foi Kikuchi Kan (1888-1948), o mais bem-sucedido dramaturgo de seu tempo (Poulton, 2014, p. 35). Em *Ichimaku-mono ni tsuite* (*Sobre peças em um ato*), para além das questões práticas acima referidas, o escritor ainda argumenta:

Pensando em nosso cotidiano, episódios dramáticos acontecem apenas uma vez em meia vida, ou, ao longo da vida toda, duas ou três vezes. Nesse sentido, eventos dramáticos raramente ocorrem em um curto período de tempo. Portanto, mesmo que você escreva uma peça de cinco ou quatro

²⁵ Cf. Poulton (2014).

²⁶ “[Tsukiji Shōgekijō wa] engeki no tame ni sonzai suru. Soshite gikyoku no tame ni sonzai shinai. Gikyoku wa bungaku de aru” (no original).

atos centrada em um único protagonista, é improvável que eventos dramáticos ocorram em cada ato (Kikuchi, 1946, p. 212, tradução minha).²⁷

Percebe-se pelo trecho acima que o intelectual entende que peças em um ato podem expressar de modo mais fidedigno a vida moderna. Se, no cotidiano, acontecimentos dramáticos aconteciam apenas poucas vezes, caberia à peça focar nesses momentos, partindo direto ao clímax, sem a necessidade de atos escritos apenas para preenchimento de questões formais ou para uma contextualização dispensável. Kikuchi, no entanto, destaca que escrever peças curtas não implica fazer textos mais “fáceis” ou de menor valor artístico. Contrariamente, o dramaturgo aponta que “escrever uma peça de um ato é mais difícil do que uma de três atos” (Kikuchi, 1946, p. 213, tradução minha),²⁸ já que haveria a necessidade de o dramaturgo colocar em uma pequena ação um retrato satisfatório da situação – o enredo propriamente dito – e das personalidades das personagens. Logo, exigir-se-ia do autor uma maior habilidade de composição, criando figuras e conjunturas que fossem a um tempo profundas e de rápida transmissão.

A situação da sociedade moderna japonesa também pode explicar os motivos de as primeiras antologias de textos dramáticos ocidentais traduzidos se comporem principalmente por peças em um ato. A urgência de se ter acesso aos textos teatrais produzidos no continente europeu pode ter influenciado na escolha de peças curtas, uma vez que seria preferível conhecer vários textos breves de diferentes nomes do que poucas peças longas de escassos dramaturgos. Neste sentido, pode-se conjecturar que a opção por compor peças curtas no início do *shingeki* seja também um reflexo do formato de textos acessíveis na época. Em outras palavras, se os dramaturgos nipônicos conheciam principalmente peças europeias em um ato, parece-me natural que buscassem construir seus próprios dramas emulando também a extensão vista no Velho Continente. Logo, percebe-se que uma série de fatores confluem para que o *shingeki* privilegiasse apresentações breves, abandonando as longas horas de performance do teatro clássico.

Vê-se, assim, que o texto dramático foi centro de discussões e transformações significativas ao longo dos primeiros anos do século XX. Entretanto, o estabelecimento do *shingeki* também trouxe questões acerca da atuação e do treinamento de atores.

²⁷ “Wareware no seikatsu wo kangaete mitemo, gekitekina jiken wa hansei ichido issho ni ni san do shika okoranai. Sonna imi de gekiteki na jiken wa mare ni hon no tanjikan no uchi ni okoru no de aru. Shitagatte, aru hitori shujinkou wo chushin ni, gomaku mo yonmaku mo no shibai wo kaitemo, makugoto ni wa gekitekina jiken wa okoritsukonai no de aru” (no original).

²⁸ “ichimakumono wo kakukoto wa, sanmakumono wo kaku yori muzukashii” (no original).

Como apontado, o *kabuki* vinha de uma forma de atuação estilizada, cuja movimentação natural não era buscada. De fato, a aliança entre encenação e dança na performance clássica fazia com que a movimentação realista por parte do ator fosse vista como uma espécie de amadorismo. Entretanto, se o novo teatro japonês intentava ser parte de uma transformação artística, social e política por meio de retratos mais próximos da realidade experimentada, criou-se a necessidade de uma atuação “propositadamente amadora”. Este “amadorismo necessário”, consenso entre os primeiros encenadores do teatro europeu no Japão, causava divergência na forma de ser obtida.

A Bungei Kyōkai, de Tsubōchi Shōyō, utilizava atores sem experiência de palco de fato. Defendia que era mais fácil treinar atores amadores, fazendo-os profissionais especializados na nova forma dramática, do que ensinar intérpretes já moldados para atuar no teatro clássico. Já o Jiyū Gekijō, liderado por Osanai e Sadanji II, argumentava que a melhor forma de lidar com a questão era transformar atores profissionais (de *kabuki*) em amadores, ou seja, treinando-os para representar de modo mais realista. Em relação a este ponto, Ottaviani (1994, p. 224) recorda que, na época do Teatro Livre, Osanai frequentemente repetia aos atores do Jiyū Gekijō para que não dançassem, mas se movessem; não cantassem, mas falassem. A mesma estudiosa ainda pondera acerca da representação de *John Gabriel Borkman*, em 1909:

Fotografias da produção de *John Gabriel Borkman*, por exemplo, ilustram o grande cuidado na reprodução de interiores, roupas, barbas, atitudes e posições. Este foi, portanto, um esforço mimético. Seu referente era uma espécie de vida cotidiana (em seus gestos e contextos) que deve ter sido no mínimo muito incomum, se não exatamente estranho, para o ator japonês (Ottaviani, 1994, p. 225, tradução minha).²⁹

A escolha de Osanai por atores profissionais pode ser inicialmente relacionada ao fato de o Jiyū Gekijō ter como cofundador um intérprete de *kabuki*. Com efeito, Morinaga (2005) pondera sobre esta possibilidade nos seguintes termos:

Uma teoria [sobre o uso de atores profissionais de *kabuki* no *shingeki*] é que Osanai queria dar apoio aos seus amigos do *kabuki* [...] Outros veem isso como um truque não persuasivo [...] Às vezes é associado a uma das deficiências pessoais de Osanai: que ele se contradiz [...] Embora extrema, a proposta de Osanai de ‘amadorismo por profissionais’ evidencia as

²⁹ “Photographs of the production of *John Gabriel Borkman*, for example, illustrate the great care taken to reproduce interiors, clothes, beards, attitudes, and positions. This was therefore a mimetic effort. Its referent was a kind of daily life (in its gestures and contexts) that must have been at the least very unusual, if not exactly foreign, for the Japanese actor” (no original).

tensões epistemológicas que a modernidade provocou no teatro japonês moderno e, por extensão, no Japão moderno (Morinaga, 2005, p. 121, tradução minha).³⁰

Vale destacar que Sadanji II atuou no *shingeki* ao longo de toda sua carreira, performando em peças do cofundador do Tsukiji Shōgekijō mesmo após a morte deste, sem nunca ter abandonado o *kabuki*. Assim, percebe-se que o ator conseguiu transitar entre os códigos de interpretação da “velha escola” e do “teatro novo” de maneira exitosa, cumprindo, sob este ponto de vista, os ideais cênicos de Kaoru.

Seja como for, vale reforçar que a ideia de “tornar atores profissionais em amadores” e o aperfeiçoamento da atuação no Japão esteve no horizonte de Osanai Kaoru ao longo de toda sua vida. Afinal, se, na época do Jiyū Gekijō, o dramaturgo pedia para que os atores falassem e não cantassem, anos mais tarde, as atividades do Tsukiji Shōgekijō foram realizadas “para a encenação” e não “para as peças” (Osanai, 1924, p. 60).

Osanai fez uma viagem, entre 1912 e 1913, à Europa e à Rússia (Keene, 1984, p. 441). Foi neste último país em que teve contato com as técnicas de preparação de atores do intérprete e teórico teatral Constantin Stanislavski (1863-1938). Foi ao modelo do teatrólogo russo, “que, como sabemos, afirmava que ‘quem se dedica ao teatro deve aprender tudo do zero: como andar, se mover, atuar, olhar e, finalmente, como falar’”, que “Osanai mais se manteve fiel” (Ottaviani, 1994, p. 224, tradução minha).³¹ Destarte, percebe-se como a figura central do *shingeki* direcionou a sua preocupação em torno do futuro do teatro nipônico para além do texto dramático, que ocupou, como visto, uma parte significativa das polêmicas teatrais da época.

Vê-se, portanto, que a modernização do teatro japonês – isto é, a transição de uma arte cênica tradicional para um teatro que segue literária e cenicamente os paradigmas ocidentais – aconteceu de modo lento, permeado por discussões de várias naturezas que envolviam desde ajustes técnicos e tecnológicos – forma de atuação, espaço físico etc. –, até reformulações artísticas. Osanai defendia que o Tsukiji Shōgekijō fosse um grande laboratório para o futuro da dramaturgia nipônica. Assim, o que se apresentava ali deveria

³⁰ “One theory is that Osanai wanted to give support to his kabuki friends [...] Others see it as an unpersuasive sleight of hand [...] It is sometimes associated with one of Osanai's personal shortcomings: that he contradicts himself [...] Although it is extreme, Osanai's proposal of ‘amateurism by professionals’ is evidence of the epistemological tensions modernity caused in modern Japanese theatre, and, by extension, in modern Japan” (no original).

³¹ “as we know, claimed that ‘he who devotes himself to the theatre must learn everything from scratch: how to walk, move, act, look and finally, how to speak’” e “which Osanai remained most faithful” (no original).

ser um modelo transitório, uma ponte para uma forma teatral genuinamente japonesa do século XX. Entretanto, o *shingeki* acabou se estabelecendo como a forma hegemônica de arte dramática no Japão até o final da década de 1960. Nessa época, o “teatro novo” tornara-se ortodoxia e foi contraposto com os movimentos *angura*, abreviação de *andāguraundo engeki* (“teatro *underground*”), e *shōgekijō* (“Pequeno teatro”) (Takayuki, 2016). Estes movimentos de vanguarda, apesar de grande relevância para teatro japonês da segunda metade do século XX, estão além do recorte proposto para este trabalho. Naturalmente, há diferenças entre o *shingeki* japonês e o teatro europeu da primeira metade do Novecentos. Tais aspectos também não cabem ser discutidos neste artigo, podendo compor um trabalho futuro. Neste texto, meu intento foi traçar considerações basilares sobre o processo de transformação que ocorreu no teatro nipônico, deixando o *kabuki* – ainda regularmente encenado na qualidade de teatro clássico – e culminando no *shingeki*.

Considerações finais

Por emular uma dramaturgia europeia, muitas vezes o teatro moderno japonês (bem como suas formas de transição) foi, no Ocidente, visto superficialmente como menos interessante do que o tradicional, com suas configurações “tipicamente japonesas”. Um exemplo pode ser visto nas opiniões negativas emitidas pelo poeta e diplomata brasileiro Luís Guimarães Filho (1878-1940) em seu livro *Samurais e mandarins* (1912).³²

Visando evitar que ainda hoje se reproduzam impressões assim, principalmente entre aqueles pouco familiarizados com os estudos japoneses ou estudos teatrais, saliento que, para além de o *shingeki* possuir um rol de textos dramáticos tão interessantes e importantes quanto o do teatro clássico, o movimento do “teatro novo” foi além de uma mera adoção de arte estrangeira. Foi parte fundamental de uma renovação e uma revolução artística e social, que ajudou a desenhar o Japão como o país que hoje conhecemos.

Portanto, debruçar-se sobre o *shingeki* extrapola os estudos puramente artísticos do Japão e se torna uma forma de compreensão da história e da sociedade nipônica do século passado. Encerro este percurso com a esperança de que este texto, ainda que panorâmico e

³² Cf. GUIMARÃES FILHO, Luís. O teatro japonês e a sra. Sadda Yacco. In: GUIMARÃES FILHO, Luís. *Samurais e mandarins*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1935. p. 230-242.

de caráter introdutório ao tema, sirva de estímulo para que novos olhares recaiam sobre o teatro moderno japonês (e sua literatura dramática), que em 2024 completa um século de consolidação.

Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HALFORD, Aubrey S.; HALFORD, Giovanna M.. **The kabuki handbook**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1965.

HATA, Ikuhiko. Continental expansion, 1905-1941. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **Cambridge history of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 6. p. 271-314.

HIRAKAWA, Sukehiro. Japan's turn to the West. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **Cambridge history of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 5. p. 432-498.

KATO, Shuichi. **A history of Japanese literature: from Man'yōshū to modern times**. Richmond: Japan Library, 1997.

KEENE, Donald. **Dawn to the West**. Japanese literature of modern era. Poetry, Drama, Criticism. Nova York: Henry Holt and Company, 1984.

KIKUCHI, Kan. **Bundan Nyūmon Sekai Bungaku Annai**. Tokyo: Takasu Fumiya, 1946.

KUMAGAI, Tomoko. Osanai Kaoru 'Daiichi no sekai' ron - shūkyō shinkō to reishugi wo megutte. **Engeki gakuron shu Nihon engeki gakkai kiyō**. Tokyo, n. 62, p. 51-66, 2016.

LEITER, Samuel L. **Historical dictionary of Japanese traditional theatre**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.

MORI, Mitsuya. Introduction: the prelude of modern drama in the Meiji Era (1868-1912) In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014. p. 15-31.

MORINAGA, Maki Isaka. Osanai Kaoru's Dilemma: "amateurism by professionals" in modern Japanese theatre. **TDR (1988-)**, Cambridge, v. 49, n. 1, p. 119-133, primavera 2005.

OSANAI, Kaoru. Tsukiji Shōgekijō wa nan no tame ni sonzai suru ka. **Engeki Shinchō**, Tokyo, v. 1, n. 8, p. 60-63, agosto 1924.

OTTAVIANI, Gioia. "Difference" and "Reflexivity": Osanai Kaoru and the Shingeki Moviment. **Asian Theatre Journal**, Honolulu, v. 11, n. 2, p. 203-213, outono 1994.

POULTON, M. Cody. **A beggar's art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

POULTON, M. Cody. The age of "Taisho Drama". In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014, p. 33-45.

POWELL, Brian. The Tsukiji Shōgekijō and its company. 1924-1926. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, v. 30, n. 1, p. 69-85, primavera 1975.

RIMER, J. Thomas. The Tsukiji Little Theater and its aftermath. In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014, p. 99-115.

SALZ, Jonah (Ed.). **A history of Japanese theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

TAKAYUKI, Kan. Sixties Theatre. In: SALZ, Jonah (Ed.). **A history of Japanese theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 289-320.

Submetido em: 31 ago.2023

Aprovado em: 02 nov.2023



O fluxo de consciência e o monólogo lírico na peça “Fluxorama”, de Jô Bilac: entre a dramaturgia negra e a poesia

The stream of consciousness and the lyrical monologue in the play “Fluxorama”, by Jô Bilac: between Black dramaturgy and poetry

Graciele de Fatima Amaral¹

Edson Santos Silva²

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira³

Resumo

Este estudo pretende analisar a peça “Fluxorama”, do dramaturgo brasileiro negro Jô Bilac, escrito e inscrito na obra *Dramaturgia Negra*. O texto retrata o tamanho do ser humano dentro do universo e o constante conflito entre a vida e a morte, em monólogos que refletem a fluência, o fluxo de consciência de cinco personagens. A forma de expressão, na materialidade do texto, é de caráter lírico, que o coloca como texto dramático e ao mesmo tempo poético. Utilizou-se para tal análise Patrice Pavis e Michel Mauch, ao abordar questões teóricas a respeito das principais características do monólogo e do fluxo de consciência. Abdias do Nascimento e a professora Evani Tavares Lima trouxeram à luz uma importante discussão da dramaturgia negra: a autoria. Ainda apresentamos, um brevíssimo panorama histórico da dramaturgia negra no Brasil, a partir dos estudos de Mirian Garcia Mendes.

Palavras-chave: Texto teatral lírico; Vida e morte; Teatro (do) negro; Autoria negra; Teatro; Teatro brasileiro.

Abstract

This study intends to analyze the play “Fluxorama”, by the Black Brazilian playwright Jô Bilac, written and inscribed in the work *Dramaturgia negra (Black dramaturgy)*. The text portrays the size of human beings within the universe and the constant conflict between life and death, in monologues that reflect the fluency, the stream of consciousness of five characters. The form of expression, in the materiality of the text, is of a lyrical character, which places it as a dramatic and at the same time poetic text. Patrice Pavis and Michel Mauch were used for such an analysis, when addressing theoretical questions regarding the main characteristics of the monologue and the stream of consciousness. Abdias do Nascimento and Evani Tavares Lima brought to light an important discussion of Black Dramaturgy: authorship. We also present a very brief historical overview of Black Dramaturgy in Brazil, based on the studies of Mirian Garcia Mendes.

Keywords: Lyrical dramaturgy; Life and death; Black theater; Black authorship; Brazilian theater.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná. É Licenciada em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa na mesma instituição. E-mail: gracidfamaral@gmail.com.

² Professor associado à Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Irati e Guarapuava. Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

³ Professora Associada à Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Pós-doutorado em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br.

“Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também.”
Jô Bilac, em entrevista a Sabrina Fidalgo (2021)

(...) na simbiose da Terra
todos num mesmo berro
tudo que tá vivo grita!
pela queda eterna
agora e na hora da sua morte: amém...
Jô Bilac (2018, p. 234)

Introdução

Tratando da fluência mental do homem contemporâneo e a sua dificuldade de compreensão do mundo que o cerca, os monólogos que compõem a obra teatral “Fluxorama” colocam o espectador/leitor dentro dos pensamentos das personagens. Nos cinco monólogos escritos por Jô Bilac, tem-se a captura da consciência em estado primitivo e sem a preocupação com o olhar exterior nem do espectador e tampouco do leitor.

Apontar-se-á o monólogo lírico e sua configuração através da materialidade textual e visual bem como a poesia que há nesse texto em que suas personagens desenvolvem um importante momento de reflexão e de emoção em que se deixam levar por confidências. Dessa forma a estrutura, a forma textual se materializa para um leitor/espectador através do monólogo lírico.

A peça faz parte de um compilado de textos nominado *Dramaturgia negra*, organizado por Eugênio Lima e Júlio Ludemir, em 2018, pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. O objetivo é apresentar um movimento no intento de aviventar a dramaturgia negra, na qual, a partir das mesmas tentativas são encontradas as mesmas respostas que recaem no mesmo ponto: a autoria. Portanto, faz-se necessário superar a ideia de que há uma definição única, bem como um consenso a respeito dessa dramaturgia.

Para Eugênio Lima, na apresentação do livro *Dramaturgia negra*, a obra é um importante material que se “guia pelo direito a narrar a própria história” onde “a disputa é pela narrativa: quem conta, como conta e quais, são as formas de que se lança mão para contar essa história” (Lima, 2018, p. 12), ou seja, tal compilação é, antes de tudo, o *locus* da dramaturgia de autoria negra do/no Brasil.

No presente texto, elenca-se um breve panorama histórico da dramaturgia negra no Brasil, a partir dos estudos de Mirian Garcia Mendes e Abdias do Nascimento. Os conceitos do professor de estudos teatrais Patrice Pavis e Michem Mauch foram utilizados para compreender conceitos relativos à estrutura e diante da materialidade do texto como um gênero híbrido. Para demonstrar engendramento da peça de Jô Bilac no que diz respeito às principais teorizações acerca do gênero dramático e da dramaturgia negra, foram abordados os pressupostos da professora Evani Tavares Lima, para discutir a autoria da/na dramaturgia negra.

A peça “Fluxorama”, escrita em 2016, tem em seu título a junção de duas outras palavras (fluxo+rama). Ao analisar esses dois termos, há algumas possibilidades de significação. A primeira, “fluxo”, tem a significação dicionarizada como o escoamento ou movimento contínuo que segue um curso, uma corrente, descarga, vazão. Tem sua origem no latim *fluxus*, ato de fluir. (Houaiss; Villar; Franco, 2001, p. 208). Para a expressão “rama” foram encontradas as origens na língua tupi, a qual apresenta a palavra tempo nominal, pois o verbo não expressa tempo, mas existe o tempo do substantivo. Dessa forma, usam-se os sufixos *rama* (futuro, promissor, que vai ser) e *pûera* (passado, velho, que já foi). Por exemplo, no substantivo *Ybyrá* (árvore), que para designar muda ou a futura árvore usa-se o termo *Ybyrárama*. Tem-se ainda a designação do sufixo “rama” vindo do grego *hórama*, ou espetáculo, vista. (Gomes, 2020). Nesse sentido e de acordo com essa significação podemos nos questionar que “fluxo+rama” significa Fluxo para o futuro? Fluxo como espetáculo?

Um breve percurso histórico da dramaturgia negra no Brasil

É fundamental apresentar um breve percurso histórico a respeito da dramaturgia negra, a qual está inserida no quadro de produção literária, artística e cultural das maiorias minorizadas.⁴ Para Mendes (1982), o teatro no Brasil tem seu início no século XVI, por meio da catequização cristã feita pelos padres jesuítas, inicialmente com os indígenas e depois com os negros escravizados, os quais foram, ao mesmo tempo, público e atores. O objetivo principal era doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos.

⁴ Apontado por Richard Santos (2020), é um termo que se relaciona diretamente ao “grupo social majoritariamente formado por pretos e pardos (negros) [...] que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoria em termos de acesso a direitos, [...] e, que racializados como seres inferiores, sofrem apagamento identitário, são desidentificados(as)” (Santos, 2020, p. 13-14).

Para tanto, os colonizadores portugueses utilizavam, além das línguas, as expressões espetaculares e a representatividade simbólica dos colonizados, intencionando à conversão católica cristã, a partir de um jogo de (pseudo)paridade cultural, simbólica e linguística. Dessa forma, havia uma tentativa de um “plano ideal”, cujo objetivo seria um teatro brasileiro que comportaria “em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra” (Mendes, 1982, p. 4). Contudo, tais representações eram sob a ótica branca e europeia.

Já no século XVII, a prática teatral era vista como uma atividade de desprestígio, e por isso condenada pelos representantes da moral e dos bons costumes da sociedade, o que explica o fato de que os palcos dessa época eram classificados e adjetivados como “coisa de preto”. Nesse período surgem também as companhias que realizavam suas peças com negros pintados de branco (Mendes, 1982, p. 13).

O século XIX é marcado cada vez mais pela exígua presença do negro nos palcos, momento em que surge a figura do negro a partir de três principais personas tipificadas: o escravo fiel, o negro ruim e o bom negro. “Quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou” (Lima, 2015, p. 98). Em torno dessas, outras classificações foram sendo criadas: “o escravo fiel, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o negro ruim, ou negro revoltado, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro” (Lima, 2015, p. 99).

Foi apenas na segunda metade do século XIX que surgiram os primeiros autores escrevendo acerca de Dramaturgia, principalmente nas Revistas Negras⁵ e do Teatro Experimental Negro.⁶ Dessa maneira, é importante destacar que se inicia o chamado por uma história negra do/no teatro brasileiro, tornando-se um importante espaço que, segundo Lima (2015, p. 103), é “uma provocação à autoria: qualidade ou condição de autor, [...] de escrever o que não tem sido dito, de retratar o que tem estado à margem”.

⁵ A Companhia Negra de Revistas assinalou o início do teatro negro no Brasil, através de uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e procurou estilizá-los com números de danças e canções da cultura afro-brasileira e afro-americana. Surgiu no Rio de Janeiro, em 1926, eletrizando a crítica e o público durante seus 16 meses de existência (Bacelar, 2007, p. 121; Mendes, 1982, p. 21).

⁶ Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, quando foi fundado, no Rio de Janeiro, trabalha pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004, p. 45).

Já no século XX, a temática da escravidão e das críticas sociais tomou novamente os palcos brasileiros. Contudo, aponta-se um esvaziamento do enfoque cultural da figura do negro, pois tratava-se do negro sob o olhar branco, ou a “marca da ideologia da brancura que vê tudo que não é seu espelho, como inferior, indigno e destituído de qualquer valor” (Mendes, 1982, p. 54). Com relação à autoria, é possível destacar que o negro, nesse momento, ainda não é o autor, e por mais que tais autores tentassem abarcar temáticas referentes à negritude, a maioria deles, “conscientes ou não da ideologia que ajudaram a legitimar, acabaram por validar em suas peças a maioria dos estereótipos difundidos pela sua sociedade” já citados (Lima, 2015, p. 99).

Como consequência de anos de atuação e de escrita dramaturgica sob a perspectiva branca, nota-se a universalidade que a naturaliza como referência clássica. Tem-se uma cristalização do ponto de vista da branquitude, ou seja, só se pode sustentar a existência de uma dramaturgia negra a partir da subjetividade estreitamente ligada à autoria.

Para a professora Evani Tavares Lima, é possível demarcar no Brasil a presença do negro no teatro pelas vias do uso, das formas e de seus referenciais.

De modo que, se pode examinar o negro no teatro brasileiro a partir das seguintes dimensões: utilização de formas, fundadas em princípios negro-descendentes (como fizeram os jesuítas, por exemplo); participação, seja em manifestações espetaculares populares, seja nos palcos, de modo camuflado (usando maquiagem para esconder a negrura); como tema e argumento dramaturgico; como autor e/ou colaborador na criação das obras (Lima, 2015, p. 96).

Abdias do Nascimento é o maior colaborador para que o teatro das maiorias minorizadas chegasse ao que é hoje, ao fundar o TEN (Teatro Experimental do Negro) não só deu voz e visibilidade à população negra, como a instrumentalizou para que pudesse escrever sob suas perspectivas e segundo sua cultura, portanto o espaço destinado à autoria era de extrema relevância. Segundo Abdias “o TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro” (Nascimento, 2004, p. 212).

No intento de apontar as tensões histórico-sociais, Abdias percebe que os desafios estruturais presentes na dramaturgia estavam presentes não só pela ausência de negros em cena, mas, principalmente, ao privilegiar o texto de autoria negra além de perspectivas

epistemológicas que devem ser adotadas nas teorias teatrais.

A partir desse breve contexto histórico do teatro negro brasileiro é que se encontra Jô Bilac, nascido em 1985, no Rio de Janeiro. É autor premiado de várias peças e um dos criadores da série *Segunda chamada*, adaptação de sua peça *Conselho de classe*, publicada pela Editora Cobogó.

Jô afirmou em entrevista que sempre sonhara em ser escritor, e que viveu, ainda criança, o racismo de quem não acreditava que um negro se tornaria escritor: “Não ocupo aquele lugar que a sociedade espera de mim nos meus textos, que é o *lugar de fala de um homem negro*. Nos meus textos, falo também da vida. Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também” (Bilac, 2020, grifo do autor). Ele é autor das peças “Infância, tiros e plumas” e “Os mamutes”; escreveu ainda “Savana glacial”, “Beije minha lápide”, “Pi – Panorâmica insana”, “Vênus Flytrap” e “Fluxorama”. Todas as peças foram encenadas no Brasil e no exterior – como Bogotá, Londres, Nova York, Paris, Bolonha, Lisboa e Estocolmo. A peça “Fluxorama” foi editada pela Yale University, nos Estados Unidos.

Monólogo, monólogo lírico e fluxo de consciência: o limiar entre a poesia e o teatro

Ao analisar os conceitos apresentados por Patrice Pavis, segundo os quais a ação falada ou “toda fala no palco é atuante e aí, mais que em qualquer outro lugar *dizer é fazer*” (Pavis, 2008, p. 6, grifo do autor), entende-se que a linguagem, imprescindivelmente, é ação. Michel Mauch será apontado para contrapor alguns conceitos importantes.

Para Jô Bilac, autor da peça “Fluxorama”, a obra em sua tessitura textual “toma o ato de pensar como ponto de partida, o pensamento tem um fluxo performativo por si só, em diferentes dinâmicas, e constrói narrativas atravessadas pela relação dentro/fora da cabeça”. Os cinco monólogos retratam o existir de quatro personagens humanos e um asteroide, que irá se chocar com a Terra.

A primeira personagem é Amanda, que possui uma doença degenerativa que lhe rouba a audição, e, gradativamente, o restante dos sentidos, marcando suas reflexões a partir de frases feitas. “A grande culpada mesmo é a gordura trans consumida sem receio” ou “diria que a culpada é minha mãe, que sempre se sentiu culpada por me culpar pela culpa cristã que herdei de sua culpa terceirizada” (Bilac, 2018, p. 185). Ao enunciar essas

frases, a personagem expõe suas angústias com discursos que circulam na sociedade, e torna evidentes as limitações do indivíduo diante daquilo que já está posto na/da sociedade.

O silêncio externo amplificava o volume dos meus pensamentos, e apesar de não ser mais capaz de ouvir o som da minha própria voz, ela estava dentro da minha cabeça em alto e bom som. Muito clara e absoluta. Confesso que num dado momento fiquei em dúvida se era mesmo aquele o tom da minha voz, uma vez que – antes – eu nunca havia reparado ou me fixado em tal análise sonora (Bilac, 2018, p. 187).

O mesmo ocorre com a personagem Luiz Guilherme que, preso entre ferragens, na iminência da morte, entre seus últimos desejos, como estar perto de Isadora, seu amor, ele diz:

Estou decepcionado.
Nem puto nem amedrontado.
Decepcionado mesmo. Resume tudo.
Numa certa altura da vida pensamos todos nisso.
(Na morte.)
Mas nem todos da mesma forma, que fique claro.
Sou forte. Por isso penso nela.
Detesto a fraqueza que se remedeia na imaginação...
Nas hipóteses.
Estou preparado para.
Pensei em.
Estou a caminho de.
O que não me inibe nem um pouco de questionar a forma
como se dá (Bilac, 2018, p. 187).

O fluxo de pensamentos dessa personagem diante de uma situação-limite (da morte), mesmo estando só, ainda que encerrado em seu pensamento, tenta lidar com determinadas formas de controle. Mais adiante, ao tentar manter-se lúcido, apela para a matemática, pela lógica inútil em que o momento não exige

Preciso ficar ligado.
Quero morrer consciente.
Desperto até o último segundo.
Ele é meu (o último segundo) e eu o quero.
Faço questão.
[...]
Me masturbaria agora se pudesse.
Mas nem é o caso.
Pensar já está de bom tamanho.
Pensar em Isadora. Pensar que tive/terei/a tenho na

dimensão dos meus olhos.
[...]
1 gim tônica
7 chopes
3 micheladas
2 doses de Kovak
29 cigarros
[...]
98 gargalhadas altas
5 recordações agradáveis
2 motivos pra ir embora
1 vontade enorme de ver você.
[...]
Respira.
Isso.
Quantos dedos tem aqui.
Trinta e três.
Respira.
Respira.
45 dividido por 14.
Pensa.
Quanto dá?
Isadora
volta aqui
[...]
respira
Isadora
(Bilac, 2018, p. 205; 206; 210).

