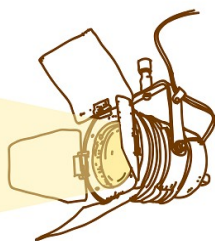


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 9, número 1, 2025



Excerto de pintura com vista parcial de Lisboa a partir do rio Tejo, por volta de 1730, por mestre desconhecido.



Volume 9, número 1, 2025

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 2025, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Editores/as Adjuntos/as

Prof.^a Dr.^a Esther Marinho Santana

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli

Univ. Reg. Integr. do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo

Cia. Triptal (São Paulo)

Prof. Dr. Jucca Rodrigues (*in memoriam*)

Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Nayara Brito

Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Gonçalves

Universidade de São Paulo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri

Universidade Federal do Mato Grosso

Prof.^a Dr.^a Irley Margarete Cruz Machado

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva

Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti

Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Marília Fatima de Oliveira

Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Simone Malaguti

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2025)
[por ordem alfabética de nome]

Prof.^a Dr.^a Adriana Falqueto Lemos – IF Sul de Minas Gerais

Prof. Dr. Angiuli Copetti de Aguiar - Universidade Federal de Santa Maria*

Prof. Dr. Carlos Afonso Monteiro Rabelo - Universidade Federal da Bahia*

Prof.^a Dr.^a Cibele Verrangia Correa da Silva - Universidade Federal do Espírito Santo*

Prof. M.^e Eduardo Aleixo Monteiro - Universidade Estadual de Campinas**

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón - Universidade Federal do Amazonas

Prof.^a Dr.^a Ester Abreu Vieira de Oliveira - Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos – Univ. Estad.Paulista Júlio de Mesquita Filho

Prof.^a Dr.^a Graziela Maria Lisboa Pinheiro - Universidade de São Paulo*

Prof. Dr. Henrique Vertchenko - Universidade Federal de Minas Gerais*

Prof.^a Dr.^a Inês Regina Barbosa de Argôlo - Universidade Federal do Vale do São Francisco

Prof. Dr. Ívens Matozo Silva - IF Mato Grosso do Sul

Prof. M.^e João Victor Soares dos Santos - Universidade Federal da Bahia**

Prof. Dr. Márcio Ricardo Pereira Muniz - Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Márcio Silveira dos Santos - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof.^a Dr.^a Martha de Mello Ribeiro - Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Mônica Pereira de Santana - Célia Helena Centro de Artes e Educação

Prof.^a Dr.^a Natasha Centenaro - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

Prof. Dr. Pedro Panhoca da Silva - Universidade Presbiteriana Mackenzie*

Prof. Dr. Rodrigo Alves do Nascimento - Universidade Federal da Bahia

*Universidade onde completou o doutorado

**Universidade onde completou o mestrado

Imagem da capa

Vista de Lisboa por volta de 1730 por mestre desconhecido. O quadro intitula-se D. João III e o núncio apostólico da Índia ou “A partida de São Francisco Xavier”.

A vista panorâmica é feita a partir do rio Tejo e mostra o aspecto que a cidade teria por volta de 1730.

Ilustração

Pintura de Jules Girardet (1871).

Fonte

BETHENCOURT, Francisco. História da Expansão Portuguesa, vol. 2, Do Índico ao Atlântico, Ed. Círculo de Leitores, 1998. ISBN 972-42-1734-5. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Armanzens_e_Ribeira_das_Naus_da_Casa_da_India_%28cropped%29.jpg Acesso em: 30 jan. 2025.

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

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

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

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Revista Dramaturgia em foco

Volume 9, número 1, 2025

184p.

Semestral

ISSN – 2594-7796

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

DRAMATURGIA EM FOCO

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

Site da revista

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial Equipe de editores	vi
Seção Artigos	01
Fidalgos e graciosos: a comédia em Portugal do <i>Auto de Filodemo</i>, de Luís de Camões, às óperas de Antônio José da Silva Fernando Marques	02
A honra no teatro espanhol do século XVII Gabriel Furine Contatori	37
O uso de expedientes expressionistas nas peças <i>Not about nightingales</i>, de Tennessee Williams, e <i>The hairy ape</i>, de Eugene O'Neill: análise e perspectivas Leticia Polizelli Nascimento e Maria Silvia Betti	61
Dramaturgia para/com as infâncias: uma experiência de quintal – “Brincar, brincar, brincar até a cidade virar brinquedo” Laila Sala, Lucas Larcher	96
Performatividade e política em <i>Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos</i> Kil Abreu	113
Seção Peças em domínio público	134
Júlia Lopes de Almeida e as encenações da “<i>belle époque tropical</i>”: <i>O caminho do céu</i> - drama em um ato Michele Asmar Fanini	135
Seção Peças curtas	165
<i>O texto</i> Leonardo Simões	166
<i>Maria Cora: uma adaptação machadiana</i> Marcos Alexandre Sena da Silva	177
Dados técnicos	184

Este número regular conta com 8 textos distribuídos em 3 seções: 5 artigos, 1 peça em domínio público (*O caminho do céu* – drama em um ato, de Júlia Lopes de Almeida), com apresentação escrita especialmente para a revista pela pesquisadora Michele Asmar Fanini, e 2 peças curtas.

Abrindo a seção **Artigos**, Fernando Marques apresenta “Fidalgos e graciosos: a comédia em Portugal do *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, às óperas de Antônio José da Silva”, texto no qual expõe questões relativas à época da criação das peças, como a condição feminina, as injustiças da Justiça e a linguagem das elites, frequentes objetos de sátira dos graciosos.

Em “A honra no teatro espanhol do século XVII”, de Gabriel Furini Contatori, o autor analisa o conceito de honra no teatro espanhol do século XVII, a partir de peças de Lope de Vega e Tirso de Molina. Com base em pesquisa bibliográfica e analítica, reconstrói convenções poético-retóricas e teológico-políticas do período. Demonstra que a honra é associada à virtude, à opinião alheia e à justiça distributiva. Mostra ainda que esse conceito é metaforizado por imagens como a cana e o vidro.

“O uso de expedientes expressionistas nas peças *Not about nightingales*, de Tennessee Williams, e *The hairy ape*, de Eugene O'Neill”, de Letícia Polizelli Nascimento e Maria Silvia Betti, analisa o uso de elementos expressionistas e experimentais nessas peças, adotando uma abordagem comparativa da dramaturgia, com foco em procedimentos formais não realistas. Demonstra que ambas as peças representam o distanciamento do indivíduo no mundo moderno por estratégias distintas. Conclui-se que o expressionismo foi ressignificado no teatro estadunidense do século XX.

Em “Dramaturgia para/com as infâncias: uma experiência de quintal – “Brincar, brincar, brincar até a cidade virar brinquedo””, Laila Sala e Lucas Larcher analisam a criação dramática do Grupo Teatral Esparrama a partir da escuta de crianças. Os processos, iniciados no projeto *Navegar* (2017) e desenvolvidos até o espetáculo *Cidade Brinquedo*, baseiam-se em práticas colaborativas. A reflexão articula imagens poéticas de Manoel de

Barros aos conceitos de experiência e práxis. Conclui-se que o brincar é uma forma de expressão e transformação da cidade por meio do teatro.

“Performatividade e política em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*”, de Kil Abreu, trata das relações entre sociedade e teatro a partir da dramaturgia e da encenação da peça de Dione Carlos realizada com a Companhia de teatro Heliópolis. Investiga-se como a montagem apresenta a tensão entre duplos de categorias, como classe social e identidade.

A seção **Peças em domínio público** nos traz “Júlia Lopes de Almeida e as encenações da ‘*belle époque tropical*’”, de Michele Asmar Fanini, no qual a pesquisadora propõe apresentar brevemente a trajetória social e literária da escritora Júlia Lopes de Almeida, com ênfase na sua produção dramática, servindo como preâmbulo à publicação de *A caminho do céu* – drama em um ato, primeira peça escrita pela autora quando tinha 21 anos, em 1883.

Finalizando este número, a seção **Peças curtas** apresenta duas produções. “O texto”, de Leonardo Simões, peça na qual um ator e um diretor formulam uma encenação a partir do poema “Gritos de angústia”, de Oswald de Camargo. Com metalinguagem, poesia e dramaturgia, tanto autor como os atores convergem no mesmo sentido: o grito dos pretos não podem ser nem encenados nem escritos.

“Maria Cora: uma adaptação machadiana”, de Marcos Alexandre Sena da Silva, peça na qual a quebra da quarta parede emula o recurso machadiano de aproximar os conflitos psicológicos ao público, evidencia também a tensão social e moral apresentada no conto, num exercício de leitura crítica e criativa da literatura brasileira.

Agradecemos às(aos) autoras(es) e às(aos) pareceristas desta edição pela confiança no trabalho da revista.

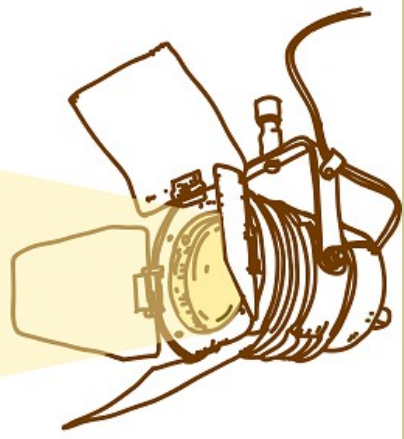
Desejamos uma excelente leitura a todas as pessoas interessadas em dramaturgia e teatro.

Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

Esther Marinho Santana
Fabiano Tadeu Grazioli
Maria Clara Gonçalves
Nayara Brito
Editores adjuntos

Dezembro de 2025

Dramaturgia em foco



Artigos



Fidalgos e graciosos: a comédia em Portugal do *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, às óperas de Antônio José da Silva¹

Noblemen and graceful: comedy in Portugal from
Auto de Filodemo, by Luís de Camões,
to the operas of Antônio José da Silva

Fernando Marques²

Resumo

O princípio da fantasia que move as comédias, tornando-as relativamente independentes das convenções de verossimilhança, aparece de diferentes modos no *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões, na farsa *O fidalgo aprendiz*, de d. Francisco Manuel de Melo, e nas óperas *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* e *Guerras do alecrim e manjerona*, de Antônio José da Silva, peças escritas no Portugal dos séculos XVI a XVIII. Na primeira delas, esse princípio se envolve em aura lendária; na segunda, presta-se à caricatura do cotidiano lisboeta no século XVII; nas duas últimas, rompe sem cerimônia os limites do verossímil. Os textos trazem também atenção crítica a suas respectivas épocas no que toca à condição feminina, às injustiças da Justiça ou à linguagem das elites, objeto de sátira dos graciosos. Podemos adicioná-los a nosso repertório adotando uma perspectiva lusófona em relação a eles, especialmente quanto aos textos de Antônio José da Silva.

Palavras-chave: Teatro português; Comédia; Princípio da fantasia; Crítica social.

Abstract

The principle of fantasy that drives comedies, making them relatively independent of the conventions of verisimilitude, appears in different ways in *Auto de Filodemo*, by Luís de Camões, in the farce *O fidalgo aprendiz*, by d. Francisco Manuel de Melo, and in the operas *Life of the great d. Quixote de la Mancha and the fat Sancho Panza* e *Wars of Rosemary and Marjoram*, by Antônio José da Silva, plays written in Portugal from the 16th to the 18th centuries. In the first of them, this principle is enveloped in a legendary aura; in the second, it lends itself to a caricature of daily life in Lisbon in the 17th century; in the last two, it unceremoniously breaks the limits of the credible. The texts also bring critical attention to their respective eras regarding the female condition, the injustices of Justice or the language of the elites, an object of satire by the graceful. We can add them to our repertoire by adopting a Lusophone perspective in relation to them, especially when it comes to texts by Antônio José da Silva.

Keywords: Portuguese theater; Comedy; Principle of fantasy; Social criticism.

¹ Este artigo integra o projeto de pós-doutoramento intitulado “Damião de Góis ou O humanismo ambivalente: tolerância e intolerância nas letras em Portugal e no Brasil, séculos XVI-XIX”, efetivado de agosto de 2023 a agosto de 2024. A pesquisa realizou-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor-associado do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), publicada em 2024. E-mail: zefernandomarques@gmail.com.

1. Prévias

O propósito deste artigo é o de traçar breve panorama da comédia em Portugal, recortado entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVIII. As peças cômicas nos falam sobre o que foi a sociedade lusa naqueles séculos e, indiretamente, sobre os nossos próprios país e época; não apenas reafirmam os valores em voga, mas também, na direção contrária, os interrogam. Ao mesmo tempo, exibem modelos dramaturgicos e poéticos inspiradores ainda agora.

Começaremos com Luís de Camões (c. 1525-1580), autor de três peças teatrais, entre as quais o *Auto de Filodemo* que vamos comentar.³ *Filodemo* foi encenado pela primeira vez entre 1554 e 1559, em Goa, na Índia, onde os portugueses mantinham uma possessão, e impresso em 1587.⁴

Camões pode ser considerado um dos descendentes do prolífico Gil Vicente (1465-1536), mas apenas por certos aspectos formais como a opção pela tradicional redondilha.⁵ O enredo de *Filodemo*, feito à maneira das lendas, vale-se de paralelismo e coincidências para apresentar uma dupla história de amor. A ideia bem-humorada e crítica da abordagem amorosa “pela passiva” ou “pela ativa”, manifestada por um dos personagens, insere uma nota de contraste nessa atmosfera, enriquecendo-a.

Abordaremos em seguida a farsa *O fidalgo aprendiz* (1646), de d. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), vista como o melhor texto de um século pobre em teatro entre os portugueses. A história é movimentada, embora simples, e o uso do verso, preciso e lépido. A ação se passa na Lisboa da época e satiriza as pretensões a aristocrata de um homem ingênuo, espoliado no desfecho, quando o leitor poderá sentir alguma piedade do herói, o desavisado d. Gil Cogominho. Gil encarna o aspirante à ascensão sem esforço em

³ O dramaturgo escreveu ainda o *Auto dos anfitriões* (impresso com *Filodemo* em 1587) e o *Auto d’el rei Seleuco* (só publicado em 1645).

⁴ Na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas feitas por Antonio Prestes, Luis de Camões e outros autores* (Lisboa: 1587; fac-símile: Lisboa: Lysia, 1973), informa Marcio Muniz, organizador de *Teatro de Camões* (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014). Há outro registro da peça, manuscrito, em que o auto camoniano também aparece ao lado de obras de escritores vários. Trata-se do *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (1557-1589) (fac-símile: Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972). Muniz valeu-se das duas versões, a impressa e a manuscrita.

⁵ A ensaísta italiana Luciana Stegagno Picchio entende que “a cultura de Camões é bem diversa da de Gil Vicente: ao passo que este gravitava em torno de uma Idade Média que, de resto, lhe era espiritualmente congenial, aquele já tinha superado a própria revolução renascentista, corroendo-lhe as estruturas com pré-barroquismo. É absurdo portanto falar num Camões medieval só porque preferiu o auto à comédia: melhor seria falar em consciente regresso ao auto, regresso esse que de modo algum exclui a experiência da comédia erudita, sobretudo no que diz respeito aos temas” (Picchio, 1969, p. 123).

tempos de decadência do império português, que então se libertara recentemente do jugo espanhol.

Chegaremos enfim às chamadas óperas de Antônio José da Silva, o Judeu (1705-1739), assim nomeadas por envolverem música, em modelo que se aproxima do praticado na moderna comédia musical,⁶ inclusive na escolha da prosa, em lugar do verso, para as falas.⁷ A palavra “ópera” vem acompanhada do adjetivo “joco-séria” no caso de uma dessas peças.

Trataremos de dois textos de Antônio José: *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733) e *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), mencionando ainda outras peças, obras escritas para bonifrates, isto é, bonecos. O autor da música era Antônio Teixeira (1707-1774), sob a influência da *opera buffa* italiana. O reino absolutista e inquisitorial veio a condenar Antônio José à morte por judaísmo.

As oito comédias que compõem a obra do comediógrafo luso-brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, foram encenadas em Lisboa, de 1733 a 1738, e para elas propomos uma espécie de dupla cidadania literária: pertencem a Portugal, não há dúvida, mas também nós temos o direito de incorporá-las a nosso repertório. Não por considerá-las nativas (decerto não são), mas segundo uma perspectiva lusófona.⁸ Vamos voltar ao tema ao final deste artigo.

Há manifestações de crítica social no *Auto de Filodemo*; traços conservadores em *O fidalgo aprendiz*; e outra vez a crítica social, por vezes desabrida, nas peças de Antônio José. Atentaremos aos procedimentos formais: vamos descrevê-los buscando relacioná-los ao sentido da obra em que aparecem e à qual dão consistência. Notícias sobre a encenação desses textos se afiguram escassas, mas existem algumas a serem lembradas.

Os personagens do fidalgo e do criado cômico, ou de senhora e aia, frequentes nessas obras, remetem a condições sociais diversas, correspondentes a modos de linguagem também distintos. Esses caracteres são uma das fontes de encantamento nessa dramaturgia e com eles, sobretudo com os graciosos, os autores fazem o comentário dos

⁶ O que entendo por moderno, aqui, pode abranger a “comédia-opereta” *A capital federal*, de Artur Azevedo (1853-1908), com estreia em 1897.

⁷ “A grande revolução que operou, e não tem sido apontada, foi a adopção da prosa, inexistente entre nós no teatro, antes dele, desde Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos”, ressalta em prefácio José Pereira Tavares, organizador das *Obras completas* de Antônio José da Silva, em quatro volumes. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958, vol. 1, p. XXXIV.

⁸ *A capital federal* e outras comédias de Artur Azevedo têm procedimentos semelhantes aos de Antônio José, como a passagem sem cerimônia da fala ao canto e o verso virtuoso e humorístico. Existem afinidades entre o repertório setecentista do Judeu e o de Artur Azevedo, um dos criadores do musical brasileiro no século XIX.

valores e práticas em sociedade.

Em Camões aparece o criado cômico, chamado moço, mas em suas peças ainda não se pode falar em gracioso, tipo configurado a partir do espanhol Lope de Vega (1562-1635), que se caracterizará por fazer contraponto satírico ao respectivo senhor e a outros personagens à volta. No grupo de textos abordados aqui, vamos encontrar o tipo do gracioso plenamente delineado em Antônio José. O uso ágil do verso ou, no caso de Antônio José, da prosa colorida e lúdica empresta graça e movimento às obras.

Vamos nos valer do que designamos *princípio da fantasia* para entender as peças, vistas segundo as realidades que pretendem representar ou recriar e umas em relação às outras. Constatamos que o gênero cômico nem sempre obedece às convenções de verossimilhança que os gêneros sérios – a tragédia, o drama – costumam observar (ainda quando essas convenções se mostrem historicamente variáveis). A comédia procede por deformação, não por imitação estrita.