Considerando que o pensamento não existe apartado da linguagem, da fala, nesse caso a fala se dá materialmente na escrita, por meio de uma linguagem poética abarcando, inclusive, a forma na escrita (em versos). A personagem ouve barulhos de ambulância.

Em seguida, há a personagem Valquíria, que participa da corrida de São Silvestre; trata-se de uma mulher cheia de dúvidas, pensamentos e ideias sem importância, como qualquer uma em seu lugar. O início do texto é marcado por uma escrita que se assemelha a um poema concreto, visual. A sentença “Pra que que eu fui inventar” se repete partindo de uma fonte⁷ menor para uma maior, como se a personagem ou se aproximasse do leitor ou falasse cada vez num tom de voz mais alto.

⁷ Conjunto completo de caracteres de um mesmo tipo. Tamanho de Letras escritas em computador (Houaiss; Villar; Franco, 2001, p. 197).

Fig. 1 – Excerto da peça “Fluxorama”

VALQUIRIA

Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar

??

/Pensa no mar/

o mar no mar o mar no mar o mar no mar o
marumanumanumanuma

Fonte: Bilac, 2014, p. 214.

Logo abaixo, estão os enunciados, compostos por vários pontos de interrogação e a frase que acompanha vários momentos desse fluxo de pensamento dessa personagem, uma junção de signos linguísticos que lembram o fluxo do próprio mar e sinais que representam ondas: “/Pensa no mar/o mar no mar o mar no mar o mar no mar o /marumanumanumanuma / ~~~~~ ~~~~~” (Bilac, 2018, p. 214).

O monólogo de Valquíria é permeado por um estilo híbrido de se escrever, ao entrecruzar o texto teatral e o poético. Mais adiante, tem-se a personagem na iminência de desistir, e apela a si para que isso não aconteça.

Fig. 2 - Excerto da peça “Fluxorama”

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

Vai acabar/Tá acabando/Tudo acaba/O dia acaba todo
dia/O ano acaba hoje/Eu tô acabada agora/

/Pensa no mar/

numa onda grande

Crescente

Fonte: Bilac, 2018, p. 219.

“É bom fechar ciclos. É importante fechar ciclos. É importante levar uma coisa do começo ao fim” (Bilac, 2018, p. 221). Assim como a sentença “pensa no mar” se repete ao longo do monólogo, há outras repetições que a personagem faz para firmar a crença da sua concretude. Ela não vive uma situação limítrofe entre a vida e a morte, o fluxo aqui é outro, dá-se como reflexo de inúmeras situações cotidianas às quais as pessoas se submetem, muitas vezes, por vontade própria. Ela conclui comparando o fim da corrida com o próprio fluxo do/de viver, o ponto final seria a própria morte?

Fig. 3 – Excerto da peça “Fluxorama”

Tá chegando

Tá perto

Aberto certo, tá tudo certo
ano vira e aí tem brinde, fogos, promessas,
depois carnaval, páscoa, dia das mães, dia
dos namorados, festa junina, dia dos pais,
dia das crianças, natal, ano novo novamente,
feriados, aniversários, casamentos, batizados, funerais,
partos, eventos, inventos, se apaixona, quer comprar,
divide em quantas prestações emagrece engorda corta
paga vence apanha morde manifesta goza chora vaia é
vaiada briga consome é consumida dá audiência dá barraco
dá mais que chuchu na serra e a pele continua, e junto com a
pele o rocheio, o corpo, a cabeça, os pensamentos dentro da cabeça...

/pensa no mar/

ponto final.

Fonte: Bilac, 2018, p. 222.

O monólogo seguinte é da personagem Medusa, que tenta meditar dentro de um banheiro ao meio-dia na localização central da cidade de São Paulo, “(agora) (relaxa) (desliga, porra!) (Esquece o formigueiro/lotado/ardendo de gente na febre do meio-dia martelando esse prego desencaixado/esquece!)” (Bilac, 2018, p. 223). A materialidade do texto apresenta-se novamente de maneira híbrida, pois há um lirismo no fluxo de consciência dessa personagem: “a árvore cresce/come a TERRA/eu como a árvore/ [...] /EU SOU A TERRA em si também/autofagia gravitacional/que não para/o eterno retorno/não para/tudo continua/não para/além de mim/acima da existência humana: barata/magnífica” (Bilac, 2018, p. 226).

No monólogo de Medusa, observam-se as alterações de fontes que se assemelham a poemas concretos; há no trecho a seguir (figura 04) fontes em itálico, presença de barras, de fontes maiores, menores. A personagem, ao tentar meditar e esvaziar seus pensamentos, acaba por fazer exatamente o contrário, acaba realizando uma grande reflexão acerca do existir do ser humano na Terra.

Fig. 4 – Excerto da peça “Fluxorama”

*Encara nada! Covarde! Elabora tudo, faz discurso/faculdade/
declaração de imposto de renda/defende ideias/mas na hora
H, eu quero ver é na hora H! AHHHHHHHH. Ai é que são
elas! Responde!!!! Fala!!!! Não grita!/Gritando por quê?/Mania
de gritar/me deixa gritar!/Se não gritar aqui/grito aonde?
O corpo é preso, a alma é livre! Eu sou livre! Eu sou o
que eu quiser! Eu grito se quiser!*

Me deixa gritar!

*Bola branca/expande a bola branca/expaaaaaaaande/
todo mundo expandindo, tendo filho/quero ver onde vai
caber tanto/se cada um tiver um celular/desova onde?/
joga no mar que a onda leva/: escravos/negreiros/sírios/
zica/favelados/bandidos/congresso*

Relaxa

Respira

Fonte: Bilac, 2018, p. 229.

A partir da ideia de que a peça “Fluxorama” é um texto híbrido, tem-se no fluxo de consciência da personagem Medusa um trecho da música “Índio”, do cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso. Tal inclusão é teorizada por Mauch, a partir dos conceitos de fluxo de consciência, em que “resume-se ao essencial a exposição dos significados e o deslocamento das ênfases [...]”, e o autor/escritor “se utiliza de elementos de outras linguagens artísticas: música, imagens e símbolos que se relacionam espacialmente” (Mauch, 2014, p. 100); ou seja, apresentam-se inúmeros elementos que colaboram para o acesso do espectador e do leitor ao fluxo de consciência das personagens.

O último monólogo é da personagem Asteroide, que em seu próprio fluxo de consciência aproxima-se da terra.

*Meu corpo rochoso na cordilheira do tempo
Minha órbita incerta/minha rota hipotética/meu rastro
de luz cada vez mais perto/no fluxo da correnteza espacial/
Sigo sem eixo/no comboio de cometas/Cruzo a Faixa
brilhante/sinuosa/Galáxia leitosa/ num agora sem fim...
Na mira do horizonte/No centro oblíquo/Entre milhões*

de estrelas... se revela:
uma esfera: azul/se desespera/é a Terra
[...]
Encaro a Terra nos olhos/azul penetrante
Não tem pra onde ir... nem como fugir...
Astrônomos me monitoram/assombrados/na tentativa
de desviar meu corpo celeste... meu rasgo de fogo... meu
inconsequente:
beijo... meu corpo em chamas/a Terra na reta me espera
[...]
/entregues/na simbiose da Terra/todos num mesmo berro/tudo que
tá vivo grita!/ pela queda eterna/agora e na hora da sua morte: amém...
(Bilac, 2018, p. 226).

Diante disso, pode-se concluir que o texto de Jô Bilac não se materializa apenas para a encenação, para reproduzi-lo, oralizando-o, mas sua materialidade também se concentra no leitor, na escrita em si de cunho poético.

A base central de uma peça é a personagem e seu corpo, mas suas falas são o material no qual o enredo é apresentado, a partir da linguagem. Dessa forma, faz-se necessário entender o conceito de monólogo a partir do conceito de diálogo, que em sua estrutura primária é a conversa entre dois ou mais atores em cena.

O termo diálogo é abordado como a linguagem em ação, um “acontecimento cênico como ações performáticas e com um jogo sobre os pressupostos e o implícito da conversação; em suma, como uma maneira de agir sobre o mundo pelo uso da palavra” (Pavis, 2008, p. 6). O diálogo passa a ser “naturalmente” a forma de expressão singular já que o teatro é concebido a partir da “apresentação de personagens atuantes” (Pavis, 2008, p. 6).

Segundo Pavis, “o critério essencial do diálogo é o da troca e da reversibilidade da comunicação” (Pavis, 2008, p. 93), pois há discursos que são compreendidos como monológicos e que se tornarão dialógicos e vice-versa. No diálogo, há a presença de um eu e um tu: alguém que fala para outro que o responde transformando-se num eu. Afirma-se que essa pode ser uma característica que beneficia o delineamento que difere o diálogo em relação ao monólogo.

O monólogo (ou solilóquio) possui uma característica particularmente comum: trata-se de um discurso projetado/destinado a ser apreendido a partir de uma situação dialógica. Destaca-se a importância de se diferenciar ainda do termo aparte,⁸ tipo de

⁸ “[...] parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, [...] não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público. No aparte o

monólogo, em que a personagem projeta intencionalmente um ouvinte.

Há uma diferenciação tipográfica para a escrita dos monólogos, que possuem também uma forma específica de seu sujeito único de enunciação: são apenas diálogos da personagem consigo, com uma personagem de sua fantasia ou com o mundo – como testemunha – e a “extensão de uma fala destacável do contexto conflitual dialógico” com outro personagem (Pavis, 2008, p. 247).

Benveniste aponta que o monólogo é um diálogo interiorizado elaborado a partir de uma “linguagem interior”, que pressupõe um eu locutor e um eu ouvinte. Muitas vezes apenas o eu-locutor que fala, mas a presença do eu ouvinte é imprescindível para tornar “significante a enunciação do eu locutor” (Benveniste, 1966⁹ *apud* Pavis, 2008, p. 247).

Pavis organiza o termo em análise de acordo com a Tipologia dos Monólogos, e o subdivide conforme a função dramaturgica e a forma literária. A respeito da função dramaturgica, há o monólogo técnico, monólogo de reflexão (ou de decisão) e o monólogo lírico, nosso objeto de análise, que pressupõe um momento de reflexão e de emoção de uma personagem, a qual se deixa levar por confidências (Pavis, 2008, p. 248).

Mauch (2014) difere o discurso verbalizado do monólogo/solilóquio¹⁰ e do fluxo de consciência/monólogo interior,¹¹ esclarecendo que no primeiro par há um encadeamento lógico, já que se trata de um discurso direcionado a um outro. O que já não ocorre com o segundo par, no qual não ocorre esse encadeamento.

No monólogo interior a coerência é outra, pois, leva o caráter de comunicar a *identidade psíquica*. Representa, assim, os conteúdos psíquicos e os processos da mente. [...] Difere, assim, do que ocorre com o recurso técnico das impressões sensoriais, desenvolvidos apenas nas áreas remotas da consciência. [...] A escrita na constituição do monólogo interior é alterada. O autor não obedece mais às normas [...] porque a lógica da mente não é a mesma da sintaxe e da semântica. Resume-se ao essencial a exposição de significados e o deslocamento das ênfases [...] utiliza de elementos de outras linguagens artísticas, música, imagens, símbolos, que se relacionam espacialmente (Mauch, 2014, p. 100, grifo do autor).

monologuista nunca mente já que não enganamos voluntariamente nós mesmos” (PAVIS, 2008, p. 10).

⁹ BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. (2º. volume).

¹⁰ Função: “a personagem forma a linguagem para ser comunicada ao outro [...] é a expressão verbalizada sonoramente audível no espaço exterior do corpo da personagem, numa linguagem lógica e coerente” (Mauch, 2014, p. 100-101).

¹¹ Função: “a personagem forma a linguagem para ser comunicada ‘para si’ [...] é a expressão que ocorre na mente da personagem, no limiar espacial do seu corpo [...] a lógica de formação segue a mente” (Mauch, 2014, p. 100-101).

Como já mencionado, observa-se na peça “Fluxorama” a construção do monólogo interior – ou *stream of consciousness*, ou fluxo de consciência – de cunho poético, pois, ao dialogar com Mauch (2014) tem-se a obra teatral escrita sob uma estrutura vertical com combinação de frases poéticas, bem como músicas, o que produz, origina uma combinação que pode se caracterizar espacialmente como teatro ou como poema. A disposição do texto na peça (na escrita do papel) traz esse caráter poético, combinação vertical.

Somos um só agora.
Eu e o meu Mustang.
A simbiose.
A massa disforme e concreta, numa terceira referência.
Se eu pudesse gritar por ajuda: gritaria.
[...]
tá tudo bem
tá tudo bem
Tudo bem que a vida é breve.
Tudo bem que tem conta de gás que vence dia 20.
[...]
Tudo bem que foi tão bom.
Tudo bem que você me magoe às vezes.
Tudo bem que durou.
Tudo bem que é você.
Tudo bem que te tenho.
Tudo bem eu chorar agora.
Tudo bem eu estar com medo.
Tudo bem que seja assim.
Tudo bem...
tudo bem...
[...]
(Bilac, 2018, p. 199; 212).

No exemplo acima desse trecho da peça é possível identificar, segundo Mauch (2014, p. 100), que

o autor passa da memória lógica (que sequencia o passado e o presente) para a memória poética (que restabelece o passado como presente), passagem que permite conhecer a intimidade da personagem, mergulhando no seu subconsciente.

Ainda para Mauch, o processo de pensar é demasiado mais rápido e intenso do que a linguagem, escrever esse fluxo é um processo também intenso. Os pensamentos surgem sem serem chamados; Mauch traz uma metáfora associada à tartaruga e o coelho: “O aparelho fonador é uma tartaruga, quando o comparamos com a velocidade do

pensamento. Tartaruga que tenta chegar em primeiro lugar, antes do coelho, numa corrida desigual” (Mauch, 2014, p. 100).

Em um trecho, a personagem Amanda expressa, por meio de um fluxo de consciência intenso, o seu existir:

Com todo o pavor que isso possa trazer e toda beleza também porque a vida é cheia de beleza e eu aqui com vontade de chorar às vezes por emoção mesmo ou por essa sede que não para não paro de sentir sede e isso me assusta tanto e me apaixona tanto porque a paixão vem num susto quando menos esperamos e eu não sinto mais o cheiro do cabelo do meu marido nem o seu hálito cheio de pasta de dente ou sua colônia ordinária ou a acetona que uso para remover meu esmalte ou a bochecha carnuda de um neném ou a maresia enjoativa e inebriante que invade a minha sala e daí volta a vontade de chorar agora não de emoção embora o choro seja uma faceta indiscreta disso mas meu choro é metido a besta e deixa ele ser do jeito que ele quiser ser e deixa as pessoas serem como elas querem ser mesmo fingindo porque não deixo de amá-las pois são lindas como são e mesmo se assim não forem continuo amando seus sorrisos ou suas caras de desagrado que me agradam cada vez mais e eu seria boba se não as amasse porque só o amor justifica essa loucura que é a vida que se apresenta de forma tão abrupta e por muitas vezes tão cruel e eu sou uma mulher tranquila e emocionalmente disponível e mesmo tendo perdido o tato na semana seguinte continuei íntegra e sorridente [...] (Bilac, 2018, p. 198).

A respeito da pontuação na peça observam-se muitas vírgulas, barras, parênteses, reticências, sinais gráficos, espaços em branco, ou mesmo textos sem nenhuma pontuação, como no excerto acima. Contudo, tudo que está (ou não) escrito possui significação: o intenso fluxo de consciência das personagens, do qual a linguagem parece não dar conta. Nas palavras de Mauch (2014, p. 108):

[...] enquanto nos esforçamos para sequenciar o 1º pensamento, logo nos vemos sobrepostos pelo 2º, prevemos o nascimento do 3º [...] as vírgulas do corpo não se comportam como as do papel. Os pensamentos não se concluem linearmente. Seus nexos são outros. Eles são regados pela sensibilidade e pelos sentidos de cada ser.

Por se tratar de um texto de caráter poético, emergem os mais diversos significados em cada parte do monólogo, o que inscreve Jô Bilac numa escrita dramaturgicamente própria, única, com o intuito de compor “experiências” por meio dos fluxos de consciência em que os discursos e signos quase que se sobrepõem às personagens, deslocando-se do rigor da escrita dramaturgicamente: é uma escrita híbrida.

A importância da autoria da/na dramaturgia negra

Ao retomar o histórico da dramaturgia negra no Brasil, destaca-se em vários tempos a figura estereotipada do negro em cena, ora como escravo, ora como legitimação do processo (bem-sucedido) da colonização, com o surgimento de outros estereótipos, como o mulato malandro e a mulata sexualizada (tipo exportação). Em vista disso, tem-se o questionamento a respeito de como tais estereótipos podem ser apagados, ou como não estigmatizar tais figuras na história negra.

Para a professora Evani Tavares Lima (2015, p. 103), o caminho é assumir “o lugar da caça, prestando muita atenção aos rastros deixados por concepções unilaterais, que não falam com sua própria língua, mas com a de outrem, pseudo-universal, com a intenção de retratar a realidade”. Ou seja, é indispensável que o negro ocupe o seu lugar de encenar, interpretar e, o mais importante, escrever a própria história: “Quando assino, nomino, faço existir, dou voz e corpo. Afirmo o Eu Sou, Eu Penso, Eu Faço” (Lima, 2015, p. 103).

A autoria do negro não só no teatro, mas na literatura e nas artes como um todo, torna-se um importante dispositivo, que trará a visibilidade e um discurso de verdade sob sua própria ótica. “Sem invocar a responsabilidade dessa autoria fica-se à mercê de uma história torta que só vem refletir o que já está posto”; é preciso realizar um “chamado por uma história negra do teatro brasileiro, é também uma provocação à autoria: qualidade ou condição de autor” para além das “entrelinhas dos registros oficiais” (Lima, 2011, p. 85).

Nesse sentido, corroboramos com Leda Maria Martins (1995, p. 43), ao ressaltar que “[...] a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso”. É preciso retirar autor e personagem negra da zona do “indizível” (Martins, 1995, p. 43).

No entanto, é preciso destacar que na peça “Fluxorama”, ao contrário da maioria dos textos de autores negros contemporâneos, Jô Bilac não traz uma escrita engajada e de denúncia social ou algo que coloque em evidência sua negritude, o que não o (des)configura com o autor negro. Ao retomar a epígrafe deste texto, nota-se nas palavras do autor em análise o seguinte comentário, proferido por ele em uma entrevista para a coluna de Vogue Gente, à cineasta Sabrina Fidalgo (2021): “Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também”.

Considerações finais

Neste texto, buscamos uma percepção crítica a respeito especialmente da construção da materialidade no texto de Jô Bilac, ao entender que este se trata de um texto híbrido, caracterizado pela narrativa em fluxo de consciência, que se apresenta de maneira poética em seu conteúdo e forma.

Apresentou-se, ainda, no tocante ao campo teatral, a problemática em torno da representação estigmatizada, sustentada por padrões raciais que limitavam (ou limitam) a ação dramática da personagem negra à sua condição imposta pelo sistema escravocrata, ou mesmo àquela que se refere apenas à dor ou às mazelas sociais.

A peça, além de provocar sensações e experiências, nos coloca diante de uma grande indagação: Ao negro fica relegada a escrita somente acerca de denúncia social e mazelas sofridas? Para o negro resta apenas a escrita que o coloca como objeto de estudo do fetichismo de dor e de sofrimento?

Abdias do Nascimento reconfigura o quanto é relevante e necessário trazer à luz os objetivos listados pelo grupo do TEN (Teatro Experimental do Negro) os quais demarcam que a participação da população negra é indispensável em cena, como autores, como produtores do teatro negro bem como na organização de seminários, congressos e outros eventos de natureza político-partidária e social, enfim, produção escrita, na literatura, em jornais em revistas e em eventos socioculturais, a fim de promover a valorização das expressões negras no país (Nascimento, 2004, p. 13).

Referências

- BACELAR, Jeferson. **Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Departamento de Antropologia da USP. Jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/BWMCHHBWbTtTTPLHrMGtj4F/>. Acesso em: 1 maio 2023.
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. (2º volume).
- BILAC, Jô. Fluxorama. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.) **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- FIDALGO, Sabrina. Consciência negra: exaltando Jô Bilac, o dramaturgo mais premiado do Brasil que você precisa conhecer. **Revista Vogue**, Coluna Gente, 21 nov. 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/11/jo-bilac.html>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- GOMES, Arthur Peluso. **A alma encantadora do Campo de Santana: "Spiritu Loci" e a apreensão do espaço enquanto objeto histórico**. 2019. Monografia. Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2020. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/17060>. Acesso em: 21 maio 2023.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2021.
- LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Urdimento, v. 1, n. 24, p. 92-104, julho 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092/4484>. Acesso em: 1 maio 2023.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.2. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 1 maio 2023.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUCH, Michel. **Poética e pedagogia: Maria O. Knebel e o monólogo interior**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18052015-164353/en.php>. Acesso em: 21 maio 2023.
- MENDES, Mirian Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos avançados, v. 18, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?lang=pt>. Acesso em: 1 maio 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

SANTOS, Richard. Mídia e branquitude no Brasil: do sujeito desidentificado à maioria minorizada. **ABATIRÁ - Revista de Ciências Humanas e Linguagens da Universidade do Estado da Bahia - UNEB - Campus XVIII**, v. 2, n. 4, p. 31-44, jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/13340>. Acesso em: 1 jun. 2023.

Submetido em: 16 jun. 2023

Aprovado em: 30 out. 2023



Auto da gamela sob a perspectiva do conceito barthesiano das forças da literatura

Auto da gamela from the perspective of Barthesian concept of the forces of literature

Téssio Leandro Stelmatchuk¹
Edson Santos Silva²

Resumo

Auto da gamela (1980) é, sem dúvidas, um dos textos mais impactantes do teatro brasileiro – apesar de ainda não merecidamente reconhecido. O presente artigo tem o objetivo de, a partir do conceito barthesiano das três forças da literatura – *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*, analisar o texto *Auto da gamela*, dos escritores Carlos Jehovah e Ezechias Araújo Lima, a fim de identificar tais forças numa literatura em permanente revolução. A peça apresenta características singulares no que se refere à literatura nordestina e elementos simbólicos identificados, de modo que a análise dos conceitos sugeridos por Barthes possibilita um aprofundamento reflexivo acerca da realidade regional. Tal análise parte dos textos *Aula* (1977) e *Escritos sobre teatro* (1984) nos quais o autor sugere a existência de tais forças e sua relação com a dramaturgia.

Palavras-chave: Barthes; Dramaturgia; Semiologia.

Abstract

Auto da gamela (1980) is, undoubtedly, one of the most impacting texts in Brazilian theater – despite still not being deservedly recognized. The present article aims to, based on the Barthesian concept of the three forces of literature – *mathesis*, *mimesis* and *semiosis* –, analyze the text *Auto da gamela*, by writers Carlos Jehovah and Ezechias Araújo Lima, in order to identify such forces in a literature in constant revolution. The play has unique characteristics with regard to Northeastern literature and identified symbolic elements, so that the analysis of the concepts suggested by Barthes allows for a deeper reflexive approach on the regional reality. This analysis is based on the texts *Leçon* (1977) and *Écrits sur le théâtre* (1984) in which the author suggests the existence of such forces and their relationship with dramaturgy.

Keywords: Barthes; Dramaturgy; Semiology.

¹ Mestrando em Letras pela Unicentro/PR; Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela SEED - PR. Estudioso da cultura ucraniana no centro-sul do Paraná; Membro do grupo de pesquisa: Estudos Literários - Teoria, Crítica e Ensino - Unicentro - Irati - PR. E-mail: tessio.stelmatchuk@gmail.com.

² Professor Associado da Unicentro - Irati - Paraná, onde atua na graduação do curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) - Irati e Guarapuava. Possui Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo. Líder do grupo de pesquisa: Estudos Literários - Teoria, Crítica e Ensino - Unicentro - Irati - PR. E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

*E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual, mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença é que a morte severina
ataca em qualquer idade, e até gente não nascida)*

Morte e Vida Severina
João Cabral de Melo Neto (2007)

As teorias de Barthes

A Revolução Cultural ocorrida na França, em maio de 1968, desencadeou a ebulição de greves e passeatas que impactaram na produção de conhecimento da década de 1970. Os temas que passaram a ser refletidos criticavam os sistemas de pensamento políticos e econômicos vigentes até então, não sendo considerados suficientes para expressar a compreensão do mundo, estendendo e motivando movimentos revolucionários ao redor do planeta. Vários autores se destacaram nesse cenário, buscando a exposição de novas teorias acerca da nova sociedade a partir daquele contexto. Nomes como Roland Barthes (1915-1980), Michel Foucault (1926-1984), Michel Pêcheux (1938-1983) e Gilles Deleuze (1925-1995) foram importantes contribuições para discutir relações linguísticas, estruturalistas e desconstrucionistas. Outros questionamentos importantes no período estavam relacionados ao texto e noções de autor-leitor e tiveram em Barthes – escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês – três momentos distintos: linguística saussuriana (*O grau zero da escritura, Mitologias*), semiológica (*Elementos da semiologia*), e estruturalista (*Análise estrutural da narrativa, Sistema da moda*).

Em sua fase semiológica – em oposição ao que defendia o estruturalismo – Barthes passa a considerar tudo como texto. É o que se evidencia em sua *Aula*³ (1977), na qual reflete acerca de questões de poder, sobre a semiótica, apoiando-se nas forças excêntricas da modernidade. Na sua exposição, o teórico literário Roland Barthes aborda a temática do poder enquanto objeto político, enfatizando que tal poder deve ser concebido de forma plural e que sua presença é disseminada em todas as esferas da sociedade. Barthes ressalta que a autoridade do poder é reservada apenas para vozes consideradas autorizadas,

³ Aula inaugural da cátedra de Semiologia Literária ministrada por Barthes em 1977, no Collège de France.

relegando a outras vozes uma posição subordinada e marginalizada (Barthes, 2007a, p. 7).

De maneira crucial, Barthes salienta que o poder se instaura e perdura por meio da linguagem. Neste contexto, a língua emerge como uma arena na qual a servidão e o poder se entrelaçam. Desse modo, a máxima de Barthes se consolida: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 2007a, p. 13). Nessa perspectiva, a linguagem é percebida como um mecanismo que restringe a liberdade e tende a reproduzir relações assimétricas de poder.

Ao se voltar para o âmbito literário, entretanto, Barthes identifica uma esfera propícia à liberdade. Na literatura, a dinâmica do poder é questionada e desafiada, permitindo uma ampla margem para a expressão de ideias e perspectivas diversas. A literatura se revela, portanto, como um espaço de emancipação e resistência, no qual as limitações impostas pela linguagem cotidiana podem ser transcendidas, facultando a emergência de discursos plurais e subversivos.

Dessa forma, Barthes define literatura como:

[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (Barthes, 2007b, p. 16).

A desconstrução do estruturalismo pelo estudo dos signos considera o lado positivo e negativo do texto. Assim, Barthes coloca o texto como objeto da literatura, mas será apenas pela leitura que ocorrerá a produção de sentidos. Há suspeição de coisas escondidas, não interpretação possível com verdade. A pluralidade e multiplicidade do texto ficam evidentes em Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (Barthes, 1988, p. 69).

A visão barthesiana do signo se expande para além da simbologia convencional. Segundo o semiólogo:

Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem (Barthes, 2007b, p. 41).

Considerar o signo além da relação significante-significado faz com que a abordagem de Barthes possa ser aplicada em diferentes contextos, e no que nos interessa nesta pesquisa, nos aspectos voltados ao teatro. Dessa forma, o signo analisado dentro de uma obra, unido à simbologia que assume no enredo e em conjunto com outros signos que o precedem ou lhe sucedem, nos levam a perceber a relação significante-significado, segundo Barthes, de três maneiras: “ora ‘vê-se’ o signo sob seu aspecto simbólico, ora sob seu aspecto sistemático, ora sob seu aspecto sintagmático” (Barthes, 2007b, p. 42).

O que determina o modo pelo qual optamos em “ver” o signo depende da consciência simbólica. A conclusão de Barthes, que se estende para o teatro, é de que na criação intelectual, as obras de imaginação profunda⁴ (simbólicas) afirmam a existência de um significado supremo, que é derivado tanto de uma interioridade, quanto de uma narrativa, ou seja, os eixos paradigmáticos e sintagmáticos. De acordo com Barthes:

A imaginação formal (ou paradigmática) implica uma atenção aguda à variação de alguns elementos recorrentes; ligaremos, pois, a esse tipo de imaginação o sonho e as narrativas oníricas, as obras fortemente temáticas ou aquelas cuja estética implica o jogo de certas comutações [...]. A imaginação funcional (ou sintagmática) alimenta afinal todas as obras cuja fabricação, por arranjo de elementos descontínuos e móveis, constitui o próprio espetáculo: a poesia, o teatro épico, a música serial e as composições estruturais (Barthes, 2007b, p. 47).

Todos os signos encontrados nas referidas obras de imaginação profunda, segundo Barthes, quando analisados segundo os cortes paradigmáticos e sintagmáticos, possuem valor simbólico. Com base na semiologia de Barthes, o presente trabalho analisará a peça

⁴ Ao contrário do que podemos verificar em Greimas, nas teorias de Barthes é possível englobar todas os tipos de arte, dentre as quais destacaremos o teatro.

Auto da gamela (1980), texto dramático escrito por Carlos Jehovah⁵ e Esechias Araújo Lima,⁶ pertencente ao Modernismo Brasileiro. A peça é um auto de natal nordestino acerca do nascimento de um messias, no sertão, que nasce em uma gamela. A semiologia dos rituais, rezas, nascimento, fome e morte do menino serão elementos para análise dentro do conceito barthesiano das três forças da literatura: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. A análise será subsidiada pelo texto e para o texto, uma vez que, na perspectiva barthesiana, “o texto doravante se faz e se lê de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor” (Barthes, 1988, p. 69).

As três forças da literatura

Antes de entrarmos nas especificidades das forças da literatura presentes no *Auto da gamela* (1980), faz-se necessário compreender as três concepções propostas por Barthes acerca dos conceitos gregos de *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. O semiólogo francês refere-se a tais conceitos, em sua *Aula* (1977), como forças da literatura e exemplifica, desse modo, que podemos observar tais forças em todos os textos, inclusive os históricos, visto que a história também tem um pouco de ficção.

A primeira força da literatura, a *mathesis*, é observada na quantidade de inferências de outras ciências no próprio texto. Segundo o autor, podemos analisar obras literárias observando vários aspectos (históricos, geográficos, sociais, técnicos, botânicos, antropológicos). Barthes afirma que “[...] todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Barthes, 2007a, p. 17). Por meio da *mathesis*, Barthes considera que a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe algo das coisas, ou seja, em vez de simplesmente utilizar a linguagem para dizer que sabe algo, a literatura engloba esses saberes por meio da escritura. Enaltecendo a força da *mathesis* literária, em tom utópico, Barthes declara que, se por algum motivo inexplicável todas as disciplinas tivessem que ser extintas do ensino, com a exceção de uma só, esta deveria ser a literatura. Reforçando a ideia do semiólogo francês acerca da *mathesis*, as palavras, na literatura, não são mais

⁵ CARLOS JEHOVAH nasceu em Vitória da Conquista, BA, a 7 de novembro de 1944. Traz no sangue a tenacidade e a força explosiva do homem da caatinga. Sua linguagem é modernizante, fugindo sempre do lugar-comum em literatura (cf. nota da editora José Olympio em: Jehovah; Lima, 1980).

⁶ ESECHIAS ARAÚJO LIMA nasceu em Brumado, BA, a 9 de agosto de 1949. A cidade fica no coração da caatinga, à margem esquerda do rio do Antônio. Bem cedo o jovem Esechias pôde sentir o drama que assola, quase sempre, a região: as estiagens prolongadas (cf. nota da editora José Olympio em: Jehovah; Lima, 1980).

concebidas como simples instrumentos, mas são lançadas como projeções, explosões, vibrações, sabores: “a escritura faz do saber uma festa” (Barthes, 2007a, p. 20).

A representação ou ação de imitar é afirmada como a segunda força da literatura. A análise barthesiana coloca a *mimesis* como a necessidade do texto em demonstrar alguma coisa. E que “algo” é esse ou que “alguma coisa” é essa que a literatura teima em querer representar? Barthes não titubeia em responder de forma direta: o real! “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (Barthes, 2007a, p. 21). É diante da impossibilidade de representação do real que a literatura investe insistentemente em suas possibilidades, de modo que Barthes chega a considerar que a literatura “[...] é realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo” (Barthes, 2007a, p. 21). Nesse sentido, a literatura procura ir além do concreto e faz com que o leitor lance um olhar acima da realidade. Assim sendo, o trabalho com textos literários pode direcionar leitura e discussão além da abstração, de modo que o leitor possa perceber (ou não, dependendo de seus níveis de leitura) as conotações do texto. Para Barthes, o fato do real não ser representável é o motivo pelo qual o ser humano busca constantemente representá-lo por palavras, de modo que é por isso, de acordo com o autor, que há uma história da literatura.

A dificuldade em representar o real sugere aquilo que Barthes identifica como a terceira força da literatura. Mais do que isso, a impossibilidade de representar, apreender e figurar o real é o que faz da literatura a arte do impossível. Segundo Eagleton (1997, p. 113):

Barthes oferece uma explicação bastante contrastante da leitura ao focar o texto modernista, que dissolve todos os significados precisos num jogo livre de palavras, que parece desfazer os sistemas de pensamento repressivos com uma incessante oscilação de linguagem. Esse texto exige menos uma atitude ‘hermeneuta’ do que uma ‘erótica’: já que não há meios de fixá-lo num determinado sentido, o leitor simplesmente se entrega à tantalizante variação dos signos, aos brilhos provocativos dos significados que aparecem e desaparecem.

Esse jogo de signos empregado pela literatura é o que Barthes denomina *semiosis*, ou Semiologia. Barthes mostra que “a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com signos em vez de destruí-los” (Barthes, 2007a, p. 27). É

por meio da *semiosis* que o leitor pode ser levado a questionar o sentido dos signos, não se prendendo apenas à sintaxe e morfologia. O texto é carregado de significados, e o leitor precisa fazer a leitura conforme seu conhecimento dos signos identificados, e, com base nessa leitura, formulará sua interpretação e entendimento do texto. Após leitura e análise o leitor tende, com sua subjetividade e perspicácia, captar todos (ou a maioria dos) signos representados. Eagleton (1997, p. 113-114) considera que:

Colhido nessa dança exuberante da linguagem, deliciando-se com a tessitura das palavras em si, o leitor conhece menos os prazeres bastante objetivos de construir um sistema coerente, de combinar os elementos textuais com maestria para criar um eu unitário, do que as emoções masoquistas dos sentimentos fragmentados e dispersos pelos emaranhados da própria obra. Assim, a leitura parece um laboratório e mais um *boudoir*. Longe de devolver o leitor a si mesmo, recuperando finalmente o eu que o ato da leitura colocou em dúvida, o texto modernista detona a identidade cultural segura do leitor, numa *jouissance* que, para Barthes, é ao mesmo tempo uma bênção da leitura e um orgasmo sexual.

A semiologia de Barthes, nesse sentido, parte de um movimento propriamente passional para uma ciência dos signos que podia ativar a crítica social. Partindo dos pressupostos semióticos postulados por Peirce,⁷ Barthes propõe a compreensão (ou descrição) de como uma sociedade produz estereótipos, uma mistura de má-fé e de boa consciência que caracteriza a modalidade geral, o que fez com que seus estudos semiológicos fossem atacados como “Grande Uso”, por Brecht (Barthes, 2007a, p. 32). Barthes considera como objeto de sua primeira semiologia *A língua trabalhada pelo poder*.

Partindo das considerações teóricas de *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* no texto literário propostas por Barthes, passamos a analisar a peça teatral *Auto da gamela*, de Carlos Jehovah e Esechias Araújo Lima, com o escopo de observar tais características em um texto dramático, de modo a perceber a ocorrência de tais forças na construção do texto.

⁷ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi filósofo, cientista, linguista e matemático americano. Fundador americano da Semiótica, estabeleceu a distinção entre três tipos básicos de signos (icônico, indéxico e simbólico). Na Semiótica de Peirce temos a distinção primeira entre denotação (aquilo que o signo representa) e conotação (outros signos associados a ele). Fala de “metalinguagens”, na qual um sistema de signos denota outro sistema de signos (a relação entre crítica literária e literatura, por exemplo) (Eagleton, 1997, p. 138).

O Nordeste como cenário do *Auto da gamela*

Algumas peças de teatro no Brasil, como aquelas que dialogam com o teatro medieval, estão primordialmente ligadas ao Nordeste brasileiro – primeira região a apresentar tais manifestações devido ao fluxo de exploração da terra recém “descoberta”. As atividades desenvolvidas pelos jesuítas no início da colonização, já conhecidas na Europa, incluíam, segundo Barbara Heliodora (2015, p. 370), “um repertório de dramatizações pronto que serviria em qualquer lugar para o ensino religioso, a alfabetização e o que poderíamos chamar ensino social e moral”.

Apesar de termos como primeira apresentação dramática oficialmente registrada no Brasil o *Auto da pregação universal* (1556), do padre José de Anchieta (1534-1597), na então Vila de São Paulo de Piratininga, outros sermões dramatizados do mesmo autor já eram identificados na região Nordeste, mesmo que sem demonstrar, segundo Décio de Almeida Prado (2020, p. 19-20), “preocupação com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a da língua”.⁸

O teatro, contudo, não evoluiu em produção com a mesma velocidade que a prosa e a poesia. Apenas no correr do século XVIII é que, segundo Prado (2020, p. 21), “o teatro começa a despontar, ainda muito timidamente. De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, deslocando-se para o Rio de Janeiro, acompanhando o fluxo político e econômico”. Tais informações corroboram para a compreensão de algumas obras do teatro nordestino – como os famosos *Auto da compadecida* (1955) e *Morte e vida severina – Auto de natal pernambucano* (1954) – de modo a percebermos o auto (ou Teatro de Catequese, pelo seu caráter moralizante) como um gênero que se torna recorrente na região.

É nesse contexto de produção, o Nordeste do Brasil, que está inserido o objeto de estudo, *Auto da gamela*. Especificar que o auto em questão é da região Nordeste do Brasil e não de outra implica imediata reflexão: por que tal delimitação? Peter Burke (2010, p. 85), em suas reflexões acerca da cultura popular na Idade Média, afirma que “a região

⁸ De acordo com Prado (2020, p. 20), Anchieta chegava a utilizar o espanhol, o português e o tupi na mesma cena. O ponto de partida dos enredos criados por Anchieta, segundo Prado, “frágeis como construção dramática, é sempre próximo: a recepção festiva de uma relíquia religiosa, a celebração do santo padroeiro da aldeia onde se fará o espetáculo. O ponto de partida cênico, ao contrário, é amplo, tanto no espaço como no tempo, à maneira do teatro medieval, incluindo desde o passado remoto (Roma antiga), até o presente imediato; desde homens até anjos e demônios (encarnados, estes últimos, em chefes indígenas adversários dos jesuítas nas lutas locais contra os huguenotes franceses), além de figuras alegóricas, como o Temor e o Amor de Deus”.

constituía uma unidade cultural por razões ecológicas, visto que o ambiente físico diferente favorecia, se é que não impunha, modos diferentes de vida”. Ao considerarmos as extensões continentais do Brasil, fica evidente que a realidade da região Nordeste, onde se passa a história, impõe uma maneira única de se viver, isso nos mais variados aspectos.

Peter Burke (1978) destaca a importância da análise da região para o estudo da cultura popular. Segundo Burke (2010, p. 85-86):

A região constituía uma unidade cultural por razões ecológicas, visto que o ambiente físico diferente favorecia, se é que não impunha, modos diferentes de vida. [...] A importância da região para o estudo da cultura popular foi formulada do modo mais preciso e magistral por um dos grandes folcloristas do século XX, Carl von Sydow, que adotou dos botânicos o termo “ecotipo”, referente a uma variedade botânica hereditária adaptada a um certo meio pela seleção natural, e aplicou-o em seus estudos de contos folclóricos. Ele sustentava que uma determinada tradição ‘sofre um processo de unificação em sua própria área através do controle mútuo e influência recíproca de seus portadores’, de modo que se forma um ecotipo de conto popular. Ele ressaltou a importância das barreiras para a difusão. Existem barreiras linguísticas, que sustentam em particular a difusão de poesias; e existem barreiras políticas, fronteiras que sustentam o movimento dos portadores de tradições.⁹

A concepção de um auto nordestino abrange uma abordagem ampla, exigindo a compreensão aprofundada da tradição cultural e social característica desse “ecotipo” regional. Ao considerarmos as barreiras linguísticas e políticas que permeiam a região em destaque, é possível vislumbrar a complexidade intrínseca da obra dentro do contexto em que se insere.

O enfoque do auto nordestino demanda um entendimento das especificidades culturais, históricas e geográficas que moldam a identidade dessa região, conferindo-lhe uma singularidade marcante. A apreensão de tais elementos, portanto, é vital para uma apreciação aprofundada e contextualizada da obra em questão. Por meio dessa compreensão abrangente, podemos apreciar as nuances e as diversas camadas de significado que permeiam o auto nordestino, percebendo sua riqueza cultural e a relevância política que o envolve. A contextualização desse gênero artístico no ambiente cultural oferece um panorama enriquecido de perspectivas e percepções, enfatizando a importância do diálogo entre a criação artística e o cenário sociopolítico regional.

⁹ Burke cita inúmeras vezes, em seu livro, o folclorista sueco Carl von Sydow. Ao que se refere no texto como conceituação de “ecotipo”, segundo nota da editora Companhia das Letras, as informações foram retiradas de C. von Sydow, *Selected papers on folklore*. Copanhague, 1948, em esp. p. 11 ss., 44 ss.

É com base no prefácio da obra, escrito por Mozart Tanajura, que percebemos a necessidade de entender o “meio físico e o homem”¹⁰ que serão apresentados e o sentido da “gamela”.¹¹

Parodiando o nascimento de Jesus, os autores contextualizam o nascimento de um messias no sertão nordestino brasileiro. A criança, após poucos dias de vida, morre. *Auto da gamela*, portanto, é concebido como um auto de natal que tem características regionais muito específicas, que precisam ser consideradas para a compreensão da obra e de sua principal reflexão: como nasce, padece e morre o filho do sertanejo da caatinga.

Considerado o ecotipo em que se insere a peça, passaremos a analisar as forças da literatura presentes no texto em questão.

As três forças da literatura no *Auto da gamela*

Como observamos, o *Auto da gamela* é um poema dramático regional que focaliza estritamente a área em análise – o Nordeste brasileiro. Outros aspectos, no entanto, podem ser destacados no texto, de modo que possa ser considerada uma obra nacional. Tal qual outros textos que focalizam o drama da caatinga, o auto apresenta o sofrimento do homem em função da terra, as credices e esperanças de um povo sofrido.

O início do texto apresenta um inventário da terra. No primeiro canto, intitulado “Lamentejos”, Jehovah e Lima (1980, p. 30) apresentam como é a terra e o povo que ali vive:

¹⁰ Segundo o prefácio de Mozart Tanajura: “Os autores do Auto da Gamela, antes de trabalhar o texto, fizeram uma longa indagação numa área delimitada, desde as barrancas do rio São Francisco até as caatingas do rio Gavião. Uma área vasta e de uma peculiaridade acentuada dentro do chamado ‘Polígono das Secas’. [...] Inúmeros empecilhos, desde a agressividade da natureza do solo, até a formação territorial e econômica, têm acarretado sérios problemas à vida do homem. O mais terrível de todos seja, talvez, o das estiagens prolongadas. Mas como ele também se agrava em outras áreas, faz-se mister lembrar um outro de igual ou até mesmo maior gravidade: o da educação. [...] Ora, se o homem só consegue se libertar pela educação e que a educação está ligada a uma série de fatores intrínsecos e extrínsecos, tais como alimento e saúde, a região da caatinga está longe de alcançar um estágio de evolução, a não ser que haja uma brusca mudança na estrutura agrária e educacional” (Jehovah; Lima, 1980, p. 14-16).

¹¹ Segundo o prefácio de Mozart Tanajura: “Uma gamela, não precisaria nem dizê-lo, é uma das peças do artesanato utilitário mais conhecida e serviçal na caatinga. Tem várias formas e tamanhos, é confeccionada de várias madeiras: umburana, cedro, vinhático, ipê, gameleira. É interessante observar como os autores falam da gamela no texto. Fazem a resenha de muitas serventias praticadas pelo povo” (Jehovah; Lima, 1980, p. 17).

Há, em cada volta de estrada,
rapinas em revoada
e saudades enterradas...
Há, no vento quente,
um lamento triste de estalos secos.
Há, nas faces sulcadas,
a sombra amarela da subnutrição.
Há, em cada barriga,
o ronco teimoso da fome,
há homens sem nome.
Há, nas varandas dos ranchos,
crianças de buchos crescidos
e pais impotentes e passivos.

A *mathesis* barthesiana, compreendida como a associação das diversas áreas de conhecimento, pode ser observada no excerto como a percepção geográfica e antropológica característica das regiões que sofrem com a seca na região Nordeste do Brasil. Outro ponto importante é a intertextualidade com *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, no verso “há homens sem nome”. Os elementos semiológicos – *semiosis* – presentes no trecho, como as rapinas em revoada, os estalos secos e o ronco teimoso de fome na barriga, são signos característicos de identificação do regionalismo em questão.

O que vem na sequência, assim como é possível observar ao longo da obra, é uma preocupação em descrever o drama da vida na caatinga. A intenção clara é chocar o leitor com base nas forças barthesianas de literatura. George Steiner explica essa espécie de elo entre obra e leitor. Para Steiner (1988, p. 29): “Quem leu *A metamorfose* de Kafka e consegue se olhar no espelho sem se abalar, talvez seja capaz, do ponto de vista técnico, de ler a palavra impressa, mas é analfabeto no único sentido que importa”. Do mesmo modo, não há como não se abalar com o que os autores do *Auto da gamela* chamam de “os aperreios na celebração do trabalho”. Jehovah e Lima (1980, p. 38), poeticamente, mexem com todos os nossos sentidos:

- Cavo as veias no chão seco da caatinga,
crivado de mil lascas de raios de sol.
- Vejo lábios quebrados de ais e suplícios,
grávidos de gemidos e pálidos de tristezas.
- Vivo triste de ouvir os aborreços do povo,
nos dias de consumo pelas bandas do sertão.
- Há vozes de enxadeiros e lágrimas de sangue,
mil braços em luta pela herança da terra.

Mais adiante, é possível perceber interdiscursividade com a tradição cristã, em linguagem que se assemelha à Bíblia, caracterizando a *mimesis* da esperança contida em textos prévios ao longo da história. Tal interdiscursividade é comum nos autos, dado o seu teor catequizante. Jehovah e Lima (1980, p. 43-44) retratam um pedido profético para que um salvador chegue, de modo que sejam asseguradas as valenças da terra e do céu:

- Bendito o fruto do ventre da terra
e o suor que goteja no casco do chão!
- Apressai, Príncipe da Luz e da Justiça,
com cangalhas de pão e esperanças!
- Bendita a chuva que cai e o sol que alumia
as planícies secas e os catingais agrestes!
- Apressai, Príncipe do Céu e da Terra,
com lavouras de ouro e frutos de mel!

Na sequência, podemos considerar a máxima de Barthes sobre o autor. De acordo com Barthes (1988, p. 67), “é a linguagem que fala, não o autor”. A linguagem em tom de protesto do *Auto da gamela* denuncia, então, a presença da cerca. Assim como é possível identificar no cemitério de *Torto arado* (2019),¹² a *semiosis* da cerca dentro do texto encontra relação com a famosa citação de Jean-Jacques Rousseau – maldito aquele que fez a primeira cerca e disse: isso me pertence! – denunciando as mazelas da sociedade. O intertexto de Jehovah e Lima (1980, p. 50) é evidente:

A cerca erguida em volta da fonte é a cerca da sede,
a cerca erguida em volta da estrada é a cerca da escravidão,
a cerca erguida em volta da justiça é a cerca da esperança,
a cerca erguida em volta do homem é a cerca da fome.

Na sequência do texto, é possível identificar a *mathesis*, relação com outras ciências e inferências, no que se refere às sabedorias populares e crenças do povo do sertão. A identificação da *mathesis* implica uma valorização do conhecimento popular, visto que estamos considerando um contexto de dificuldades a acessos básicos, como a educação, por exemplo. Jehovah e Lima (1980, p. 53) iniciam com cantos em procissões de penitência, e seguem com conhecimentos empíricos e previsões, citando que apenas os entendidos sabem decifrar os sinais da natureza.

¹² Em *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, a população da fictícia Fazenda Água Negra desafia as ordens do novo dono da fazenda e derruba o portão do cemitério para sepultar Severo – assassinado por defender os interesses daquele povo e incentivar a luta sindical.

A Mãe-Natureza escreveu no ar de uma forma,
que só os entendidos sabem decifrar:
o grilo que prenuncia chuva não parou de cantar,
a seriema gritou toda a noite passada,
na Lagoa do Canto.
O vento do norte ventou sem parar.
Um velho sapo agourento,
aquele que habita nas águas barrentas
da velha cacimba do preto Juvêncio,
coaxou toda a noite...
E a brisa já era um açoite,
nos galhos torcidos e mortos...
Em volta da lua, um círculo enorme,
um sinal que o homem sabe nunca falhar.

O auto atinge o seu ponto mais intenso dentro do que analisamos no trabalho, as forças barthesianas da literatura, no trecho que segue. O tom simbólico de Jehovah e Lima (1980, p. 64) é dado pela concretização da profecia do nascimento da criança, anunciada pelos pastores da enxada, sendo a *semiosis* e a *mimesis* os pontos de destaque, explorando a miséria e sofrimento numa tentativa de demonstração do real.

- Alegrai, homens da terra,
nasceu, na caatinga, mais um braço para o trabalho!
- Alegrai, homens da terra,
pelo fruto do suor, da fome e do cansaço,
gerado no ventre da mulher curtida de sol,
de poeira, de vento, da paisagem agreste do sertão!
- Alegrai, homens da terra,
no festim preparado para receber
o herdeiro da miséria,
da esteira rota,
das camas de vara,
das falanges emagrecidas pelas labutas da vida.

Os versos proclamam, no referido trecho, a alegria dos homens da terra pelo nascimento de mais um membro destinado ao árduo trabalho na caatinga. A ênfase recai sobre a figura desse novo ser, fruto do suor, da fome e do cansaço, gerado no ventre de uma mulher já marcada pelas adversidades do sol, da poeira, do vento e da paisagem árida do sertão. A exaltação é feita em um festim preparado para acolher o herdeiro da miséria, que surge como símbolo das condições precárias vivenciadas pela população, representadas por esteiras frágeis, camas de vara e corpos exauridos pelas labutas incessantes da vida.

A peça de Jehovah e Lima, nessa perspectiva, incorpora elementos simbólicos que permitem aprofundar a compreensão da realidade social e humana, utilizando recursos estilísticos que representam a dura realidade do sertão nordestino. A linguagem simbólica empregada na expressão dos sentimentos e experiências do povo, e a interseção entre a narrativa e a vivência cotidiana, conferem ao auto um caráter impactante. Através dessa utilização estratégica da linguagem, a obra busca envolver o leitor/espectador em um contexto emocional e reflexivo, com o objetivo de instigar a compreensão mais profunda dos aspectos sociais e humanos retratados na peça.

A gamela, o signo semiológico mais importante da peça, aparece. Perceber a simbologia e importância do signo gamela dentro do auto, bem como no espaço onde a peça acontece, é mergulhar na *mathesis* e na *mimesis*. Antes, contudo, se faz necessário analisar o conceito de semiotização, de Patrice Pavis,¹³ professor na área teatral da Universidade de Paris. Segundo Pavis:

Há semiotização de um elemento da representação quando este aparece claramente como o signo de alguma coisa. No *quadro* da cena ou do evento teatral, tudo o que é apresentado ao público passa a ser um signo 'querendo' comunicar um significado. [...] O processo de semiotização se realiza a partir do momento em que integramos um signo a um sistema significante e que estabelecemos sua função estética. Ao escapar do mundo real, a cena passa a ser o local de uma ação simbólica (Pavis, 2015, p. 356).

Partindo das considerações de Pavis, é possível perceber a gamela como signo cênico central do auto. A gamela, como explicado anteriormente, é um objeto de grande importância para o povo da caatinga. A escolha da gamela como local de nascimento do "Cristo" sertanejo pode ser interpretada como uma forma de ressignificar e adaptar a narrativa bíblica para refletir a realidade e os valores do povo da região. Essa abordagem teatral permite uma conexão mais profunda entre a mensagem do auto e a identidade cultural do público, destacando a importância da contextualização e da representação autêntica na encenação teatral. O "Cristo" sertanejo, criado por Jehovah e Lima (1980, p. 66), nasce não numa manjedoura, mas numa gamela.

¹³ Patrice Pavis (1947-), um dos maiores estudiosos e críticos do teatro no mundo, foi professor da Université de Paris 3 e Paris 8, bem como da University of Kent, em Canterbury. Autor de *Problèmes de sémiologie théâtrale*; *Le Théâtre au croisement*; *Confluences: le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains* e *L'Analyse des spectacles*, entre outras obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea.

- A ti, Gamela, vasilha rústica,
em teu seio insensível de madeira morta,
no teu leito irregular e incômodo,
entrego agora um ser humano e frágil.

A sequência do texto, em intertextualidade com os textos bíblicos, apresenta a “Oferenda dos reis-magros”. Partindo da premissa barthesiana (1988, p. 78) de que “o texto remete à ideia de jogo – é radicalmente simbólico, um sistema sem fim nem centro”, percebemos que o jogo simbólico criado no trecho destacado possui referencial claro, dentro das noções inerentes ao auto e sua função catequizante. Ao ambientar o auto no Nordeste brasileiro, Jehovah e Lima (1980, p. 72-73) criam os presentes ofertados seguindo o contexto de inserção:

- Eis os Reis-Magros da caatinga:
não trazem nas mãos, ouro,
incenso ou mirra,
mas pá,
enxada,
foice,
alavanca.
- Entrai e vigiai que o menino é nascido!

A comovente sequência do texto apresenta Francisco, o menino recém-nascido, doente e fraco. Apela-se para a *mathesis* das “sabenças dos benzedeiros da caatinga”, e a semiologia dos signos que aparecem no apelo merecem uma atenção especial. Jehovah e Lima (1980, p. 80) conseguem criar, por meio da linguagem teatral, a representação da tristeza.

- Benzedeiros, benzedeiros,
benzei com os ramos de alecrim,
o corpo de Francisco, pobrezinho,
que come farinha com água de sal,
que sara as febres com raízes do mato,
que cura as perebas com fezes de animais,
que cicatriza o umbigo com terra de cemitério,
que bebe água amarela e barrenta de açudes,
que lasca os lábios com feridas de moscas.

Apesar dos rituais e das “bendizências”, entretanto, não há o que se fazer pela saúde do menino Francisco, que retorna para a gamela – principal signo cênico do auto – e tem o rosto coberto, ao passo que explodem choros e lamentos em volta do menino morto.

Jehovah e Lima (1980, p. 100-101) encerram o auto com uma louvação à gamela, que é guardada para outros usos na vida da família sertaneja de luto.

- E é por isso que eu louvo a gamela
que esteve comigo todos os dias da vida,
que não viu meu descanso, mas que viu minha lida,
no fogão, na casa e na fonte eu estive com ela:
- lavou maus-olhados,
- lavou a miséria,
- lavou minhas tangas,
- velou minha sorte,
- lavou meu desespero,
- lavou meu abandono e lábios de irmãos mudos para sempre
pelos dedos da morte.
- Mas que não lavou e nunca lavará
a coragem que eu tenho de fazer de você,
vasilha-bandeira, onde hão de lavar
meus braços de apóstolo
e minhas mãos de guerreiro!

Ao finalizarmos esta reflexão acerca das forças da literatura no *Auto da gamela*, percebemos a necessidade de identificação que vai além da história de Cristo, e se aproxima de uma metáfora da própria vida no ecotipo apresentado, que ao se utilizar da dramaturgia, fica ainda mais perceptível; é o que fica evidente nas considerações de Ortega y Gasset (2014, p. 99):

[...] a experiência radical do homem é o descobrimento de sua própria limitação, da incongruência entre o que ele quer e o que ele pode. Sobre essa experiência radical, como sobre uma área ou solo, ele faz inúmeras outras. Viver é estar fazendo constantemente novas experiências. No entanto, todas estas inumeráveis experiências, que face à radical, podemos chamar de 'segundas', são meras modificações e variações de umas poucas e minadas 'experiências categoriais'. Entre estas, uma das mais importantes é a experiência de morte, entende-se da alheia, porque da própria não há experiência.

Ao considerarmos a identificação das três forças barthesianas da literatura no *Auto da gamela* – a saber: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* – destacamos que os conhecimentos subjetivos do leitor-espectador são fundamentais para a compreensão e valorização não apenas da peça, mas de toda a cultura da população que habita o ecotipo em questão. O leitor-espectador que consegue identificar as forças barthesianas no *Auto da gamela*, por meio do espetáculo teatral, tem a possibilidade de (re)analisar seus conceitos e

estereótipos.

Considerações finais

A peça *Auto da gamela* (1980), de Jehovah e Lima, difunde uma profunda reflexão acerca do sofrimento dos sujeitos de um ecotipo específico – a caatinga, no Nordeste do Brasil. A partir do título, referente às considerações do auto teatral e ao objeto gamela em destaque, os questionamentos e expectativas iniciais – como uma possibilidade de renascimento e esperança – são quebrados, mesmo seguindo uma estética semelhante em outros cânones nordestinos. As manifestações culturais expressas, evidenciadas pelo estilo e linguagem adotados, demonstram a representação direta, característica principal do jogo teatral. O destaque, no entanto, se dá pela quebra de expectativa, visto que no auto de natal em questão acontece a morte do recém-nascido.

O caráter subversivo no *Auto da gamela*, relacionado às perspectivas teóricas de Barthes, tende a promover a criticidade do leitor-espectador, fazendo com que as referidas forças da literatura – a *mathesis* (relação com outros conhecimentos, ciências e inferências), a *mimesis* (tentativa de representação do real) e a *semiosis* (uso dos mais variados signos a propósito de uma identificação do leitor com a *mathesis* e a *semiosis*) – sejam facilmente identificadas no destino da escritura – destino este que não é mais pessoal, pois, de acordo com Barthes (1988, p. 70), “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”. Partindo-se dessa premissa, o leitor-espectador do teatro, que vive numa metáfora existencial e fugindo da racionalidade controlada, tende a encontrar a possibilidade de respostas e mudança de posicionamento em relação ao modo como pensa o mundo.

A leitura do *Auto da gamela* (1980), efetuada a partir das forças barthesianas da literatura, permite a assimilação das limitações e incongruências ocasionadas, principalmente pelo contexto em questão, justamente por assegurar pela literatura essas “experiências categoriais”. A semiologia de todos os elementos destacados na análise, principalmente do signo “gamela”, dentro do ecotipo mimetizado e relacionado aos vários aspectos e áreas de conhecimento explorados, permite uma experiência de olhar diferenciado e crítico de todo sofrimento representado, o que efetiva a ligação dos

conceitos de Barthes com o texto de Jehovah e Lima.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense: 1988.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JEHOVAH, Carlos; LIMA, Ezechias Araújo. **Auto da gamela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

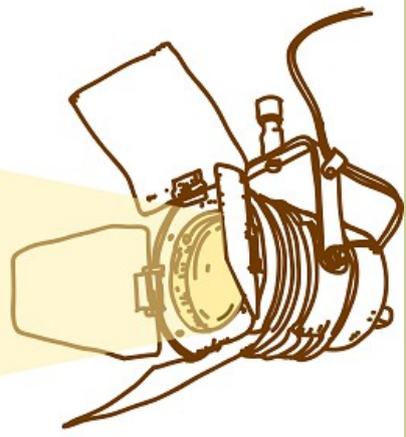
STEINER, George. **Linguagem e silêncio – Ensaios sobre a crise da linguagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

Submetido em: 20 jul. 2023

Aprovado em: 27 nov. 2023

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público



**Volúpia, de Guilhermina Rocha:
“um tema tão ousado”
na dramaturgia de autoria de mulheres na
Belle Époque Tropical¹**

Valéria Andrade²

À Michele Asmar Fanini,
porque “o tecido do pensar é plural” (2016), O.D.C.