2. Paixões simétricas

A história dos gêmeos Filodemo e Florimena começa na paixão de seus pais: um fidalgo português na Dinamarca, “por largos amores e maiores serviços”, como se lê no prólogo (Camões, 2014, p. 45), conquista a filha do rei daquele país.

A moça engravida. Com receio do que faria o rei, fogem e, depois de longa viagem, a galé que os traz vem ter à Espanha, onde o fidalgo possui vasto patrimônio. É quando uma tempestade desaba e se perdem “todos miseravelmente” – exceto a princesa.

Ela se vê sozinha na praia e ali dá à luz duas crianças, “macho e fêmea”. Frágil, não resiste ao parto, morrendo após o enorme esforço. Um pastor providencialmente encontra os pequenos e vai criá-los como se fossem filhos.

Essa história precede o enredo propriamente dito e é comunicada ao leitor ou espectador no prólogo e no desfecho, quando Duriano, amigo de Filodemo, vem contá-la a todos. Registre-se que o prólogo não consta da edição manuscrita, aparecendo apenas na impressa.

A história prévia já evidencia o caráter cavaleiresco, isto é, ligado às convenções das novelas de cavalaria, e o enredo o sublinha um pouco mais, segundo matrizes que lembram as dos contos de fada, incluído o apelo ao sobrenatural no desfecho – quando o

Pastor entra em contato com o espírito do pai dos gêmeos, obtendo a confirmação de sua origem nobre. São convenções pueris, mas naturalmente não devem ser pensadas conforme as medidas realistas a que nos habituamos.

Rapaz sem posses, porém dotado dos dons da palavra e da música, Filodemo apaixona-se por Dionisa, filha de d. Lusidardo, de quem ele era o “moço”, algo entre escudeiro e criado. A sua condição social é, na verdade, intermediária,⁹ situando-se entre a do patrão Lusidardo e a do modesto Vilardo, de quem Filodemo é ele próprio senhor, como destaca Maurizio Perugi em sua edição crítica da peça.¹⁰ Dionisa gosta de ouvi-lo cantar e alimenta sentimento por ele, embora tema as convenções. Filodemo derrama-se, em solilóquio:

Se é doidice, como em tudo,
a vida me abrasa e queima,
oh! quem viu num peito rudo
desatino tão sisudo,
que toma tão doce teima?
Ah! senhora Dionisa,
onde natureza humana
se mostrou tão soberana,
que o que vós valeis me avisa,
e o que eu peno m'engana! (Camões, 2008, p. 702).¹¹

Arma-se a simetria, que fornece à peça a sua estrutura: Filodemo abandonara o campo, onde o Pastor o criara ao lado da irmã, seguindo para a cidade, onde se empregará na casa de Lusidardo e conhecerá a quase impúbere Dionisa. Já o irmão desta, Venadouro, deixa a cidade para caçar, o que ama fazer (marcando-se aí a predileção pelo campo, associado a saúde e recato), chegando por acaso ao local onde vive a pastora Florimena, quando infalivelmente se apaixonam.

⁹ Entre as diferentes definições de “escudeiro” (termo de origem medieval) dadas pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, as mais adequadas a Filodemo e à peça em que se insere parecem ser as duas últimas: “criado de nível ou graduação superior que acompanha de perto os patrões”; “indivíduo que acompanha e protege outrem” (Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 804).

¹⁰ “Tiene vistosamente a distanza il proprio *moço*, dal quale se fa chiamare *senhor*, e nella scena iniziale, producendosi in un vero e proprio *climax* lo gratifica più volte dell’appelativo di *vilão*.” (Mantém vistosamente à distância o próprio *moço*, o qual faz chamá-lo *senhor*, e na cena inicial, produzindo um verdadeiro e próprio clímax o premia várias vezes denominando-o *vilão*.) (Perugi, 2018, p. 62). O protagonista nesse momento se comporta como típico fidalgo. No entanto, o mesmo crítico assinala, com razão, que “la frontiera socio-culturale tra servi e padroni appare nel *Filodemo* notevolmente sfumata” (a fronteira sociocultural entre servos e senhores aparece no *Filodemo* notavelmente indefinida) ao comentar a figura do serviçal talentoso: Vilardo “conosce troppo bene l’arte di *trovar* e la letteratura dei *vilancetes*” (Perugi, 2018, p. 64).

¹¹ Adotamos para essas duas quintilhas a grafia usada na *Obra completa* do autor (exceto quanto à palavra “doudice”): Luís de Camões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008 (dados completos nas referências).

Dessas relações simétricas, obedientes a roteiros inversos (do campo à cidade e desta àquele), emerge o problema da peça, alheio aos sentimentos dos jovens. Trata-se de tema recorrente: a distância social como obstáculo para as relações amorosas.

Esse obstáculo decorre da ordem que a todos envolve, ligando-se à “desigualdade de estados” entre Filodemo e Dionisa, Florimena e Venadouro. Tal dificuldade cria desconforto e dúvida para os respectivos enlaces; Dionisa e Venadouro hesitam em se entregar ao sentimento por seus amados. Fica sugerida uma crítica às regras por serem como são, impermeáveis aos afetos.

O anúncio da origem aristocrática de Florimena e Filodemo vem desatar o nó, restaurando certa espécie de justiça, conforme os termos da peça. Eles haviam perdido o lugar e os privilégios a que teriam direito por nascimento, mas enfim os reencontram.

3. A sorte das mulheres

O crítico Márcio Muniz fala da distância entre as diferentes classes a que pertencem os membros dos dois casais de amantes, distância que ao final se revelará inexistente. A peça aponta esse e outros problemas:

Com este final, cuja boa resolução é propiciada pelas ‘artes mágicas’ [do Pastor], espécie de *Deus ex machina*, elemento comum ao teatro português do s. XVI, a desordem social que ameaçava os amantes tem sua ordem restabelecida. Antes, contudo, o dramaturgo propõe a seus espectadores/leitores uma discussão acerca da rigidez das convenções criadas pela sociedade, que impõe distinções várias segundo os papéis desempenhados por cada figura social: homem/mulher, senhor/serviçal, nobre/pastor, entre outros (Muniz *in* Camões, 2014, p. 19).

O ensaísta a essa altura centra a atenção no tratamento diverso dado a mulheres e homens: “Assim, enquanto Filodemo, por ser homem, tem a liberdade de ir buscar, longe da família, a distinção social que almeja, à sua irmã Florimena resta a resignação por sua condição de mulher” (Muniz *in* Camões, 2014, p. 19). Esta dirá, referindo-se ao irmão:

Foi-se buscar a cidade,
teve juízo e saber.
Eu fiquei, como mulher,
e não tive faculdade
para poder mais valer (Camões, 2014, p. 93).

Há outros momentos em que se manifestam queixas ou críticas quanto à condição feminina, expressas pelas próprias mulheres. Certamente, o estado psicológico e a situação social que o embasa diferem a cada um desses momentos, mas conservam em comum a consciência de que a ordem é injusta para com elas.

Dionisa fala em tom semelhante ao usado por Florimena, e vale ressaltar que as duas ocupam lugares sociais distintos. Em diálogo com Solina, a filha do nobre Lusidardo diz “que é muito para haver dó/ da mulher que vive amando”:

Que um homem pode passar
a vida mais ocupado
com pescar e cavalgar,
com correr e com saltar
forra¹² parte do cuidado.
Mas, coitada
da mulher, sempre encerrada,
que para seu passatempo
nem tem desenfadamento
mais que agulha e almofada.
Então isto vem parir
os grandes erros da gente
em que já antigamente
foram mil vezes cair
princesas d’alta semente (Camões, 2014, p. 83-84).

Solina procura explicar esses “grandes erros”:

Senhora, a grande afeição
nas princesas d’alto estado
não é muita admiração,
que no sangue delicado
faz amor mais impressão (Camões, 2014, p. 84).

A mesma Solina exhibe opinião menos previsível que a relativa ao “sangue delicado” das moças nobres. Em novo diálogo com Dionisa, que sofre com emoções de difícil resolução, Solina discorre sobre “estas vãs opiniões/ que o vulgo foi inventar”, referindo-se à necessidade de as mulheres externarem o que sentem:

Honras grandes, nome eterno,
de que servem ou que são?
Nenhuma outra coisa dão
que para as almas inferno

¹² Muniz explica: “forra parte do cuidado: ‘liberta-se de parte do cuidado’, ‘distrai-se de parte do cuidado’” (Muniz in Camões, 2014, p. 93). Essa quintilha apresenta variante na *Obra completa* do escritor português: “Que um homem pode passar/ A vida mais ocupado:/ Com passear, com caçar,/ Com correr, com cavalgar,/ Forra parte do cuidado”. Luís de Camões, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 720.

e dores no coração.
Quem não pretende morar,
hipócrita, em uma ermida?
Quem não há de jejuar,
disciplinar-se e chorar
para fingir santa vida?
Por que não se logrará
do tempo que tem nas mãos
ou por que sustentará
honras falsas, nomes vãos,
à custa da vida má?
Certamente que m'e espanto
desta opinião errada,
como está tão arraigada,
que custando a vida tanto
enfim, enfim, não é nada (Camões, 2014, p. 106-107).

O tempo de que fala é o da felicidade, e a “vida má”, aquela em que não nos permitimos procurá-la. Solina, de condição social modesta, não tem meias palavras: a opinião geral está errada, “é nada”. Segundo ela, dessa atitude resultam males de toda sorte:

Dela nasceram as guerras,
os danos e mortes de gente,
por ela só se consente
correr mares, buscar terras,
pola sustentar somente.¹³
Por esta nossa inimiga
vereis logo o mundo vão
ter em má opinião
a mulher que o amor obriga
a natural afeição (Camões, 2014, p. 107).

A “inimiga”, sublinho, é a “opinião errada” apontada pela personagem. Aqui parece estar contida a ideia moderna, devida à psicanálise (mas já intuída e expressa há séculos), de que a repressão ou a frustração afetiva e sexual indiretamente responde pelas guerras, com os impulsos eróticos transformados em atos destrutivos.¹⁴

¹³ Ao final do canto IV de *Os Lusíadas*, Camões condena as guerras e a cobiça que as move (em contraponto ao louvor épico do império que é o objetivo maior do poema), embora sem relacioná-las à repressão afetiva e sexual. O Velho do Restelo é o personagem que critica enfaticamente o projeto colonial: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama!”. Já as afinidades entre paz e gratificação erótica mostram-se no canto IX, dedicado à Ilha de Vênus ou dos Amores, onde os afetos e o sexo têm plena expressão (Camões, 2008, p. 1-264).

¹⁴ Em livro de 1930, Sigmund Freud afirma ser “impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos. Essa ‘frustração cultural’ domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já sabemos que é a causa da hostilidade que todas as culturas têm de combater. [...] Não é fácil compreender como se torna possível privar um instinto de satisfação. É algo que tem seus perigos; se não for compensado economicamente, podem-se esperar graves distúrbios”

Aconselhando Dionisa a realizar as suas aspirações, Solina pondera (“porque tão sobejo amor/ todos os erros desculpa”):

Assim que é meu parecer
quem estas verdades mede,
pois no mundo quer viver,
deve certo de fazer
o que lhe a vontade pede (Camões, 2014, p. 107).

4. Fidalgos e moços

O apelo de Solina tem resultado: Dionisa anima-se a falar com seu pretendente, e a criada inventará um pretexto para chamar “o seu moço [criado] à sala” de modo a propiciar o encontro. Refere-se ao pândego Vilardo, o servo de Filodemo, e aqui reaparecerá a oposição do “amor pela passiva” ao “amor pela ativa”, teorizada por Duriano em conversa com o protagonista cenas antes.

Vilardo traz de volta a comicidade, pela qual se troca a atmosfera um tanto soturna que prevaleceu até há pouco. Não tem as cerimônias usadas por Filodemo com Dionisa. É derramado, mas franco. Solina o convoca: “Vilardo, moço!”. “Quem me chama?”. “Qu’ é de teu amo?”. “Ah que dama!/ Perguntais-me por meu amo/ e não por um que vos ama!” (Camões, 2014, p. 109).

Ele lhe faz declarações: “E mais, sabe-i-o de mim,/ pois a dizê-lo me atrevo,/ que desde que esses olhos vi/ *que eu não como, ni bebo,/ ni hago vida sin ti*”, diz citando versos de cantiga tradicional. O diálogo prossegue:

Vilardo: E mais, para namorado,
não sou ora tão madraço.
Solina: Mãe, como é desmazelado!
Vilardo: Não sou, mas sou despenado,
caio pedaço a pedaço.
E mais eu sofrer não posso
que um arcanjo dos céus
que me corte carne e osso,
porque eu sou vosso e revosso,
pelo santo dia de Deus (Camões, 2014, p. 109-110).

Depois promete versos a ela e propõe: “Quereis que vos venha dar/ musiqueta de primor?/ E que vos mande tanger/ muito melhor que ninguém?”. Ela gostaria de ver tais requintes, e ele pergunta se, caso os cumpra, lhe quererá “algum pedaço de bem”.

(Freud, 2011, p. 43).

Solina: Querer-te-ei trinta pedaços.

Vilardo: E eles hão de dar fruto
que me tire destes laços?

Solina: E que fruto?

Vilardo: Dois abraços.

Solina: Não, que isso custa já muito! (Camões, 2014, p. 111).

Como se constata, a peça alterna climas sérios e pândegos, em certa medida correspondentes aos polos de amor pela passiva ou pela ativa.¹⁵ As manifestações de Filodemo são cautelosas, defendem-se por trás de palavras que evitam aludir aos aspectos físicos do amor. Em suma, são petrarquistas, ou seja, reproduzem o amor idealizado que o poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374) consagrou em seu *Cancioneiro*.

Já próximo dos passos finais, quando ainda não sabe de sua origem e crê que não terá sucesso, o protagonista dirá:

Senhora, se me atrevi,
fiz tudo o que amor ordena.
E, se pouco mereci,
tudo o que perco por mim
mereço por minha pena.
E se amor pôde vencer,
de mim levando esta palma,
eu não lho pude tolher,
que os homens não têm poder
sobre os efeitos d'alma (Camões, 2014, p. 120).

O modo ativo, pelo contrário, tende menos à melancolia e não teme expor a atração dos corpos, considerando hipócrita quem a nega ou esconde. Esse modo se expressa nas ideias de Solina e sobretudo nas de Duriano, que oferece o contraponto a Filodemo quanto às atitudes no amor, ao afirmar que não crê em “sonhos”. Ele explica em prosa:

Porque todos vós outros que amais pela passiva dizeis que o amador, fino como melão, [...] não há de querer mais de sua dama que amá-la viva, e virá logo o vosso Petro [Pietro] Bembo, Petrarca e outros trinta Platões (mais safados destes hipócritas que umas luvas num pajem d'arte), mostrando-nos razões verossimilhantes para homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d'amor mais especulativos, que defenderam [proibiram] a vista por não emprenhar o desejo. De mim vos sei dizer que os meus amores hão-de ser ativos e eu hei-de ser a pessoa agente e ela a paciente, e esta é a verdade (Camões, 2014, p. 68).

¹⁵ Abordados com felicidade por Luís de Sousa Rebelo no artigo “Petrarquismo e antipetrarquismo no *Auto de Filodemo*”, em *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991, p. 633-651.

Pode haver alguma presunção nessa última frase, mas vale notar que Duriano responde a um estado de coisas em que a mulher paira, inatingível, nas esferas ideais, e o homem se deleita com o sofrimento de não a alcançar... Ele quer trazer essas relações à terra.

Descontado o tom de bravata, em suas palavras afirma-se o corpo, não menos vital nas relações afetivas que a fantasia, o que não era evidente para os adeptos do petrarquismo. Lembradas as falas de Solina, o auto de Camões afinal sugere que os contatos se humanizem.

5. Medidas poéticas

A peça camoniana foi escrita em verso e prosa, com amplo predomínio do verso. O poeta se valeu de estrofes de cinco versos, dispostas aos pares, perfazendo 10 heptassílabos.

Não se trata propriamente de décimas, forma estrófica também comum naquele século e nos seguintes, mas de quintilhas justapostas. Isso porque o esquema das rimas está ordenado em grupos de cinco versos, como se pode constatar nos exemplos acima.

Já *O fidalgo aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo, utiliza exclusivamente o verso (quase sempre heptassílabo), recorrendo a quadras, a quintilhas e a estrofes de 12 versos formadas por duas sextinas.

A fluência alcançada pelo dramaturgo é admirável; o texto mostra-se “colorido e harmonioso, amoldando-se precisamente às intenções do autor”, diz o crítico António Corrêa de A. Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 32), editor de *O fidalgo*. O uso esperto de expressões populares o enriquece.

Versos e estrofes podem conformar-se aos significados: a “sextina de pé quebrado”, assim chamada por combinar heptassílabos e trissílabos, usada na primeira metade da segunda jornada (a peça tem três jornadas ou atos), era uma forma estrófica “mais lírica que dramática” e, por isso, “a que mais convinha a uma entrevista amorosa”, observa Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 32). Entrevista pândega, de todo modo.

Os autos, de origem medieval, habitualmente não tinham divisão por jornadas. A peça de Francisco Manuel pertence a outro gênero (embora vizinho), o das farsas, e vai utilizá-la. Nisto e no tratamento da ação, Manuel inspirou-se em Lope de Vega e

continuadores, informa Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 8-9).

6. Descendência

As afinidades com Gil Vicente, espécie de patriarca do teatro português, fonte fértil desse teatro, são mais evidentes na peça de Francisco Manuel que na de Camões.

O fidalgo aprendiz retoma a tradição vicentina em vários aspectos: a simplicidade do enredo, que caminha em linha reta para o seu desfecho; a caracterização caricatural (aliás inerente às comédias burlescas), com certo pendor moralizante; o domínio às vezes malabarístico dos versos, quando, por exemplo, se quebra um verso distribuindo-o por dois personagens, sem prejuízo do metro ou do ritmo das falas; a remissão à realidade social imediata, no vocabulário e nas situações.

Francisco Manuel refaz esses traços mais de um século depois de Vicente, levando-os a um ponto que pode ser visto como ápice:

[Francisco Manuel] Analisou as situações cómicas com mais demora do que G. Vicente, que apenas as esboçava, embora as cenas das lições se prestassem a mais amplo desenvolvimento. Pôs de parte o elemento lírico, uma das grandes belezas do teatro vicentino e do teatro espanhol, mas que geralmente prejudica o movimento dramático. Deu unidade à acção. Por isso, *O fidalgo aprendiz* é, como construção teatral, manifestamente superior a todas as comédias que o precederam, podendo considerar-se, sob este aspecto, o termo da evolução ascendente do teatro nacional (Oliveira *in* Melo, 1974, p. 9).