*Esta dança é buliçosa
Tão dengosa que todos querem dançar
Não há ricas baronesas nem marquesas
Que não saibam requebrar, requebrar
Não há ricas baronesas nem marquesas
Que não saibam requebrar*

*Este passo tem feitiço
Tal ouriço faz qualquer homem coió
Não há velho carrancudo nem sisudo
Que não caia em trololó, trololó
Não há velho carrancudo nem sisudo
Que não caia em trololó*

O corta-jaca, música: Chiquinha Gonzaga; letra: Machado Careca, 1895

¹ Este trabalho é uma versão atualizada e aumentada do artigo “Guilhermina Rocha” (Andrade, 2004).

² Professora Associada da Universidade Federal de Campina Grande. Doutora em Letras (2001, UFPB). Pós-doutora pelo Advanced Research in Utopian Studies-ARUS/CETAPS (2019, FLUP) e pelo Pós-Lit-Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (2021, UFMG). Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: val.andradepb@gmail.com.

I.

A chegada do século XX em terras brasileiras confirmaria, já em 1914 – ou seja, no ano mesmo do seu início efetivo marcado pela 1ª Guerra Mundial –, as transformações em curso no país desde o último quartel do século anterior, resultantes dos movimentos abolicionista, republicano e feminista. Tal se daria de modo extensivo por todo o território nacional, em diferentes ocasiões, como também em espaços sociais diversos.

De uma perspectiva especialmente atenta às lutas pela emancipação social, política e cultural das mulheres no Brasil iniciadas nas primeiras décadas do Oitocentos, meu ponto de partida nesta apresentação de *Volúpia: drama em 3 atos* (Rocha, 1914) de Guilhermina Rocha (1884-1938), que ora se reedita neste número de *Dramaturgia em Foco*, desloca-se do cenário teatral-literário da Capital da República, então sediada no Rio de Janeiro, para o político, circunscrito, neste caso, ao Palácio do Catete, residência do Presidente e da Primeira-Dama do Brasil à época, Hermes da Fonseca (1855-1923) e Nair de Teffé (1886-1981). Concebo aqui este deslocamento entre os dois cenários como recurso metodológico adicional para pensar a relação de contiguidade entre realidades sociais que se articulam numa rede de sentidos significativa, embora distanciadas espacialmente entre si, para oferecer um entendimento mais ampliado das dinâmicas e processos emancipatórios que confluíram socialmente para configurar e consolidar a tradição dramaturgica de autoria de mulheres nos sistemas literário e teatral brasileiro (Andrade, 2001; 2023).

Distante, *ma non troppo*, do universo propriamente teatral, como se verá adiante, a ação transcorrida na noite de 26 de outubro daquele ano, 1914, em um dos palcos do cenário político do país até então exclusivo à atuação masculina, teria o protagonismo de duas artistas brasileiras: a caricaturista, cantora, pianista e atriz Nair de Teffé – ou Rian, pseudônimo usado para assinar suas caricaturas –, e a pianista, maestrina e compositora Francisca Gonzaga (1847-1935), a Chiquinha, apelido como era identificada nos meios musical e teatral. Nascidas, respectivamente, na primeira e na segunda metade do século XIX, filhas do Brasil Império, ainda que de gerações diferentes, Chiquinha e Rian, àquela altura já célebres por alguns episódios de suas trajetórias pessoais,³ dariam corpo e alma

³ Entre outros estudos sobre a vida e a trajetória de Nair de Teffé, consultar Campos (2016) e Paschoalotto e Simili (2011). Da imensa bibliografia sobre Chiquinha Gonzaga, incontornável consultar sua biografia por Edinha Diniz (2009). Como informação que fortalece os respectivos vínculos das duas artistas com o teatro, anoto a atuação de Nair como atriz e diretora da companhia teatral Trupe Rian, interpretando em 1912 o papel título do texto teatral *Miss Love*, escrito especialmente para ela por Coelho Neto (1864-1934) e, de outro lado, a de Chiquinha como autora da opereta *Festa de São João*, músicas e libreto escritos entre

ao escândalo político irrompido no Salão Nobre da antiga sede do governo brasileiro ao som d’*O corta-jaca*, composição de Chiquinha Gonzaga, executada ao violão por Nair de Teffé, em dueto com o poeta e compositor popular em ascensão Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), amigo da primeira-dama e de seu marido.

Criado quase vinte anos antes como música-dança do número final de *Zizinha Maxixe*, opereta de costumes nacionais encenada em 1895, *O corta-jaca*, publicado em partitura original como *Gaúcho*, viria a espalhar-se em rápida profusão pela cidade. Assobiada pelas ruas, tocada em bailes populares, vocalizada nos versos de José Machado Pinheiro e Costa (1850-1920), alusivos à coreografia executada por Zizinha, personagem da opereta, exímia dançarina de maxixe, a melodia da canção concebida pela inventiva compositora convidava à movimentação corpórea voluptuosa do par dançante, cheia de volteios e requebrados evocativos do ato sexual. Chiquinha formalizava esteticamente com sua música saltitante e sedutora o tempo de novas liberdades para as mulheres brasileiras, inclusive as afetivo-sexuais, em continuidade à formação das novas consciências de gênero eclodida, no início do Oitocentos, em sintonia com a ruptura política de Portugal (Andrade, 2023). Logo tornado *habitué* de cafés-cantantes, rodas de choro e outros espaços culturais populares do Rio de Janeiro, a’*O corta-jaca*, entretanto, e de resto à música popular em geral, seria vedado frequentar locais da elite e do poder, entre eles os salões palacianos reservados às festas oficiais do governo brasileiro, onde aliás não se tocava ou cantava qualquer música nacional popular. Atenta à observação de Catulo da Paixão em conversa informal com o Presidente sobre tal ausência, a primeira-dama do País, aficionada à música brasileira, mobiliza-se para reparar a falha. Assim, o recital que antecedeu o jantar oficial oferecido durante as solenidades de despedida da gestão do marido incluiria, entre vários números musicais, a execução da *Rapsodie*, de Litz, e, imediatamente antes, a d’*O corta-jaca*, em solo de violão, por “Mme. Nair Hermes”, como indicado no programa musical da recepção.⁴

1879 e 1884, após ter recusada sua partitura para a opereta *Viagem ao Parnaso* (1883) com libreto de Artur Azevedo (1855-1908). Se tivesse usado pseudônimo masculino, conforme sugestão de empresários da época, teria estreado no teatro musicado antes de 1885, quando scandalizou a sociedade compondo a música d’*A Corte na roça*, ópera cômica de Palhares Ribeiro. Em outras palavras, teimando em assinar o próprio nome, a popular professora de piano e pianeira em grupos de choro passava a atuar no mais cobiçado campo de trabalho para profissionais da música do sexo masculino da época e por eles monopolizado (Andrade, 1991). Mantida inédita por 133 anos, *Festa de São João* estreou em 28.10.2017, em Curitiba, durante o III Festival de Ópera do Paraná, quando a compositora foi homenageada pelo seu 170º aniversário de nascimento (cf. <https://www.youtube.com/watch?v=dcCSR351nEk>. Acesso em: 09 jul. 2023).

⁴ O dito programa foi reproduzido na edição do dia 06.11.1914 do jornal *A Rua*, RJ e faz parte do acervo da

A “Noite do Corta-Jaca”, como ficou conhecido aquele último sarau palaciano no Catete, configura-se, pois, como uma espécie de portal simbólico pelo qual a música brasileira feita e consumida por gente do povo atravessava, ruidosamente, fronteiras imateriais que a deixavam à margem de espaços socialmente valorizados, tanto quanto dos seus próprios valores e qualidades como expressão estética de uma nação marcada pela mistura de múltiplas raízes culturais. Assim, em termos ritmo-melódicos, pode-se compreender *O corta-jaca* como caso exemplar do hibridismo cultural incorporado pela capacidade intelecto-musical extraordinária de Chiquinha Gonzaga, tendo em conta o entrelaçamento rítmico de composições musicais do gênero designado como maxixe, nascido antes como dança de salão, seja pela hibridização de diferentes elementos de outras danças, da polca ao tango, passando pelo lundu e a *habanera*, seja pela adaptação da síncope afro-lusitana (Andrade, 1963, p. 125).

Por outro lado, tendo em conta a linha coreográfica do maxixe – desenhada pelo enlaçamento de braços e pernas do casal conjugado a acentuados requebrados de cintura, mantendo-se os pés fixos no chão na maior parte do tempo e testas apoiadas uma na outra –, como não interpretar o cometimento de “Mme. Nair” na extravagante Noite do Corta-Jaca como ação articulada, embora não programática, destinada a ensejar a continuação de um movimento pela liberdade amorosa-sexual das mulheres brasileiras? Ainda que a presença do maxixe na festa palaciana se limitasse à performance musical instrumental, conforme o programa divulgado, impossível supor que a letra d’*O corta-jaca*, em circulação pela cidade como material fonográfico desde 1904,⁵ não se fizesse cantarolar, sussurrada ou mentalmente, por entre a pequena e seleta plateia ali presente.

De mãos dadas com Nair de Teffé, Chiquinha Gonzaga, célebre como a primeira maestrina⁶ brasileira e autora da nossa primeira marchinha carnavalesca *Ó Abre alas*, composta em 1899, reafirmava-se, pois, como vanguarda do movimento cultural pelo direito da música brasileira de raízes populares ter existência em outros espaços para além dos palcos do teatro musicado e dos cafés-cantantes, vinda dos forrós, gafieiras e cabarés, onde surgira e ganhara corpo, por volta de 1875, como música-dança em ritmo de maxixe.

Hemeroteca Digital - FBN. Ver também em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

⁵ Para ouvir a gravação feita por “Os Geraldos”, cf. <https://soundcloud.com/musicadeportoalegre/corta-jaca-tamb-m-chamado-o-ga>. Acesso em: 09 jul. 2023.

⁶ Segundo Edinha Diniz (2009), o substantivo feminino *maestrina* foi criado nos meios jornalísticos após a estreia de Chiquinha Gonzaga como regente de orquestra no início de 1885, por ocasião dos ensaios e encenações da citada opereta *A Corte na roça*, quando se tornou forçoso nomear a atividade profissional até então exercida exclusivamente por homens, assumida pela compositora a partir daquela ocasião.

Em outras palavras, o que Chiquinha buscava para a sua música, a música brasileira nascida mestiça como ela, era o direito de ambas de transitar e existir em plenitude para além dos muros erguidos pela elite branca, machista e endinheirada do país. Ou, dito ainda de outro modo, nossa primeira maestrina movia-se pelo direito, e dizendo melhor também pelo dever, de atravessar geografias rigidamente interditas pelo preconceito étnico-racial das práticas socioculturais colonialistas em que se formara a Terra Brasilis.

Em uma singular triangulação, a estas duas artistas, ligadas entre si, como visto, pelos inusitados possíveis e muitas vezes frequentes dos diálogos interartes, juntar-se-ia uma terceira, Guilhermina Rocha, atriz e autora de uma dramaturgia numericamente modesta, pelo que até agora se conhece, da qual faz parte o texto a que leitoras e leitores de hoje têm agora o acesso ampliado pela presente reedição neste dossiê – *Volúpia*, escrito e entregue ao público leitor poucos meses antes⁷ da entrada ostentosa d'*O corta-jaca* nas dependências da sede da República brasileira. Cada uma a seu modo, estas “três meninas do Brasil, três corações democratas”, três mentes libertárias e destemidas, davam materialidade às pequenas revoluções que vinham fazendo com olhos postos na sua emancipação como cidadãs nas diferentes dimensões da vida coletiva e pessoal de uma e de todas, em sintonia com várias outras mulheres espalhadas pelo território nacional.

No percurso específico de Guilhermina Rocha e sua obra dramaturgicamente autoral desenvolvida durante um curto período da *Belle Époque Tropical* (1870-1922), entre 1914 e 1921, apure-se a perspectiva crítica no sentido de compreender, para além de situar numa linha de tempo, sua obra como um dos frutos pioneiros do processo formativo da dramaturgia brasileira de autoria de mulheres protagonizado ao longo da segunda metade do século XIX por duas escritoras, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) e Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), a quem nomeei em estudo recente como “dramaturgas-mater do teatro brasileiro” (Andrade, 2023). Deste modo, a produção dramaturgicamente de Guilhermina Rocha⁸ emerge em meio a um primeiro espocar de textos teatrais escritos por mulheres de norte a sul do país ocorrido como fenômeno continuado a partir de 1890. Não por acaso é neste ano que a comédia *O voto feminino*, escrita por Josefina Álvares de Azevedo, ganha edição impressa como folhetim em *A Família* – jornal de orientação feminista de sua

⁷ Consta, à guisa de posfácio, no volume da edição de *Volúpia* em 1914 uma carta do escritor Coelho Neto datada de 9 de junho do mesmo ano, podendo-se depreender do que nela se afirma ter sido o texto de Guilhermina escrito no início daquele mês ou em meados do anterior. Nas palavras do autor: “Não fosse o meu incitamento e ainda continuaria morta, por medrosa, a escritora que, com tantas qualidades, estreia nesta peça *concluída em dias* sobre um tema ousado” (Rocha, 2023, p. 217, sem grifos no original).

⁸ Cf. bibliografia da autora ao final deste texto.

propriedade –, após ser visto encenado no palco do Recreio Dramático (Andrade, 2001; 2021). Neste outro formato midiático, a ação dramática da comédia explicitamente sufragista desenhada pela jornalista seria lida – inclusive, talvez, em voz alta – por inúmeras assinantes de *A Família*, seja na recém-instalada Capital Federal, local de publicação do jornal, seja nas capitais do Norte-Nordeste do país, onde a escritora estivera no ano anterior a divulgá-lo e ao seu projeto emancipatório, como também em centros urbanos de menor porte do Sul-Sudeste, onde chegava pela propaganda direta via permuta editorial de sua diretora, fomentada pelo apoio da rede informal da imprensa feminista. Fato registrado é que, entre 1891, em que *O voto feminino* é reeditada em livro (Azevedo, 2021), e 1917, ano de edição da coletânea *Teatro* (Almeida, 1917) da já consagrada contista e romancista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), dezenas de textos dramáticos foram escritos por mulheres – uns encenados, outros (pouquíssimos) publicados, fora os que terão virado pó em algum fundo de gaveta – no Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia, Ceará e Rio de Janeiro (Andrade, 1996, 2021).

Andradina de Oliveira (1864-1935), Julieta de Melo Monteiro (1855-1928), Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1952), Amélia Rodrigues (1861-1926), Francisca Clotilde de Lima (1862-1935), Isabel Gondim (1839-1933), Francisca Izidora da Rocha (1855-1918), Carmen Dolores (1852-1910), além das já citadas Júlia Lopes de Almeida, Josefina Álvares de Azevedo e, claro, Guilhermina Rocha, compõem esta brevíssima genealogia de certa linhagem de mulheres, a linhagem de mulheres-dramaturgas brasileiras – estas outras “Meninas do Brasil” – que, circunscrita aqui ao período 1891-1917, tem se expandido em uma miríade de mulheres de teatro e alcançado visibilidade incomparavelmente maior que suas avós dos tempos do Brasil Império e da Primeira República. Grace Passô, Denise Stoklos e Luciana Lyra são três mulheres de teatro no Brasil do século XXI cujas obras atualizam o pensar-agir libertário das nossas dramaturgas-mater e de suas herdeiras da *Belle Époque*, entre elas Guilhermina Rocha.

Tratemos agora, e sem mais outras delongas, dela e de sua “tão ousada” *Volúpia*.

II.

As informações de que disponho até o momento sobre a dramaturga Guilhermina Rocha são escassas e, por enquanto, traço aqui apenas um roteiro mínimo da sua trajetória como autora, tradutora e intérprete cênica de textos teatrais. O que se segue é fruto do

interesse (Andrade, 2004), derivado da minha pesquisa de doutorado, de construir um aparato crítico preliminar da produção de Guilhermina Rocha, em diálogo com a de Júlia Lopes de Almeida,⁹ compreendida como obra de transição entre o século XIX e o XX, em vista dos avanços e recuos entre forma e conteúdo observados em particular no seu texto de estreia como dramaturga, como adiante se verá. A presente leitura de *Volúpia* pretende articular-se a outras,¹⁰ destinadas a ampliar o interesse crítico-interpretativo por Guilhermina Rocha e dramaturgas que produziram no mesmo período, como Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores,¹¹ cujas obras estéticas, tão fundamentais no papel que desempenharam na afirmação da cidadania das mulheres no início do século XX, continuam ainda tão negligenciadas na história do teatro e da literatura do Brasil, sobretudo a dramaturgia.

Partindo dos dados biográficos de base, quem foi Guilhermina Rocha? Gaúcha, natural de Santana do Livramento, a autora nasceu no dia 4 de março de 1884 e morreu no Rio de Janeiro, alguns meses antes de completar cinquenta e cinco anos, a 18 de agosto de 1938. Até o momento não se conhecem registros sobre onde passou a infância, onde estudou, quem foram seus pais, nem quando, como e porque se transferiu para o Rio de Janeiro. Sabe-se, por outro lado, que por volta dos dezenove anos, portanto em 1903, a jovem gaúcha ingressa nos meios teatrais cariocas como atriz amadora, passando a atuar

⁹ Numa segunda iniciativa de pesquisa, expandi esta compreensão pelo diálogo com o texto a dramaturgia de Nelson Rodrigues (1912-1980) e seu texto *Os sete gatinhos*, uma das “Tragédias Cariocas” do dramaturgo (cf. Andrade, 2007).

¹⁰ Refiro aqui a tese de doutorado em elaboração sob o título provisório *Amadora: da trajetória, ascensão e desventuras de Guilhermina Rocha (1884-1938) no teatro brasileiro*, empreendida atualmente pela pesquisadora Sofia Fransolin Pires de Almeida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Em seu estudo, financiado pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (processo: 2021/09296-6), a doutoranda adota como metodologia a pesquisa em fontes primárias e a busca arqueológica pela dramaturgia publicada e inédita de Guilhermina. Através de um viés feminista, propõe-se a um novo olhar para a historiografia do teatro brasileiro durante a *Belle Époque Tropical*, tendo como perspectiva a trajetória artística de Guilhermina Rocha para discutir as principais mudanças, contradições e inovações no teatro e na sociedade do início do século XX, cf. correspondência pessoal com a pesquisadora em 10 jul. 2023. Anoto ainda a pesquisa realizada por Michele Asmar Fanini em seu estágio de pós-doutoramento no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, de que resultou a coletânea intitulada *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicis inéditos de Júlia Lopes de Almeida* (Fanini, 2016). No volume a pesquisadora recupera e recoloca em circulação seis textos da obra de uma importante escritora brasileira, permitindo ampliar o espectro analítico-interpretativo de sua extensa atuação literária e seus impactos na cena cultural e política de seu tempo.

¹¹ Em 1908, a encenação do texto teatral *O desencontro*, de Carmen Dolores, a convite de Artur Azevedo, diretor do Teatro da Exposição Nacional, “espantou a crítica nacional, pelo rigor da concepção, arrojo das ideias e louçania do diálogo, quente e nervoso.”, conforme Lima Barreto (*apud* Vasconcellos, 1998, p. 18). Não há registros da publicação do texto, nem da localização de seu manuscrito tampouco de outros comentários na imprensa sobre seu enredo. Conjecturo que abordasse questões relacionadas ao divórcio, já que o sugerido pelo próprio título ecoa tematicamente uma das predileções da escritora, que escrevera no ano anterior uma série de crônicas em defesa da lei do divórcio, reunidas depois na coletânea *Ao esvoaçar da ideia* (1910) (cf. Vasconcellos, 1998).

profissionalmente a partir do ano seguinte. Contratada desde a época por diversas companhias da então capital federal da recém-proclamada República do Brasil, o primeiro papel que lhe chega às mãos é o de princesa de Terremonde, do drama *Princesa Georges*, de Dumas Filho, encenado no Teatro São José, em setembro de 1904, segundo informa Múcio da Paixão (1916), em coletânea de crônicas publicadas antes na imprensa.

Pouco antes dessa estreia, o talento interpretativo de Guilhermina Rocha mereceu a recomendação de Olavo Bilac, que a apresentou a Artur Azevedo, por carta, como “uma verdadeira vocação” (Paixão, 1916, p. 59). Incentivador incansável que foi da inserção dos ‘novos’ na cena nacional, Artur Azevedo, por sua vez, na coluna “O Teatro”, do jornal *A Notícia*, de 10 de março de 1904, menciona a carta do poeta – entregue em mãos pela própria atriz, a quem o célebre dramaturgo refere como “uma senhora brasileira, ainda nova, extremamente simpática, muito bem educada” –, citando textualmente suas palavras e transcrevendo parte das que também lhe escrevera o jornalista, ator e dramaturgo Batista Coelho, igualmente pródigo em elogios à “exma. sra. D. Guilhermina Rocha, distinta amadora”, cujas “qualidades notáveis” fariam dela “uma grande atriz” (Paixão, 1916, p. 59).

Figura 1. Guilhermina Rocha



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Se a profecia foi ou não cumprida, não se sabe exatamente. É certo que, na capa e na folha de rosto do livro de estreia da dramaturga, *Volúpia: drama em 3 atos* (Rocha, 1914), o orgulho da intérprete teatral que, naquele momento, começava a assumir-se autora como dramaturga, explicita-se nas palavras apostas ao título: “Original da atriz brasileira Guilhermina Rocha”. No entanto, nas obras biográficas e memorialistas focadas no contexto teatral brasileiro da primeira década do século XX a que tive acesso, nas quais são mencionadas várias atrizes – tais como Lucília Peres (1881-?) e Cinira Polônio (1857-1938),¹² para citar apenas duas das mais lembradas –, o nome de Guilhermina Rocha passa praticamente despercebido, exceção feita a Múcio da Paixão (Paixão, 1916, p. 126). De toda sorte, como não foi possível estender a consulta a outras fontes, entre as quais jornais e revistas do período, principalmente publicados no Rio de Janeiro, nada pude concluir quanto a êxitos ou fracassos da atriz.

Ainda assim, a ausência de seu perfil entre os de tantas outras atrizes, feitos por seus contemporâneos, é, no mínimo, inquietante, tendo-se em conta que Guilhermina Rocha foi associada à Casa dos Artistas, entidade com finalidades filantrópicas fundada em 1914, e cofundadora da Federação das Classes Teatrais, em 1916. Pode-se supor que o fato de Guilhermina Rocha ter interrompido a carreira artística em 1922, ano de sua diplomação como médica, tenha contribuído grandemente para este emudecimento. Por outro lado, um olhar mais atento às suas escolhas como dramaturga pode nos apontar outras pistas para o porquê de sua posição marginal na história do nosso teatro.

Vejam: dez anos depois de pisar o palco pela primeira vez como profissional, portanto, em 1914, Guilhermina Rocha entrega ao público o primeiro dos cinco textos teatrais com sua assinatura, ambientado no local e na época em que foi escrito. Na nota introdutória, dirigida “Ao público”, a autora cogita sobre a eventual severidade dos comentários que a crítica lhe poderia fazer por sua “audácia em abordar um tema tão ousado” (Rocha, 1914, p. 1). Coelho Neto, escritor dos mais prestigiados na época, que assina uma das duas cartas apostas ao texto à guisa de prefácio, também se refere, já na primeira linha, a esse “tema ousado”, escolhido por Guilhermina Rocha, “escritora que,

¹² Sobre esta atriz, cantora, compositora e maestrina, além de dramaturga, ver *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século* (REIS, 2001), alentado trabalho de recuperação histórica desenvolvido por Ângela Reis, que reconstitui desde o ambiente familiar da infância da artista até as condições de encenação teatral no Brasil na virada do século e examina com rigor as estratégias desenvolvidas pela atriz na construção de uma imagem pública de respeitabilidade. Desenvolvido originalmente como dissertação de mestrado, o estudo recebeu o Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, sendo publicado pela instituição em 2001.

com tantas qualidades, estreia nesta peça concluída em dias” (Rocha, 2023, p. 217). A segunda carta, assinada por Goulart de Andrade (1881-1936), dramaturgo também renomado à época, sem deixar de sublinhar as qualidades do texto da colega de ofício estreada, tais como a naturalidade no desenvolvimento do trecho e a fluência do diálogo, explicita uma objeção do autor, à qual ele próprio, porém, se encarrega de replicar em seguida:

Se alguma cousa da qual se possa discordar aqui, será o título, ou ainda, esse beijo demente, quase sobre o corpo sanguinolento e palpitante da vítima. É bárbaro.
Mas a isso V. retrucará, vitoriosamente, apenas com lembrar o acontecimento não há muito sucedido em nossa linda cidade, fatos cujas torpezas V., generosa, não quis focalizar.
E, porventura, não foi a paixão, ou melhor, a ‘Volúpia’ a causa de toda a tragédia? (Rocha, 2023, p. 173)

Escrita em meio à ebulição social gerada pela onda de feminicídios surgida no Rio de Janeiro no limiar do século XX,¹³ *Volúpia* traz para a ribalta a polêmica em torno dos então chamados crimes passionais, na época também referidos como “crimes da paixão”, centralizando o foco de sua discussão nas consequências trágicas advindas de certo tipo de paixão obsessiva, espécie de ‘atração fatal’, a que os contemporâneos de Guilhermina Rocha costumavam chamar “paixão mórbida”.

A ação dramática da peça – iniciada com a chegada de familiares (pais, irmã, e uma parenta por afinidade com sua filha) na casa de Henrique e Violeta para um almoço oferecido para comemorar o batizado do primeiro filho do casal e do segundo aniversário de seu casamento – desenvolve-se em torno da paixão entre Henrique e Rosa, irmã mais nova de Violeta. Henrique, em solteiro, travara amizade com a família Ribeiro num baile e atraído por Rosa começa a frequentar a casa. Amedrontado, porém, por seus modos de moça *coquette*, orgulhosa e senhora de si e, ao mesmo tempo, comparando-os com a modéstia e simplicidade de sua irmã mais velha, Violeta, acaba se deixando prender por estas qualidades, coladas ao ideal de esposa aceito socialmente. Feito o pedido de casamento, ele se dá conta do equívoco, mas não tem coragem para recuar. Rosa, de sua parte, vendo desfeitas as ilusões de felicidade junto ao amado, chega a pensar em suicídio no dia das bodas da irmã, mas acaba por se refugiar no vício, tornando-se dependente de

¹³ Sobre tais crimes e a campanha pública contra a tolerância a eles desenvolvida no país durante as três primeiras décadas do século XX por juristas, psicólogos, educadores, mulheres e homens de letras, cf. Corrêa (1981), Besse (1989) e Vasconcellos (1996).

morfina. A paixão, abafada por ambos, durante mais de dois anos, só vem à tona no dia do batizado do sobrinho de Rosa, quando, por uma casualidade inesperada, os dois ficam a sós e acabam se revelando um ao outro. O beijo dado em Rosa por Henrique, selando a mútua confissão, é flagrado por Violeta. Esta, cegamente apaixonada pelo marido, aceita suas explicações. Contudo, não se convence da suposta fraternidade daquele ato, cuja justificativa, entretanto, soa-lhe de certo modo coerente com o estado emocional de Rosa, profundamente abalado desde que ela casara e partira com o marido – segundo o relato de sua mãe, feito reservadamente a ela e a Henrique, após uma reação colérica de Rosa às brincadeiras dos presentes sobre seus eventuais pretendentes. Compadecida do sofrimento da irmã, Violeta é quem a convida para passar uns tempos em sua casa e quem, mesmo depois de a ver sendo beijada por Henrique, mantém o convite e a acolhe fraternalmente em seu lar.

Deste ponto em diante, a trama se encaminha no sentido de retratar gradações em crescente de uma paixão obsessiva entre um homem e uma mulher. Passados seis meses desde que Violeta dividia o mesmo teto e também o mesmo homem com a irmã, esta – embora o intuísse e, por isso, se sujeitasse a toda sorte de humilhação para tentar manter o casamento – os surpreende novamente em atitude comprometedora, desta vez num sofá da casa, no momento em que Henrique, segurando uma das mãos de Rosa entre as suas, recebe dela a notícia de sua gravidez. Finalmente arrancada de sua cegueira, Violeta expulsa a irmã de casa, mas intimidada pelas agressões físicas e ameaças de Henrique de se divorciar dela e tirar-lhe os direitos de mãe, recua da intenção de colocar seus pais a par da verdade.

Nesse meio tempo, Henrique aluga um cômodo para a amante, onde fica até se restabelecer do aborto que ele a obriga a fazer e transcorridos mais cinco meses, Henrique a traz de volta para sua casa. Momentos após entrar na casa com sua bagagem, Rosa e a irmã se enfrentam e Violeta acaba conhecendo outra verdade: Henrique só se casara com ela por imaginar que Rosa, sua paixão desde sempre, não o amasse. A partir daí os fatos se precipitam para o final trágico. O sogro de Henrique, informado da situação que envolve as filhas, termina malsucedido em sua missão de tirá-las do convívio de Henrique: de um lado, porque este ameaça impedir que Violeta fique com o filho e, de outro, porque Rosa assume a paixão por Henrique, dizendo que só morta o deixaria. Após a saída do sogro, Henrique faz questão de ficar a sós com Violeta para cogitar sobre quem, senão ela

mesma, teria chamado o pai até ali. Disposta a enfrentar o marido, Violeta atira-lhe no rosto, com todas as letras, sua torpeza de caráter e, em meio a pancadas e empurrões que recebe, revela, furiosa, sua determinação de abandoná-lo, levando o filho consigo, para que ele não o matasse como matara o filho da amante. Segurando a mulher pelo braço, Henrique tira um revólver do bolso e a ameaça de morte, caso continue falando. O estampido do tiro, com o qual Henrique revida a assertiva de Violeta de que aquele não seria o primeiro crime cometido por ele, atrai Rosa até a sala, que ao ver o cadáver da irmã se apavora e ensaia fugir. Ao ouvir, porém, a voz do amante chamando-a pelo nome, volta atrás, caindo-lhe nos braços e beijando-o.

“Provar que, se não tenho competência, pelo menos tenho boa vontade em demonstrar que o palco brasileiro não é composto de analfabetos como consta” (Rocha, 2023, p. 172) – eis o propósito declarado de Guilhermina Rocha ao escrever *Volúpia*, como se lê na sua nota introdutória ao texto editado em 1914. No mesmo texto, Guilhermina Rocha credits sua estreia como dramaturga ao estímulo recebido de Coelho Neto no sentido de que, ao invés de continuar traduzindo, ela se animasse a escrever originais para o teatro.¹⁴ A leitura do texto e do entorno social de sua produção prova, entretanto, que, para além dessa intenção em defesa de seus colegas de ofício, a atriz e dramaturga tem em mira alvos situados bem adiante disso.

Por ocasião da primeira temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912, o público carioca já tivera oportunidade de sentir o impacto de uma dramaturgia voltada a questões muito próximas da trazida ao palco por Guilhermina Rocha: *Quem não perdoa*,¹⁵ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que foi o selecionado pela comissão organizadora do evento para o espetáculo de inauguração do novo teatro. Sem enveredar pelos caminhos mais embaraçosos do triângulo amoroso formado por um homem e duas irmãs, Júlia Lopes de Almeida – a essa altura, autora respeitada e conhecida, inclusive pelo sucesso de seu texto teatral *A herança* (Almeida, 1909), encenado pouco antes¹⁶ – coloca no

¹⁴ Consta da bibliografia da dramaturga a tradução de *Quarto separado*, comédia de Pierre Weber, representada no Rio de Janeiro, em 1915, no Teatro Recreio Dramático.

¹⁵ Publicado na coletânea *Teatro* (Almeida, 1917), de que constam outros dois textos teatrais da autora, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*.

¹⁶ Aplaudida pelo público e pela crítica da época, *A herança* foi encenada pela primeira vez em 1908, dentro da programação levada ao palco do Teatro da Exposição Nacional para comemorar o centenário da Abertura dos Portos. Como livro, o texto foi entregue ao público em 1909, trazendo na contracapa a transcrição de alguns comentários publicados na imprensa por ocasião da encenação. Em um deles, *A herança* é apontada como “talvez, a mais humana e a mais sincera de todas as peças, novas e velhas, exibidas e ainda por exibir no teatro da Exposição”.

centro da ação dramática a impunidade com que vinham sendo tratados juridicamente os feminicidas no Brasil, pautando, por outro lado, a necessidade de se conter também uma provável onda de crimes correlatos cometidos por mulheres.

A personagem D. Elvira, mãe da mulher assassinada pelo marido em *Quem não perdoa* – que entra na casa do genro e o mata com um punhal no dia em que ele, inocentado por lei pelo assassinato da mulher, recupera a liberdade, depois de pouco mais de um ano na prisão, sendo festejado socialmente como “homem de bem” – impõe-se como metáfora trágica para cobrar do poder judiciário a urgência na aplicação de mecanismos jurídicos que, eficazes na repressão e punição dos assassinatos de mulheres, reprimissem com igual eficácia a prática da justiça pelas próprias mãos, que começava dar sinais de ser também adotada pelas mulheres.

No decorrer das três primeiras décadas do século XX, esta tendência ganharia contornos preocupantes, como atestam vários livros e artigos de jornal da época, entre eles *Minha terra e sua gente* (1929), assinado por Crysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo Vasconcelos (1870-1948). Para esta escritora, o medo era que a coletividade estivesse ameaçada por um “cataclisma”, uma vez que, segundo sua ótica, mães, esposas e filhas estavam se transformando em “criminosos cruéis, feras sedentas de sangue, ávidas de vingança” (*apud* Besse, 1989, p. 184). Segundo Susan Besse (1989, p. 186),

[...] embora não existam evidências estatísticas confiáveis, é muito provável que o número de crimes da paixão tenha realmente aumentado no princípio do século XX no Brasil.

[...] [e, não apenas, que] o número de mulheres que mataram seus maridos ou amantes também tenha aumentado [...] [já que] o surgimento de uma sociedade urbano-industrial tendia a enfraquecer os laços familiares, a proporcionar novas aspirações e opções às mulheres e, por conseguinte, intensificar os conflitos entre os sexos.

No entanto, a veemência e a quantidade dos clamores públicos contra a tolerância social aos chamados crimes passionais, veiculados amplamente em tribunais, salões de conferência públicos, organizações profissionais e também pela imprensa,¹⁷ sugerem uma explicação alternativa para as dimensões atingidas por esta campanha iniciada já nos idos de 1910. Neste ano, o professor Afrânio Peixoto, da área de higiene e criminologia, publica *Elementos de medicina legal*, apresentando e desenvolvendo, desde então, o argumento de

¹⁷ Segundo os editores da Revista Feminina, por exemplo, em cinco anos (1919-1924) o aumento do número de mulheres assassinadas no Brasil atinge o índice de 2.400% (Besse, 1989, p. 186).

que os crimes da paixão nunca eram cometidos por amor, mas decorriam, ao contrário, de explosões violentas de egoísmo, vaidade ou amor-próprio (Besse, 1989, p. 190). Para além do provável crescimento da incidência de feminicídios, a preocupação social com esse fenómeno, ainda segundo Susan Besse, explica-se muito mais pela insegurança e temor provocados pelas mudanças nas relações entre os sexos do que por uma realidade social concreta:

A percepção de que o Brasil havia sido atingido por uma ‘epidemia’ incontrolável de crimes da paixão baseava-se menos numa realidade demonstrável do que em temores provocados pela rápida transformação das relações entre os sexos. O motivo pelo qual estes crimes começaram a ser considerados tão ameaçadores à sociedade era que eles simbolizavam a desagregação da família, e era exatamente a instituição da família que era encarada como o cimento necessário para proporcionar a estabilidade e a continuidade neste período de transformações perigosamente rápidas (Besse, 1989, p. 186-7).

Divulgada amplamente pelo Conselho Brasileiro de Higiene Social (CBHS)¹⁸ como um “trabalho de higiene social”, essa campanha pública, designada por seus proponentes e simpatizantes como de “profilaxia moral e social”, inseria-se num movimento maior de reforma social, surgido entre os intelectuais da época, com a finalidade de “defender” as instituições sociais, desde a família até o Estado, substituindo “os velhos modelos disfuncionais de relações sociais por normas culturais mais adequadas à consolidação da ordem burguesa moderna”. A erradicação do alcoolismo, por exemplo, foi uma das metas do grupo de psiquiatras idealizadores da Liga Brasileira de Higiene Mental, criada em 1923 com base na missão de “purificar” o Brasil, livrando o país dos vícios e da depravação que imaginavam caracterizar as classes pobres. Sob a mesma perspectiva, novos currículos escolares foram planejados, com ênfase na educação física como meio de “regenerar” a raça nos planos físico, intelectual e moral, havendo inclusive quem defendesse a prática de esportes como forma de cura possível para as paixões mórbidas que levavam aos crimes da paixão (Besse, 1989, p. 187-8).

Deve-se, portanto, ler e compreender *Volúpia* antes como iniciativa paralela do que diretamente vinculada ao conjunto de iniciativas associadas à mobilização da opinião pública em relação ao fim da indulgência social com os feminicídios cometidos no Brasil,

¹⁸ O CBHS foi criado em 1925 no Rio de Janeiro por um grupo de promotores de justiça, de renome na área jurídica da cidade.

já que as motivações de Guilhermina Rocha para discutir o problema deste crime no país não se alinham, em essência, às que moviam os líderes desse movimento, as quais, como bem afirma Susan Besse, “não eram em nenhum sentido feministas” (Besse, 1989, p. 195). Tendo como objetivo de base a moralização da sociedade, o disciplinamento das paixões e a racionalização do amor, visando torná-lo socialmente útil como base de relações familiares estáveis, a campanha promovida pelo CBHS, conclui Susan Besse, “ajudou a reforçar a continuidade da submissão e da passividade feminina através da promoção de um modelo mais legítimo de família nuclear” (Besse, 1989, p. 196). Mesmo fornecendo grandes evidências da opressão da mulher na família, nenhum dos militantes da causa defendida pelo CBHS apoiava a independência das mulheres ou reivindicava o fim da hierarquia entre os sexos. Sua perspectiva limitada revela-se pelo fato de eles próprios, que com tanta veemência denunciaram os assassinatos de mulheres, terem sido incapazes de reconhecer, como problema digno de consideração, a violência doméstica, exceto o homicídio (Besse, 1989). Não é o caso de *Volúpia*, em que a insistência de rubricas incluídas por sua autora enfatizando as agressões físicas cometidas por Henrique contra a esposa, bem como as muitas referências feitas por Violeta a esse respeito – entre elas, a seguinte: “Queres bater-me? Bate-me! Não seria a primeira vez que cometerias esta indignidade” (Rocha, 2023, p. 191) –, sinalizam, no mínimo, para a proposta de Guilhermina Rocha no sentido de denunciar o problema. Além disso, a peça coloca sob suspeição o argumento vil de que a violência doméstica praticada contra mulheres era de responsabilidade delas próprias, que provocavam seus maridos, encolerizando-os a ponto de torná-los incapazes de responder por seus atos.¹⁹ Em uma das cenas de *Volúpia*, a personagem Violeta, instada pelo marido a não provocá-lo e a retirar-se de sua presença caso não quisesse que ele a obrigasse a fazê-lo contra sua vontade, revida lucidamente: “Não vou, não vou! Não faltava mais nada que estando eu cheia de razões para me queixar do teu procedimento, fosse obrigada a guardar silêncio!” (Rocha, 2023, p. 191).

¹⁹ Do exposto por Susan Besse, depreende-se que os líderes da campanha do CBHS não se ocuparam diretamente com esse argumento. Preocupados em demonstrar que os ditos crimes da paixão eram resquícios antissociais e anacrônicos de um passado “bárbaro”, reformadores como Afrânio Peixoto e Roberto Lyra foram unânimes em defender a ideia de que a “razão pode e deve conter as paixões”, tanto quanto a de que a motivação por trás destes crimes não era o amor em sua nobreza e generosidade, mas sim a raiva, o ciúme ou um amor degenerado “reduzido a um capricho sexual”. Concentrando esforços no sentido de reescrever a lei, os juristas focavam sua argumentação no sentido de provar que “a paixão, ou a ‘perturbação total dos sentidos’, não resultava normalmente na perda da razão, da consciência, ou do livre arbítrio, e não justificava, portanto, a garantia de impunidade” (Besse, 1989, p. 189-90, 192).

Em sua estreia autoral no campo dramaturgico, Guilhermina Rocha inscreve-se como artista valente, que, uma vez decidida a contribuir no movimento de reforma social proposto pela elite intelectual do Rio de Janeiro do seu tempo, não recua frente a temas que se impunham para a coerência de sua opção – um deles o da dependência química. Sem temer os riscos de macular sua imagem pública revelando seu conhecimento acerca de assunto tão comprometedor e, por outro lado, afrontar convicções defendidas pela Liga Brasileira de Higiene Mental, de que vícios e depravação caracterizavam pessoas em posição social subalterna, a escritora traz dos bastidores para o centro da ação dramática de *Volúpia* a moça burguesa viciada em morfina, inteiramente entregue aos seus instintos de fuga da realidade, mesmo depois de já estar partilhando com o amante aquela “paixão mórbida”, que faz dela “uma criatura selvagem” (Rocha, 2023, p. 184), como ela própria se qualifica, uma criatura que vive “numa luta constante entre o amor e a morte!” (Rocha, 2023, p. 188) e que, conforme a descreve sua mãe,

[em suas] crises esquisitas, às vezes, ri como uma doida, ou chora desesperadamente, outras vezes, adormece, e levanta-se com os olhos muito abertos, fixos, caminha como um fantasma, dizendo palavras sem nexos (Rocha, 2023, p. 180).

Não há registros quanto à encenação de *Volúpia*.²⁰ Pode-se supor, no entanto, que a ousadia da dramaturga na escolha da temática não a favoreceria muito na recepção junto ao público e à crítica do seu tempo. Caso personagens como Rosa e Henrique viessem a ter suas ações levadas ao palco, as potencialidades do texto como espetáculo vivo da realidade por certo realçariam determinados aspectos da trama recriada por Guilhermina Rocha de difícil aceitação naquele momento de transição da sociedade brasileira. Se é verdade que *Volúpia* não aponta tentativas de ruptura em termos dramaturgicos,²¹ no que se refere a conteúdo é um texto que não passa despercebido como sinal de avanço na trilha aberta por Júlia Lopes de Almeida com *Quem não perdoa*, trazendo ao espaço cênico a mulher dividida entre o amor socialmente útil, base da vida familiar estável, e o amor-paixão, vivenciado no livre exercício de sua sexualidade.

²⁰ Na verdade, nas obras de referência que registram o nome de Guilhermina Rocha, *Volúpia* e *A ressaca*, não são mencionadas sequer como títulos de sua autoria. A localização de cópias microfilmadas destes textos teatrais no acervo da Biblioteca Nacional deu-se casualmente, quando do levantamento mais geral que fiz naquela instituição sobre dramaturgas brasileiras do passado, por ocasião das minhas pesquisas de mestrado, defendido em 1995, na UFSC, sob orientação da Professora Doutora Zahidé Lupinacci Muzart.

²¹ A presença do *raisonneur*, monopolizando pelo menos uma terça parte do segundo ato com seu sermão enfadonho e moralizante, situa *Volúpia* como exemplar tardio da peça de tese do século XIX.

Retomando a metáfora floral largamente utilizada pelas primeiras mulheres que ousaram publicar seus escritos na imprensa brasileira oitocentista,²² Guilhermina Rocha tece sua trama em torno de Rosa e Violeta, duas irmãs, sangue do mesmo sangue, que se tornam rivais no campo das relações afetivo-sexuais com um único homem. Ao contrário de Violeta – a irmã mais velha, cuja simplicidade e modéstia contribuem para que ela se submeta a toda sorte de opressão, inclusive violência física, para ter o marido do lado –, Rosa, sua irmã mais nova, “*coquette* e orgulhosa” (Rocha, 2023, p. 188, 198), é uma mulher cujo elevado grau de autoconfiança a torna capaz de assumir seus afetos e também sua sexualidade. Ou, nas palavras de um amigo de Henrique, Eduardo, o *raisonneur* da peça, uma mulher capaz de “entregar-se ao homem a quem deseja” (Rocha, 2023, p. 199). Rosa representa essa mulher “nova”, ou um novo modelo de ser-mulher, que surge no cenário social brasileiro, então modificado pela aceleração do processo de formação de uma nova consciência acerca das relações sociais entre os sexos, iniciado na segunda metade do século XIX.

É essa nova mulher que protagoniza igualmente a ação de um outro texto teatral de Guilhermina Rocha, *O dominó negro*, publicado e encenado em 1916 no Rio de Janeiro, pela companhia do Teatro Recreio Dramático. Neste texto em ato único, classificado por Guilhermina como “episódio dramático”, a trama constrói-se sobre o que seria um ‘quiproquó trágico’, girando em torno do adultério feminino: marido ciumento, há tempo desconfiado da mulher – que se apaixonara por outro e realmente lhe era infiel –, prepara uma armadilha, na época de carnaval, para apanhá-la em flagrante. Chegando ao lugar certo, na hora certa – casa do amante, às dez da noite –, encontra uma mulher, usando uma fantasia de dominó negro, tal e qual lhe informaram que se daria. Convicto da traição, ele a estrangula, sem saber que, na verdade, acaba de matar a ex-noiva do amante da mulher, que, arrependida por ter rompido o noivado, meses antes, viera naquela noite à casa dele para fazer as pazes. Chegando pouco depois do crime consumado, a esposa infiel consegue fugir sem ser vista por um expediente da empregada da casa.

O dominó negro não faz, em nenhum momento, apologia do adultério feminino. A própria personagem envolvida no relacionamento extraconjugal declara-se consciente de estar a infringir o padrão de fidelidade marital socialmente imposto às mulheres, como se lê no seguinte diálogo, em que tem a anuência do amante, preocupado em resguardá-la da situação que tanto a compromete:

²² Sobre esse recurso estético usado por escritoras no Nordeste brasileiro, ver, por exemplo, Costa (1995).

ELVIRA – Ah! meu querido Otávio! Por que não te conheci há mais tempo? Sei que não estou procedendo bem; mas, que queres? Não posso! A paixão que sinto por ti me faz esquecer todos os deveres e só pensar no teu amor!

OTÁVIO – Oh! Minha querida! Como me cativam as tuas palavras! Nunca esquecerei os sacrifícios que tens feito por mim... Mas... é preciso terminar esta situação que tanto te compromete. Pelo que me tens dito, teu marido é pior que Otelo... (Rocha, 1916a, p. 4).

No entanto, como também se explicita nesta conversa, ao deplorar-se por não ter conhecido Otávio há mais tempo, Elvira oferece-nos a chave para desvendar a intenção desse quase ingênuo quiproquó criado pela dramaturga. O que se discute e se defende em *O dominó negro* tem a ver com a negação, tácita e taxativa, da liberdade de uma mulher se apaixonar por outro homem que não seu marido/noivo/amante e assumir suas novas escolhas. Tem a ver com a inépcia por parte do homem quanto a admitir ser preterido por sua companheira. Coincide, em todas as letras, com a posição defendida pelo escritor Lima Barreto (1881-1922) em vários artigos de denúncia contra os feminicídios, à época referidos como crimes da paixão, publicados na imprensa do Rio de Janeiro entre 1915 e 1921 (Vasconcellos, 1996). No primeiro deles, intitulado “Não as matem”, publicado na edição do dia 27 de janeiro de 1915, do *Correio da Noite*, Lima Barreto esclarece que a violência praticada pelos homens contra suas mulheres fundava-se na ideia de posse: como donos da situação, julgavam-se proprietários das esposas/noivas/amantes e não podiam admitir sua insubordinação, muito menos que elas deixassem de os amar e amassem outro homem. Refutando inteiramente essa ideia da mulher como propriedade masculina, Lima Barreto defende a liberdade das mulheres, afirmando serem elas “como todos nós, sujeitas às influências várias que fazem flutuar as suas inclinações, as suas amizades, os seus gostos, os seus amores”, clamando, no final do artigo: “Deixem as mulheres amar à vontade. Não as matem pelo amor de Deus!” (Vasconcellos, 1996, p. 203).

O mesmo ponto de vista já fora, aliás, defendido anteriormente por Júlia Lopes de Almeida em *Quem não perdoa*, porém menos explicitamente, com menos eloquência – e, sobretudo, só até certo ponto. A culpa de Ilda, a jovem esposa que acaba brutalmente assassinada pelo marido pela mera suposição de que ela o traía, foi a de ter se apaixonado por Ramires, homem, aliás, caracterizado como muito mais digno de sua afeição que seu marido, o impetuoso Gustavo, namorado assumido, com quem estava casada há dez anos – e a quem se unira ainda muito jovem, apaixonada sim, mas movida também, talvez, pela

perspectiva de melhores condições materiais para si e para a mãe viúva, a quem sustentava trabalhando como professora; seu pai, falecido antes de Ilda completar um ano, esbanjara toda a fortuna herdada dos familiares, inclusive com amantes.

Júlia Lopes de Almeida reconhece, não há dúvida, a força e a imprevisibilidade do amor. Em outras palavras, a autora não duvida do fato de que as mulheres, como qualquer ser humano, desde sempre estiveram e estarão sujeitas às “flutuações” do coração. Não por outro motivo, a dramaturga dá certo destaque a outras duas personagens femininas de *Quem não perdoa*, D. Ângela, tia de Ilda, e D. Elvira, sua própria mãe, cujas experiências seguem um formato muito próximo da vivenciada pela protagonista, as quais são habilmente trazidas à cena pela autora. No caso mais significativo, o da mãe de Ilda, ao perceber o que se passava com a filha, a viúva confessa-lhe, num ato desesperado, a paixão arrebatadora que, na juventude, e ainda casada, lhe despertara um afilhado do sogro, um quase-cunhado, dir-se-ia:

[...] Desenganada do amor de meu marido, eu amei profunda, doidamente, desesperadamente esse homem, de quem sinto ainda nas minhas como que a saudade das suas mãos, nos curtos instantes em que elas se tocavam... Ele frequentou a nossa casa quase diariamente, durante uns três anos. Quando o sentia entrar, todo o sangue me afluía ao coração. Era um movimento de Niágara dentro de mim! Corava? Empalidecia? Não sei. Eu não tinha a meu lado uma mãe, como tu tens, para m’o dizer, nem para me consolar... mas o que te juro é que nem ele, nem teu pai, nem ninguém, percebeu nunca o meu amor e a minha infelicidade!... (Almeida, 1917, p. 51).

A despeito de uma aguda percepção crítica também no tocante ao duplo padrão da ética conjugal da sociedade do seu tempo (cujos resquícios se arrastam até a do nosso), Júlia Lopes de Almeida mostra-se convencida quanto às amarras a que tão fortemente as próprias mulheres ainda se prendiam. O sentido metafórico do destino trágico de Ilda em *Quem não perdoa?* não podia ser mais claro.

Contudo, se nos procedimentos estéticos que elege para formalizar sua militância em defesa do direito à vida e às escolhas afetivas das mulheres, Júlia Lopes de Almeida demonstra um grau de maturidade e refinamento mais elevado que Guilhermina Rocha, reunindo na protagonista de *Quem não perdoa* a ‘antiga’ e a ‘nova’ mulher, nela concentrando tensões e contradições vivenciadas pelas mulheres daquele momento histórico de transformação social, o potencial de contestação ao *status quo* revelado pela escritora novata vai além. Para Guilhermina Rocha, manter vivas as protagonistas de

Volúpia e *O dominó negro*, indóceis ao padrão machista da ética conjugal, significava, antes e talvez mais que tudo, a confiança de que as mulheres deviam continuar lutando para conquistar, o quanto antes, sua liberdade e sua autonomia, inclusive quanto à escolha de suas parcerias conjugais. Neste sentido, uma interpretação possível da morte de Rosa, a mais velha da dupla de irmãs em *Volúpia*, seria compreendê-la como uma alegoria, embora grotesca, da necessária ruptura do modelo da mulher-esposa submissa.

Preocupada ainda em denunciar as consequências danosas do alcoolismo, que, tudo indica, vinha se disseminando acentuadamente entre as classes populares – erradicar o vício era, como visto acima, uma das metas da Liga Brasileira de Higiene Mental, em sua articulação com os programas desenvolvidos pelo CBHS –, Guilhermina Rocha escreve *A ressaca: cenas de Copacabana* (Rocha, 1916b). A dramaturga retrata neste outro texto teatral uma cena do cotidiano de uma família pobre do Rio de Janeiro do seu tempo, nos arredores da cidade, no então afastado subúrbio de Copacabana,²³ cujo desfecho funesto e contundente aponta quer para a urgência em se educar a população de baixa renda quanto aos riscos de saúde causados pelo uso frequente do álcool, quer para práticas educativas quanto à segurança básica dispensada às crianças na primeira infância. Pode-se supor que Guilhermina estaria também sinalizando para a criação de creches em comunidades pobres e desassistidas quanto aos direitos básicos de cidadania, tais como a colônia pesqueira localizada na Copacabana do seu tempo. Outra conjectura seria pensar sua preocupação com as questões ligadas ao corpo, saúde e sexualidade da mulher como elemento decisivo na mudança de rota em termos profissionais. Levada, eventualmente, a conhecer a realidade daquelas comunidades das praias do sul da capital do país em meados da década de 1910, ela pode ter se motivado a atuar mais diretamente no propósito de intervir na ordem social. Que trilha terá seguido a prática médica da Dra. Guilhermina Rocha é a interrogação que se levanta e que, por enquanto, fica em aberto.

Sobre os outros textos dramáticos escritos por Guilhermina Rocha de que se tem notícia – a fantasia musical *Caradura* e a revista *O Perereca* –, por enquanto sabe-se apenas que foram encenadas, respectivamente em 1918 e 1921,²⁴ ambas no Teatro São José, um dos

²³ Entre 1903 e 1906, durante a reforma urbana empreendida pelo prefeito Pereira Passos, foi aberto o túnel do Leme, o segundo a ligar Copacabana, distante subúrbio do Rio de Janeiro a outros, mais próximos do centro da cidade. Data desse período a pavimentação da Avenida Central, que permitiu a ligação da zona do porto com o centro, e também a Avenida Beira-Mar. Esta via facilitou o acesso da elite a áreas afastadas, no caso a zona sul, possibilitando-lhes a futura transformação em bairros residenciais nobres (Needell, 1993, p. 46 e 55-8).

²⁴ Um dos objetivos da pesquisa de Sofia Fransolin, referida acima, é localizar estes dois textos teatrais de Guilhermina Rocha e, além de proceder à análise do conjunto da produção dramática da autora,

mais concorridos dentre os dedicados ao gênero musicado nas três primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro.

São muitos vazios a preencher antes que se tornem mais audíveis as diferentes vozes a que Guilhermina Rocha quis fazer ouvir nas falas e ações de suas personagens dramáticas, sobretudo as mulheres. Tantos silêncios a envolver sua vida não podem, entretanto, somar-se a outros advindos do soterramento de sua dramaturgia como produção cultural significativa do processo formativo da autoria de mulheres na cena teatral brasileira – inscrita, ainda que não programaticamente, no esforço intensificado nas décadas iniciais do século XX, dentro e fora do Brasil, para levar adiante transformações históricas desencadeadas no Oitocentos referentes ao movimento de inovação nas formas de pensar os modos de ser mulher nas relações com o mundo à sua volta, em especial seus direitos nos vários espaços sociais.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A herança**. Rio de Janeiro: Rodrigues, 1909.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Quem não perdoa. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Teatro (Quem não perdoa, Doidos de amor, Nos jardins de Saul)**. Porto: Renascença Portuguesa, 1917, p. 5-108.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ANDRADE, Valéria. Dramaturgas-mater do teatro brasileiro: Maria Angélica Ribeiro e Josefina Álvares de Azevedo, um percurso formativo em duas gerações. In: Laboratório de Teorias e Práticas Feministas – UFRJ (org.). **Para uma história feminista da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2023.

ANDRADE, Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, migrante-nômade em movimento pelos direitos das mulheres no século XIX. In: **Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913**. Estudo, antologia e bibliografia Valéria Andrade. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: CLEPUL-Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias: CIC.NOVA-Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais. (Estudos. Senhoras do Almanaque), 2021. p. 17-132. (Estudos).

ANDRADE, Valéria. Irmãs no sangue, rivais (nem sempre) no amor: a solidariedade anunciada em Os sete Gatinhos. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 159-165, jan.-jul., 2007.

reuni-la em coletânea para publicação (cf. correspondência pessoal com a pesquisadora em 10 jul. 2023).

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. Guilhermina Rocha. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Apresentação Nádia Battela Gotlib. Introdução Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, v. II, p. 1075-1103.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Entre/linhas e máscaras**. A formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2001. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 1996, p. 33-34.

ANDRADE, Valéria. Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira - século XIX. **Travessia (Mulheres - Século)**, Florianópolis, n. 23, p. 236-252, 1991. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1565>. Acesso em: 11 out. 2023.

AZEVEDO, Josefina Álvares de. O voto feminino. In: AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1).

BESSE, Susan K. Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 181-97, ago./set. 1989. (A mulher no espaço público).

CAMPOS, Maria de Fátima H. **Nair de Teffé**: artista do lápis e do riso. Curitiba: Appris, 2016.

CORRÊA, Mariza. **Os crimes da paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COSTA, Rachel de Hollanda. E por falar de flores e espinhos... uma linguagem de amor e sedução. In: SIQUEIRA, Elizabeth Santos *et al.* **Um discurso feminino possível**. Pioneiras da imprensa em Pernambuco (1830-1910). Recife: UFPE, 1995, p. 109-122.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. São Paulo: Zahar/IMS, 2009.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)visibilidade de um legado**: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida. Prefácio de Maria de Lourdes Eleutério. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 46, 55-58.

PAIXÃO, Múcio da. Guilhermina apresentada ao Arthur pelo Bilac. In: PAIXÃO, Múcio da. **Espírito alheio**. Episodios e anedotas de gente de teatro. São Paulo: C. Teixeira, 1916, p. 59-60.

PASCHOALOTTO, Ivanete; SIMILI, Ivana. **Nair de Teffé**: Uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX. Diálogos & Saberes, Mandaguari, 2011.

REIS, Ângela de Castro. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

ROCHA, Guilhermina. Volúpia – Drama em três atos. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 7, n. 1, p. 171-217, 2023.

VASCONCELLOS, Eliane. “Não as matem”. In: XAVIER, Elódia (Org.). **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: NIELM; UFRJ, 1996, p. 200-207.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). **Carmen Dolores**: crônicas, 1905-1910. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado, 1998.

Bibliografia de Guilhermina Rocha

Volúpia. Drama em 3 atos. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1914.

Quarto separado. Comédia de Pierre Weber. Tradução. [Representada no Teatro Recreio Dramático, RJ, 1915].

O dominó negro. Episódio dramático, ato único. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1916a. [Encenada no Teatro Recreio Dramático, RJ, 1916].

A ressaca. Cenas de Copacabana. Ato único. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1916b.

Caradura. Fantasia musical. [Encenada no Teatro São José, RJ, 1918].

O Perereca. Revista. [Encenada no Teatro São José, RJ, 1921].

Obs.: os textos teatrais de Guilhermina Rocha já localizados encontram-se nos seguintes acervos: *Volúpia* e *A ressaca*: Fundação Biblioteca Nacional, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro); *O dominó negro*: Biblioteca Jenny K. Segall do Museu Lasar Segall (São Paulo) e Fundação Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro).

*Volúpia - Drama em três atos*²⁵

Guilhermina Rocha

²⁵ Edita-se o presente texto com base no que foi publicado em sua primeira edição, impressa pela Tipografia Pimenta de Mello, no Rio de Janeiro, em 1914. A transcrição foi realizada a partir de cópia em microfilme do original pertencente ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ. O texto foi atualizado conforme as normas em vigor na língua portuguesa, mantendo-se a pontuação e o uso de itálico e corrigindo-se os erros tipográficos óbvios.

Ao público

O trabalho que ora apresento ao público é o produto do meu esforço.

Talvez a crítica comente severamente a minha audácia em abordar um tema tão ousado.

Numa palestra que tive na casa Garnier, com o belo espírito intelectual que é Coelho Neto, o grande mestre proferiu estas palavras: “Não faça traduções. Escreva um original. Porque não se anima? Conhece bem a técnica do ‘metier’”. Destas palavras nasceu a minha estreia nas letras, porque ouvindo-as, me senti embaraçada e... porque não dizer? Senti o meu amor próprio de artista incitado e quis provar que, se não tenho competência, pelo menos tenho boa vontade em demonstrar que o palco brasileiro não é composto de analfabetos como consta.