A dramaturgia portuguesa esperaria até a década de 1730 para assistir ao surgimento de um repertório, o de Antônio José da Silva, de qualidades equiparáveis às das peças de Vicente e às do solitário *Fidalgo*.

Francisco Manuel compôs outros textos para teatro,¹⁶ parte deles desaparecida, em meio a uma vasta produção em vários gêneros (*Obras morales, Cartas familiares, Obras métricas*). “Cultivou quase todos os gêneros e escreveu em todos os estilos”, resume Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 6).

¹⁶ As peças *Labirinto da fortuna, Los secretos bien guardados, El domine Lucas* desapareceram. Da comédia *De burlas haze amor veras* nos ficaram duas jornadas, a segunda incompleta. Ficaram-nos ainda a farsa *Entremés de los entremeses* e o entremez *Don Establo*. Nas *Obras métricas* há fragmentos de operetas, em castelhano, e o *Antilóquio ou loa a uma Comédia de Job*, em português. As informações são de Oliveira (*in* Melo, 1974, p. 8-9). O uso literário do castelhano foi comum em Portugal e colônias até o começo do século XVIII: o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) publicou em Lisboa, em 1705, o livro *Música do Parnasso*, com poemas e duas comédias nessa língua. As peças, intituladas *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos*, inscrevem-se no estilo barroco do Século de Ouro espanhol (1580-1680).

7. Filho d'algo

A primeira jornada de *O fidalgo aprendiz* foi escrita à maneira épica dos desfiles, isto é, as personagens se sucedem à nossa frente segundo relações de semelhança ou equivalência, não de causa e efeito, como ocorre nas passagens concebidas dramaticamente. Nessa jornada, a equivalência entre os caracteres reside na sua condição de mestres das várias habilidades nobilitantes que Gil Cogominho aspira a obter: esgrima, dança, poesia. Os professores o visitam, apresentando-se em sequência.

Esse processo havia sido utilizado, por exemplo, no *Auto da barca do inferno* (1517), de Gil Vicente: os personagens passam diante do Diabo e do Anjo e estes, conforme o caso, os encaminham ao batel do inferno, para onde segue a grande maioria, ou ao do paraíso. Séculos depois, Martins Pena vai utilizar processo similar em sua farsa de estreia, *O juiz de paz da roça* (Rio de Janeiro, 1838), com os demandantes que vêm à presença do juiz, em série, tentar resolver as próprias querelas. As peças que adotam esse caminho épico promovem ou podem promover efeitos de painel social.

As quintilhas do breve prólogo enunciado por Afonso Mendes, criado de d. Gil Cogominho, nos antecipam os passos fundamentais da história. Afonso primeiro apresenta a sua trajetória de vida (conservamos a ortografia da edição utilizada):

Fui presado, fui temido,
passei sóis, passei serenos,
rompi bons vintadozenos,
já nunca mudei vestido,
e inda fato muito menos.
[...]
Hoje sirvo, não sei donde
lá de riba, um escudeiro,
enfronhado em cavaleiro,
que, de andar posto em ser conde,
se não conde, é condandeiro (Melo, 1974, p. 37-38).¹⁷

Depois, diz da relação de servo e senhor que estabeleceu com Cogominho e critica as manias do amo:

¹⁷ De acordo com Oliveira, “vintadozenos” refere-se à “melhor qualidade de pano”: “O nome vem de o pano ter 2200 fios de urdidura”. “Condandeiro” vem de “conde Andeiro”, “o odiado conde João Fernandes Andeiro; desvairado, desprezível” (Oliveira in Melo, 1974, p. 38).

Se nua sandice encalha,
dou-o ó demo que é testudo!
Presume de homem sisudo:
de nada sabe migalha,
e anda enxovalhando tudo,
morto por ser namorado,
contrabaxo e trovador,
cavaleiro e dançador,
enfim, fidalgo acabado,
valentão e caçador (Melo, 2014, p. 39).

O homem revela, por fim, que uma comadre sua “anda armando esparrela” a Cogominho, contando com a cumplicidade do próprio Afonso e de um “velhaco” que ele chama de d. Beltrão. Este “pretende a menina”, Brites, filha de Isabel, a comadre mencionada. Brites é justamente a garota que Cogominho vai cortejar.

A trama anunciada no prólogo ocupará a segunda e a terceira jornadas. Na segunda, Gil vai à casa de Brites, canta para ela e tenta estabelecer compromisso amoroso com a moça. Na última, volta para atender Isabel que, sonsa, lhe havia falado em carência de dinheiro, a qual Gil se prontificara a sanar. Mas, quando retorna à casa das duas mulheres, é vítima da cilada armada por Afonso e comparsas (Melo, 1974, p. 39-40).

Uma situação absurda vem definir o caráter do protagonista: ao aparecer em cena, cumprimenta empregados que não possui (“Almeida! Costa! Miranda!”). Pergunta a Afonso onde estão os criados, e este o aconselha a “que os tenhais, já que os não tendes”. Gil não se dá por vencido: “Só por isso eu os terei!”. Afonso: “Bem podeis, quando quiserdes, / que, para quando os tiverdes, / conta deles vos darei” (Melo, 1974, p. 41-42).

A peça recorre ao *nonsense* para caracterizar o herói, valendo-se dos direitos da farsa, embora se mantenha ligada à realidade com a pedestre lucidez de Afonso. Para Oliveira, trata-se aqui da rigidez mecânica de que fala Henri Bergson no clássico *O riso* (1900), pela qual a vida, em lugar de flexível, mutável, mostra-se paralisada – neste caso fixada na ideia obsessiva da riqueza inexistente. Gil vive as suas fantasias como se fossem fatos.

Vamos assistir às visitas dos mestres de esgrima, dança e poesia; Cogominho pretende ilustrar-se com as lições. As quintilhas são trocadas por quadras, o que dá celeridade às falas, e a primeira aula é a de esgrima. Depois de receber o mestre e de questionar seus conhecimentos (“digo-vos que sabeis pouco”), há nova situação reveladora, que se vai repetir por variação adiante. Mostra-se a carência material em que vive Cogominho.

O professor indaga: “Há espadas?” Gil responde: “Sou quieto”. “Nem adaga?” “Faz-me mal.” “Há montante?” (espada antiga). “Não.” Também não há mangual (instrumento com que se debulham cereais) nem espeto (“eu como assado do forno”). “Nem há cana, nem há fuso.” O mestre ameaça ir embora, e Gil pede a Afonso que vá buscar alguma coisa capaz de imitar as armas usadas na luta. O criado volta com pantufos, isto é, chinelos... E a lição pode começar.

Mestre: Seja a primeira lição,
que desta arte se vos dê,
que andeis ligeiro de pé,
muito mais do que da mão.

Gil: Tá, tá! Escusai a prosa,
que eu sei que sois de primor.

Mestre: Logo os pés hav’reis de pôr...

Gil: Já sei.

Mestre: Onde?

Gil: Em polvorosa.

[...]

Mestre: Dai dous talhos ao gíolho [joelho],
como quem faz remoinho.

Gil: Mestre, jogai de mansinho,
que me vazareis um olho! (Melo, 1974, p. 44-48).

A presunção, contrastada ao medo e ao desengonço, alimenta a farsa. Terminada a primeira lição, é a vez do professor de dança. Ele chega “muito polido, fazendo mesuras” (Melo, 1974, p. 50), diz a rubrica. Aqui se reitera a penúria que vimos na cena anterior, em paralelismo que reforça a comicidade.

O mestre pergunta: “Há em casa algum laúde?”. É Afonso quem responde: “Não há mais que um birimbau”. “Violas?” É ainda Afonso quem replica: “Sim, achareis na botica...”. “Harpa?!” “De couro!...”, diz Afonso fazendo o trocadilho: “tocar harpa de couro” quer dizer coçar-se. “Nem um sestro?” “Um sestro agouro!”, novo trocadilho: sestro significa pandeiro, mas também “sinistro, funesto” (Oliveira *in* Melo, 1974, p. 51).

O mestre de poesia aparece depois, fechando a tríade de situações cômicas nessa primeira jornada. O professor, que a rubrica descreve como “estudantão muito sujo e muito mal vestido”, e Cogominho defrontam-se. O mestre o lisonjeia, e Gil exulta:

Poeta: O claro humor de Pirene
em diplúvios fragantes candidize,
borde, esmalte, retoque, aromatize...

Gil: Aio, este homem vem perene!

Poeta: ...a graça, a gentileza, a fidalguia,

o grão valor, o literário estudo
de vossa senhoria!
Gil: Vedes, aio? Todavia,
bem disse eu que era sesudo! (Melo, 1974, p. 56-57).

São exemplos do verso e da verve do autor. Ainda neste ato poderíamos citar, como passagem representativa, o diálogo ágil, no justo ritmo, em que o aluno indaga das aptidões do mestre: “Fazeis sonetos?” “Jeitosos.” “Romances?” “Podem-se ler.” “Décimas?” “Quantas quiser.” “Tercetos?” “São vagarosos!” (Melo, 1974, p. 59).

Chega Beltrão, comparsa de Afonso; o mestre de poesia se despede. Preparam-se para o passeio à casa de Isabel e Brites, destino não mencionado, mas tácito. Os dois atos seguintes submetem Gil a provas, a primeira em parte deleitosa (ao menos para ele), com as canções que entoa para seduzir Brites; a segunda, assustadora e vexatória.

Procuramos dar ideia do enredo e de como opera o diálogo em verso n’ *O fidalgo aprendiz*: enredo simples e funcional, diálogo destro. O que dizer, para concluir, dos aspectos empáticos e ideológicos da peça?

A pesquisadora Maria Idalina Resina Rodrigues comenta, em artigo de 2009,¹⁸ montagens modernas da peça de Francisco Manuel. Entre 1985 e 2005, foram sete encenações, “em muitos casos com espectáculos oferecidos em vários pontos do país” (Rodrigues, 2009, p. 102).

Ela se detém no espetáculo dado no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, em 1988, com texto adaptado por Norberto Barroca e direção de Varela Silva. O adaptador informa: “O texto original foi reformulado no que diz respeito a expressões e formas gramaticais em desuso, sem que o seu conteúdo fosse alterado, e manteve-se o verso e a consonância da rima” (Barroca *in* Rodrigues, 2009, p. 103). A obra de Francisco Manuel foi ainda cercada de novos versos.

Maria Idalina observa que a montagem alegoriza o personagem do fidalgo, dele fazendo “‘a imagem de Portugal’, semelhança esta que frequentemente será reforçada em posteriores dizeres” (Rodrigues, 2009, p. 105).

O ponto que para nós mais importa é o modo como Gil Cogominho é apresentado ao público e por ele possivelmente percebido. A pesquisadora diz ao final do artigo: “reconhecendo a subjectividade da afirmação, julgo que a parcela de ternura que o fidalgo nos poderia merecer ao recordar com amizade Afonso Mendes e D. Beltrão, afinal os seus

¹⁸ Intitulado “*O Fidalgo Aprendiz* no Teatro Nacional D. Maria II” e publicado em *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n. 6. Universidade do Porto, 2009, p. 101-110.

traidores [sem que ele o saiba], se esbate no cantar final que, uma vez mais, o ridiculariza” (Rodrigues, 2009, p. 109).

Gil Cogominho, na terceira jornada, é logrado e falsamente denunciado, aos gritos, por Isabel, como se ele tivesse tentado invadir a residência desta. Beltrão e Afonso, disfarçados em autoridades policiais, o prendem e lhe esvaziam os bolsos. A hora noturna confere à cena o seu aspecto sombrio, mas que não deixa de ser bufo.

Mesmo essa última e aflitiva situação dá margem à comicidade. Gil, atado aos próprios limites, incapaz de aprender com o revés, lamenta: “Que dirão de mim na corte?!/ Preso Dom Gil desta sorte!...” (Melo, 1974, p. 98). Reflete, fechando a peça:

Meu amigo Dom Beltrão
e meu aio Afonso Mendes,
amigo nem amo tendes:
Dom Gil tornou-se carvão!
Homens que vos enxeris [inserir]
na corte como em bigorna,
vede bem no que se torna
qualquer *Fidalgo Aprendiz*! (Melo, 1974, p. 99).¹⁹

É claro que a montagem, transformando Cogominho em símbolo nacional, critica o próprio país, pois Gil “é um fidalgo pobre como Portugal”, segundo afirma o espetáculo (bem recebido pelo público, informa a pesquisadora). Os atores em conjunto dizem aos espectadores, no encerramento:

E pr’ó final ser feliz
aquilo que se deseja
é que nenhum de vós seja
mais um *Fidalgo Aprendiz* (*in* Rodrigues, 2009, p. 108).

O uso da alegoria, o país na pele do personagem, é uma escolha e não pretendemos discuti-la, nem teríamos como fazê-lo. Mas assinalo que, à simples leitura, o texto original produz empatia em relação a Cogominho – ou ternura, como disse Maria Idalina. O personagem, segundo entendo, acaba por se tornar maior do que a peça em que se insere.

O enredo pretende satirizar o desejo de pertencer à elite, que foi e continua a ser o de tanta gente ontem como hoje, em Portugal ou aqui; como se esse desejo não fosse legítimo para quem *não o merece* por nascimento ou, de todo modo, por determinação social.

¹⁹ Algum aprendizado pode se exprimir nesses quatro últimos versos. Se não tivermos aqui a própria voz do autor dirigindo-se à plateia.

É nessa chave que se entende a breve observação feita por Helder Macedo em “Oito séculos de literatura”, ensaio panorâmico que fecha o seu *Camões e outros contemporâneos*. Francisco Manuel, diz o crítico, foi

autor de uma vasta e importante obra histórica, pedagógica e literária em castelhano e em português que inclui, em português, [...] uma sarcástica (e, ideologicamente, algo retrógrada) farsa sobre as pretensões à nobreza por quem nela não nascera, prenunciadora do *Bourgeois gentilhomme* de Molière (Macedo, 2017, p. 280, grifos nossos).

A aversão ao trabalho era um traço cultural entre portugueses, a crer em testemunhos como o do humanista flamengo Nicolau Clenardo (1493-1542),²⁰ residente em Portugal por alguns anos, e o texto critica essa aversão. Mas a crítica não é geral, não visa a todos: destina-se aos que não nasceram nobres; os nobres desde o berço podiam entregar-se ao ócio de consciência tranquila.

Nesse sentido, a peça é conservadora e, mais relevante, não faz justiça ao protagonista, por quem sentimos empatia, quando não piedade – pois todos temos algo em comum com ele. O texto foi escrito para demonstrar a inviabilidade social de gente como Cogominho,²¹ mas o desajeitado personagem cresceu para além das intenções do autor, superou-as.²²

Gil Cogominho se alça ao plano dos personagens perenes, representantes de uma difusa mas tangível humanidade, de que há exemplos vários. Um deles é o de d. Quixote, do qual vamos falar a seguir, conforme aparece na ópera de Antônio José da Silva.²³

²⁰ O humanista é citado, a propósito da peça, por Picchio em *História do teatro português* (1969, p. 173) e por Oliveira em *O fidalgo aprendiz* (in Melo, 1974, p. 15).

²¹ Luiz Francisco Rebello opina: “pesa sobre a personagem principal, aliás bem desenhada, um evidente preconceito aristocrático de classe, que em parte retira autenticidade e espontaneidade à fluência do discurso teatral” (Rebello, 1991, p. 45-46).

²² Afonso confessara não ter simpatia por Cogominho já no prólogo. No início do terceiro ato, o criado diz a Beltrão que o amo lhe deve dinheiro há três meses; já o pediu “quarenta vezes”, mas Gil não lhe responde “sim nem não”. “Tomei-lhe tamanho entejo [aversão]/ de zombar do meu suor,/ que, mas que seja o que for,/ me hei de vingar de sobejo” (Melo, 1974, p. 83). O dramaturgo parece ter sentido, a essa altura, a necessidade de justificar a antipatia ou de sublinhá-la para tornar o desfecho assimilável.

²³ Antônio José se baseou na Segunda Parte de *O engenhoso d. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), originalmente publicada em 1615 (a Primeira Parte havia sido lançada em 1605). A peça do luso-brasileiro “tem cenas inspiradas no modelo, outras absolutamente originais. Numas e noutras, não deixou o autor de manter o carácter dos dois principais personagens da obra do famoso escritor espanhol”, diz José Pereira Tavares (in Silva, 1957-1958, p. 21).

8. A alma do arame

A dupla de fidalgo e criado ou senhora e aia aparece na peça de Camões nas figuras de Filodemo e Vilardo ou Dionisa e Solina, respectivamente. Solina atua em modo cômico no diálogo com Vilardo, que a corteja “pela ativa”, mas mantém com sua jovem senhora Dionisa um papel de sóbria conselheira (nem todos ou nem sempre os criados são cômicos). Já Duriano, embora não tenha com Filodemo a relação de servo e sim de amigo, exerce tarefas humorísticas na independência de espírito e na irreverência.

Em *O fidalgo aprendiz*, Afonso, o criado ranzinza, não faz contraponto cômico a Gil Cogominho, sendo antes seu antagonista. A função de fazer rir está confiada ao personagem principal, posto que não exclusivamente, e o desenxabido Cogominho produz humor involuntário, dados a presunção e o desacerto que o expõem à derrisão dos demais personagens.

Em Antônio José, as figuras de fidalgo e gracioso conformam-se nitidamente (segundo o modelo do senhor de fala retórica e do servo irreverente), consideradas naturais variações entre as duplas nas diferentes peças. Em *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, a primeira obra do autor a ser encenada, em 1733, os tipos surgem definidos e diferenciados entre si, se bem que ambos em chave cômica.

Já em *Guerras do alecrim e manjerona* (1737), vemos caracterização mais estrita: d. Fuas e d. Gilvaz, fidalgos ou pretensos fidalgos, agem segundo o “amor pela passiva” com seu discurso rebuscado e choramingas, embora calculado – aspiram ao casamento vantajoso com d. Nise e d. Clóris, musas adolescentes. Em contraste, o simpaticamente amoral Semicúpio, servo de Gilvaz, usa o português popular (ou, quando quer, os códigos das elites) conduzindo a história como bem entende.