Agradeço ao Dr. Coelho Neto e ao meu amigo Goulart de Andrade, o carinho com que ouviram o meu modesto trabalho e as palavras animadoras que me dirigiram nas suas cartas.

Aos meus amigos e ao público a minha sincera gratidão.

Guilhermina Rocha

Minha boa amiga D. Guilhermina Rocha,

Muito saudar.

Acabo de ler com verdadeiro aprazimento a peça que a sua bondade houve por bem me confiar.

Neste trabalho há que registrar, sem favor: naturalidade, no desenvolvimento do entrecho, e ação, minha amiga, muita ação.

V. soube aliar a esses condimentos indispensáveis uma linguagem correta e simples, numa dialogação fluente e sem refulhos. E isto que, à primeira vista, parece fácil, é o escolho temível no teatro em português. Os autores, às mais das vezes, têm que arrebicar a conversa dos salões, onde falta ainda comunicabilidade, onde as atitudes, são talvez, contrafeitas, onde, em suma, a palestra é ciciada, aos cochichos, em surdina, e as impressões são antes exteriorizadas pelos olhares e pelos sorrisos que as palavras.

Se alguma coisa da qual se possa discordar aqui, será o título, ou ainda, esse beijo demente, quase sobre o corpo sanguinolento e palpitante da vítima. É bárbaro.

Mas, a isso V. retrucará, vitoriosamente, apenas com lembrar o acontecimento não há muito sucedido em nossa linda cidade, fatos cujas torpezas V., generosa, não quis focalizar.

E, porventura, não foi a paixão, ou melhor, a “Volúpia” a causa de toda a tragédia?

Desfeitas estas objecções, penso que nada mais se terá a opor. Em compensação, muito há que salientar; - pequenos episódios, passagens de relance, a cada momento, dão a medida da sua sensibilidade e do seu talento de observação.

Assim, minha amiga, V. escreveu uma peça com um vigor em verdade másculo, sem que, entretanto, pudesse esconder as delicadezas do seu formoso pulso feminino.

Com real admiração, subscrevo-me seu muito amigo

J. M. Goulart de Andrade

Personagens:

Rosa Ribeiro – 24 anos

Violeta Guimarães – 34 anos

D. Maria Ribeiro – 56 anos

D. Teresa de Melo – 55 anos

Vanda de Melo – 19 anos

Luísa e Josefa – criadas

Henrique Guimarães – 37 anos

Artur Ribeiro – 58 anos

Eduardo Camargo – 35 anos

A ação da peça passa-se no Rio de Janeiro. Atualidade.

1º ATO:

A cena representa um salão de visitas, bem mobiliado. No primeiro plano, à direita, um sofá meio atravessado, nas extremidades, duas poltronas, ou pufs. À esquerda, entre as duas portas, um porta-bibelôs com estatuetas, bibelôs e um passe-partouts, com um retrato de homem. Ao centro uma mesinha, sobre ela um vaso para flores, um cinzeiro e jornais ilustrados. Aos lados da mesa, uma cadeira e outra ao centro com o espaldar voltado para o fundo. O salão deve estar atapetado e conter 5 portas, 2 à direita, 2 à esquerda e a outra ao fundo; porta de entrada.

CENA 1ª: Ao levantar o pano, Violeta está de pé, colocando flores no vaso. Com uma tesoura, corta as folhas e pedaços das hastes, para melhor acomodá-las. Luísa, apanha as folhas e as hastes, pondo-as dentro do avental.

VIOLETA - Então, Luísa, está tudo pronto? Não faltará nada?

LUÍSA - Está tudo pronto, minha senhora. Ah! Como a senhora hoje está contente! E o Patrão? Está que parece uma criança, quando se lhe dá um doce. Também não é para menos, batizar um filho no dia do aniversário do casamento...

VIOLETA - Vamos, apressa-te, Luísa! Eles não devem demorar. (*Olhando em redor para ver se está tudo em ordem.*) Está tudo muito bem. (*Indo ao porta-bibelôs e pegando no retrato.*) Ah! Meu Henrique, como sou feliz e como te amo... (*Vendo Luísa, que a olha, enternecida.*) Porque esperas, Luísa?

LUÍSA - Perdoe-me, vou já. Não imagina como fico contente ao ver a senhora adorar seu marido. Antes de vir para aqui, estive empregada na casa de um casal, que vivia como o cão e o gato; eram casados, havia apenas dois meses. Por isso fico admirada que a senhora e o Patrão, casados há dois anos, vivam como dois pombinhos...

VIOLETA (*Sorrindo.*) - Está bem, vai refletir lá para dentro; tens muito que fazer.

LUÍSA (*Apressada.*) - Vou já minha senhora. (*Sai fundo D.*)

CENA 2ª: *Violeta, Rosa, D. Maria, D. Teresa, Vanda e Artur.*

VIOLETA (*Coloca o retrato no lugar. Ouve-se o fon-fon de automóvel. Violeta corre ao fundo, olha para a esquerda.*) - Ei-los que chegaram! (*Entram, Rosa, D. Maria, D. Teresa, Vanda e ARTUR. (Rosa traz uma criança nos braços.) Até que enfim! (A Rosa.) Dá-me o meu querido filho! (Toma a criança e beija-a carinhosamente.) Meu filhinho! Meu amor!*)

D. MARIA - Minha querida Violeta, não imaginas como o Carlinhos é guloso! Quando o Padre lhe botou o sal na boca, saboreava dando estalinhos com a língua!

VIOLETA - Não chorou?

D. MARIA - Só quando lhe puseram água na cabeça.

VIOLETA - Coitadinho, sente frio. E Henrique? Onde está Henrique?

ARTUR - Ficou na porta pagando o chofer.

CENA 3ª: *Os mesmos e Henrique.*

HENRIQUE (*Entrando.*) - Aqui estou, Violeta! (*Beija-a na testa. Durante esta cena Rosa não deixa de olhar para Henrique, fica como que abstrata nessa contemplação.*)

VIOLETA - Meu Henrique, como sou feliz em ter batizado hoje o fruto do nosso amor! Amo-te mais do que a minha vida, meu Henrique! (*Rosa olha para Violeta com raiva. D. Teresa senta-se no sofá, Artur numa poltrona. Vanda fica de pé atrás do sofá. Henrique senta-se numa cadeira junto a mesinha, Rosa fica de pé junto do porte bibelots. D. Maria e Violeta ficam no segundo plano, sentadas em duas cadeiras.*)

D.MARIA - Como me consola a alma ouvir-se falar assim minha filha!

D. TERESA - (*Sentando-se no sofá.*) Já sabem da novidade?

ARTUR - Que novidade?

D. TERESA - O Dr. Júlio vai casar-se com a filha do Teles.

HENRIQUE - Com qual d'elas? A Judith? A Olga? A Iracema?

D. TERESA - Com a lambisgoia da Judith. Não sei que graça lhe achou! É tão tola, com a mania que tem de falar sempre na Europa. (*Imitando-a.*) Porque quando estivemos na Europa... O Rio está muito atrasado... Em Paris não se vê isto...

VANDA - Não diga isso minha mãe! Ela é uma rapariga inteligente, além disso veste-se muito bem. É elegante, é chique!

D. TERESA - Elegante! Pudera! Não como para não engordar! Chique? Com chapéus enormes... e quando sai com vestido *tailleur*, com colarinhos e punhos de homem...

ARTUR - É a educação moderna! É o progresso, minhas senhoras! As mulheres querem por força imitar os homens. As inglesas já querem ter o direito do voto! Por este andar os homens do futuro ficarão em casa enquanto que as esposas vão para o parlamento...

VANDA - Eu não condeno essas ideias avançadas, porque afinal, a mulher, deve ter tantos direitos como o homem!

ARTUR - Não diga isso, Vanda. A mulher deve ser o que sempre foi, isto é, uma boa mãe e uma boa esposa; cuidar do seu lar e não desejar entrar nesse campo de batalha político, que só o espírito forte do homem deve afrontar. Não é esta a tua opinião, Henrique?

HENRIQUE - Julgo a mulher uma flor tão delicada, que não deve ser exposta aos beijos ardentes do sol, nem ao sopro raivoso do tufão, para não perder a frescura e beleza.

ARTUR - Sempre poético! Qual a tua opinião Rosa?

ROSA - Esse assunto me é indiferente!

VANDA - A mim interessa, e muito! Se houvesse um partido sufragista no Rio, eu seria uma fervorosa adepta! Ah! Como seria belo ver uma mulher à tribuna, discursando energicamente, ou então convocando *meetings*, e com a sua palavra inflamada expor as suas ideias ao povo, e este em delírio aclamá-la e acompanhá-la ao senado ou à câmara.

D. TERESA (*Interrompendo-a.*) - Enquanto os bebês ficavam em casa a gritar: Mamã! Mamã! Como tudo está mudado! No meu tempo as moças só pensavam em encontrar um bom marido, e, agora, pensam... Eu nem sei em quê! (*Violeta, que durante essa conversa tem estado a conversar com D. Maria, acalentando o filho, levanta-se.*)

VIOLETA (*Levantando-se.*) - Vou deitar o Carlinhos e já volto!

D. MARIA - Vou contigo!

HENRIQUE (*Tira a cigareira do bolso e oferece a Artur.*) - Aceita um cigarro?

ARTUR (*Levantando-se.*) - Não, obrigado! São muito fracos! Dão-me licença, enquanto ficam conversando, vou ao armazém e não me demoro. Até já! (*Apanha o chapéu que está sobre uma cadeira e sai fundo.*)

D. TERESA - Rosa, já reparaste a moda das saias modernas?! Que horror! Será possível que inventem modas tão imorais e que certas meninas tenham coragem de usá-las?! Como tudo está mudado!!!

ROSA - D. Teresa a moda para mim é indiferente! Não me encantam essas futilidades.

VANDA - Pois eu, se minha mãe consentisse, usaria todas essas modas, porque as acho muito originais!

D. TERESA - Cala-te, não digas tolices minha filha!

HENRIQUE (*Durante o tempo que falam, tem acendido o cigarro.*) - Parece, Rosa, que tens qualquer coisa que te preocupe o espírito! Há muito tempo noto, um não sei quê nos teus modos! Às vezes, ficas irritada, outras vezes, pensativa e abstrata. Quem sabe se o travesso Cupido não atirou alguma seta nesse coraçãozinho?!

ROSA (*Rindo nervosamente.*) - Para isso seria preciso que eu tivesse coração!

D. TERESA - Qual! Quando as moças falam assim, é porque anda mouro na costa.

VANDA (*Indo a Rosa.*) - Ah! Rosa, dize-nos quem é o felizardo. Nós guardaremos segredo. Não é verdade, Sr. Henrique?

HENRIQUE - Segredo, por quê? Não é a coisa mais natural deste mundo? Resta saber se o escolhido é digno de possuir este tesouro...

ROSA (*Interrompendo-o nervosa e irritada.*) - Deixem-me em paz! Não tenho nada que me preocupe.

D. TERESA - Não te zangues, Rosa! A tua amiga Vanda...

VANDA (*Interrompendo-a.*) - Ora, minha mãe, não seja indiscreta!

HENRIQUE - Meus parabéns! Então, pode-se saber quem é o felizardo?

VANDA (*Embaraçada.*) - Não é verdade! Minha mãe está caçoando...

D. TERESA - Estou caçoando... Porém... Logo quando o Oscar vier...

VANDA - Minha mãe, a senhora é impossível!

HENRIQUE - Bravo! É o Oscar? Muito bem! É um excelente rapaz, e, está com um lindo futuro. Além de todos os predicados dos jovens noivos, vai ser um par chique! Mais uma vez os meus sinceros parabéns, querida Vanda!

D. TERESA - O senhor e Violeta serão os padrinhos.

HENRIQUE - Com muito prazer. Vês, Rosa, queríamos descobrir o teu segredo e afinal o de Vanda que descobrimos.

ROSA - É sempre assim, às vezes procuramos alvejar um ponto, que está perto, e, vamos atingir um outro, que está mais longe.

HENRIQUE - Se esse ponto está longe ou perto, não o sabemos. A verdade, é que existe. Tu não és a mesma! Quando te conheci eras alegre, *coquete*, jovial... (*Gesto de impaciência de Rosa.*) Não te zangues, é natural que todos nós queiramos saber a causa dessa transformação, que quase sempre, na juventude, indica uma moléstia, para a qual os nossos avós receitavam banhos de Igreja.

ROSA (*Muito nervosa.*) - Estas brincadeiras só servem para irritar-me os nervos, e, para não te ouvir, retiro-me. (*Sai apressadamente pelo segundo plano, D.*)

HENRIQUE (*Estupefato.*) - Rosa estará doida?!

CENA 4ª: *Os mesmos, Violeta e D. Maria.*

VIOLETA - Que foi Henrique, que aconteceu a Rosa?

HENRIQUE - Não sei explicar! Por uma simples brincadeira exasperou-se e deixou-nos!!

D. MARIA - Ah! Meus filhos, ela está impossível de aturar-se! Vou aproveitar a sua ausência para conversarmos a seu respeito. Ando profundamente assustada, nem sei o que pensar.

VIOLETA - Fale minha mãe, estamos ansiosos.

D. TERESA - Enquanto conversam, nós vamos ao teu quarto tirar os chapéus, sim?

VIOLETA - À vontade, D. Teresa, bem sabe que esta casa é sua.

D. TERESA - Obrigada Violeta, bem vêes que não fazemos cerimônia. (*Saem E. Segundo plano.*)

CENA 5ª: *D. Maria, Henrique e Violeta.*

D. MARIA - Deves lembrar-te que uns meses antes do teu casamento, Rosa andava triste e pensativa. Quando casaste e partiste com o teu marido, Rosa ficou ainda mais triste. No princípio julguei que fosse devido à separação, porque vocês eram muito unidas. Passados meses, Rosa começou a ficar nervosa, outras vezes, taciturna, encerrava-se no seu quarto. Quando ia buscá-la e que a interrogava, respondia: “Não tenho nada, minha mãe! Estou nervosa! Estou com saudades de Violeta.”

VIOLETA - Pobre Rosa!

D. MARIA - Conteí ao teu pai o estado de Rosa, ele chamou-a e interrogou-a, porém, nada. Cheguei a pensar que fosse algum namoro, mas, isso não é possível, porque ela não sai, não chega à janela, passa horas e dias no seu quarto. Quando escreveste, participando o teu regresso, fui pressurosa dar-lhe a notícia, imaginando que se alegrasse. Dei-lhe o telegrama; quando o leu, ficou tão pálida e trêmula, que o papel lhe caiu das mãos. Desde esse dia ficou mais nervosa. Implica com tudo e com todos, tem crises esquisitas, às vezes, ri como uma doida, ou chora desesperadamente, outras vezes, adormece, e levanta-se com

os olhos muito abertos, fixos, caminha como um fantasma, dizendo palavras sem nexos. Numa dessas crises, mandei chamar um médico, foi pior; ficou tão irritada que despedaçou o vestido, ameaçando atirar-se de uma janela, que estava aberta. Foi tal o meu susto, que pedi desculpas ao Dr. suplicando-lhe que se retirasse. Numa das ocasiões, em que estava mais calma, perguntei-lhe: “Queres ir passar uns meses em casa de Violeta?” Abriu desmesuradamente os olhos e muito trêmula disse: “Em casa de Violeta? Que horror! Deus me livre!” e correu como uma louca para o quarto. Deixei passar alguns minutos e fui procurá-la. Encontrei-a chorando convulsivamente. Mordia um travesseiro e entre as lágrimas dizia: “Meu Deus! Que suplício! Não posso mais!”. Quando me viu, soltou uma estridente gargalhada, e, exausta, perdeu os sentidos.

VIOLETA - Mas... Esta situação é horrível! Vamos convidá-la a ficar aqui, e convencê-la a consultar um médico. (*Henrique fica pensativo.*)

D. MARIA - Acho muito difícil conseguir que Rosa fique aqui, porque se ela souber que lhes contei o que se passa, ficará desesperada.

VIOLETA - Fique descansada minha Mãe, nada lhe diremos. Henrique, qual é a tua opinião?

HENRIQUE (*Embaraçado.*) - A minha opinião... É que... Acho tão extraordinário, que não sei o que pensar!

VIOLETA (*Levanta-se e passeia nervosa. Vai até a porta por onde saiu Rosa, espreita e volta rápida.*) Silêncio! Aí vem Rosa! (*D. Maria enxuga as lágrimas rapidamente. Henrique acende um cigarro. Silêncio embaraçoso dos três.*)

CENA 6ª: *Os mesmos e Rosa*

(*Rosa entra sem chapéu, está calma e pensativa. Traz um livro na mão.*)

VIOLETA - Minha querida Rosa, vou fazer-te um pedido e espero que não o recuses à tua irmãzinha.

ROSA (*Estremecendo.*) - Que é?

VIOLETA - Já pedi à nossa boa mãe e ela disse-me que só depende da tua vontade. Henrique anda muito ocupado com um trabalho importante que o prende horas e horas ao seu gabinete e eu, para não o interromper, deixo-me ficar sozinha. Queres vir passar conosco algum tempo e nos dar o prazer da tua companhia? (*Vendo que Rosa faz um gesto de contrariedade.*) Se não é um sacrifício passares uns meses com tua irmã, depois de dois anos de separação...

ROSA (*Embaraçada.*) - Teria muito prazer... Mas...

VIOLETA - Mas... Não queres. Não é? (*Aproxima-se de Rosa carinhosamente.*)

ROSA (*Procurando esquivar-se.*) - É que... Não quero deixar mamãe sozinha.

D. MARIA - Não te preocupes em deixar-me só, porque, se ficares, irei durante esse tempo a São Paulo, visitar a tua irmã Nair e conhecer o meu novo netinho.

VIOLETA - Agora não tens mais objecção a fazer. Ficas conosco, sim? Henrique, insta com ela, tu. (*Abraça-a carinhosamente e beija-a na face.*)

HENRIQUE - Porque não fazes a vontade à tua irmã? Bem sabes que a tua companhia nos é muito agradável e...

ROSA (*Interrompendo-o.*) - Pois bem, fico, porque não quero ser desmancha prazeres, porém, previno-os de que estou intolerável!

VIOLETA - Não faz mal, nós te queremos assim mesmo, minha Rosa querida! (*Beija-a.*)

D. MARIA - Ora, graças! Deus permita que a nossa Rosa, quando voltar para casa, venha contente, como era, e que, em vez de enchê-la de tristeza, nos alegre com o seu riso sonoro. (*Beija Rosa, que enxuga as lágrimas.*) Que é isto, tolinha?

CENA 7ª: *Os mesmos, D. Teresa e Vanda.*

D. TERESA (*Entra seguida de Vanda, vê D. Maria acariciando Rosa.*) Tudo isso são mimos! As caçulas são sempre assim!

D. MARIA - Esta caçula, já devia ter juízo, tem vinte e quatro anos. (*Suspirando.*) Quando penso que esta menina recusou tão bons partidos, fico admirada.

D. TERESA - Já é tempo de pensar nisso, porque do contrário, fica para tia. A minha Vanda felizmente...

VANDA - Que pressa minha mãe, logo!

HENRIQUE - Para que retardar uma notícia que dá prazer a todos? Violeta, muito breve seremos padrinhos de Oscar e Vanda.

VIOLETA - Ah! Sim? Estavas caladinha, minha sonsa? Quem sabe, se muito breve não teremos a fortuna de dizer o mesmo da nossa querida Rosa?

ROSA - Nunca! Porque morrerei solteira.

D. TERESA - Que ideia Rosa! Queres entrar para um convento?!!

ROSA - Talvez! (*D. Maria suspira tristemente.*)

D. TERESA (*Depois de uma pequena pausa, mudando de assunto.*) - A propósito, Violeta, ainda não nos levaste ao teu jardim para admirarmos a tua famosa coleção de flores.

VIOLETA - Tem razão, D. Teresa, vamos ao jardim. Vou lhes mostrar umas roseiras muito bonitas. Os botões devem estar desabrochados.

D. TERESA - Vamos, Maria, vem, Vanda, e tu, Rosa.

D. MARIA (*A Rosa.*) - Vens, minha filha?

ROSA - Não, minha mãe, prefiro ficar aqui lendo.

VIOLETA - Sozinha?

VANDA - Vem, Rosinha.

ROSA - Não insistas, porque prefiro ficar aqui.

HENRIQUE - Enquanto vão ao jardim, eu vou ao meu gabinete ler a correspondência. (*Sai E. B.*)

D. MARIA (*Baixo a Vanda.*) - É melhor não insistir, Vanda, porque quando ela diz não, acabou-se! Que gênio! Que gênio!

VIOLETA (*Baixo a D. Maria.*) - Não se preocupe, minha mãe, nós havemos de curá-la. (*Saem todos pelo F. D.*)

CENA 8ª: Rosa só.

ROSA (*Depois que todos saem, passeia nervosa, senta-se no sofá, abre o livro ao acaso. Olha para a folha aberta, e fica um instante pensativa. Fecha o livro com impaciência, e joga-o sobre o sofá. Levanta-se, passeia, depois para junto à mesa, arranca umas pétalas de flor e machuca-as entre as mãos. Senta-se na cadeira do centro, de frente para o público; passa uma mão pela testa como quem quer afastar uma ideia.*) - Sempre esta ideia a perseguir-me como uma sombra! Sou obrigada a ficar nesta casa, e não posso dizer: Não quero! Não fico! Não devo ficar aqui! (*Com desespero.*) Oh! Meu Deus! Dá-me coragem, porque sinto que não resistirei! O ciúme far-me-á sucumbir! (*Agarrando a cabeça com as duas mãos.*) Eu endoideço! Endoideço! (*Debruça-se sobre a mesa soluçando.*)

CENA 9ª: Rosa e Henrique.

HENRIQUE (*Entra e para, vendo Rosa, dirige-se a ela. Toca-lhe no ombro.*) - Rosa, que tens? Por que choras? Responde-me?

ROSA (*Levanta-se sobressaltada e procura esconder as lágrimas, rindo-se nervosamente.*) - Nada!... Nada...

HENRIQUE - Não negues, Rosa! Os teus olhos estão cheios de lágrimas! Que te aconteceu? Dize! Quem sabe se eu te poderei consolar?

ROSA (*Arrebatadamente.*) - Tu?! Nunca! Não tenho nada! Deixa-me só.

HENRIQUE - Não sairei daqui, enquanto não souber a razão das tuas lágrimas. Sou teu cunhado, quase teu irmão, portanto não deves recusar o que te peço.

ROSA - Não insistas! Já disse que não é nada! Estou contrariada, aborrecida...

HENRIQUE - Contrariada? Aborrecida?! Será por que pedimos para que ficasses em nossa casa?!

ROSA - Não, não, não é por isso! Não tenho nada.

HENRIQUE - Rosa, porque não és franca? Há muito tempo noto que a minha presença te contraria. Por quê? Que te fiz eu? Serão as minhas brincadeiras que te aborrecem? Se é

isto, não brincarei mais contigo.

ROSA - Oh! Henrique! Não me martirizes com as tuas palavras! Não vês que me fazes sofrer? Tu me contrarias?! Oh! Henrique peço, vai-te embora, deixa-me só, sim?

HENRIQUE - Vou, com uma condição.

ROSA - Qual?

HENRIQUE - Dizeres a razão das tuas lágrimas.

ROSA - Nunca!

HENRIQUE - Nunca?! Por quê? Não me julgas capaz de guardar um segredo? És injusta.

ROSA - Injusta eu?! Henrique, peço por Deus, retira-te e não procures nunca saber o que tenho. Seria horrível!

HENRIQUE - Horrível?! Por quê?! Acalma-te e dize-me o que tens. Amas alguém indigno de ti?

ROSA - Por Deus, Henrique, não me faças enlouquecer de desespero! Sai de perto de mim, deixa-me!

HENRIQUE - Está bem, retiro-me uma vez que tanto te aborrece a minha presença. (*Vai sair.*)

ROSA (*Correndo para Henrique.*) - Não, não, vem cá, Henrique! Perdoa-me, sim? Eu estou louca, não sei o que faço, nem o que digo.

HENRIQUE - Se não queres confiar em mim, confia ao menos em Violeta.

ROSA (*Com desespero.*) - Violeta?! Nunca?! Nunca! (*Procurando acalmar-se.*) Não, não quero que ninguém saiba o que se passa em mim! Sou uma criatura selvagem, ninguém me compreende. Henrique, esquece esta cena e não contes a ninguém o que se passou, porque o meu desgosto seria maior se, por minha causa, uma nuvem negra viesse perturbar este dia feliz.

HENRIQUE - Rosa, deves compreender que não posso ficar tranquilo, sabendo que tens um desgosto tão misterioso, e que o ocultas da tua mãe e da tua irmã.

ROSA - Fica sossegado, eu não tenho nada... Foi uma crise nervosa. Se prometeres não contar a ninguém o que se passou, vou para o jardim.

HENRIQUE - Se me prometeres dizer o que tens, juro: do contrário, não.

ROSA (*Arrebatadamente.*) - Não prometes? Pois então, eis a minha resposta! (*Sai precipitadamente pelo fundo D.*)

CENA 10ª: *Henrique só.*

HENRIQUE (*Pensativo.*) - Que terá Rosa? Que mistério ocultará esta mulher que para mim sempre foi um enigma? (*Pausa.*) Estará apaixonada? Por quem? (*Acende um cigarro e senta-se na cadeira ao centro da mesa, de costas para o fundo.*)

CENA 11ª: *Henrique e Violeta.*

VIOLETA (*Entra, vê Henrique pensativo, aproxima-se e lhe dá um beijo nos cabelos. Henrique levanta-se assustado.*) - Assustei-te, meu amor? Que tens? Em que pensavas? Julguei que estivesses no teu gabinete.

HENRIQUE (*Embaraçado.*) - Sim... Estive... Mas... Vim buscar a minha cigarreira e...

VIOLETA - E...

HENRIQUE - Tencionava ir para o jardim, quando entraste.

VIOLETA - Não sei que vejo na tua fisionomia... Estás preocupado? Por quê?

HENRIQUE - Preocupado? Eu? Não... Não tenho nada.

VIOLETA - Não me parece! Bem sabes que te conheço e muito bem.

HENRIQUE (*Procurando rir.*) - Não estou preocupado, está enganada.

VIOLETA - Não, meu Henrique, tu tens alguma coisa.

HENRIQUE (*Procurando uma desculpa.*) - Queres saber? Não é nada, estou com dores de cabeça.

VIOLETA - É de tanto trabalhar. Meu Henrique, precisas repousar um pouco.

HENRIQUE - Pois sim, Violeta, quando acabar o trabalho que tenho em mãos, repousarei;

estás contente?

VIOLETA - Bem sabes que eu só desejo adivinhar os teus pensamentos. Agora vou ver o nosso filhinho. (*Beija-o e sai E. A.*)

CENA 12ª: *Henrique só.*

HENRIQUE (*Depois de uma pausa.*) - Estou perturbado, nervoso, impressionado! Rosa amará alguém? Sabê-lo-ei, custe o que custar! (*Pensativo.*) Não, não, seria horrível! (*Passa a mão pela testa como que para afastar uma ideia.*)

CENA 13ª: *Henrique e Artur.*

ARTUR (*Entra F. E.*) - Cá estou de volta! Então não se almoça hoje nesta casa? Onde estão as meninas?

HENRIQUE - No jardim.

CENA 14ª: *Os mesmos e Violeta.*

VIOLETA - Está dormindo, sossegadinho! (*Vendo Artur.*) Oh! Meu Pai! Estávamos a sua espera.

CENA 15ª: *Os mesmos D. Maria, D. Teresa e Vanda*

(*Entram conversando alegremente.*)

ARTUR - Desculpe-me se as fiz esperar, fui obrigado a demorar-me mais do que pensava.

VIOLETA - Estão todos aqui. Vamos almoçar, porque já estamos muito atrasados.

D. TERESA - Que lindo está o jardim! Violeta, há de dar-me umas mudas daquelas bonitas roseiras, sim?

VIOLETA - Com muito prazer! Vamos para a sala de jantar. (*Olhando, à procura de Rosa.*) Onde está Rosa?

D. MARIA - Ficou no jardim, colhendo umas flores.

VIOLETA - Henrique, vá chamá-la. Vamos. (*Saem todos pela D. A.*)

CENA 16ª: *Henrique só.*

HENRIQUE (*Passeia agitado, vai para acender um cigarro e despedaça-o atirando ao chão, nervosamente. Sacode a cabeça como que tomando uma resolução.*) - É melhor não aprofundar o mistério! Vou buscá-la. (*Vai a sair, Rosa entra com um ramo de flores na mão. Está calma e pensativa.*)

CENA 17ª: *Henrique e Rosa.*

HENRIQUE (*Henrique e Rosa olham-se embaraçados. Depois de uma pequena pausa Henrique resolve falar.*) - Então, Rosa, já estás mais calma?

ROSA - Tens muito interesse em saber?

HENRIQUE - Se tenho interesse em saber? Desde a cena de há pouco que não penso senão em arrancar-te esse segredo, que te obstinas em ocultar.

ROSA - Pois bem, depois disso, refleti e resolvi não ficar em tua casa.

HENRIQUE - Não queres ficar em minha casa?! Por quê? Que dirão os teus pais e Violeta desta nova resolução? Estarás doida?

ROSA - Quem sabe? Por mais que queira fugir desse sentimento que me arrasta, não posso; impelem-me para ele! Oh! Meu Deus! Eu endoideço, endoideço! (*Passeia desesperada.*)

HENRIQUE - Rosa, acalma-te, dize-me, que tens? Não vês que estou ansioso?

ROSA (*Pensativa, como que lutando para não falar. Toma uma resolução.*) - É melhor assim. Ouve Henrique, e depois pensa de mim o que quiseres. Quando começaste a frequentar nossa casa, imaginei que fosse por minha causa e alimentei o sonho de que um dia serias meu esposo. Quando percebi que namoravas minha irmã, a desilusão foi cruel! Tive inveja, ciúme, ódio dela. Lutei com a paixão insensata e a razão! Para que ninguém percebesse o que se passava em mim, fingia indiferença e fugia de todos. No dia do teu casamento, tentei suicidar-me, porém, no momento fatal, faltou-me a coragem. Desde então vivo numa luta constante entre o amor e a morte! Quero arrancar esta paixão que me abisma, procuro convencer-me de que não devo amar o marido de minha irmã! Lastimo os meus pobres pais, que não sabem que a sua filha, é um ente abjeto, covarde, sem coragem de despedaçar o coração, para não sucumbir. Faço tudo, tudo, para dominar-me, esquecer-me, mas, não posso, não posso! Há momentos em que odeio Violeta, teu filho e tudo, tudo que te cerca! Há mais de um ano que enveneno meu sangue, dia a dia e sofro as perturbações cerebrais provocadas pela morfina.

HENRIQUE - Morfina! Que horror! Que loucura!

ROSA (*Com transporte apaixonado.*) - Loucura, sim, que arrebatava, porque durante as crises provocadas pelo veneno, sou o fantasma da felicidade e do amor; porque nos meus sonhos, és meu, inteiramente meu. Ah! Henrique, Henrique, amo-te como uma desgraçada. (*Cai numa cadeira escondendo o rosto com as mãos.*)

HENRIQUE (*Exaltado.*) - Rosa, já que confessaste o teu amor, vou abrir-te a minha lama. Quando fui à casa de teus pais, foi por tua causa, porém, comparando o teu feitio com o de tua irmã, deixei-me prender pela modéstia e simplicidade dela. Perdoa-me confessar! Tu causavas-me medo. O teu modo orgulhoso, *coquete*, fez-me supor que ambicionavas para esposo um homem rico, de posição elevada, que te fizesse brilhar na sociedade, não só pela tua beleza, como pela posição de teu marido. Depois que pedi tua irmã em casamento, compreendi que o meu ideal eras tu. Era tarde para recuar. Casei-me, porém não julgues que a tua imagem se apagou do meu pensamento, (*Rosa levanta-se e olha-o extasiada.*) não, quanto mais procurava afastá-la, mais nítida me aparecia, tornando-se o alvo das minhas ideias. A certeza de que sou amado, fez crescer esse sentimento impetuoso que me exalta e atrai para um abismo em que sucumbiremos juntos; porque te amo loucamente e para possuir-te serei capaz de cometer um crime!

ROSA (*Atirando-se nos braços de Henrique que a beija apaixonadamente.*) - Henrique! Como sou feliz! Era assim que eu sonhava ser amada! (*Violeta entra e para estupefata. Henrique e Rosa separam-se aterrados.*)

Cai o pano - Fim do 1º ato.

2º ATO:

A cena representa um gabinete, bem mobiliado. À direita, primeiro plano, um sofá, duas poltronas ao lado, porém, um pouco afastadas. Uma estante, no primeiro plano, com livros; ao fundo uma estante envidraçada, com livros. À esquerda, primeiro plano, uma secretária (bureau-ministre) com uma cadeira giratória entre o espaço do cenário e a secretária. Livros, jornais, objetos de escritório. O aspecto da cena deve ser de uma casa, se não rica, pelo menos abastada. A cena deve ter três portas, uma à direita alta, outra à esquerda alta e a outra ao fundo.

CENA 1ª: (*Ao levantar o pano Henrique está sentado à secretária, escrevendo.*)

VIOLETA (*Entra da E.*) - Desculpa-me, se te incomodo... (*Henrique, para de escrever e olha-a contrariado.*) (*Pausa.*) Há seis meses que vivemos numa luta constante. Aceitei as explicações que me deste sobre a cena que surpreendi no dia do batizado de nosso filho; porém, não me convenci da tua inocência. Aquele beijo, não era um beijo de irmão.

HENRIQUE - Voltamos à mesma cantiga? Repito mais uma vez. Estou farto das tuas cenas de ciúmes.

VIOLETA - Se, realmente, estás inocente, não é falando nesse tom que me convences. Além disso, o teu procedimento comigo desde esse tempo, tem sido o de uma criatura que se aborrece até quando me ouve falar; porque, com as outras pessoas, és delicado, atencioso (*medindo as palavras.*), principalmente com a minha irmã Rosa.

HENRIQUE (*Violeta levanta-se.*) - Violeta, não me exasperes! (*Passeia agitado.*)

VIOLETA - És extraordinário! Nem ao menos tenho o direito de pronunciar o nome de minha irmã, porque te exaltas! Se discuto com ela sobre qualquer assunto, ainda mesmo

que eu tenha razão, a tua opinião lhe é sempre favorável...

HENRIQUE (*Interrompendo-a, furioso.*) - Foi para fazer recriminações, que me vieste interromper no meu trabalho?

VIOLETA - Não foi para fazer-te recriminações, foi para dizer-te que esse modo de vida não pode continuar! Estou farta de ouvir indelicadezas por causa de Rosa.

HENRIQUE - Pelo que dizes, parece que queres que eu maltrate tua irmã...

VIOLETA - Tu bem me compreendes. Não desvies a conversa. O que eu quero é que a trates como a irmã de tua mulher, e não como uma...

HENRIQUE - Amante? É isto que queres dizer?

VIOLETA - Não chego a tanto, porque seria tão monstruoso, tão indigno, que não os suponho capazes de semelhante baixeza.

HENRIQUE - Que queres então? Dize depressa, porque tenho que fazer.

VIOLETA (*Carinhosa.*) - Vamos, meu Henrique, tem paciência, escuta-me. Vim procurar-te porque arranjei um meio de apaziguar tudo sem atritos.

HENRIQUE - E que meio é esse?

VIOLETA - Escrevi a minha mãe pedindo-lhe para vir buscá-la.

HENRIQUE (*Furioso.*) - Tu fizeste isso sem me consultar?! Queres entrar em luta comigo? Pois bem, Rosa não sairá daqui porque eu não quero.

VIOLETA - Tu não queres?! Mas, com que direito dizes que não queres?! Desde que Rosa está nesta casa, não tenho mais sossego. Apanho-te beijando-a, e tu, em lugar de me convenceres da inocência desse ato, com doçura, quase me bates. Ora Henrique, eu não sou uma criança a quem se ameça, com pancadas para amedrontar. Cansada de viver em luta constante por causa dessa mulher, declaro que escrevi à minha mãe, para terminar esta situação, e tu, em vez de ficares de acordo comigo, respondes-me; “Rosa não sairá daqui, porque eu não quero”. Torno a perguntar-te; com que direito proibes?

HENRIQUE (*Furioso agarra num braço de Violeta e a sacode brutalmente.*) - Porque não quero, e não tenho que te dar satisfações. (*Empurrando-a brutalmente para a porta da E. A.*) Vai-te embora, porque preciso trabalhar.

VIOLETA (*Chorando.*) - Henrique! Ai que me magoas!

HENRIQUE (*Soltando o braço de Violeta.*) - Vai-te, que me fazes perder a cabeça, e não respondo pelo que suceder! Estou farto destas cenas! Mal te posso tocar num braço, gritas. Fingida! Hipócrita!

VIOLETA - Fingida! Hipócrita! Estas são as amabilidades que tens para mim, que só tenho a culpa de te amar e ter ciúmes do que me pertence! Sim, Henrique, porque tu és meu, só meu, e eu quero ser a senhora absoluta do teu amor e dos teus pensamentos! (*Abraçando Henrique com carinho.*) Perdoa-me Henrique! Esta loucura foi provocada pelo muito que te quero! Esquece esta cena. Prometo nunca mais ter ciúme de ti, se deixares Rosa ir embora...

HENRIQUE - Não aceito imposições! Rosa ficará conosco, até quando eu quiser! Não me sujeito aos teus caprichos ridículos! Que dirão os teus pais, quando souberem das tuas loucuras?!

VIOLETA - Dar-me-ão razão quando souberem que tu me maltratas desde que Rosa está aqui. (*Furiosa.*) E digam o que quiserem porque eu não me importo! Quero o meu sossego e a minha tranquilidade de espírito! Resolvi que Rosa deve ir-se embora, e queiras, ou não, irá.

HENRIQUE - Violeta! Violeta! Não me provoques. Vai-te embora se não queres que te obrigue a fazê-lo contra a tua vontade.

VIOLETA - Não vou, não vou! Não faltava mais nada que estando eu cheia de razões para me queixar do teu procedimento, fosse obrigada a guardar silêncio! Queres bater-me? Bate-me! Não seria a primeira vez que cometerias esta indignidade.

HENRIQUE - Não te bato, mas obrigo-te a que me deixes em paz! (*Empurra-a até à porta da E. A.*) Vai-te para não me aborreceres com as tuas lágrimas.

VIOLETA (*Chorando e resistindo.*) - Henrique não sejas mau, ouve-me! Deixa-me ao menos ficar junto de ti. Juro-te que não direi mais nada! Peço-te pelo amor do nosso filhinho!

(*Henrique empurra-a brutalmente e depois que Violeta está fora de cena, fecha a porta com a chave. Passeia agitado, pega um jornal, amarrotta-o e joga em cima da secretária. Com as mãos trêmulas acende um cigarro, senta-se à secretária, tendo a cabeça apoiada entre as duas mãos e os cotovelos apoiados na secretária. Com o cigarro na boca solta baforadas de fumo. Bate com o pé direito nervosamente.*)

CENA 2ª.

ROSA (*Entreabre a porta da D. segundo plano, põe a cabeça entre as duas portas e fala.*) - Henrique, pode-se entrar?

HENRIQUE (*Levanta-se rápido e vai ao encontro de Rosa.*) - Entra Rosa.

ROSA (*Calma.*) - Sempre trabalhando! Quando terminará esta árdua tarefa?

HENRIQUE - Breve, muito breve!

ROSA - Que tens? Estás nervoso? Que te aconteceu?

HENRIQUE - Nada.

ROSA - Nada?! Estás pálido, com os olhos esquisitos.

HENRIQUE - Acabo de ter uma cena com Violeta.

ROSA - Por quê? Por minha causa?

HENRIQUE - Não... Por uma futilidade.

ROSA - Não imaginas como fico assustada quando discutes com Violeta; receio sempre que ela descubra a nossa falta e que a jogue em meu rosto. (*Escondendo o rosto com as mãos.*) Que vergonha meu Deus! Seria horrível!

HENRIQUE - Nada receies, porque Violeta de nada desconfia. Mas, dize-me, que vieste fazer aqui?

ROSA - Primeiro ver-te, porque estava cheia de saudades... e depois...

HENRIQUE - E depois...

ROSA - Não, não digo...

HENRIQUE - Não dizes, por quê? Para despertar a minha curiosidade?

ROSA - Não, não é isto! É que... Não sei como hei de dizer... Tenho...

HENRIQUE - Tens o quê? (*Pega em uma das mãos de Rosa.*) Vamos, dize!

ROSA - É um segredo, mas... Não, não, logo eu digo.

HENRIQUE - Um segredo?! Não creio, porque o teu único segredo sou eu.

ROSA - Pois esse segredo se prende a ti e ao nosso amor!

HENRIQUE - Vamos, não sejas mazinha, conta-me esse segredo antes que eu te furete um beijo.

ROSA - Era a primeira coisa que devias ter feito quando entrei, porém, estavas tão impressionado que...

HENRIQUE - Para teu castigo... Toma, toma, toma. *(Beija-a.)*

(Luísa abre a porta do fundo; vê Henrique beijando Rosa, fica estupefata, recua e fecha a porta. Tosse, antes de entrar.)

CENA 3ª: *Os mesmos e Luísa.*

LUÍSA *(Entreabrindo a porta.)* - Dá licença, patrão? *(Rosa e Henrique separam-se rapidamente. Rosa pega num objeto qualquer para disfarçar. Henrique remonta.)*

HENRIQUE - Entra, Luísa, que queres? Fala, tens alguma coisa? Pareces aparvalhada?!

LUÍSA - Não tenho nada, não senhor. É... O senhor Eduardo que pergunta, se o senhor lhe pode dar alguns minutos de atenção.

HENRIQUE - Com muito prazer! Dize-lhe que entre.

LUÍSA - Sim senhor. *(Sai fundo.)*

CENA 4ª: *Henrique e Rosa.*

ROSA - Deixo-te, já que esse maçador veio interromper a nossa conversa.

HENRIQUE - Rosa, dize-me depressa qual é o segredo. Estou ansioso.

ROSA *(Subindo D. segundo plano.)* - Não, não, logo.

HENRIQUE - Prometes?

ROSA - Prometo, sim, logo. *(Quando chega à porta volta-se, atira-lhe um beijo com as pontas dos dedos e sai. Henrique olha-a, sorrindo, e depois vai à porta do fundo receber Eduardo.)*

CENA 5ª: *Henrique e Eduardo.*

HENRIQUE - Oh! Meu querido amigo! Que agradável surpresa!

EDUARDO - Desculpa-me incomodar-te, porém, preciso muito conversar contigo. (*Coloca o chapéu e a bengala sobre uma cadeira.*)

HENRIQUE (*Pondo uma mão sobre o ombro de Eduardo.*) - Vamos, senta-te. (*Eduardo senta-se no sofá, Henrique puxa uma poltrona para perto do sofá e senta-se.*) Há tantos dias não apareces, por quê? Alguma novidade? Amores novos?

EDUARDO - Novos e velhos! Bem sabes que sou incorrigível! Porém, não foi para contar-te as minhas aventuras que vim. (*Henrique abre a cigarreira e oferece a Eduardo, que tira um cigarro. Eduardo tira a caixa de fósforos, acende um e oferece a Henrique, depois acende o cigarro.*)

HENRIQUE - Então, hoje é negócio sério? Não creio, porque tu não levas nada a sério! Para mim, és o ente mais feliz do mundo! Rico, desejado, amado, cercado de amigos sinceros, a tua vida corre como uma fonte límpida e clara.

EDUARDO - Sim, sim, tudo isso é muito bonito, mas...

HENRIQUE - Mas...

EDUARDO - Não se trata de mim. O que tenho a dizer, embaraça-me muito, mas, na minha qualidade de amigo íntimo não posso deixar de falar-te sobre o assunto.

HENRIQUE - Fala meu amigo, sê franco. De que se trata? Bem sabes que estou sempre disposto a ouvir-te com muito prazer!

EDUARDO - Antes de entrarmos no caso dize-me... Tua cunhada ainda mora contigo?

HENRIQUE - Mora; porém, que há de extraordinário nisso?

EDUARDO - É que... Como te disse o assunto é muito delicado e eu tenho receio de ofender a tua suscetibilidade.

HENRIQUE - Nesse caso trata-se de mim... (*Ouve-se bater na porta da E. segundo plano.*)

VIOLETA (*No interior.*) - Henrique! Henrique! Abre, peço-te, não sejas mau. Juro-te que já esqueci a cena agressiva de há pouco! Abre, meu Henrique. (*Henrique fica perturbado. Eduardo observa-o.*) (*Pausa.*) Não respondes? Henrique não me martirizes, abre! (*Sacode*

violentemente a porta. Henrique fica sem saber o que fazer.)

EDUARDO (*Levanta-se.*) - Que tens Henrique? Não ouves tua mulher chamar-te? Queres que eu vá abrir a porta? (*Caminha em direção à porta. Henrique detém-no com um gesto e vai abrir a porta. Violeta entra vestida para sair, com chapéu.*)

CENA 6ª: *Os mesmos e Violeta.*

HENRIQUE (*Surpreso.*) - Vais sair?

VIOLETA - Vou a casa de meus pais que chegam hoje. Eu não te disse há pouco que lhes tinha escrito? E... (*Vendo Eduardo.*) Ah! Perdão, não o tinha visto. Como está? Tem passado bem?

EDUARDO - Bem, muito obrigado, e a senhora?

VIOLETA - Menos mal, agradecida. Desculpe não lhe fazer companhia, bem vê que não esperávamos a sua visita. Dá-me licença, sim? Até logo Henrique. (*Beija-o na testa.*)

HENRIQUE - Mas... Vais sozinha?

VIOLETA - Não, Luísa acompanha-me. O Carlinhos fica com a ama! Nada receies; está tudo combinado, de forma que, durante a minha ausência, nada te faltará.

HENRIQUE - É que... Com franqueza estranho esta saída que eu não esperava e...

VIOLETA - Nada tens que estranhar! Bem sabes o motivo... E... Adeus Sr. Eduardo muito prazer em vê-lo, esperamos que não demore tantos dias sem aparecer, bem sabe que é muito estimado nesta casa.

EDUARDO - (*Beijando a mão de Violeta, respeitosamente.*) Obrigado D. Violeta. Se não tenho vindo é porque tenho muitos afazeres.

VIOLETA - Mais uma vez adeusinho Sr. Eduardo. Adeus Henrique! (*Sai fundo.*)

CENA 7ª: *Henrique e Eduardo.*

EDUARDO (*Henrique fica indeciso olhando para a porta, vai a sair, porém Eduardo pega-lhe num braço.*) - Vem cá, Henrique, que ias fazer? Esqueces que preciso conversar contigo sobre um assunto que muito te interessa?

HENRIQUE - Perdoa-me, meu amigo. Ando tão preocupado de espírito que, às vezes, me distraio e cometo faltas involuntárias. Senta-te, e conversemos.

EDUARDO - Como te disse o caso é delicado, e depois dessa cena com tua mulher torna-se delicadíssimo.

HENRIQUE - Vamos, meu amigo, deixa-te de subterfúgios, e entra no delicadíssimo assunto.

EDUARDO - Desculpa-me a espécie de interrogatório a que te vou submeter, antes de abordar o assunto. Tens relações de amizade com os teus vizinhos?

HENRIQUE - Ha quase três anos que moro nesta casa e nunca procurei relacionar-me com a vizinhança, porque essas relações só servem para se intrometerem na nossa vida íntima, ou então para pedirem objetos emprestados, que quase sempre não voltam à casa do seu dono.

EDUARDO - Tens muitos criados em tua casa?

HENRIQUE (*Rindo.*) - Palavra que comesas a interessar-me com o teu interrogatório. Tenho três: a ama do Carlinhos, a cozinheira, e a arrumadeira. Mas, em que te pode interessar a minha vida particular?!!

EDUARDO - Nunca tiveste discussões com criadas?... Enfim... Às vezes, um serviço mal feito, num dia de mau humor, nos obriga a despedir um empregado e esse torna-se nosso inimigo.

HENRIQUE - Não, nunca, porque quem se entende com as empregadas é Violeta e essa é a doçura em pessoa; portanto, inimigos por esse lado não os tenho. Políticos também não, porque, nunca tratei desse assunto. Pessoais...

EDUARDO (*Interrompendo-o.*) - Muito bem. Tua cunhada continuará a morar em tua casa muito tempo?

HENRIQUE (*Exaltado.*) - Que tem que ver minha cunhada com isso?

EDUARDO - Não te exaltes, e responde à minha pergunta.

HENRIQUE - Que pergunta? Tenho respondido a todas.

EDUARDO - Exceto a uma, e vou repeti-la, para teres certeza de que não a ouviste mal. (*Pesando bem as palavras.*) Tua cunhada continuará a morar em tua casa muito tempo?

HENRIQUE - Não posso compreender a razão porque me fazes esta pergunta, mas... vou respondê-la. Até à volta de seus pais, de São Paulo.

EDUARDO - Nesse caso, somente, até hoje, porque, segundo o que disse tua mulher, eles voltam hoje.

HENRIQUE - Sim... Parece que os pais de Rosa voltam hoje...

EDUARDO - D. Rosa, está em casa?

HENRIQUE - Está.

EDUARDO - Então, por que motivo não acompanhou a tua mulher ao encontro de seus pais?

HENRIQUE - Porque Rosa ignora que seus pais cheguem hoje.

EDUARDO - E por que não lhe disseram? Não seria natural que D. Rosa acompanhasse a irmã?

HENRIQUE (*Embaraçado.*) - Mas... É que... Dize-me, qual o assunto de que me querias falar?

EDUARDO - Vamos Henrique, sê franco e não procures desviar o objeto da nossa conversa. Desculpa-me assumir este ar de juiz, que seria ridículo, se não nos conhecêssemos desde crianças, e, se não nos estimássemos como dois irmãos. Tu nunca tiveste segredos para mim, e eu confio-te todos os meus pensamentos, portanto, não tens o direito de esconder coisa alguma. Para não ficares constrangido, vou dizer-te claramente o motivo da minha visita. Retardei por muitos dias, porque não queria, absolutamente, intrometer-me na tua vida particular. Porém, como julgo que o verdadeiro amigo deve ser o primeiro a censurar, ou a defender, esclarecendo a inocência do amigo atacado, vim dizer-te, que mancham o teu nome, acusando-te de maltratares tua mulher e de seres o amante de tua cunhada. (*Henrique curva a cabeça ouvindo-o aterrado. Eduardo olha para*

Henrique com desdém. Depois de uma pausa embaraçosa, Eduardo resolve falar.) Então Henrique, não respondes? Que dizes de tal infâmia? Sim, porque eu estou convencido de que isto é infâmia de algum inimigo oculto...

HENRIQUE - Não, Eduardo, não é uma infâmia, é uma triste verdade.

EDUARDO - Será possível que sejas tão in...

HENRIQUE - Acaba a palavra porque não me ofendes! Sou tão miserável, que um homem de bem não deve estender-me a sua mão.

EDUARDO - Compreendeste a tua falta e não tiveste força de vontade para impedi-la?! É inacreditável! Inacreditável... Não. É indesculpável! Eu, sou um conquistador, um doidivanas, porém, nunca desonrei uma mulher. Sou apologista do amor livre, sem responsabilidades! Apesar de ser solteiro e não ter que dar contas do meu procedimento a ninguém, a sociedade aponta-me como um libertino, e algumas famílias de moral mais exigente, fecham-me as portas de sua casa, com receio que o meu contato as desonrem! Fecham-me as portas e não têm medo de receber no seu seio, criaturas que, com o passaporte do casamento, semeiam a desonra e a vergonha no seu lar.

HENRIQUE - Eduardo, não sejas tão severo! Ouve-me, e depois julga-me como entenderes.

EDUARDO - Fala.

HENRIQUE - Em solteiro fui um estroina como tu. Cansado de viver gastando o meu dinheiro e a minha mocidade nessa vida de orgias, resolvi casar-me. Conheci esta família num baile. Quando comecei a frequentar a casa enamorei-me de Rosa, porém, vendo que o seu carácter era orgulhoso e *coquete*, preteri-a por Violeta, que me atraiu pela sua modéstia e simplicidade. Casei-me e esse foi o meu maior erro, porque apesar de não ter razões de queixa contra Violeta, não me sentia feliz ao seu lado. Violeta não era o meu ideal. Pensava na outra, que dominava o meu espírito. Vivi repelindo essa imagem durante dois anos, e se não fosse uma situação imprevista, eu não seria hoje um criminoso.

EDUARDO (*Com ironia.*) - Há sempre uma situação imprevista para os namorados...

HENRIQUE - Não sejas irônico! Lembras-te do dia do batizado do meu filho? Quando vieste jantar conosco, notaste a minha preocupação e o meu estado nervoso e distraído. Foi nesse dia que enterrei a minha dignidade e comecei a vida de fingimentos com Violeta.

EDUARDO - Pobre senhora, como deve sofrer!

HENRIQUE - Não a lastimes, porque a mais digna de compaixão é a infeliz Rosa, que não trepidou em sacrificar a sua vida e o seu futuro, sem outra ambição a não ser o meu amor!

EDUARDO - Bem se vê que estás cego por essa renegada mulher que, com tanto indiferentismo, sacrificou sua irmã e manchou a sua família!

HENRIQUE - Não a julgues tão cruelmente! Essa infeliz. Lutou, sofreu e chegou ao cúmulo do sacrifício por minha causa.

EDUARDO (*Irônico.*) - Belo sacrifício! Entregar-se ao homem a quem deseja, sem pensar na desgraça que espalhou em redor desse ato, condenado não só pela sociedade, como por todos os homens que se prezam! É extraordinário!... Queres um prêmio de virtude para essa senhora?

HENRIQUE - Para que tanta ironia? Não calculas a que extremo essa mulher me ama! Para fugir a esse desvario, lutou com o amor e a razão e como não conseguiu desviar essa indomável paixão, envenena-se com morfina! Querias que eu a abandonasse, que a desprezasse? Ainda mesmo que não lhe tivesse amor, não o faria! É vergonhoso confessar, porém, amo-a desesperadamente! Por ela farei todos os sacrifícios! Cheguei ao adultério para possuí-la; chegarei ao crime para não a perder.

EDUARDO (*Levantando-se.*) - Não blasfemes! Não compreendes que o envenenamento e o suicídio são o refúgio dos entes fracos, que contrariados nos seus caprichos recorrem a esses meios covardes... (*Gesto de Henrique.*) Covardes, sim, porque não têm coragem, nem força de vontade para dominar os seus instintos, que são, quase sempre, vis! Achas uma grande abnegação nessa mulher, só porque diz que te ama, e se envenena com morfina! Julgas que é amor que lhe domina o espírito? Enganas-te, não é amor, é volúpia! Enlevado por essa criatura, lasciva, desequilibrada, esqueces a pobre vítima que não tem culpa de te amar e de ser tua mulher! Como é uma senhora simples, honesta, despreza-se sem piedade! Se tem coração, que o arranque; se sofre, que chore e se console acariciando o filho esquecido pelo esposo. Enquanto a desgraçada agoniza, o marido e a irmã gozam a volúpia do adultério! (*Mudando de tom.*) Meus cumprimentos, meu caro senhor! É uma bela moral! E sou eu um libertino!!...

HENRIQUE - Basta senhor! Não sou menino de escola para ouvir as suas lições! Se são boas, guarde-as para seu uso! Cometi uma grande falta, não nego. Quando lhe confiei-a, foi julgando que o senhor fosse meu amigo sincero, e que não me condenasse sem piedade. Enganei-me, em lugar do amigo encontrei um juiz implacável, que não atende as atenuantes do acusado.

EDUARDO (*Indo buscar o chapéu e a bengala.*) - Querias talvez que eu achasse muito bonito o teu procedimento?! Como um estouvado, um doidivanas, não tenho o direito de julgar como um homem de bem? Enganas-te, porque nunca perdoarei tanta indignidade e tanto cinismo.

HENRIQUE (*Furioso cerrando os punhos.*) - Basta, senhor! Cale-se para não me fazer perder a razão e obrigá-lo a...

EDUARDO (*Rindo com ironia.*) - Ameaças? É o recurso do condenado sem remissão, com medo do castigo. Se vim a tua casa, foi porque julguei que tudo fosse uma intriga e vinha prevenir-te. Enganei-me; em lugar da vítima encontrei um criminoso! Desprezo as tuas ameaças! Retiro-me porque o ar que se respira nesta casa é pestífero, porque me envergonho de ter chamado amigo a um homem de quem todos devem fugir como de um cão hidrófobo! (*Sai pelo fundo deixando a porta aberta.*)

HENRIQUE (*Aterrado ouve a fala de Eduardo, apoia-se numa cadeira. Quando Eduardo sai, vai para segui-lo, porém recua, passeia, torce as mãos desesperado. Senta-se à secretária, mexe nos papéis, abre as gavetas como quem não sabe o que há de fazer. Examina a pena, procura escrever, porém, não pode. Junta as mãos e apoia os braços na secretária, encostando a cabeça não mãos, nervoso e pensativo.*) (*Suspirando.*) - Perdi o meu melhor amigo!

CENA 8ª: Henrique e Rosa.

ROSA (*Entra, vê Henrique à secretária, vai pé ante pé e fica diante da mesma, contemplando-o. Henrique faz como as crianças quando brincam de esconder.*) - Uh... uh...

HENRIQUE (*Levanta-se agarra a cabeça de Rosa e dá-lhe um beijo.*) - Toma pelo susto que me pregaste! (*Com o braço esquerdo enlaça a cintura de Rosa, com a mão direita pega em uma das suas mãos e a conduz para o sofá. Sentam-se.*) Minha Rosa! Meu amor! (*Beija-lhe as mãos.*)

ROSA - Estavas dormindo?

HENRIQUE - Não, pensando em ti.

ROSA - Estava cansada de esperar que o maçador se retirasse... Mas, que silêncio está hoje nesta casa! Não sei onde estão Violeta e Luísa.

HENRIQUE - Saíram.

ROSA - Onde foram?

HENRIQUE - Não sei... Creio que foram fazer umas compras.

ROSA - Ainda bem, porque preciso conversar contigo seriamente. (*Henrique tem uma das mãos de Rosa entre as suas.*)

HENRIQUE - Estou ansioso! Vamos, dize-me o tal segredo.

ROSA - O segredo é difícil de dizer-te, porque tenho vergonha.

HENRIQUE - Criança! Vergonha de dizer-me um segredo?! Aposto que queres que te compre alguma boneca bonita.

ROSA - Não brinques, porque o caso é muito sério! É o castigo da nossa falta, a vergonha do nosso crime. (*Chora.*)

HENRIQUE - O castigo da nossa falta? Não te compreendo! (*Violeta aparece ao fundo, percorre a cena com o olhar, vendo Henrique e Rosa no sofá aproxima-se vagarosamente e escuta.*)
Dize depressa, não vês que as tuas palavras me assustam!

ROSA - Henrique... vou ser mãe!

HENRIQUE - Oh! Meu...

VIOLETA (*Indo ao meio da cena.*) – Infames! Miseráveis! (*Rosa e Henrique levantam-se assustados.*) Aproveitaram a minha boa-fé, a minha confiança, para abusarem miseravelmente. Pai criminoso que nem ao menos respeita o teto conjugal onde habitam a tua mulher e teu filho! Ultrajasse a esposa, porém, ao menos tivesse piedade do filho, não obrigando o inocente a respirar o ar de infâmia que espalhaste em torno do seu berço! Irmã indigna que iludiste teus pais, fingindo-te doente para melhor te instalares em minha casa! Não te lembraste ao menos que fui eu, tua irmã, que, compadecida, te chamei para meu lar! Não tiveste pejo de enchê-lo de opróbrio! Ah! Mas a culpada fui eu em te deixar ficar aqui depois do dia do batizado de meu filho! Não te expulsei nesse dia, porque me

custava acreditar em tanta degradação! Aceitei as explicações deste cínico, não disse nada a meus pais, porque tive compaixão de magoar aquelas almas puras, com vergonhosas suspeitas! Porém, agora, diante de provas tão evidentes, quero, para a tua vergonha, para o teu castigo, que sejas renegada! (*Aproximando-se de Rosa.*) Sai de minha casa, ordinária! Sai! (*Rosa fica parada. Violeta pega-lhe num braço e brutalmente a empurra para a porta do fundo.*) Sai, víbora, que o teu contato envenena! (*Henrique encaminha-se como quem quer impedir a saída de Rosa. Violeta com um gesto altivo e imperioso.*) Fique! (*Henrique recua vencido.*)

Cai o pano - Fim do 2º ato.