Luiz Francisco Rebello observa a respeito de *Vida do grande d. Quixote*:

Alinhando episódios extraídos da novela imortal de Cervantes [...] ao lado de outros de sua invenção, esta primeira ‘ópera’ do ‘Judeu’ – como, por influência do teatro italiano ou em paródia a ele e pela introdução de árias no texto, as designou – organiza-se segundo uma estrutura horizontal que a torna mais narrativa do que propriamente dramática, no sentido aristotélico destas expressões. Essa mesma estrutura, correspondente aliás a uma tradição ibérica de que a *Celestina* [do espanhol Fernando de Rojas, 1499] e a obra de Gil Vicente e Simão Machado fornecem expressivos paradigmas, se depara nas suas peças restantes (Rebello, 1991, p. 49).

De fato, não há, na primeira obra de Antônio José, uma história linear, encadeada por causa e efeito à maneira dramática, mas episódios independentes, ligados tenuemente uns aos outros e atados ao final quando Quixote encontra Sansão Carrasco, vencido por ele tempos antes e que vem agora derrotar o Cavaleiro. O desfecho, triste para Quixote, é motivo de alegria para Sancho. Mas os sentimentos acabam por se misturar para Sancho, à maneira barroca.

Embora as sete demais peças do Judeu tendam às formas épicas, a presença de estruturas dramáticas é, contudo, nítida nessas obras, o que faz de *Vida do grande d. Quixote* uma relativa exceção.²⁴ Todas as outras contam uma história mais ou menos coesa, o que não ocorre no *Quixote*, no qual os sucessivos episódios terão elos tênues (ou nenhum elo) entre si, obedecendo antes à ordem dos desfiles e das enumerações. Sua coerência é de tipo épico.

A referência feita há pouco a *Guerras do alecrim e manjerona* sinaliza a presença de uma sequência de ações interdependentes nessa peça e, por similitude, nas demais (sempre excetuando o *Quixote*). O que se verifica apesar de tais enredos serem tratados de maneira bastante livre, sem maiores compromissos com a verossimilhança.

Não é apenas a atmosfera cômica, tingida de quando em quando por passagens sérias (como no desfecho de *Os encantos de Medeia*), o que autoriza essa liberdade em relação aos esquemas lógicos. O próprio fato de as peças terem sido escritas para marionetes torna possíveis as mais desatadas estrepolias cênicas. Os personagens voam, somem, ressurgem, transformam-se. “A alma do arame no corpo da cortiça”, para lembrar uma fórmula do dramaturgo,²⁵ não conhece os limites dos atores de osso e carne; os bonecos colaboram para o predomínio da fantasia.

²⁴ As oito obras teatrais de Antônio José são: *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734); *Os encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *O labirinto de Creta* (1736); *Guerras do alecrim e manjerona* (1737); *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738), todas apresentadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, e publicadas conjuntamente, nesta cidade, pela primeira vez em 1744 (*O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu* e *Guerras do alecrim e manjerona* haviam sido editadas anônima e isoladamente em 1736, a primeira delas, e 1737, as últimas). Na edição de José Pereira Tavares, consta ainda a novela *Obras do Diabinho da Mão Furada*, sendo neste caso a autoria do Judeu apenas provável. A novela fora revelada por Manuel de Araújo Porto-Alegre na *Revista Brasileira* em 1860. Tavares (in Silva, 1957-1958, p. 21).

²⁵ A fórmula aparece na “Dedicatória a mui nobre senhora Pecúnia Argentina”, ironicamente endereçada pelo autor ao dinheiro. Foi publicada já na primeira edição de *Guerras do alecrim e manjerona*, em 1737, e tem acompanhado as várias edições do teatro de Antônio José (Silva, 2007, p. 72).

9. De volta à estrada

Quixote esteve doente e passou tempos de cama em razão de suas “cavalarias andantes”, como ele próprio diz. Vamos vê-lo pela primeira vez em casa, enquanto o Barbeiro o atende. Logo discutirá com o profissional, que duvida de suas aventuras; mas ele as reafirma recomendando a leitura das “antigas histórias de Palmerim de Oliva, Roldão, Amadis de Gaula e outros muitos”, personagens cujas façanhas Quixote imagina continuar – e nas quais acredita como se elas pertencessem à realidade, não à ficção. Um desses heróis “só com um suspiro é capaz de afundar uma armada e cem galeões”. Esse herói é ninguém menos que ele próprio (Silva, 2007, p. 85-86).

A bravata absurda, mas absolutamente sincera, o leva a atritar-se com o Barbeiro, a quem joga no chão, quando aparece Sansão Carrasco a lamentar a loucura do herói, mas “querer persuadi-lo é excitá-lo mais”, segundo compreende (Silva, 2007, p. 94). Três cenas depois, Sansão, disfarçado, irá enfrentá-lo em algum ponto da estrada a que o Cavaleiro e seu lugar-tenente resolveram voltar. O intuito é o de induzi-lo a desistir das andanças. Por ora, o desafio a Quixote resulta em derrota de Carrasco.

Na quinta cena, episódio seguinte ao desse combate, Quixote – sempre sob os protestos de Sancho – bate-se contra um leão... e o mata. Antônio José (ou Cervantes, sua fonte) confere vitórias inesperadas ao personagem, louco provido de qualidades guerreiras. Ou pródiga imaginação.

O sucesso o entusiasma a ponto de mudar o próprio título de Cavaleiro da Triste Figura para Cavaleiro dos Leões, “em memória deste caso”. O Homem que havia sido encarregado de conduzir o leão “africano, feroz e terrível” aplaude o autor do feito: “Não vi mais valente homem no mundo! Vou pasmado!” (Silva, 2007, p. 103).

O próximo passo dos heróis lhes propicia a chegada casual à “célebre cova encantada”, caverna onde se acha preso por feitiço o cavaleiro andante Montesinos, que Quixote há tempos almeja desencantar. O episódio dá ensejo a um terremoto, “ais, lamentos, raios e trovões” (Silva, 2007, p. 105).

O próprio Montesinos vem à cena para saudar d. Quixote e pede a este que também tire o quebranto à senhora Belerma, que foi dama de excelso cavaleiro andante: “Mudam-se os bastidores, e aparece um jardim com figuras de pedra e sairá Belerma”. A mulher agradece a Quixote cantando a ária:

Belerma mísera
suspira e sente
a morte dura
de seu valente,
galhardo amor.
Agora em cânticos
louvar procura
o braço ingente
de um glorioso,
feliz, ditoso
libertador (Silva, 2007, p. 108).

Quixote procura consolar a moça e ela o elogia, voltando a cantar:

Quixote ínclito,
em cujo peito
Cupido e Marte
fazem perfeito
laço de amor,
teu braço bélico,
por que se exalte
já com efeito
em males tantos,
enxugue o pranto
que amor causou (Silva, 2007, p. 108).

Novo terremoto leva Quixote e Sancho pelos ares. Voam! As divindades do lugar certamente reagiram à presença dos heróis, frustrando a quebra dos encantamentos. Terão mais sorte noutra oportunidade, pondera Quixote, otimista. E Sancho poderá alcançar a ilha com que sempre sonhou (Silva, 2007, p. 109).

Desde o começo das novas aventuras, Sancho move-se pelo desejo de ter uma ilha da qual será governador, conforme antiga promessa de seu amo Quixote. Na segunda e última parte da peça, eles passam próximo da “casa nobre” onde vive, entediada, a Fidalga ao lado de seu marido; são convidados a entrar e o assunto vem à baila mais uma vez. A par das ambições de Sancho e das queixas que ele tem por não as ver realizadas, a Fidalga lhe garante: “Eu vos prometo dar uma ilha; por tão pouco não vos vades do serviço de vosso amo” (Silva, 2007, p. 124).

Já havia ficado claro, no entanto, que o seu desejo era o de se divertir com os dois: “Marido, este é o célebre d. Quixote? Temos muito que rir e nós o faremos mais doido”, no que aparenta ser um “à parte” não indicado como tal (Silva, 2007, p. 122). O preço da ilha para Sancho foram 300 chibatadas, vendo-se o quão fidalgos e fidalgas podem ser arbitrários e sádicos – a hipérbole cômica é transparente. A obsessão do poder o faz

submeter-se.

O episódio da ilha contém passagem relativa à Justiça (ou justiça, sem maiúscula) na qual Antônio José denuncia os erros das instituições, satirizando-os. Aqui abrimos parêntese para lembrar o seu drama pessoal.

Seu olhar inconformista e desabusado provavelmente deve algo à experiência com a Inquisição, tendo sofrido a primeira prisão pelo Santo Ofício já em 1726, aos 21 anos, quando ele e os dois irmãos foram torturados. Seus pais eram cristãos-novos nascidos, como ele, no Rio de Janeiro. A acusação de práticas judaizantes dizia respeito a toda a família.

Nova prisão ocorrerá em outubro de 1737, quando permanecerá no cárcere até o auto de fé oficiado a 18 de outubro de 1739. Nessa data,

diante de enorme público que incluía o cristianíssimo rei João V, a família real e o principal zelador da fé, o cardeal d. Nuno da Cunha, inquisidor-geral do reino, foi Antônio José executado por asfixia no garrote vil e depois queimado no Campo da Lã, local dessa barbárie em Lisboa. Sua morte servia para confirmar mais uma vez a vitória da intolerância religiosa fundamentada no ódio racial (Pereira *in* Silva, 2007, p. 27).

A obra de Antônio José não responde à violência com rancor, mas com o riso. “O certo é que zombando se dizem as verdades”, sentencia o gracioso Chichisbêu em *Precipício de Faetonte* (Silva, 2007, p. 38).

Vamos afinal à ilha dos Lagartos, na quarta cena da segunda parte da peça. A sátira contida nessa passagem “reflete, sem dúvida alguma, o espírito estrangeirado de um segmento que lutava para modernizar os aparelhos do Estado português”, avalia Paulo Roberto Pereira. “Tal foi o sucesso da cena que o episódio acabou por ser publicado em separado e reeditado três vezes no decorrer do século XVIII” (Pereira *in* Silva, 2007, p. 80).²⁶

Sancho foi guindado ao posto de governador graças à Fidalga. Lidera de maneira idiossincrática. Eis um exemplo (extenso, mas significativo):

Homem: Senhor governador?

Sancho: Que quereis ao senhor governador?

Homem: Senhor governador, peço justiça.

Sancho: Pois de que quereis que vos faça justiça?

Homem: Quero justiça.

Sancho: É boa teima! Homem do diabo, que justiça quereis? Não sabeis que

²⁶ O episódio da ilha dos Lagartos ocupa três cenas (4, 5 e 6) da segunda parte de *Vida do grande d. Quixote*.

há muitas castas de justiça? Porque há justiça direita, há justiça torta, há justiça vesga, há justiça cega e finalmente há justiça com velidas e cataratas nos olhos. Senhor governador!

Homem: Senhor, seja qual for, eu quero justiça.

Sancho: Uma vez que quereis justiça... Olá, ide-me justiça esse homem em três paus.

Homem: Tenha mão, senhor governador, que eu não peço justiça contra mim.

Sancho: Pois contra quem pedis justiça?

Homem: Peço justiça contra a mesma Justiça.

Sancho: Pois que vos fez a Justiça?

Homem: Não me fez justiça.

Sancho: Até aqui, ao que parece, o vosso requerimento é de justiça. Ora andai; dizei de vossa justiça em três dias.

Homem: Isso é muito sumário.

Escrivão: Senhor, não saberemos o que pede este homem?

Sancho: Homem, o que é que pedis?

Homem: Peço recebimento e cumprimento de justiça.

Sancho: E de que cumprimento quereis a Justiça?

Homem: Seja do cumprimento que for, que eu com tudo me contento.

Sancho: Ó meirinho, ide à gaveta da minha papelaria de chorão da Índia, e entre as várias bugiarias que lá tenho, tirai uma Justiça pintada que lá está, e dai-a a este homem, e que se vá embora.

Homem: Senhor, eu não quero uma justiça pintada.

Sancho: Pois, beberão, não sabeis que não há nesta ilha outra justiça, senão pintada? Ó meirinho, lançai-me este bêbado pela porta afora, que nenhuma justiça tem no que pede.

Homem: Viu-se maior injustiça! (Silva, 2007, p. 130-131).

O aspecto kafkiano, surreal, perverso até a loucura dos tribunais inquisitoriais fica sugerido aqui.

A temporada no poder e na própria ilha se encerrará com uma rebelião: “Morte a Sancho Pança! Vitória!” (Silva, 2007, p. 144). Mas a peça não se ocupa em explicar os motivos da revolta, nem a relaciona a qualquer ato de Sancho em especial.

Este é o modo de operar dessa comédia: a história salta, sem se deter, de uma situação a outra à base de faz de conta; as ligações com a realidade e os possíveis cuidados para com as suas determinações não existem ou não importam muito. Esse modo de operar obedece ao aludido princípio da fantasia: se tradicionalmente a tragédia e o drama tiveram na verossimilhança um de seus valores fundamentais, o mesmo não ocorreu à comédia, sempre muito mais livre em relação àquelas determinações que os outros gêneros teatrais. A comédia distorce o real para representá-lo melhor, pelo exagero ou pelo absurdo.²⁷

²⁷ Em *O avaro* (1668), comédia de Molière, encontra-se exemplo dessa liberdade na cena em que Harpagão, o avaro, pressiona o criado La Flèche para descobrir se este afanou a caixa em que obsessivamente guarda as economias. Harpagão exige: “Mostra-me as mãos”. La Flèche obedece: “Aqui estão”. E o patrão

Pouco depois de ouvir a promessa de Fidalga, o escudeiro já estará na ilha dos Lagartos, com as devidas prerrogativas de governador, posto que pândego. Similarmente, uma revolta política virá cair sobre ele – e tampouco será procedente ou necessário perguntar por quê.

Ainda que tenhamos em vista os poderes e sortilégios de Fidalga, associados à sua atitude zombeteira, tais traços e motivos limitam-se a pretextos; o que ressalta é a fantasia volúvel, flexível, que tudo possibilita – tanto a posse da ilha quanto a sua perda.

Os personagens das óperas do Judeu não decalcam o real, mas o expressam por analogias e hipérboles, mantendo olhar atento sobre a sociedade lusa – de onde afinal retiram as razões de sátira.

Sancho foi expulso da ilha sonhada, talvez por ter sido um governador despótico. O motim o devolverá sumariamente à sala onde conversam o casal de fidalgos e Quixote, já às vésperas de as aventuras terminarem.

Há outros episódios dignos de destaque nessa peça, como a deliciosa cena da primeira parte na qual d. Quixote acredita que Sancho seja ninguém menos que a sua Dulcineia – encantada nas formas do escudeiro por espíritos malévolos. Fecharemos este roteiro comentando a ópera *Guerras do alecrim e manjerona*, assim chamada em alusão à rivalidade entre ranchos carnavalescos.

10. Brinquedo bruto

As notícias mais remotas do entrudo, festa anárquica que antecedeu o carnaval, remontam ao século XVI, embora o folguedo tenha origem medieval (Giron, 2002). Em Lisboa, no século XVIII, durante os dias que precediam a quaresma, foliões atiravam “ovos, talco, água de cheiro, farinha, lama, urina” nos passantes desavisados, usando para isso “grandes bacias ou bolas de cera”, latas e o que mais tivessem à mão.

Reunidos nos cortejos chamados ranchos, os participantes “brincam em grande algazarra, cantam, gritam e disputam espaços nas praças e bulevares. Muitos vão mascarados, outros carregam bonecos gigantes de madeira”, registra Kenia de Almeida

insiste: “As outras”. A passagem designa, por absurdo, a ideia fixa e a intolerância do avarento; mas foi condenada como inverossímil por Fénelon numa *Carta à Academia*, “a despeito da autoridade de Plauto” (autor da *Comédia da marmita* em que *O avaro* se inspira). Outro teórico, Marmontel, imaginou que tivesse havido erro de impressão no texto de Molière, e um terceiro comentarista, o ator Charles Dullin, na *Encenação do Avaro*, “recomenda ao ator que não dê ênfase à palavra [‘as outras’]” (Jouanny in Molière, 1965, p. 21). O comediógrafo ignorou os críticos.

Pereira em sua edição da ópera joco-séria *Guerras do alecrim e manjerona* (Pereira in Silva, 2012, p. 7).

O “jogo bárbaro”, como o iluminista Martins Pena designou a festa, virou costume também no Brasil, onde veio a ser proibido em 1853, sendo substituído por desfiles e bailes mais *civilizados*. Manifestação eminentemente popular, embora envolvesse todos os grupos sociais (há notícia de Pedro II a se deixar molhar durante a farra), o entrudo sobreviveria até os primeiros anos do século XX (Giron in *Métis*, 2002, p. 189).

A comédia em pauta estreia em Lisboa no carnaval de 1737. É a sexta obra do Judeu. Seu título cita as plantas que emprestavam nome aos ranchos, os quais competiam entre si. Elementos carnavalescos (máscaras, bonecos, danças, canções), adaptados ao novo contexto, virão a integrar o repertório de recursos, a “estrutura do teatro burlesco de Antônio José da Silva” (Pereira in Silva, 2012, p. 7-8).

11. Palanfrórios

As lisonjas dirigidas pelos fidalgos d. Gilvaz e d. Fuas (ou Fuás, como preferiu Kenia Pereira) às irmãs d. Clóris e d. Nise, adolescentes casadoiras, dão início à peça. As garotas são sobrinhas de d. Lancerote, homem vetusto e severo, posto que bisonho, com quem residem.

O calculado amor que os rapazes declaram às moças, na primeira vez que as encontram, expressa-se em termos rebuscados e convencionais. D. Gilvaz diz a d. Clóris: “Diana destes bosques, cessem os acelerados desvios desse rigor, pois, quando rêmora me suspendeis, sois imã que me atraís”.²⁸

D. Fuas, por sua vez, declama à d. Nise: “Flora destes prados, suspendei a fatigada porfia de vosso desdém, que essa discorde fuga com que me desenganaís é harmoniosa atração de meus carinhos; pois nos passos desses retiros forma compassos o meu amor”. Aqui as imagens são de ordem musical: o desengano dissonante converte-se em compassos deleitosos.

A essa linguagem supostamente alta se opõe a de Semicúpio, o gracioso da peça, criado de Gilvaz que acompanha os sedutores. Interessado por Sevadilha, também graciosa, que trabalha em casa de Lancerote e participa daquele grupo de mulheres, o sonso derrama-se diante dela: “E tu, que vens atrás, serás a Siringa destas brenhas; [...]

²⁸ Rêmora significa adiamento ou obstáculo, que podem ser afrodisíacos.

pois apesar dos esguichos de teu rigor, hei de ser conglutinado rabo-leva das tuas costas” (Silva, 2007, p. 333).²⁹

Prados e bosques tornam-se brenhas; desvios e porfias transformam-se parodicamente em esguichos. Semicúpio faz o contraponto cômico da língua empolada, criticando-a, língua pela qual os rapazes exprimem o seu amor de convenção. Um dos eixos temáticos da comédia reside na sátira dos comportamentos codificados à moda petrarquista, postícios, pouco espontâneos.