3º ATO: *O mesmo cenário do 1º ato*

(Ao levantar o pano, Luísa está espanando os móveis e, de quando em quando, para pensativa.)

CENA 1ª: *Luísa e Josefa.*

JOSEFA (*Entra da E. A. Vendo Luísa pensativa.*) - Que tens Luísa? Em que estás pensando? Adianta o teu serviço, porque talvez tenhas mais trabalho... (*Confidencial.*) Parece que a D. Rosa volta hoje para aqui...

LUÍSA - É nisso mesmo que estou pensando, nessa maldita mulher que durante o tempo que esteve aqui, virou esta casa de pernas para o ar!

JOSEFA - Se não fosse a bondade de D. Violeta e o amor que tenho ao Carlinhos, não ficava mais aqui, porque, não posso ver essa senhora chorar. Coitada! Não tem sossego. Que desgraça casar com um homem tão mau...

LUÍSA - Ele não era mau, ficou assim depois que D. Rosa veio para esta casa e começou a namorá-lo. Você bem sabe o que houve, a patroa ouviu e viu os dois pombinhos arrolando e correu com D. Rosa de casa. O patrão ficou furioso, quis bater em D. Violeta, saiu como um doido atrás de D. Rosa e alugou um cômodo para ela ter o boneco.

JOSEFA - Eu sei de tudo. Agora como a D. Rosa já está boa, o patrão quer trazê-la outra vez para aqui. Tenho ouvido as discussões por causa disso. D. Violeta disse ao patrão que

se D. Rosa vier para aqui, ela contará tudo aos pais.

LUÍSA - Era o que ela queria fazer quando correu com D. Rosa, mas, o patrão disse que se divorciava e que lhe tirava o filho; a coitada com medo de ficar sem o seu Carlinhos, calou-se.

JOSEFA - Pobre de D. Violeta! Não merecia esta sorte! Vou ver se seu Carlinhos acordou, para lhe dar o leite. Se houver alguma novidade, vem me contar, sim?

LUÍSA - Sim, porque me parece que a trovoada se está aproximando. (*Josefa sai e Luísa continua a espanar os móveis. Pausa.*)

CENA 2ª: *Luísa, Violeta e Henrique.*

VIOLETA (*Entra da E. A. Está tristonha.*) - Ainda não acabaste, Luísa?

LUÍSA - Neste instante, minha senhora! (*Vai a sair pela D. A.*) (*Henrique entra pela E. A.*)

HENRIQUE - Espera Luísa, tenho uma ordem a dar-te! Prepara o quarto de D. Rosa, que volta hoje para aqui.

VIOLETA - Não prepares coisa alguma, que essa senhora não volta, porque eu não consinto! (*Luísa fica indecisa. Henrique vendo a indecisão de Luísa.*)

HENRIQUE - Não ouviste o que te ordenei, ou queres que repita?

LUÍSA - É... Que... O senhor dá uma ordem e a senhora dá outra...

HENRIQUE - Quem manda nesta casa sou eu! Vai já (*Empurrando-a.*) E a senhora faça o favor de não contrariar as minhas ordens.

VIOLETA - Henrique, o que queres fazer é inqualificável! Perdoei a tua loucura e continuei vivendo contigo por causa do nosso filho! Não disse nada a meus pais, para não os matar de desgosto! Quando veem me visitar, sou obrigada a mentir, dizendo-lhes que Rosa saiu, para que não desconfiem da triste verdade. Vivemos estes cinco meses sem atritos, porque me tenho sujeitado a todos os teus caprichos, até aos de passares noites fora de casa! A tudo me sacrificava, com a esperança de que, com o tempo, te arrependerias das tuas faltas. Enganei-me, porque em vez disso exiges a volta de Rosa para esta casa! É o cúmulo! Não, não me submeto a esta vergonha! Prefiro matar meus pais de desgosto,

separar-me de meu filho...

HENRIQUE - Basta de lamúrias! Queres que eu abandone Rosa depois de a ter desonrado? Que a faça voltar para a casa de teus pais e lhe arranje um marido? Ou queres que a instale em uma pensão, onde vá visitá-la a título de protetor?

VIOLETA - Se não querias que fosse esse o seu destino, devias pensar primeiro nas consequências do teu ato.

HENRIQUE - Quando se ama, não se medem consequências.

VIOLETA (*Violenta.*) - Chega! Estou farta de ouvir os teus suspiros e lamentos desde que ela saiu daqui! Não me firas mais com essa confirmação! Vou escrever a meu pai, só ele poderá dar fim a tanta indignidade!

HENRIQUE (*Ameaçador.*) - Escreve a teu pai e a quem quiseres! Estou disposto a tudo, entendes? Rosa há de vir, e, se lhe disseres qualquer palavra que a ofenda... Ai de ti!...

VIOLETA - Far-me-ias pedir-lhe perdão de joelhos? Não seria a primeira vez que me obrigarias a isso! Basta! Estou farta de tanta covardia! Não estou disposta a sofrer mais! Tu não vais buscar Rosa, porque eu não quero!

HENRIQUE - Estás fora do teu juízo! Vou buscar Rosa e repito-te: se a maltratares, mato-te!

VIOLETA - Henrique, peço-te de joelhos! (*Ajoelha-se.*) Ouve-me, não sejas mau!

HENRIQUE - Basta de comédia! (*Agarra Violeta, levanta-a e atira-a sobre uma cadeira.*)

VIOLETA (*Furiosa, levanta-se.*) - Pois bem, não vais, porque eu não quero! (*Corre à porta do fundo e abre os braços como quem não o quer deixar passar. Henrique apanha o chapéu que trouxe quando entrou em cena, enterra-o na cabeça, corre como um louco para a porta, puxa Violeta brutalmente por um braço, atira-a ao chão, e sai precipitadamente.*)

VIOLETA (*Chorando.*) - Ai! Henrique! Henrique! (*Pausa.*) Vai buscá-la. Foi-se a minha última esperança! (*Cai de bruços e chora desesperadamente.*)

CENA 3ª: *Violeta, Luísa e depois D. Teresa.*

LUÍSA (*Entra muito aflita.*) - Minha senhora! Que tem? Que lhe aconteceu? Está doente?
(*Ajudando Violeta a levantar-se.*)

VIOLETA - Não é nada, Luísa! Vai-te embora!

LUÍSA - Perdoe, minha senhora, mas, não posso deixá-la assim tão agitada! Venha, venha para o seu quarto descansar um pouco, talvez lhe faça bem! Venha ver o seu Carlinhos!

VIOLETA - Carlinhos, meu filho! Meu adorado filho! (*Chorando desesperada.*)

LUÍSA (*Chorando.*) - Minha senhora, tenha paciência! Deus há de ter compaixão da senhora, que é tão boa!

D. TERESA (*Entra do fundo.*) - Dão-me licença? (*Vendo Violeta.*) Que aconteceu? O Carlinhos está doente? Encontrei o Henrique, correndo como um doido, pensei que fosse chamar um médico! Chamei-o, porém ele não me ouviu, então corri, assustada para dentro de um táxi, e, vim ver o que aconteceu. Violeta, minha filha, por que choras?!!

VIOLETA - Que vergonha, meu Deus!

D. TERESA - Vergonha de quê, Violeta? Bem sabes que te estimo como se fosses minha filha. Farei todos os sacrifícios para poupar-te uma lágrima! (*Acariciando os cabelos de Violeta.*) Vamos, minha filha, diz-me que tens? Que te aconteceu? Fala como se eu fosse tua mãe.

VIOLETA - Minha mãe! Minha pobre mãe! Que desgosto se ela soubesse que a sua filha sofre como uma desgraçada! Não, não a magoarei o resto de sua vida!

D. TERESA - Violeta, fala minha filha! Estou ansiosa, prevejo uma grande desgraça!

VIOLETA - Tem razão, D. Teresa, aconteceu-me uma grande desgraça! Sou a mais infeliz das mulheres! Roubaram-me o marido.

D. TERESA - Roubaram-te o marido?!

VIOLETA (*Reparando em Luísa.*) - Luísa, vai trabalhar, não preciso de ti. Vai, minha filha.

LUÍSA - Vou, minha senhora, mas, peço-lhe que não chore mais, porque me corta o coração. (*Enxuga as lágrimas com a ponta do avental e sai D.A.*)

CENA 4ª: *Violeta e D. Teresa.*

D. TERESA - Fala, minha querida filha, dize-me tudo, talvez eu possa aconselhar o teu marido.

VIOLETA - Aconselhar Henrique? Bem se vê que a senhora não o conhece, e, depois, aconselhá-lo, seria inútil.

D. TERESA - Inútil, não, minha filha. Quantas vezes os homens se deixam levar pelas cantigas dessas mulheres de mau comportamento, e, depois de compreenderem o seu erro, voltam para casa, cansados, arrependidos, cheios de remorsos por terem comprado fora o amor vicioso, e, abandonado no seu teto a felicidade e a paz doméstica.

VIOLETA - As mulheres cujos maridos procuram fora do seu lar, o vício, a prostituição, são menos infelizes, porque, não passam pelo vexame de conviverem com as amantes dos seus maridos.

D. TERESA - Que queres dizer? Henrique, trouxe a sua amante para a tua casa?!

VIOLETA - Não, D. Teresa, fui eu quem a chamou!

D. TERESA - Tu?

VIOLETA - Sim, fui eu quem a chamou! Ah! D. Teresa! Ainda bem que veio, porque só assim posso desabafar! Sou tão desgraçada que nem posso chorar no seio de minha mãe, para não a matar de desgosto! Oh! Meu Deus! (*Chora.*)

D. TERESA - Vamos, minha filha, sê enérgica! Luta, não te deixes vencer! És moça, bonita, nada te falta para prender teu marido.

VIOLETA - Qual! Mocidade, beleza, para nada servem quando o homem está apaixonado por outra mulher!

D. TERESA - Não exageres, Violeta, teu marido tem um capricho passageiro...

VIOLETA - Não é capricho, é uma loucura que se apoderou de Henrique, fazendo-o perder a dignidade, o brio e o respeito à família.

D. TERESA - Talvez estejas enganada...

VIOLETA - Enganada?! Eu vi e ouvi, Teresa.

D. TERESA - Viste? Ouviste?! Como? Dize-me! Quem é essa infame? Alguma vizinha? (*Violeta sacode a cabeça negativamente.*) Alguma amiga falsa?

VIOLETA - É tão monstruoso, que tenho vergonha de dizer!

D. TERESA - Por mais que procures não posso adivinhar!

VIOLETA - A senhora viu-me criança, é a melhor amiga de minha mãe, portanto vou lhe confiar a minha desgraça... (*Escondendo o rosto com as mãos.*) Não, não, tenho pejo de contar... (*Chora.*)

D. TERESA - Não tenhas receio Violeta, guardarei o teu segredo como se fosse de minha filha!

VIOLETA - Não é o receio, é a vergonha, que me faz hesitar.

D. TERESA - Alguma das tuas criadas?

VIOLETA - Não procure adivinhar, porque não acertaria. É a minha irmã! (*Esconde o rosto com as mãos.*)

D. TERESA - Tua irmã?! Rosa?! Não, não é possível! As aparências muitas vezes condenam! Quem sabe, se não estarás enganada?

VIOLETA (*Levantando-se.*) - Não me engano, D. Teresa. Rosa é uma infame! Vamos, para o meu quarto, lá contar-lhe-ei tudo, sem receio de que nos interrompam.

D. TERESA - Vamos, minha filha! Que grande desgraça! Que grande desgraça! (*Sai com Violeta, pela E. segundo plano.*)

CENA 5ª: *Henrique e Rosa.*

HENRIQUE (*Entra receoso, vendo que não está ninguém, volta ao fundo e chama.*) - Vem Rosa, não tenhas receio!

ROSA (*Aparece ao fundo receosa. Henrique puxa-a para dentro da cena. Rosa traz uma maleta na mão. Henrique, tira-lhe e põe-na sobre a mesa.*) - Ah! Henrique, não tenho coragem para resistir ao olhar de Violeta! Só o grande amor que sinto por ti, me obriga a esta humilhação!

HENRIQUE - Não seas tolinha! Violeta, perdoou, e, nada disse aos teus pais. É natural que te receba friamente, e que nos primeiros dias fiques desesperada. Conheço-a bem; passados os primeiros ímpetos, chega-se às boas.

ROSA - Eu preferia ficar na casa em que estava, apesar de sofrer a solidão, e minar-me de saudades tuas...

HENRIQUE - Não diga isso, Rosa, que me entristeces! Preferires ficar longe de mim?! Não pensas nos tormentos que passo com a tua ausência? Não sabes que me devora o ciúme que sofro, só com a ideia de que alguém se aproxime de ti? Aqui, terás atritos com Violeta, mas, isso serão nuvens passageiras, porque sabes que te pertença de corpo e alma!

ROSA - Henrique, quando estou só, condeno o meu infame procedimento, arrependo-me amargamente de ter sucumbido a esta paixão que me domina e para afastar o fantasma do remorso au...

HENRIQUE - Aumentas a dose de morfina! (*Rosa abaixa a cabeça.*) Isso é uma insânia. Tu prometeste diminuir a dose até conseguires perder esse maldito vício que te levará à loucura e à morte! Oh! Rosa! Não tens compaixão de mim?

ROSA - Prometi, mas, não posso! Apodera-se de mim uma espécie de loucura, sinto uma irritação horrível! O coração, parece que quer sair do peito! Fico desvairada, e não me contenho!

HENRIQUE - Mas, é preciso que tenhas força de vontade para dominar esse desvario e diminuir as doses até deixá-las completamente. Peço-te em nome do nosso amor!

ROSA - É fácil aconselhar, quando não se tem o sangue envenenado; mas, não falemos mais nisso. Meu Henrique! Qual será a atitude de Violeta, ao ver-me?

HENRIQUE - Vai para o teu quarto, descansa um pouco e não te preocupes! Eu estou aqui para te defender! Vai. Meu amor, (*Empurrando-a docemente.*) vai.

ROSA - Vou, mas, confesso que longe de ti, falta-me a coragem!

HENRIQUE - Não seas criança! Violeta não é um papão! (*Rosa sai D. B.*) (*Reflete um pouco.*) Deixá-la repousar! Depois irei buscá-la para falar com Violeta. Vou para meu gabinete. (*Sai E. B.*)

CENA 6ª: *Violeta e D. Teresa.*

D. TERESA (*Falando no interior.*) - Não te preocupes, minha filha, guardarei segredo! (*Durante o tempo que fala, entra, de forma que a última frase seja dita em cena.*) (*A parte.*) Vou já a casa do pai, contar toda essa pouca vergonha.

VIOLETA - Confio na sua discrição!

D. TERESA - Fica descansada, minha filha! Adeus minha querida Violeta, não me demoro mais tempo, porque, tenho muito que fazer. Adeusinho. (*Vão saindo pelo F. E.*)

VIOLETA - Vou acompanhá-la até a porta.

D. TERESA - Não te incomodes.

VIOLETA - Incômodo nenhum, tenho até muito prazer. (*Saem. Voz de Violeta.*) Muitas saudades a Vanda.

CENA 7ª: *Rosa e depois Violeta.*

ROSA (*Entra da D. B. à procura da maleta.*) - Onde deixei a minha maleta? (*Vendo a maleta sobre a mesa.*) Ah! Está sobre a mesa! (*Dirige-se para a mesa. Violeta entra, vê Rosa, fica estupefata, leva uma mão ao peito como que sufocada. Rosa que vai pegar na maleta, para estática vendo Violeta, parada à porta, altiva e ameaçadora. Depois de uma pequena pausa, Violeta resolve falar.*)

VIOLETA - A senhora aqui?! Que audácia! Que cinismo! Não tem peito, nem brio de voltar a esta casa que encheu de opróbrio?! Não lhe bastaram os seis meses de martírio? Quer acabar de matar-me de vergonha e desgosto?

ROSA - Ouve-me, Violeta.

VIOLETA - Ainda tem coragem para dirigir-me a palavra? Quer ver se ainda me ilude com o seu cinismo? Ente vil! Desprezível!

ROSA - Por Deus, Violeta, não sejas cruel! Tem compaixão de mim!

VIOLETA - Compaixão!!! Teve a senhora de mim? Não lhe chega roubar-me o marido? Ainda quer mais humilhação e vergonha?! Tem coragem para chamar-me cruel! Cruel!!!

ROSA - Cruel, sim, porque condenas sem me ouvir.

VIOLETA - Miserável! O que poderá dizer para justificar tanta ignomínia?

ROSA - O mesmo que tu! Se sofres, também eu sofro, porque, fui arrastada por essa paixão que me devora e tortura! Não sou um algoz, como imaginas, sou uma vítima! Tu, defendes o teu amor agonizante, reclamas teu marido, que apesar de jurar que me ama, não te abandona! Continuas sendo a senhora honesta, considerada pela sociedade, onde entras de cabeça erguida; e eu?... Basta uma palavra tua para ser repudiada por todos! Tu te privaste somente de parte do carinho do teu esposo, e eu sacrifiquei a minha pureza, o meu amor e o meu futuro! Não vim para a tua casa para humilhar-te, com a minha presença; vim, porque o meu lugar é ao lado do homem que me roubou o coração e a honra!

VIOLETA - Procura muito bem defender o seu crime, porém, nunca perdoarei, porque não é uma criança para se deixar iludir! Tem idade suficiente para compreender que, se Henrique a seduziu, foi por mero capricho; compreendeu que a senhora é uma leviana e...

ROSA - Enganas-te, Henrique não me seduziu, julgando que eu fosse uma leviana, ele ama-me...

VIOLETA (*Rindo nervosa.*) Louca! Se realmente a amasse, a teria escolhido para esposa, não esperaria dois anos para se declarar, quando laços indissolúveis o prendem a mim!

ROSA - Louca és tu, que na tua cegueira não percebeste que teu marido não te amava! Henrique amou-me desde o primeiro dia que me viu. Casou-se contigo, porque, supôs que eu não o amasse...

VIOLETA - Cale-se víbora! O que diz, é mentira! Henrique não seria capaz...

ROSA - Não queria tirar-te esta ilusão, foste tu que me obrigaste...

VIOLETA - Silêncio, infame! Saia da minha presença, para que eu não a estrangule. (*Empurra Rosa até a porta da direita B. Rosa sai. Violeta passeia desesperada e torcendo as mãos, cai no sofá.*) Oh! Meu Deus! Agora, só me resta o amor de meu filho! (*Chora.*)

CENA 8ª: *Violeta e depois Henrique.*

HENRIQUE (*Entra da E. B. vendo Violeta.*) - Que maçada! Sempre a choradeira! (*Vai para retirar-se, Violeta levanta-se e enxuga as lágrimas rapidamente.*)

VIOLETA (*Altiva.*) - Não ouvirás mais os meus soluços, nem verás as minhas lágrimas, porque estas foram as últimas! (*Despedaça o lenço e joga-o no chão.*)

HENRIQUE: Pelo que vejo, temos o reverso da medalha! Agora, as ameaças!

VIOLETA - Nem uma coisa, nem outra! Enquanto julguei que fosse uma loucura, um capricho, chorei, sofri, desesperei-me, porque restava a esperança, de que te arrependerias do teu crime! A volta da tua amante, para esta casa, e o meu encontro com ela desmoronaram os meus castelos de ilusão e a realidade apareceu-me com toda a sua clareza!

HENRIQUE - E o que pretendes fazer?

VIOLETA - Não sei, ainda, porém, não me sujeito mais a viver contigo e Rosa sob o mesmo teto.

HENRIQUE - Queres o escândalo? Vais buscar teu pai?

CENA 9ª: *Os mesmos e Artur.*

ARTUR (*Entra pelo F. Ouve as últimas frases de Violeta e Henrique.*) - Não é preciso ir buscar-me, eis-me aqui! (*Violeta e Henrique ficam estupefatos.*)

VIOLETA - Meu pai!

ARTUR - Admiras-te, minha filha, da minha presença nesta casa. Continue a sua conversa senhor! Quando entrei ouvi falar a meu respeito, o que quer de mim? Fale!

HENRIQUE (*Com ironia.*) - Primeiro, perguntar se deixou de ser negociante para escutar às portas?

VIOLETA (*Altiva.*) - Henrique!

ARTUR - Tudo quanto este cavalheiro disser não me ofende, minha filha, por isso vou lhe responder. Não deixei de ser negociante, para escutar às portas; vim, para surpreender as cenas vergonhosas que se passam nesta casa, e para levar Violeta e arrancar Rosa das tuas garras, miserável!

VIOLETA - Obrigada, meu pai! Arranque-me do poder deste algoz, vou buscar meu filho e partiremos desta casa infernal! (*Vai a sair pela E. A.*)

HENRIQUE - A senhora pode fazer o que quiser, porém, o meu filho não sairá daqui sem a minha autorização!

VIOLETA (*Com desespero.*) - Meu filho...

ARTUR - Fica minha filha, e procura tranquilizar-te, breve o nosso advogado te libertará legalmente. Não forço a tua saída desta casa neste momento, porque, não quero discutir, nem lutar com este miserável!

HENRIQUE - Senhor!...

ARTUR (*Interrompendo-o.*) - Não me interrompa com palavras inúteis! Onde está Rosa? Quero arrancá-la do seu contato vicioso, e livrar Violeta da sua presença. Já que por causa de seu filho é obrigada a permanecer ainda nesta casa! Chame essa desgraçada de quem fez uma vítima indigna de piedade.

HENRIQUE - É inútil chamá-la, porque ela não sairá daqui!

ARTUR - Não sairá daqui?! Por quê? Quem impedirá que eu a leve? Bandido! Não lhe bastou manchar o meu nome? Na sua sede de vício quer fazer desta casa um serralho! Chame-a senhor! Sou seu pai, portanto, tem que me obedecer.

HENRIQUE - O senhor esquece-se que Rosa é maior, e, por isso mesmo, senhora das suas ações. Seria mais generoso da sua parte, poupar-lhe esse encontro desagradável, porque tenho a certeza de que ela não sairá daqui!

ARTUR - Nem mais uma palavra senhor! Chame-a....

CENA 10ª: *Os mesmos e Rosa.*

ROSA (*Que ouviu as últimas palavras de Henrique, aparece e dirige-se a Artur.*) - Aqui estou, meu pai! (*Cai de joelhos.*) Imploro o seu perdão!

ARTUR - Levanta-te, desgraçada e vamos embora.

ROSA - Para onde meu pai?

ARTUR - Para onde?! Para nossa casa! Queres ficar junto deste desprezível e da tua vítima?! Não mediste as consequências da tua falta? Vamos, não percamos tempo com explicações.

ROSA - Peço perdão, meu pai, porém, o meu lugar é junto daquele a quem amo!

ARTUR - Esqueces com quem estás falando? Não sabes que o dever de uma boa filha é obedecer às ordens de seu pai?

ROSA - Não insista meu pai, porque, só morta, me arrancarão de junto de Henrique.

ARTUR - Ah! Infame, que me despedaças o coração! Perdoei a tua falta e vinha buscar-te porque julguei que estivesses arrependida do teu crime, e, tu com o maior desprante, confessas como se este libertino fosse um noivo à espera do consentimento paterno para se unirem! No lugar da vítima, encontrei uma messalina.

Simultâneo:

HENRIQUE - Senhor, peço-lhe!

ARTUR - Cale-se!

VIOLETA - Meu pai, perdoe!

ROSA - Piedade, meu pai!

ARTUR - Piedade?! Tiveste piedade em desonrar os meus cabelos brancos? Declaras que não me acompanhas, pois fica, porque tens sentimentos mais baixos do que um carrasco! Esse, mata porque, é obrigado a isso! Tu és pior, porque mataste lentamente o coração de tua irmã e esperas matar o seu corpo para fazeres dele o troféu da tua vergonha!

(*Dirigindo-se a Henrique.*) Tu, cúmplice abjeto de tanta infâmia, és pior do que a lama das sarjetas imundas, és o escarro da sociedade! Saio desta casa para não deixar de ser um homem honrado e não legar a meus outros filhos o nome de assassino. (*A Rosa.*) Fica desgraçada e que nunca mais me encontres no teu caminho, filha renegada! Renegada! (*Saindo como um louco.*) Renegada! Renegada!

VIOLETA (*Chorando.*) - Meu pobre pai!

HENRIQUE (*Furioso.*) - Hipócrita! Foste tu que lhe contaste tudo, miserável!

VIOLETA - Eu?!

HENRIQUE - Sim! Tu, porque ele não poderia adivinhar o que se passa aqui e só tu tinhas interesse em lhe contar, para afastares Rosa de mim. (*A Rosa.*) Vai para o teu quarto, porque não quero que ouças o que vou dizer a esta senhora.

ROSA (*Com desespero.*) - Henrique, peço-te, deixa-me partir!

HENRIQUE - Partir?! Estás louca? Vai para o teu quarto e fica sossegada! (*Violeta olha para Henrique com desprezo.*)

ROSA - Pois sim, vou, porém, se discutirem muito, volto!

HENRIQUE (*Empurrando Rosa para a D. B.*) - Sim, sim, vai.

CENA 11ª: *Henrique, Violeta e depois Rosa.*

HENRIQUE - Agora que estamos a sós arranca essa máscara de fingimentos e dize-me, foste tu que mandaste chamar teu pai?

VIOLETA - Não, já disse! Se queres acreditar, acredita, se não queres, não me aborreças! Estou farta de cenas desagradáveis!

HENRIQUE - Ah! Mudaste de tática, não te finges mais de vítima?

VIOLETA - Achei que esse papel não me ia bem, e, agora imito a tua amante!

HENRIQUE - É minha amante, porque, fui um idiota em acreditar nas tuas cantigas!

VIOLETA - Eu casei-me contigo porque julguei que fosses digno de ser amado e um homem de brio! Nunca me passou pela mente que chegasses à baixeza de ser amante de

minha irmã.

HENRIQUE - Pois fica sabendo para teu castigo! Nunca te amei! Casei-me contigo porque pensei que Rosa não me amasse.

VIOLETA - Já sei, a tua amante teve o desplante de confessar-me tudo.

HENRIQUE (*Pegando num braço de Violeta, furioso.*) - Não toques mais no nome de Rosa.

VIOLETA - Era o que eu devia fazer para não macular os meus lábios!

HENRIQUE (*Empurrando Violeta brutalmente.*) - Violeta, não me provoques, porque sinto a cólera invadir-me e não respondo pelo que acontecer!

VIOLETA - Ainda queres bater-me? Covarde! Miserável!

HENRIQUE (*Aproximando-se de Violeta e sacudindo-a.*) Cala-te! Cala-te!

VIOLETA - Não me calo; enquanto tiver um sopro de vida, há de ser para desprezar-te e a essa amaldiçoada que não teve compaixão de meu pobre pai, que, no seu desespero, renegou-a!

HENRIQUE (*Empurrando-a no auge da cólera.*) - Cala-te! Vai-te, para que eu não te ouça!

VIOLETA - Vou buscar o meu filho e fujo desta casa maldita!

HENRIQUE - O meu filho tu não levas, porque eu não quero! O Carlinhos, pertence-me.

VIOLETA (*Furiosa.*) - O Carlinhos é meu, meu só! Levo-o, e, mesmo que não o matasses como mataste o filho da tua amante!

HENRIQUE (*Tirando o revólver do bolso com a mão direita e com a esquerda segura um braço de Violeta.*) - Se dizes mais uma palavra, mato-te!

VIOLETA - Mata-me, porque não será o teu último crime!

HENRIQUE - Morre para te calares! (*Descarrega o revólver.*)

VIOLETA (*Leva uma mão a cabeça, dá uma volta com o corpo e cai estendida no chão.*) - Meu filho!

HENRIQUE (*Olha para Violeta, estupefato e deixa cair o revólver da mão.*) - Matei-a, sou um assassino!

CENA 12ª: Os mesmos e Rosa.

(Rosa entra espavorida e para aterrada.)

HENRIQUE *(Apontando o cadáver de Violeta.)* - Aí tens a prova do meu amor! *(Rosa vai a fugir apavorada e, quando está quase na porta do fundo, Henrique chama-a.)* Rosa! *(Rosa volta-se, olha para Henrique como que fascinada e atira-se nos braços dele beijando-o.)*

Cai o pano - Fim do 3º ato.

9 de junho de 1914

Não fosse o meu incitamento e ainda continuaria morta, por medrosa, a escritora que, com tantas qualidades, estreia nesta peça concluída em dias sobre um tema ousado. Da primeira tentativa, que fez, uma tradução, ficou-lhe o gosto pelas letras e, como quisesse prosseguir no caminho, nem sempre suave, da literatura, animei-a a fazê-lo só, por si, abrindo veredas com o próprio esforço e iluminando-as com o seu talento.

Esquivou-se a princípio, tímida, mas as minhas palavras trabalharam-lhe o espírito conseguindo vencer o temor que o entibiava. O resultado ei-lo aqui e, sendo uma realidade, é a promessa segura de melhores frutos, com os quais lucrarão as letras dramáticas e crescerá o nome que aqui aparece e que poderá chegar onde brilham os de mais glória. Contento de mim, que acorçoei a autora, felicito-a vivamente pelo resultado que alcançou e que, aferiu, obterá os aplausos do público quando aparecer na cena, onde o espera o triunfo.

Coelho Netto

Submetido em: 14 set. 2023
Aprovado em: 13 dez. 2023

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Fulvio Torres Flores

Revisão: Os (As) Editores(as)

Revisão final: Os (As) Autores(as)

Imagem da Capa, autoria e fonte:

Título: Título: Dona Ignez de Castro - Retrato feito sobre o da estátua jacente do seu tumulo em Alcobaça. Ilustração de Alfredo Roque Gameiro (ca. 1899-1905). Fonte:

Livro *História de Portugal, popular e ilustrada*, de Manuel Pinheiro Chagas. Imagem em domínio público. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D._In%C3%AAs_de_Castro_-_Hist](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D._In%C3%AAs_de_Castro_-_Hist%C3%B3ria_de_Portugal,_popular_e_ilustrada.png?uselang=de#Lizenz)

[%C3%B3ria_de_Portugal,_popular_e_ilustrada.png?uselang=de#Lizenz](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D._In%C3%AAs_de_Castro_-_Hist%C3%B3ria_de_Portugal,_popular_e_ilustrada.png?uselang=de#Lizenz). Acesso em: 01 dez. 2023.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 218