Se essa é a linguagem pela qual buscam aproximar-se das mulheres, outra é a que usam quando falam entre si, a sós:

D. Fuas: Quem serão, amigo d. Gilvaz, essas duas mulheres?

D. Gilvaz: Essa pergunta não tem resposta, pois bem vistes o cuidado com que vendaram o rosto, para ferir os corações como Cupido; mas, pelo bom tratamento e asseio, indicam ser gente abastada.

D. Fuas: Oxalá que assim fora, porque, em tal caso, admitindo os meus carinhos, poderei com a fortuna de esposo ser meeiro no cabedal.

D. Gilvaz: Ai, amigo d. Fuas, que direi eu, que ando pingando, pois já não morro de fome, por não ter sobre que cair morto?

D. Fuas: Elas foram aturdidadas com palanfrórios.

D. Gilvaz: Já que do mais somos famintos, ao menos sejamos fartos de palavras (Silva, 2007, p. 336).

As garotas não lhes ficam atrás: cenas mais tarde, veremos Clóris indagar da renda de Gilvaz a Semicúpio. Embora a seu jeito chistoso (seu amo “tem uma quinta na semana, que fica entre a quarta e a sexta, tão grande, que é necessário vinte e quatro horas para se correr toda”), ele malandramente informa que Gilvaz possui “um foro de fidalgo e um juro de nobreza”, e a adolescente se encanta: “Basta que é fidalgo!”

A ascendência do rapaz remonta a Adão, segundo Semicúpio, e Clóris admite: “Se isso é assim, talvez me incline a querê-lo para meu esposo” (Silva, 2007, p. 349). Semicúpio fora à casa da moça com recado de Gilvaz, que pedia autorização para cortejá-la, e ela afinal responde cantando:

Dirás ao meu bem
que não desconfie,
que adore, que espere,
que não desespere,
que à sua firmeza
constante serei.

²⁹ Siringa é a “ninfa perseguida pelo deus Pã”. Já conglutinado rabo-leva designa alguém “que leva nas costas um papel ou pano como zombaria”. Com a expressão, Semicúpio sugere que será submisso a Sevadilha (Pereira *in* Silva, 2007, p. 333).

Que firme eu também
a tanta fineza
amante, constante
extremos farei (Silva, 2007, 350).

Os dados dramáticos, exibidos em chave cômica, estão lançados. Gilvaz e Fuas acham-se munidos da vontade de conquistar as moças, que não lhes são hostis. Há, no entanto, obstáculos para que a conquista se consume, como é de regra nos dramas: a vontade oposta de Lancerote, que pretende casar uma delas com seu sobrinho Tibúrcio, destinando a outra menina ao convento.

Qual delas vai se casar e qual delas tornar-se-á freira: eis uma decisão que caberá a d. Tibúrcio, convidado a escolher entre as irmãs. Curiosamente, ele gosta mesmo é de Sevadilha.

A estrutura dramatúrgica é, portanto, inequivocamente dramática, à diferença do perfil épico do *Quixote*. Mas há uma nota importante, comum a ambas as peças: a liberdade cômica de jogar a verossimilhança às favas ou, ao menos, a um discretíssimo segundo plano – segundo o assinalado princípio da fantasia.

Por exemplo, os personagens se disfarçam sem ser reconhecidos pelos demais, o que se fará com apenas leves acenos ao senso comum: “Ah, senhor, esteja de meio perfil, para que não o conheça d. Nise, que lá vem”, diz Semicúpio a Gilvaz no episódio final, quando Semicúpio se metamorfoseia em juiz (Silva, 2007, p. 412).

O fato de Antônio José haver escrito para marionetes deve pesar decisivamente nesse aspecto. De todo modo também se trata, em suas peças, de uma ampliação da liberdade que as comédias, em geral, se concederam desde sempre. Nessa liberdade (tendente ao ilimitado no caso do Judeu) parece residir um singular traço intemporal, supra-histórico, do gênero cômico.

Do ponto de vista dos temas, lembro o modo sardônico, quando não sarcástico de representar a justiça, aqui operado pelo gracioso Semicúpio – modo que reitera o visto no *Quixote*. O personagem, amoral, no entanto é quem instaura alguma verdade humana em contexto que pode não conter verdade alguma.

Ao invadir a casa de Lancerote acompanhando o patrão Gilvaz, na segunda e última parte da peça, Semicúpio pula o muro e tem a desdita de cair justamente sobre o dono da casa, que o amarra e ameaça levá-lo à cadeia, tomando-o por ladrão. O gracioso manobra de tal forma que não só consegue se livrar das cordas (com a providencial ajuda

de Sevadilha) como também magicamente volta “vestido de ministro” (Silva, 2007, p. 408).

Ele intima todos os presentes a irem à sua casa (na verdade, a de Gilvaz) no dia seguinte para serem interrogados... “Como estás inchado!”, diz Gilvaz a Semicúpio. Este responde: “Se queres ver o vilão, mete-lhe a vara na mão” (Silva, 2007, p. 415). As moças afinal serão consideradas “finas ladras” porque furtaram o coração dos namorados e devem, por isso, recompensá-los pelo casamento.

O gracioso põe as coisas em seus lugares, valendo-se, é claro, da ampla liberdade mencionada: “D. Tibúrcio, tenha paciência e pague as custas, de permeio com o senhor d. Lancerote, já que foram tão basbaques, que se deixaram enganar de mim. Semicúpio, tantos de tal mês etc.”, diz enquanto assina o documento que formaliza as decisões (Silva, 2007, p. 416). Quanto a ele, casará com Sevadilha. Tudo certo, em suma.

Um derradeiro comentário liga-se à qualidade dos versos das árias e dos sonetos – estes por vezes aparecem em lugar daquelas. O dramaturgo combinava os talentos cômico e lírico.

Da primeira parte da peça, podemos destacar o delicioso soneto de Tibúrcio dirigido às primas – com direito a trocadilho, pois “primas” também são as cordas primeiras das guitarras e violas:

Primas, que na guitarra da constância
tão iguais retinis no contraponto,
que não há contraprima nesse ponto,
nem nos per pontos noto dissonância!
Oh, falsas não sejais nesta jactância;
pois quando[,] atento, os números vos conto,
nessa beleza harmônica remonto
ao plectro da febina³⁰ consonância.
Já que primas me sois, sede terceiras
de meu amor, por mais que vos agaste
ouvir de um cavalete as frioleiras;
se encordoais de ouvir-me, ó primas, baste
de dar à escaravelha em tais asneiras,
que enfim isto de amor é um lindo traste (Silva, 2007, 342).

O coro celebra, encerrando a história:

D. Nise e d. Fuas: Viva a manjerona,
perpétua no durar!
D. Clóris e d. Gilvaz: Viva o alecrim,
feliz no florescer!
Todos: Viva a manjerona,

³⁰ Febina: de Febo, deus romano da música, Apolo para os gregos.

viva o alecrim,
pois que um soube vencer,
e a outra triunfar (Silva, 2007, p. 418).

12. Finale

O princípio da fantasia que governa as comédias surge em graus diversos nas peças abordadas. Na primeira delas, *Auto de Filodemo*, aparece combinado a certos efeitos de realidade, tudo envolto, no entanto, pela aura de lenda que recobre a história (o que se pode explicar por sua relação com as novelas de cavalaria). O recurso ao sobrenatural, que se dá com a consulta feita pelo Pastor ao falecido pai dos gêmeos para confirmar a sua origem, leva o leitor a afastar-se de exigências realistas para assimilar com naturalidade o enredo.

Tais exigências talvez digam respeito mais ao receptor contemporâneo, é verdade; de todo modo, a consulta metafísica ultrapassa as demais convenções adotadas na obra, operando como *deus ex machina*, isto é, como elemento estranho àquele contexto. Em tudo o mais, a peça obedece a imperativos de coerência que a mantêm próxima de um possível senso do real.

As simetrias que dão estrutura à história – duas duplas de irmãos, dois casais, dois conflitos – acolhem a denúncia da condição feminina, sendo as mulheres levadas a se frustrarem pela “má opinião” quanto à “mulher que o amor obriga/ a natural afeição”, como diz Solina (Camões, 2014, p. 107). Florimena, irmã de Filodemo, e Dionisa, por quem ele se apaixona, veem a situação de modo semelhante. É preciso haver liberdade para expressar os sentimentos, reclama a peça.

Temos ainda, agora em chave cômica, um olhar sobre a excessiva idealização das mulheres, outra forma de aprisioná-las e, ao mesmo tempo, de aprisionar os homens. Duriano aponta a servidão masculina à mulher supostamente inatingível e defende, incisivo, que as relações desçam à terra.

Essas passagens – o protesto quanto à condição feminina, o deboche dos amores platônicos – se casam à forma geral do auto, embora o enredo se resolva na previsível conciliação dos conflitos, cara às comédias. Sem deixar de mostrar, no caminho, a distância social que interdita os afetos.

Em *O fidalgo aprendiz*, a história, considerados os direitos da caricatura de deformar a realidade para expressá-la melhor, atém-se ao cotidiano da Lisboa do século XVII e a seu

pano de fundo sociopolítico. Mas se atreve com felicidade a romper esses limites pelo *nonsense*, como quando Cogominho cumprimenta criados (“Almeida! Costa! Miranda!” (Melo, 1974, p. 40)) que jamais teve. A peça equilibra-se entre o retrato da sociabilidade naquele momento português e o seu exagero, a sua distorção deliberada, como as farsas costumam fazer.

O autor, adotando o ponto de vista aristocrático no que toca à “renovação da nobreza” no Portugal do tempo, pretende “travar a substituição das elites aristocráticas” ao ridicularizar as ambições à corte do ingênuo Gil Cogominho. A atitude é inequivocamente conservadora; conta a seu crédito o registro “dos tipos sociais e dos novos costumes”, replicados com agudeza (Real, 2011, p. 174-176).

Em Antônio José da Silva, o princípio da fantasia alcança patamares mais altos, no sentido de mais radicais, esgarçando-se os fios do real sem cerimônia. Os personagens são capazes de voar como se caminhassem nas ruas; por exemplo, quando Quixote e Sancho decolam com a musa Calíope na direção do monte Parnaso sem qualquer justificativa – de todo modo, perfeitamente desnecessária. No plano semântico, ressalta em *Vida do grande d. Quixote* a sátira da Justiça inepta, indiferente à sorte das pessoas, o que ocorrerá também nas *Guerras do alecrim e manjerona*.

Em *As variedades de Proteu*, o personagem-título tem dons de metamorfose e os transmite a seu criado Caranguejo. Nesses dons vislumbra-se a extrema plasticidade das marionetes, com a transmutação de Caranguejo em porco ou em cadeira e a de Proteu no próprio pai. O personagem metamórfico está entre os maiores achados do autor, que se valeu de uma qualidade da figura mitológica na qual se inspirou. Em *Guerras*, efeito similar, embora menos radical, se dá por meio dos disfarces.

Feitas essas observações sobre as peças e indicado o que chamei princípio da fantasia – o direito que as comédias se dão de ignorar ou torcer a realidade para melhor representá-la –, procuro explicar a seguir, para encerrar, o que entendo pela expressão “perspectiva lusófona”, proposta no início deste artigo.

É interessante notar a semelhança no uso da música – especificamente no modo como as canções se inserem no texto – entre as obras para bonecos escritas por Antônio José na década de 1730, em Lisboa, e as peças para atores compostas por Artur Azevedo nas décadas de 1890 e 1900, no Rio de Janeiro. A uma distância de mais de século e meio, alguns procedimentos e qualidades permanecem. Entre eles, estão a passagem direta da

fala ao canto, sem que haja para isso justificativas realistas, e o virtuosismo na fatura dos versos.

Dá-se o mesmo quanto a vocábulos utilizados para designar objetos e processos de cena: o uso da palavra “mutação” é, pelo menos, curioso. Seu significado é o de mutação de cenário (às vezes, por metonímia, significa “cenário” propriamente) e assim aparece nos finais de ato em Artur Azevedo, como se dá em *A capital federal*, de 1897, e *O mambembe*, de 1904.

A curiosidade reside em que, já no século XVIII, a expressão surgia em peças de Antônio José, como se lê na abertura de *Os encantos de Medeia*, de 1735. Citamos a rubrica inicial, relativa à primeira parte (a ópera divide-se em duas):

CENAS DA I PARTE

I – Mutação de mar e nele a nau ‘Argos’ e montes ao outro lado.

II – Mutação de sala real com trono.

III – Mutação de sala real.

IV – Mutação de jardim com o Velocino (Silva, 1958, p. 6).

Aqui, “mutação” parece querer dizer “cenário” (“mutação de mar” etc.), não exatamente mudança de cenário. Mas aí está.

Em Artur Azevedo, temos ao final do primeiro ato de *A capital federal* “pessoas do povo” a dizerem: “Lá vem afinal um bonde! Tomemo-lo! Avança! (*Correm todos. Música na orquestra até o fim do ato. Mutação*)”. A seguir, vemos “a passagem de um bonde elétrico sobre os arcos [da Lapa]” e Eusébio, o protagonista, dentro do bonde, “entusiasmado pela beleza do panorama” (Azevedo, 2008, p. 63). Algo similar ocorre em *O mambembe*.

Esses dados sugerem certa continuidade nas práticas de cena em Portugal e no Brasil, do século XVIII ainda colonial ao século XIX do Brasil independente e republicano. É natural e mesmo óbvio que isso aconteça, mas talvez dediquemos pouca atenção a essas conexões, que assinalam a existência de uma tradição comum luso-brasileira.

A carreira de Antônio José se deu em Lisboa, com encenações em série de suas peças, de 1733 a 1738. Mas há notícia de montagens dessas obras no Brasil, como no teatrinho de Chica da Silva, situado nos arredores de Diamantina, em Minas Gerais, onde *Os encantos de Medeia* e *Anfitrião* teriam sido encenadas entre 1753 e 1771 (Pires in Junqueira; Mazzi, 2008, p. 24). É provável, embora não provada, a montagem de *Os encantos de Medeia* na Casa da Ópera do Rio em 1769, além da “provável montagem das *Guerras do alecrim e manjerona* em Mato Grosso no ano de 1785” (Prado, 1993, p. 81).

Lembremos ter havido edições de suas peças, em Lisboa, em 1736 e 1737. Em 1744, sai o teatro completo, em dois tomos, sob o título *Teatro cómico português*, sem o nome do autor. Reedita-se o *Teatro cómico* outras quatro vezes até o final do século (Tavares, 1957-1958, p. XXXVII-XLI). É quase certo que volumes com essas peças tenham chegado ao Brasil, sem o que não se entenderiam as especulações sobre montagens.

Outro argumento nessa direção é o de que a presença de Antônio José permaneceu na memória teatral brasileira.³¹ A peça inaugural do romantismo no país – e da própria dramaturgia nacional – como se sabe se chamou *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* (1838), na qual Gonçalves de Magalhães trouxe à baila as últimas horas de vida do dramaturgo, reclamando tolerância religiosa.

Acredito que Antônio José tenha direitos de cidadania na história do teatro brasileiro, ou que tenhamos o direito de fazê-lo figurar nessa história, como referência ainda que remota para as nossas peças cômicas e cômico-musicais, as quais no século XIX terão cultores como Pena, Macedo e Azevedo.

Sábato Magaldi constatou que o Judeu “preencheria com animador alento o vazio de dois séculos”, o XVII e o XVIII, período de teatro escasso no imenso território da Colônia (Magaldi, 1997, p. 31). Com algum otimismo, podemos mudar o verbo do condicional para o afirmativo e assegurar que, sim, a sua obra preenche retrospectivamente aquela falta, se conhecemos os seus textos e os incorporamos a nosso acervo.

Creio que devemos ter em relação ao pequeno grupo de peças aqui estudadas, e às similares, uma atitude lusófona e onívora. Adotaríamos a mesma postura, agora entendida em sentido largo, em relação aos textos teatrais contemporâneos – portugueses, angolanos, moçambicanos, obras vizinhas em razão do idioma e da cultura. Peças de teatro, como todo objeto de arte, constituem experiência humana concentrada, e nos vale aproveitá-la.

³¹ É justo citar as dúvidas de Décio de Almeida Prado quanto a essa presença no século XVIII: “O erro da maioria desses raciocínios, feitos a posteriori, é supor que a figura do Judeu, mantida por muito tempo quase em sigilo por causa de sua condenação e morte bárbara em *Auto de Fé*, era tão conhecida e festejada então quanto passou a ser a partir do século XIX. Varnhagen, historiador seguro e afeito a documentos, escreveu em 1850 que não lhe constava ‘que fossem jamais representadas em teatros do Brasil’ óperas de Antônio José. A questão, portanto, permanece em aberto” (Prado, 1993, p. 82). Varnhagen parece não ter considerado as notícias de montagem dessas peças em Diamantina, Rio de Janeiro e Cuiabá, dadas como plausíveis (as duas últimas mencionadas por Almeida Prado). Prado, por sua vez, não levou em conta as cinco edições do teatro completo de Antônio José que, feitas em Portugal ao longo do século XVIII (de 1744 a 1792), terão circulado também por aqui.

Referências

AZEVEDO, Artur. **O melhor teatro de Artur Azevedo**. Seleção e prefácio: Barbara Heliodora. São Paulo: Global, 2008.

CAMÕES, Luís de. **Teatro de Camões**. Apresentação, glossário e fixação dos textos: Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Organização, introdução e comentários: Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Vários autores (sem indicação de organizador). Lisboa: Difel, 1991.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro, volume I**. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. Projeto e planejamento editorial: J. Guinsburg e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 2ª. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GIRON, Luís Antônio. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. **Métis: História & Cultura**, v. 1, n. 1, p. 185-200. Universidade de Caxias do Sul (RS), jan./jun. 2002.

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Org.). **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACEDO, Helder. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Presença, 2017.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MELO, d. Francisco Manuel de. **O fidalgo aprendiz**. 5. ed. Texto estabelecido, introdução e notas: António Corrêa de A. Oliveira. Lisboa: Livraria Clássica, 1974.

MOLIÈRE. **Teatro escolhido**. Em dois volumes. Tradução: Octavio Mendes Cajado, Jamil Almansur Haddad e Jacy Monteiro. São Paulo: Difel, 1965.

PERUGI, Maurizio. **Luís de Camões Comédia Filodemo**. Genebra, Suíça: Centre International d'Études Portugaises de Genève, 2018.

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

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

REAL, Miguel. **Introdução à cultura portuguesa**. Prefácio: Guilherme d'Oliveira Martins. Lisboa: Planeta, 2011.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro**. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. O *Fidalgo Aprendiz* no Teatro Nacional D. Maria II. **Península. Revista de Estudos Ibéricos**, Universidade do Porto, n. 6, p. 101-110, 2009.

SILVA, António José da. **Obras completas**, em quatro volumes. Prefácio e notas: Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Com as peças *Vida do grande d. Quixote*, *Vida de Esopo*, *Anfitrião* e *Guerras do alecrim e manjerona*. Introdução, seleção e notas: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Antônio José da. **Guerras do alecrim e manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Introdução, comentário e notas: Kenia Maria de Almeida Pereira. Uberlândia (MG): EDUFU, 2012.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. atualizada. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Submetido em: 06 jun. 2024

Aprovado em: 14 dez. 2024

Gabriel Furine Contatori¹

Resumo

A honra é um conceito central para se entender o funcionamento de uma sociedade de corte do século XVII. Ao legitimar a pertença de um indivíduo no corpo social, a honra deve ser protegida, por meio do emprego de técnicas adequadas, da murmuração. Assim, este artigo pretende analisar como o tema da honra é desenvolvido no teatro espanhol seiscentista, especificamente nas peças de Lope de Vega (1562-1635) e de Tirso de Molina (1579-1648). Para isso, adotamos uma metodologia bibliográfica e analítica, bem como reconstruímos preceitos poético-retóricos e teológico-políticos vigentes no século XVII a fim de propor interpretações às peças à luz de convenções presentes no momento de produção desses textos. Como resultado, procuramos demonstrar que, no teatro de Lope de Vega e Tirso de Molina, a honra é representada a partir do entendimento seiscentista sobre esse conceito. Por isso, as peças associam a honra à virtude e à opinião alheia, colocam-na como parte da justiça distributiva e a metaforizam na cana e no vidro.

Palavras-chave: Sociedade de corte; Espanha; Opinião alheia; Honra; Justiça distributiva.

Resumen

El honor es un concepto central para comprender el funcionamiento de una sociedad de corte del siglo XVII. Al legitimar la pertenencia de un individuo en el cuerpo social, el honor debe ser protegido, por medio del empleo de técnicas adecuadas, de la murmuración. Así, este artículo pretende analizar como el tema del honor es desarrollado en el teatro español del siglo XVII, específicamente en las obras de Lope de Vega (1562-1635) y de Tirso de Molina (1579-1648). Para eso, adoptamos una metodología bibliográfica y analítica, así como hacemos una reconstrucción de los preceptos poético-retóricos y teológico-políticos vigentes en el siglo XVII para proponer interpretaciones a las obras teatrales por medio de las convenciones presentes en su momento de producción. Como resultado, procuramos demostrar que, en el teatro de Lope de Vega y Tirso de Molina, el honor se representa basado en el entendimiento del siglo XVII acerca de ese concepto. Por eso, las obras asocian el honor a la virtud y a la opinión ajena, la ponen como parte de la justicia distributiva y la metaforizan en la caña y en el vidrio.

Palabras clave: Sociedad de corte; España; Opinión ajena; Honor; Justicia distributiva.

¹ Doutorando em Letras (área de Estudos Literários) pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: furine.contatori@unifesp.br.

Introdução

O conceito de honra, no Antigo Regime, está diretamente relacionado à concepção teológico-política em vigência no período. Essa visão, baseada em Santo Agostinho, propõe que Deus, no ato criador, desfez o Caos presente no mundo. Governando com justiça, o Criador distribuiu a variedade dos seres criados nos lugares hierárquicos convenientes (Gracián, 1674, p. 7-19). A ordem e a paz estabelecidas na criação foram abaladas pelo pecado original, responsável por instaurar a desordem. Segundo Carneiro (1997, p. 21), com a desordem imposta pelo pecado original fez-se necessária a criação de “agrupamentos humanos” para proteger os homens das catástrofes naturais e da violência de outros homens.

Nessa linha, o teólogo e jurista Francisco Suárez separa, no *Tractatus de legibus ac deo legislatore* (1612),² duas multidões de homens. A primeira é marcada pela desordem, pois é um “conjunto sem ordem alguma ou união física ou moral”³ (Suárez, 1918, p. 22). A segunda, porém, destaca-se pela ordem, pois os homens

por especial vontade ou comum consentimento se reúnem em um só corpo político por um vínculo de sociedade para se ajudarem mutuamente com vistas a um fim político. Com isso, formam um só corpo místico, o qual se pode chamar de apenas um, e, por isso, necessita de uma só cabeça. Nesta comunidade, assim organizada, deve-se admitir a existência dessa potestade superior. De modo que, se considerarmos que os homens querem duas coisas, isto é, reunirem-se em corpo político e não se sujeitarem à potestade superior, haveria uma contradição, e, por isso, os homens nada fariam. Sem governo político ou ordem não há corpo político, pois a unidade do corpo surge, em grande medida, da sujeição ao regime político ou a alguma comum e superior potestade, porque, se não fosse assim, o corpo não poderia ser dirigido ao fim, que é o bem comum [...] (Suárez, 1918, p. 22-24).⁴

² Em parênteses, indicamos o ano da primeira publicação de cada obra quinhentista ou seiscentista para conhecimento do leitor, embora, nas citações, não utilizemos necessariamente a primeira edição.

³ No original: “agregado sin orden alguno o unión física o moral”. Todas as traduções do espanhol são nossas.

⁴ No original: “por especial voluntad o común consentimiento se reúnen en uno solo cuerpo político por un vínculo de sociedad y para ayudarse mutuamente en orden a un fin político, del cual modo forman un solo cuerpo místico, el cual puede llamarse de suyo uno; y, por consiguiente, necesita él de una sola cabeza. En tal comunidad, pues, como tal, hay esta potestad por naturaleza, de suerte que no se está en la potestad de los hombres congregarse de este modo y no admitir esta potestad. De donde, si fingimos que los hombres quieren ambas cosas, a saber: reunirse con esta condición y que no quedarán sujetos a esta potestad, habría contradicción y, por tanto, nada harían. Porque sin gobierno político u orden a él no puede entenderse un cuerpo político, ya porque esta unidad surge en gran parte de la sujeción al mismo régimen y a alguna común y superior potestad, ya también porque de otra suerte aquel cuerpo no podría ser dirigido a un fin y bien común [...]”

Diante da desordem instaurada pelo pecado original e no intuito de viver melhor, essa segunda multidão se constitui, enquanto sociedade, por um comum consentimento. Esse ajuntamento forma, então, um único corpo político, o qual necessita de uma só cabeça. Como acentua Francisco Suárez, a partir do momento em que a multidão dos homens forma um corpo político, é necessário o estabelecimento de um pacto de sujeição (*pactum subjectionis*) à potestade superior. O poder, portanto, que, segundo Hansen (2019, p. 84), radica “[...] *a priori* e por direito natural ao povo [...]”, precisa ser transferido, segundo Suárez (1918, p. 24), ou para “alguma pessoa determinada” ou para “toda a comunidade”.⁵ Como no Antigo Regime a monarquia é entendida como a melhor forma de governo,⁶ o poder é transferido para uma pessoa designada, o monarca, que, enquanto cabeça regente, deve garantir o bem comum do corpo político.

O corpo humano se caracteriza pela coexistência necessária de partes (órgãos) diversas e desiguais entre em si, cujas funções devem ser bem desempenhadas para o funcionamento do todo. Por analogia, na comunidade política também deve haver desigualdade e hierarquia entre os diferentes membros, os quais devem desempenhar a função devida. Sobre essas questões, elucida Hespanha (1982, p. 207):

[...] o bem-estar geral depende do desempenho autônomo, mas harmônico ou coerente das funções dos vários órgãos ou membros [...]. Desde logo, a ideia de que a harmonia da sociedade não requer a igualdade dos seus membros ou a uniformidade das suas funções; tal como nos organismos

⁵ No original: “alguna persona determinada”; “toda la comunidad”.

⁶ Desde os tratados de Platão, Aristóteles e Cícero há a tentativa de definir a melhor forma de governo para assegurar o bem comum da comunidade política. As três formas virtuosas de governo colocadas para análise por esses autores são a monarquia (cujo contrário vicioso é a tirania), a aristocracia (sendo o contrário vicioso a oligarquia) e o governo constitucional (cuja democracia é a forma viciosa). Ao contrário dos tratados antigos que propunham uma forma mista de governo, a partir dos textos medievais, especialmente os de João de Salisbury, Santo Tomás de Aquino e Dante Alighieri, a monarquia é tida como a melhor forma de governo. Essa concepção está presente no Antigo Regime. No tratado *O Cortesão* (1528), do italiano Baldassare Castiglione, o personagem Ottaviano destaca que o reinado de um bom rei é o que pode garantir a volta da idade de ouro. Além disso, numa evidente posição favorável à monarquia, o personagem estabelece uma analogia entre a natureza e o corpo político por meio da qual destaca que todas as coisas são mais bem regidas por uma só cabeça: “Colocaria sempre em primeiro lugar o reinado de um bom príncipe porque se trata de um domínio mais consoante com a natureza e, se é lícito, comparar as coisas pequenas com as infinitas, mais semelhante ao de Deus, que único e sozinho governa o universo. Mas, deixando isso, observai que o que se faz com arte humana, como exércitos, grandes navios, edifícios e coisas semelhantes, todo o conjunto tem um só como referência, que governa a seu modo; igualmente, em nosso corpo, todos os membros trabalham e obedecem à vontade do coração. Além disso, parece conveniente os povos serem governados por um príncipe, como muitos animais, a que a natureza ensina tal obediência como coisa salubérrima. Observai os cervos, os groues e muitas outras aves quando passeiam, sempre escolhem um chefe, que seguem e ao qual obedecem, e as abelhas obedecem ao seu rei quase racionalmente, reverenciando-o como os mais respeitosos povos do mundo. Tudo isso, portanto, é um forte argumento em favor de que o domínio dos príncipes é mais conforme à natureza do que o das repúblicas” (Castiglione, 2018, p. 285).

vivos, o equilíbrio resulta, pelo contrário, da não intermutabilidade das partes e do respeito pelos [sic] seus função e estatuto específicos; a natureza – e também a natureza da sociedade – aparece, assim como uma ‘ordem de coisas díspares’ ou, dizendo de outro modo, como uma ‘hierarquia – hierarquia de funções (espiritual, militar, judicial, produtiva), hierarquia de cargos e pessoas (clero, nobres, juízes, artesãos’).

Em suma, nota-se que, no Antigo Regime, não há a ideia de igualdade. A desigualdade e a hierarquia são consideradas legítimas e necessárias para o bom funcionamento do reino, que, como um corpo, precisa da diversidade de membros, cada qual ocupando a posição hierárquica devida. Tais considerações são importantes para entender a honra na Espanha do século XVII, como se verá ao longo deste artigo.

O teatro espanhol, como as demais artes miméticas dos anos Seiscentos, não está dissociado do corporativismo monárquico. Na verdade, as artes miméticas desse tempo são representações “autorizadas do poder” na medida em que reproduzem “em suas formas agudas a presumida excelência dos tipos e dos hábitos superiores” (Hansen, 2002, p. 30). Em outros termos, as artes reproduzem o pensamento teológico-político em vigência com vistas a assegurar a hierarquia.

Convém, à título de introdução, fazer breves comentários sobre a comédia espanhola, objeto que é analisado neste artigo. A *comedia nueva* espanhola, cuja sistematização dos preceitos poético-retóricos foi efetuada por Lope de Vega (1562-1635), tem como finalidade poética suscitar *exempla*⁷ na audiência. Em tratados poéticos seiscentistas como, por exemplo, *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega, e *Idea de la comedia de Castilla* (1635), de Joseph Pellicer de Tovar, lê-se que a comédia é um gênero que, ao colocar em cena bons e maus caracteres, bem como o fim que aguarda a eles, visa a que o auditório imite o bom e se afaste do mau:

A Comédia, como é entendida hoje, é o Poema mais árduo para ser feito, e mais glorioso para os Engenheiros que o conseguem fazer. [...] deve procurar o Artífice em seu contexto, que a audiência tire escarmento e não exemplo das Ações más; exemplo e não escarmento das Ações boas. Isto demonstrou muito bem NOSSO DEFUNTO [Juan Pérez de Montalbán] pintando em suas Comédias os vícios tão feios, descrevendo os delitos tão abomináveis,

⁷ No *Vocabulário português & latino* (1728), Raphael Bluteau assim define o “exemplo”: “EXEMPLO. Causa, proposta, para ser ou imitada, ou evitada. Não há causa mais eficaz que o bom exemplo, nem mais pernicioso, que o mau. Nunca fazemos grandes bens, nem grandes males, que não produza os seus semelhantes; imitamos as boas ações por emulação; & seguimos por as más por corrupção da nossa natureza; a qual presa pela vergonha, & solta pelo exemplo, faz o que vê fazer. [...] Finalmente nenhuma razão persuade tanto como o exemplo” (Bluteau, 1728, p. 380-381).

e representando as culpas tão horríveis. Essa imitação faz com que o Jovem inadvertido, a Donzela incauta, o Homem maduro, a Mulher experiente, e toda a linhagem de Gentes tirem das comédias horror e não desejo, ficando, portanto, todos estes persuadidos, por meio daquela ficção cômica, a fugir da traição pois a veem ser castigada, do adultério pois é repreendido, do homicídio pois é punido, da leviandade pois é reprovada, da covardia pois é infamada.

Enfim, para evitar semelhantes insultos, vejam os Escritos de MONTALBÁN, pois neles é humilhada a inveja, afrontada a malícia, culpado o engano, desonrada a mentira, malvista a torpeza, aborrecida a maldade e descoberta a aleivosia. Ao contrário, vemos também em Montalbán grande atenção que foi dispensada a louvar as virtudes morais, a engrandecer os Feitos generosos, a sublimar a clemência, a louvar a piedade, e as demais ações que acrescentam méritos acidentais à inclinação, adornando seus Períodos com toda a energia, toda a eficácia e todo o aparato de vozes que são possíveis ao Idioma espanhol, de modo que pode despertar nos ouvintes um furor divino, um furor ativo para imitar o mesmo que escutam, tornando o Varão liberal, Cortês, Magnânimo, Valente, Sofrido, Engenhoso, Afável, Sensato, Constante e Entendido; e a Mulher Honesta, Moderada, Virtuosa, Inteira, Forte, Discreta, Controlada e Atenta. Consideramos que a Definição de Comédia é uma Ação que guia a imitar o Bom, e a recusar o Mal (Pellicer de Tovar, 1966, p. 199-223, grifos no original).⁸

Pellicer de Tovar elucida que a comédia, ao colocar no tablado personagens bons e maus, pretende, de um lado, corrigir a vida humana e repreender costumes vícios, os quais devem ser recusados pelos espectadores; de outro, apresentar modelos virtuosos a serem tomados como exemplo de emulação pela audiência. A comédia, então, exerce um duplo papel: na medida em que põe em cena desgraças também ensina o remédio para curá-la/evitá-la. Em suma, a comédia, ao pôr em cena o fim próspero que aguarda os bons e o fim penoso que espera os maus, busca mover a audiência em direção à *virtus*.

⁸ No original: “La Comedia, como está oy, es el Poema mas arduo para intentado, y mas glorioso para conseguido que tienen los Ingenios. [...] deue procurar el Artífice en su contexto, que saquen escarmiento y no exemplo de las Acciones malas; exemplo y no escarmiento de las Acciones buenas. En esto apuré NUESTRO DIFUNTO [Juan Perez de Montalban] [...] pintando en sus Comedias los vicios tan feos, describiendo los delitos tan abominables, y representando las culpas tan horribles, que el Moço inadvertido, la Donzella incauta, el Hombre maduro, la Muger experimentada, y todo linage de Gentes los podrán cobrar horror y no deseo, quedando persuadidos con aquella apariencia escandalosa a huir la traición uiendola castigada, el adulterio reprehendido, acusado el homicidio, reprovada la liuiandad, infamada la cobardia. Pues, para euitar semejantes insultos, ven los Escritos de MONTALBAN desairada la enuidia, afrentosa la malicia, culpado el engaño, deshonorada la mentira, mal vista la torpeça, aborrecida la maldad, y descubierta la aleuosia. Al contrario, uemos con quanta atención cuidó de ensalçar las virtudes morales; engrandecer los Hechos generosos, sublimar la clemencia, alabar la piedad, y las demas acciones que añaden meritos accidentales a la inclinación, adornando sus Periodos con toda la energía, toda la eficacia y todo el aparato de vozes de que es capaz el Idioma español, tanto que puede despertar en los oyentes con furor diuino, un feruor actiuo de imitar lo mismo que escuhauan, haziendose el Varon liberal, Cortés, Magnanimo, Valiente, Sufrido, Ingenioso, Afable, Cuerto, Constante y Entendido: la Muger Honesta, Templada, Virtuosa, Entera, Fuerte, Discreta, Mesurada y Atenta, considerando que la Difinición de la Comedia es una Acción que guia a imitar lo Bueno, y a escusar lo Malo”.

Este artigo se organiza em quatro seções. Na primeira, procura-se evidenciar as relações entre honra, virtude e opinião alheia. Na segunda, discute-se a honra enquanto parte de um tipo específico de justiça, a justiça distributiva. Na terceira, analisam-se o lugar da mulher, enquanto figura portadora da honra do varão, e a legalidade do crime de homicídio para defender a honra. Na quarta e última seção, estudam-se as metáforas da cana e do vidro utilizadas no teatro espanhol para se referir à honra.

Honra, virtude e opinião alheia

Na peça *Los comendadores de Córdoba* (1609), de Lope de Vega, os personagens Veintecuatro e Rodrigo discutem sobre o que é a honra:

VEINTECUATRO

Sabe o que é honra?

RODRIGO

Sei que é uma coisa que o homem não tem.

VEINTECUATRO

Bem observado. A honra é aquilo que consiste no outro, nenhum homem é honrado por si mesmo, que do outro recebe a honra um homem, ser homem virtuoso e ter méritos não é ser honrado, mas dar as causas para que os que tratam com ele lhe deem honra, tira o boné quando passa, o amigo ou um senhor que dá a honra, o que caminha ao seu lado, o que o coloca em um lugar de destaque, de onde se conclui que a honra está no outro, e não nele mesmo [...]

RODRIGO

Exato. A honra consiste no outro, porque se sua mulher não a tivesse, você não poderia perdê-la. Logo, não é você quem tem a honra, mas quem a pode tirá-la (Lope de Vega, 1610, fol. 222r-222v).⁹

Como esclarecem os personagens, o homem não tem a honra, pois ela radica no outro, o qual é responsável por dá-la. Em outros termos, a honra é um atributo conferido pela opinião alheia. E qual o critério para receber a honra? Nota-se que, para receber a honra, para ser tido como honrado, o homem precisa “dar as causas”, ou seja, ser virtuoso e ter méritos. No livro *Emblemas morales* (1610), de Sebastián de Covarrubias Orozco, especificamente no Emblema 40, II Centuria, *Fugientem sequor* (Sigo ao que foge), reforça-se

⁹ No original: “VEINTECUATRO ¿Sabes que es [la] honra? / RODRIGO Se que es una cosa, / que no la tiene el hombre. / VEINTECUATRO Bien has dicho, / honra es aquella que consiste en otro, / ningun hombre es honrado por si mismo, / que del otro recibe la honra un hombre, ser virtuoso hombre, y tener meritos, no [é] ser honrado pero dar las causas para que los que tratan les den honra, el quita la gorra quando pasa, el amigo o mayor le da la honra, el que le da su lado, el que le asienta en el lugar mayor, de donde es cierto, que la honra está en el otro, y no en el mismo [...] / RODRIGO Bien dizes, que consiste la honra en otro, porque si tu muger no la tuiera, no pudiera quitártela, de suerte, que no la tienes tu, quien te la quita”. Optamos por não traduzir nomes de personagens.

as relações entre virtude e honra:

Imagem 1 – Emblema 40, II Centuria, *Fugientem sequor*



Fonte: Covarrubias Orozco, 1610, fol. 140

Com grande razão a honra é pretendida,
Do homem sábio e de valor, este emprega
Os meios para ser bem adquirida,
Não são todos os que a alcançam, pois primeiro
A virtude, o exemplo e santa vida
Devem mostrar o áspero caminho,
Porque, se a sombra foge de quem a segue,
Daquele que dela se esquiva, se aproxima.

A honra é o prêmio da virtude. Logo, se é adquirida por ambição, solicitude ou interesse, será desonra, pois, o que a alcança por esses meios, embora viva sendo temido e reverenciado pelos outros, não adquiriu a verdadeira honra, aquela que é alcançada legitimamente. Assim, é necessário que o homem de valor e prêmios fuja e se retire, contentando-se com só ter merecido a honra. O mote está tomado de Pierio Valeriano, que pinta a honra em forma de donzela com uma cornucópia na mão esquerda, e na direita uma lança com os dizeres Fugientem Sequor (Covarrubias Orozco, 1610, fol. 140, grifos no original).¹⁰

A honra, então, é o resultado da virtude. A sombra (virtude) persegue aquele que a merece. Na contramão, a sombra foge daquele que tenta adquiri-la ilicitamente. Da mesma forma que o teatro espanhol, o texto de Covarrubias evidencia aos espectadores que a honra pode ser conferida pela opinião alheia àqueles que vivem reta e virtuosamente.

¹⁰ No original: “Con gran razón la honra es pretendida, / Del hōbre cuerdo y de valor, empero / Los medios para ser bien adquirida, / No todos los alcançan, si primero / La virtud, el exemplo y santa vida / Han de mostrar el aspero sendero, / Porque qual sōbra huye a quien la sigue, / Y al que della se esquiva, esse persigue. La Honra es el premio de la virtud, y ansi la adquirida por ambición, solicitude e interes, mas justamente se puede llamar deshōra, pues el que la alcança por tales medios, aunque viua temido y reuerenciado, no cōsigue la que es verdadera para alcançarla legitimamente, seria justo huir la y retirarse el hombre de valor y prendas, contentandose con solo auerlo merecido. El emblema está formado de un moço que va caminando hazia el sol, y ansi le sigue su sombra. El mote está tomado de Pierio Valeriano, que pinta la honra enfigura de donzella, cō el cuerno de la copia en la mano izquierda, y en la diestra tiene una lança con la letra. Fugientem Sequor”.

Entretanto, assim como pode ser dada, pode ser tirada.

Por radicar no outro, a honra pode ser tanto dada quanto tirada. Para evitar a desonra, o indivíduo honrado deve proteger-se da murmuração, responsável por ferir a reputação. No *Tractado de Alabanza y Murmuración* (1572), na seção “VI conclusión principal”, Martín Azpilcueta Navarro explica que a murmuração, além de pecado, é um ruído secreto que visa a “[...] tirar ou danar injustamente a fama do próximo” (Azpilcueta Navarro, 1572, p. 216).¹¹ O indivíduo pode se proteger da murmuração ao guardar as aparências. Conforme esclarece Elias (1995, p. 68), nas sociedades de corte do Antigo Regime, as aparências não são uma “bagatela”, porque a aparência expressa a existência social de um membro do corpo político ao mesmo tempo que evidencia o lugar que este ocupa na hierarquia. De modo similar, Chartier (1991, p. 185) destaca que há uma “teatralização da vida social”, ou seja, uma preocupação com a “imagem” que o indivíduo exibe de si para os demais membros do corpo político. Dessa forma, o indivíduo não tem existência em si, mas na aparência que exibe de si para os outros. O que se busca, portanto, é que “[...] a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente” (Chartier, 1991, p. 185).

Na peça *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Lope de Vega, há dois trechos significativos a respeito da murmuração e da manutenção das aparências. O primeiro está situado em meados do segundo ato. Peribáñez, após se tornar *mayordomo* da Confraria de São Roque, é designado a levar a estampa do santo padroeiro para o ateliê de um pintor a fim de que fosse restaurada. No ateliê, Peribáñez encontra um quadro com sua esposa, Casilda, retratada. O quadro foi, secretamente, solicitado pelo Comendador D. Fadrique que, com a pintura, buscava satisfazer seus desejos. Ao ver o quadro, Peribáñez empreende o seguinte solilóquio:

PERIBÁÑEZ, só

Céu irado, tempo ingrato, o que vi e ouviu? Mas, se desse falso trato, minha mulher não é cúmplice, como posso estar com o pensamento ofendido? Ciúmes de marido não são fáceis de entender. Basta o Comendador desejar a minha mulher; basta me tirar a honra, devendo me dá-la. [...]. Errei ao me casar com mulher bela, julgando ser a vida um eterno prazer. Maldito seja o que busca mulher bela! D. Fadrique retrata a minha mulher, logo está pintando contra a minha honra.

Se a pintura da minha mulher me fere a honra, é certo que o modelo original da pintura também o fere. [...] Sair das minhas terras é atitude vergonhosa para quem escuta glosa e troca por mal todo o bem... [...] Mas

¹¹ No original: “quitar ó dañar injustamente la fama del próximo”.

sair de Ocaña acarreta o mesmo inconveniente, e meus bens não duram se eu viver em terra estranha. Quanto minha cautela me aborrece. Mas, enfim, falarei com minha esposa, e, mesmo que não seja a melhor ocasião, averiguarei os meus ciúmes (Lope de Vega, 1987, p. 142-144).¹²

Mais adiante neste artigo, discutir-se-ão alguns pontos levantados por Peribáñez em seu discurso, tais como o fato de o Comendador ter o dever de dar a honra ao vassalo. Aqui, interessa compreender as estratégias empregadas por Peribáñez após descobrir a existência do quadro. Peribáñez, lavrador rico e considerado honrado por aqueles que lhe servem, vê-se diante de um grave problema: o quadro põe sua honra em risco. Diante dessa situação, o lavrador age com prudência ao refletir sobre o que poderia fazer para manter sua reputação intacta. Convém destacar que, como se lê no *Tesoro de la lengua castellana* (1611), de Sebastián de Covarrubias Orozco, no verbete “Prudencia”, prudente é “[...] o homem sábio e reportado, que pesa todas as coisas com muita atenção” (Covarrubias Orozco, 1611, fol. 599r).¹³ Logo, o prudente é aquele que, com vistas a alcançar determinado fim, sabe empregar os meios adequados para alcançá-lo.

De fato, Peribáñez avalia diferentes ações que pode tomar e suas possíveis consequências. As duas primeiras alternativas levantadas pelo lavrador rico são deixar as terras que possui ou a vila de Ocaña, todavia ambas as opções têm a mesma consequência: confirmam sua desonra. Assim, Peribáñez decide regressar para casa a fim de averiguar o que ocorreu durante sua ausência e averiguar seus ciúmes junto a Casilda. Portanto, pode-se dizer que Peribáñez tem em vista assegurar a aparência da honra. Como esclarece Hansen (2019, p. 116), quando a honra é posta em perigo, o homem discreto, por dominar a técnica da imagem, sabe produzir a aparência da honra para manter sua reputação intacta.

Para manter a aparência da honra, Peribáñez regressa para casa. O segundo trecho significativo da peça é, justamente, o da chegada de Peribáñez. Quando chega, o lavrador

¹² No original: “PERIBÁÑEZ, solo

¿Qué he visto y oído, / cielo airado, tiempo ingrato? / Mas si deste falso trato / no es cómplice mi mujer, / ¿cómo doy a conocer / mi pensamiento ofendido? / Porque celos de marido / no se han de dar a entender. / Basta que el Comendador / a mi mujer solicita; / basta, que el honor me quita debiéndome dar honor. / [...] / Erré en casarme, pensando / que era una hermosa mujer / toda la vida un placer / [...] / ¡Mal haya el humilde, amén, / que busca mujer hermosa! / Don Fadrique me retrata / a mi mujer; luego ya / haciendo debujo está / contra el honor, que me mata. Si pintada me maltrata / la honra, es cosa forzosa / que venga a estar peligrosa / la verdadera también. / [...] / Retirarme a mi heredad / es dar puerta vergonzosa / a quien cuanto escucha glosa, / y trueca en mal todo el bien... / [...] / Pues también salir de Ocaña / es el mismo inconveniente, / y mi hacienda no consiente / que viva por tierra estraña. / Cuanto me ayuda me daña; / pero hablaré con mi esposa, / aunque es ocasión odiosa / pedirle celos también”.

¹³ No original: “el hombre sabio y reportado, que pesa todas las cosas con mucho acuerdo”.

ouve seus serviços cantando uma canção que confirma a fidelidade de Casilda:

(Canta um lavrador)

A mulher de Peribáñez é a maravilha em beleza; o Comendador de Ocaña a requeria de amores. A mulher é virtuosa, do mesmo modo que bela e linda, e, enquanto Pedro está em Toledo, respondia ao Comendador desta forma: 'Mas quero eu a Peribáñez, com sua capa rústica, que a você, Comendador, com sua capa guarnecida'.

PERIBÁÑEZ

Notável alento eu cobrei ao ouvir esta canção, porque o que este lavrador cantou são as verdades que se passaram na minha ausência. Ah, quanto deve ao céu quem tem boa mulher! [...] Embora Casilda me dê grande satisfação, com razão ainda me entristeço, pois a honra que anda em canções tem duvidosa opinião (Lope de Vega, 1987, p. 150-151, grifos no original).¹⁴

Ainda que a canção confirme a fidelidade de Casilda, Peribáñez vê sua honra posta em perigo, pois sua desonra circula em canções. Peribáñez teme a murmuração, a qual, como se viu anteriormente, pretende danar a reputação de alguém e tirar a honra. A partir do momento em que a opinião alheia sabe dos acontecimentos e, inclusive, elabora canções sobre o assunto, o *status* de homem honrado de Peribáñez pode ser a qualquer momento tirado. Mais uma vez, para manter a aparência da honra, o lavrador rico empreende outra ação prudente: manda tirar de sua casa os adornos nobres que o Comendador D. Fadrique lhe havia dado:

PERIBÁÑEZ

Penso que não é de bom tom que em nossa casa estejam bandeiras com armas alheias, pois, podem murmurar em Ocaña que um simples lavrador cerca sua inocente cama de bandeiras de Comendador, cheias de brasões e armas. Selo e plumas não ficam bem entre o arado e palha, entre a pá, o trilho e a enxada; que em nossas paredes brancas não deve haver cruzes de seda, mas de espigas e palhas com algumas amapolas, margaridas e giesta. Eu, que mouros venci para ter castelos ou faixas? (Lope de Vega, 1987, p. 156).¹⁵

¹⁴ No original: "(Canta un segador)

La mujer de Peribáñez / hermosa es a maravilla; / el Comendador de Ocaña / de amores la requería. / La mujer es virtuosa / cuanto hermosa y cuanto linda; / mientras Pedro está en Toledo / desta suerte respondía:

'Mas quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla, / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida'.

PERIBÁÑEZ Notable aliento he cobrado / con oír esta canción, / porque lo que este ha cantado / las mismas verdades son / que en mi ausencia habrán pasado. / ¡Oh, cuánto le debe al cielo / quien tiene buena mujer! / [...] Que aunque en gran satisfacción, / Casilda, de ti me pones, / pena tengo con razón, / porque honor que anda en canciones / tiene dudosa opinión".

¹⁵ No original: "PERIBÁÑEZ Pienso que nos está bien / que no estén en nuestra casa / paños con armas ajenas; / no murmuren en Ocaña / que un villano labrador / cerca su inocente cama / de paños comendadores, / llenos de blasones y armas. / Timbre y plumas no están bien / entre el arado y la

Ao mandar retirar de sua casa os objetos “comendadores”, Peribáñez pretende evitar a murmuração. Isto porque, como diz o lavrador, não convém ter em sua casa objetos que não condizem com sua posição hierárquica dentro do corpo político. Conforme Elias (1995, p. 68), os signos externos, tais como as vestimentas, também produzem a aparência da honra, uma vez que indicam a posição estamental que uma pessoa ocupa dentro da hierarquia. Na mesma direção, Hespanha (2010, p. 50) elucida que

Ser honrado era respeitar a verdade das coisas e esta era a sua natureza profunda, à qual devia corresponder a sua aparência. Por isso que o comportamento manifestava a natureza, a honestidade e a verdade eram as qualidades daquele que se portava como devia, como lhe era pedido pela sua natureza. Assim, o nobre não se devia comportar como plebeu, se queria manter a honra. Que a mulher honesta (que respeita a sua natureza) se devia comportar como tal, sob pena de não ser tida como honrada. E por aí adiante. [...] Daqui resulta a importância atribuída aos dispositivos que visam tornar aparente a ordem essencial das coisas e das pessoas. Títulos e tratamentos, trajes ‘estatutários’ (i.e, ligados a um estatuto – clérigo, cavaleiro de ordem militar, juiz, notário, mulher honesta, prostituta), hierarquia de lugares, precedências, etiqueta cortesão. [...] Como as coisas deviam parecer o que eram, todo o intento de mascarar ou de introduzir artificialismos na ordem do mundo era condenável.

Como esclarece Hespanha, para projetar a imagem da honra, os indivíduos devem, num primeiro momento, agir de acordo com o que convém à sua posição estamental; num segundo momento, empregar os signos externos adequados: títulos, vestes etc. Os objetos comendadores que Peribáñez tem em sua casa não são signos externos convenientes à sua posição estamental – daí o lavrador retirá-los e substituí-los por objetos próprios de sua posição estamental.

Em linhas gerais, viu-se, nesta seção, que a honra é entendida como algo externo ao indivíduo, o qual a recebe pela opinião alheia. Para ser tido como honrado, ou seja, portador da honra, a pessoa deve dar as causas, isto é, ser virtuosa e ter méritos. Entretanto, não se deve apenas receber a honra, mas, sobretudo, preservá-la dos riscos da murmuração.

pala, / biello, trillo y azadón; / que en nuestras paredes blancas / no han de estar cruces de seda, / sino de espigas y pajas, / con algunas amapolas, / manzanillas y retamas. / Yo, ¿qué moros he vencido / para castillos y bandas?”.

A honra como parte da justiça distributiva: doação e recebimento

Na seção precedente, viu-se a relação entre honra e virtude. A virtude, então, coloca-se como um fator para receber a honra. Essa relação incide, precisamente, sobre a ideia de justiça distributiva. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles apresenta diferentes espécies de justiça, sendo uma delas a distributiva. Este tipo de justiça consiste na “[...] distribuição de honras, de dinheiro ou das outras coisas que são divididas entre aqueles que têm parte na constituição (pois aí é possível receber um quinhão igual ou desigual ao de um outro)” (Aristóteles, 1984, p. 124). A justiça distributiva, como diz Aristóteles, consiste na distribuição de benesses, dentre as quais a honra, para os indivíduos. Essa distribuição, porém, deve reconhecer que os membros do corpo político não são iguais, mas diferentes. Como as pessoas não são iguais e há desigualdade de mérito nos indivíduos, deve-se, então, para não infringir o princípio da igualdade, distribuir prêmios e honrarias iguais para méritos iguais e desiguais para méritos desiguais (Del Vecchio, 2010, p. 125).

Da mesma forma que Aristóteles, os seiscentistas entendem que a distribuição de prêmios e da honra deve se dar de acordo com os “graus e merecimentos” (Suárez de Figueroa, 2018, p. 394)¹⁶ dos indivíduos. Ou seja, como a sociedade está fundamentada em uma concepção corporativa hierárquica, as benesses devem ser distribuídas segundo uma igualdade proporcional à posição que a pessoa ocupa dentro da hierarquia.

Na *Iconologia* (1593), de Cesare Ripa, o emblema do “Premio” auxilia na compreensão da distribuição da honra e dos prêmios de acordo com os méritos:

Imagem 2 – Emblema “Premio”



Fonte: Ripa, 1766, p. 408

¹⁶ No original: “grados y merecimientos”.

O prêmio é um homem vestido de branco, cingido por um véu dourado. Na mão direita porta uma folha de palmeira e um ramo de carvalho; na esquerda, guirlandas e coroas. Conforme Cesare Ripa, o prêmio consiste em duas partes principais, a honra e a utilidade (Ripa, 1766, p. 408). O ramo de carvalho indica a utilidade, e a palma, a honra. Ademais, “a vestimenta branca cingida com um véu de ouro significa a verdade acompanhada da virtude, porque o bem, que é dado a uma pessoa sem mérito, não é recompensa” (Ripa, 1766, p. 408).¹⁷ O emblema de Cesare Ripa evidencia que a distribuição da honra e de prêmios deve, além de reconhecer a posição estamental do indivíduo, reconhecer o mérito, isto é, a virtude da pessoa. Em resumo, para os seiscentistas a posição estamental/linhagem de sangue e a virtude do súdito são os dois critérios (com preferência pelo último) para a realização da justiça distributiva, que deve ser realizada pelo monarca ou por um nobre (Ribadeneyra, 1595, p. 487-489).

O teatro espanhol seiscentista põe em cena as discussões sobre a distribuição da honra. No segundo ato da peça *Fuente Ovejuna* (1619), de Lope de Vega, o Comendador de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán comenta com os aldeões Esteban, Leonelo e Regidor sobre suas ações lascivas com as mulheres da vila. Após as declarações, os camponeses relembram ao nobre suas obrigações nobiliárquicas:

ESTEBAN

Honrar é próprio dos bons, pois não é possível que dê a honra quem não a possui. Senhor, debaixo de sua honra, este povo deseja viver. Veja que em Fuente Ovejuna há pessoas importantes. [...]

COMENDADOR

Por acaso eu disse algo que lhe incomodou, Regidor?

REGIDOR

O que diz é injusto, não o diga, pois não é justo que nos tire a honra.

COMENDADOR

E vocês têm honra?

REGIDOR

Não se estime por conta da Cruz que porta, pois não é tão limpa de sangue (Lope de Vega, 2013, p. 125).¹⁸

¹⁷ No original: “il vestimento bianco cinto col velo dell’oro significa la verità accompagnata dalla virtù, perchè non è Premio quel bene, che si dà alle persone senza mérito” (Tradução nossa).

¹⁸ No original: “ESTEBAN De los buenos es honrar, / que no es posible que den / honra los que no / la tienen. / [...] / Señor, / debaxo de vuestro honor / vivir el pueblo dessea. / Mirad que en Fuente Ovejuna / hay muy principal. / [...]”

COMENDADOR Pues ¿he dicho cosa alguna / de que os pese, Regidor?

REGIDOR Lo que dezís es injusto; / no lo digáis, que no es justo / que nos quiteis el honor.

COMENDADOR ¿Vosotros honor tenéis?

REGIDOR Alguno acaso se alaba / de la Cruz que le ponéis, / que no es de sangre tan limpia”.

Como diz Esteban, a honra pode ser distribuída por quem a possui. O nobre de sangue é entendido como um portador da honra e, por isso, tem o dever de distribuí-la a quem não a tem. Nesse sentido, a honra aqui é compreendida não apenas como algo que radica no outro, mas como algo inerente aos nobres de sangue. Na primeira parte (1599) da novela *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, o personagem do pícaro rememora que “[...] o nobre tem para si a honra que é necessária a fim de poder honrar a outros” (Alemán, 1681, p. 179).¹⁹ Por essa razão, os lavradores de *Fuente Ovejuna* desejam não só viver debaixo da honra do Comendador, mas também recebê-la.

Na seção anterior, viu-se, na citação de Hespanha, que a manifestação da honra se dá não apenas por signos externos, mas também pelo comportamento, pelas ações que o indivíduo empreende. Tais ações/comportamentos do homem devem dar a conhecer seu *status* de honrado. É por essa razão que os personagens Esteban e Regidor advertem Fernán Gómez de Guzmán. O nobre, embora tenha a honra, não age de maneira adequada, haja vista que pratica atrocidades àqueles que estão sob seu mando como, por exemplo, violentar as mulheres da vila. Por ser nobre de sangue e estar numa posição hierárquica superior, o Comendador deveria agir de maneira a evidenciar seus atributos.

Ainda que tenha a honra, Fernán Gómez de Guzmán não a merece. Nas preceptivas quinhentistas e seiscentistas, é corrente a ideia de que os que possuem a honra por vezes não a merecem. No tratado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), de Antonio de Guevara, propõe-se que “mais estima deve ter o que merece a honra e não a tem, ao que a tem e não a merece” (Guevara, 1947, p. 92).²⁰ Os aldeões, por sua vez, ainda que não a tenham, merecem-na na medida em que evidenciam respeito ao nobre e domínio dos códigos da honra a ponto de advertir D. Fernán. Convém destacar a esse respeito que, ao não dar a honra aos que estão sob seu mando, mas tirá-la, Fernán Gómez de Guzmán infringe o *pactum subjectionis*, na medida em que este pacto prevê que ambas as partes – senhor e vassalos – possuem direitos e deveres. Um dever do senhor, nobre ou rei, é, precisamente, exercer a justiça distributiva. No diálogo entre o Redigor e o Comendador, fica evidente que o nobre não crê tirar a honra dos vassalos, pois estes, diferentemente dele, não possuem a honra de forma internalizada: “E vocês têm honra?”.

¹⁹ No original: “el noble tiene para si la honra que ha menester, y aun para todo poder honrar a otros”.

²⁰ No original: “más estima se ha de tener el que merescce la honra y no la tiene que el que la tiene y no la merescce”.

Na peça *El mejor alcalde, el rey* (1635), de Lope de Vega, há, inicialmente, um nobre, D. Tello de Neira, que cumpre com seu dever e exerce a justiça distributiva. Ao pedido do vassalo, o fidalgo empobrecido Sancho de Roelas, D. Tello decide honrar as bodas do lavrador:

DON TELLO

Darás vinte vacas e cem ovelhas a Sancho, a quem eu e minha irmã vamos honrar o casamento.

SANCHO

Tanta mercê! [...]

DON TELLO

Quando você quer casar?

SANCHO

Amor ordena que seja nesta noite.

DON TELLO

Vá preparar o casamento, pois, assim que os raios do sol adormecerem e se puserem entre as nuvens de ouro, minha irmã e eu estaremos lá. Ponham os animais na carroça!

SANCHO

Levo minha alma e língua agradecidas, grande senhor, por tua eterna liberalidade (Lope de Vega, 2017, p. 79-81).²¹

Cumprindo seu dever de senhor e reconhecendo os méritos de Sancho, D. Tello de Neira decide honrar o vassalo de duas formas: primeiro, ao dar-lhe vinte vacas e cem ovelhas; segundo, ao apadrinhar o casamento junto com sua irmã, Feliciania. Sancho, em sua última fala, reconhece que o nobre realizou seu dever ao exercer a justiça distributiva. Nuño, sogro de Sancho, também ratifica essa constatação ao dizer que “[...] sem dar nem honrar nenhum senhor pretenda ser senhor” (Lope de Vega, 2017, p. 83).²² Entretanto, ao chegar no casamento, D. Tello é dominado pela paixão e rapta Elvira, noiva de Sancho. O nobre, assim, descumpre com seus deveres, não age como convém à sua posição social dentro da hierarquia do corpo político e fere o pacto de sujeição.

Em resumo, é tarefa do governante distribuir a honra, nunca a tirar de seus súditos, o que configura tirania: “Basta o Comendador desejar a minha mulher; basta me tirar a

²¹ No original: “DON TELLO Veinte vacas / y cien ovejas darás / a Sancho, a quien yo y mi hermana / habemos de honrar la boda.

SANCHO ¡Tanta merced! / [...]

DON TELLO ¿Cuándo quieres / desposarte?

SANCHO Amor me manda / que sea esta misma noche.

DON TELLO Pues ya los rayos desmaya / el sol, y entre nubes de oro / veloz al poniente baja, / vete a prevenir la boda; / que allá iremos yo y mi hermana. / ¡Hola! Pongan la carroza.

SANCHO Obligada llevo el alma / y la lengua, gran señor, / para tu eterna alabanza”.

²² No original: “sin dar ni honrar no pretenda / ningún señor ser señor”.

honra, devendo me dá-la” (Lope de Vega, 1987, p. 142).²³ Por possuir a honra de forma inerente, o governante, monarca ou nobre de sangue, deve distribuí-la aos que não a têm, e agir da maneira adequada à sua posição estamental. As peças lopescas, porém, mostram nobres que, ao não agirem como convém, desonram seus vassallos, os quais, embora não tenham a honra herdada, merecem-na mais do que os que a possuem.

A mulher, a defesa e a restituição da honra

D. Fadrique, em *Peribáñez*, D. Fernán, em *Fuente Ovejuna*, e D. Tello, em *El mejor alcalde, el rey*, assemelham-se na medida em que atentam contra a honra de seus vassallos ao investirem contra mulheres. No século XVII, entendia-se que a mulher era depositária da honra do varão. No caso de ser solteira, a mulher deveria velar pela honra do pai ou do irmão (caso o pai fosse falecido); se casada, a do marido (Souza, 2015, p. 155). No *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus estados* (1595), o jesuíta Pedro de Ribadeneyra explica que a queda de muitos governantes está associada ao ultraje da honra de mulheres. Isto porque, a ação que os governantes praticam contra as mulheres reverbera em seus maridos, pais ou irmãos, pois, ao perderem a honra, buscarão vingar-se para restituí-la.

Na peça *El burlador de Sevilla o Convidado de piedra* (1630), atribuída a Tirso de Molina (1579-1648), para defender a honra da filha, Doña Ana, o Comendador Gonzalo tenta matar D. Juan Tenorio:

(Vão-se e diz DOÑA ANA dentro)

Falso, não é o Marquês! Me enganou?

DON JUAN
Digo que sou ele
DOÑA ANA
Fero inimigo, mente, mente.

(Sai o COMENDADOR, meio desnudo, com espada e escudo)

DON GONZALO
Ouço a voz de Doña Ana
DOÑA ANA
Não há quem mate este traidor, homicida da minha honra?

²³ No original: “Basta que el Comendador / a mi mujer solicita; / basta, que el honor me quita / debiéndome dar honor”.

DON GONZALO

Há tão grande atrevimento? 'Morta a honra', disse. Ai de mim! E é sua língua tão leviana que aqui serve de aviso.

DOÑA ANA

Mate-o!

(Sai *DON JUAN* e *CATALINÓN*, com espadas desembainhadas)

DON JUAN

Quem está aqui?

DON GONZALO

Traidor, sua investida derrubou a barbacã desta torre que é honra. A vida é alcaide.

DON JUAN

Deixe-me passar.

DON GONZALO

Passar? Somente pela ponta desta espada.

DON JUAN

Morrerá.

DON GONZALO

Nada mais importa.

DON JUAN

Veja, que eu lhe matarei.

DON GONZALO

Morra, traidor!

DON JUAN

Deste incidente, morro eu.

CATALINÓN

Escapou desta, não mais brincadeiras, não mais festas!

DON GONZALO

Ah, que me deu a morte! Mas, se a honra me tirou, de que servia minha vida? (Molina, 2020, p. 250, grifos no original).²⁴

²⁴ No original: "(Vanse, y dice *DOÑA ANA* dentro) ¡Falso, no eres el Marqués! / ¿Que me has enganado? *DON JUAN* Digo / que lo soy.
DOÑA ANA Fiero enemigo, / mientes, mientes.
(Sale el *COMENDADOR*, medio desnudo, con espada y rodela)
DON GONZALO La voz es / de Doña Ana la que siento.
DOÑA ANA ¿No hay quien mate este traidor / homicida de mi honor?
DON GONZALO ¿Hay tan grande atrevimiento? / 'Muerto honor', dijo. ¡Ay de mí! / y es su lengua tan liviana / que aquí sirve de campana.
DOÑA ANA ¡Matadle!
(Sale *DON JUAN* Y *CATALINÓN*, con las espadas desnudas.)
DON JUAN ¿Quién está aqui?
DON GONZALO La barbacana caída / de la torre de esse honor / que has combatido, traidor, / donde era alcaide la vida.
DON JUAN Déjame pasar.
DON GONZALO ¿Pasar? / Por la punta de esta espada.
DON JUAN Morirás.
DON GONZALO No importa nada.
DON JUAN Mira que te he de matar.
DON GONZALO ¡Muere, traidor!
DON JUAN De esta suerte / muero yo.
CATALINÓN Si escapo de esta, / no más burlas, no más fiesta.
DON GONZALO ¡Ay, que me has dado la muerte! / Mas, si el honor me quitaste, / ¿de qué la vida

Dois pontos devem ser comentados a partir dessa cena. O primeiro diz respeito à ação de matar o agressor. Doña Ana clama que D. Juan, o homicida de sua honra, seja morto. Para restituir a honra de Doña Ana, que é depositária da honra do pai, D. Gonzalo tenta assassinar D. Juan. No *Tratado y summa de todas las leyes penales, canonicas, civiles y destos reynos* (1622), de Francisco de Pradilla Barnuevo, no capítulo dedicado ao homicídio, discutem-se alguns excludentes de ilicitude:

Mas essa pena [de homicídio] se limita em muitos casos, e particularmente não se culpa quem matar ao outro para se defender, porque a defesa é lícita a todos. Pelas quais também não é culpado quem matar inimigo conhecido, ou se o encontrar adulterando com mulher onde quiser, ou se o achar em sua casa com sua filha ou irmã, ou se o achar raptando uma mulher para violá-la, ou se matar algum ladrão que achar de noite em sua casa furtando, ou fazendo tentativas para entrar, ou se o achar com o objeto do roubo [...] (Pradilla Barnuevo, 1622, fol. 20-21).²⁵

Praticar o homicídio para defender a honra de uma filha não é considerado crime pelo direito penal seiscentista. O homicídio, então, coloca-se como um meio para defender a honra.²⁶ Contudo, como destaca Barnuevo, tal delito só pode ser praticado lícitamente no flagrante delito. D. Gonzalo, porém, não consegue concretizar seu intento e morre desonrado.

O segundo ponto a se destacar é a respeito da última fala de D. Gonzalo. Conforme o personagem, como D. Juan tirou sua honra, a vida de nada mais serve. Há duas mortes em D. Gonzalo: a morte do corpo e a morte social. Com relação à segunda, viu-se que, no século XVII, é crucial a aparência que o homem de corte exibe de si aos outros. Todavia, de acordo com Elias (1995, p. 69-70), além dessa imagem, é preciso que a opinião alheia legitime a pertença do membro no corpo político:

Esta importância e esta função da opinião em todas as 'boas sociedades' transparecem de forma eloquente na noção de 'honra' e suas derivadas. Na nossa sociedade burguesa e profissional transformou-se de acordo com o seu caráter e revestiu-se de um novo significado. É certo que, de início, o termo 'honra' exprimia a pertença a uma sociedade aristocrática. Uma

servía?”.

²⁵ No original: “Mas empero tal pena [de homicidio] se limita en muchos casos, y articularmente se escusa el que matare a otro, defendiéndose, porque la defensa a todos es lícita. Por las quales también es escusado el que matare a su enemigo conocido, o si lo hallare adulterando con su muger adóde quiera, o si lo hallare teniendo acceso en su casa con su hija o Hermana, o si lo hallare lleuando muger forçada, para yazer con ella, o si matare al ladron que hallare de noche en su casa hurtando, o haziendo agugero para entrar, o si lo hallare con el hurto [...]”.

²⁶ Em *Peribáñez*, o personagem que dá título à obra assassina D. Fadrique, quando este pretendia estuprar Casilda, a fim de defender a honra.

pessoa tinha a sua 'honra' na medida em que era considerada pela sociedade em questão, e portanto também por si própria, como um dos seus membros. Perder a 'honra' era deixar de pertencer à 'boa sociedade'. [...] Quando uma sociedade deste gênero recusava a um dos seus o título de 'membro' este perdia a sua 'honra' e com ela um elemento integrante da sua identidade pessoal. Com efeito, era frequente um nobre arriscar a sua vida para salvar a sua 'honra', preferir arriscar a vida a perder a sua ligação com a sua sociedade [...] A 'opinião' que os 'outros' tinham a respeito de um indivíduo decidia muitas vezes a vida ou a morte desse mesmo indivíduo [...].

A desonra de D. Gonzalo acarreta na perda do *status* de membro da sociedade aristocrática. D. Gonzalo, ao ficar desonrado, é extirpado, pela opinião alheia, do corpo político ao qual integra. Por essa razão, o personagem arrisca sua vida mesmo diante das ameaças de D. Juan. A morte social é, talvez, pior do que a morte natural. Afinal, com exclusão do corpo social, restam apenas as lágrimas: “Viverei chorando, pois não há felicidade e alegria a quem fica sem honra” (Lope de Vega, 2020, p. 156).²⁷

Além do homicídio do agressor da honra, outro meio de restituir a honra é através do exercício da justiça. Em *El mejor alcalde, el rey*, após raptar Elvira, D. Tello a viola em um bosque escuro:

ELVIRA

Assim que minhas queixas ouviram teu nome, castelhano Afonso, que governa a Espanha, saí do cárcere onde estava presa a pedir justiça para a sua clemência real. Sou filha de Nuño de Aibar, cujas insígnias são bem conhecidas por toda esta terra. Sancho de Roelas era apaixonado por mim. Meu pai, ao saber, busca nos casar. Sancho, que servia a Tello de Neira, pediu autorização a seu senhor para fazer o casamento. Tello veio com sua irmã, pois eram padrinhos. Tello, ao me ver, tramou a traição. O casamento muda: homens armados e de máscaras negras vêm à minha porta. Tello me levou à sua casa, onde, com promessas, tentou vencer a minha castidade. De sua casa, me leva a um bosque, cerca de um quilômetro e meio de distância. Ali, só as espessas árvores, que não permitiam que o sol fosse testemunha, ouviram meus tristes lamentos. Digam meus cabelos, pois as ervas sabem que deixei em suas folhas infinitos fios, pois tentei me defender de suas ofensas; e meus olhos digam também, pois as lágrimas que verteram são capazes de abrandar um duro penhasco. Viverei chorando, pois não há felicidade e alegria a quem fica sem honra. Só me alegro em poder pedir, ao melhor alcaide que governa e reina, justiça e piedade contra maldade tão atroz. Isto peço, Alfonso, junto a seus pés, que meus humildes lábios tocam [...]

REY

Sinto em chegar tarde, [...], mas posso fazer justiça ordenando a degolação de Tello. Venha o verdugo [...]. Dê, Tello, sua mão em casamento a Elvira para que lhe pague a ofensa sofrida, e depois, quando cortarem sua cabeça, que ela case com Sancho e receba metade de seus bens, Tello, como dote

²⁷ No original: “Viviré llorando, / pues no es bien que tenga / contento ni gusto / quien sin honra queda”.

Elvira, ao ser raptada e violada por D. Tello, teve sua honra tirada. Honra esta, aliás, que pertence ao seu pai, Nuño, haja vista que o casamento com Sancho não chegou a realizar-se por conta da interferência de Tello. Para restituir sua honra, Elvira pede que o monarca exerça a justiça punitiva e castigue o nobre. Assim, D. Alfonso VII sentencia o nobre a casar-se com Elvira para pagar a ofensa que praticou. Após casar com Elvira, o nobre deve ser morto e metade de seus bens dados à fidalga empobrecida como dote. Essa ação do monarca está amparada no direito penal seiscentista:

Se a mulher for tida e reputada por donzela, e for estuprada [...] está obrigado [o estuprador] a lhe dar dote, e se casar com ela [...] se for homem de qualidade, que perca metade de seus bens, e se for homem comum que seja açoitado e desterrado por cinco. [...] Porém, se tal delito for cometido com força, ou em ermo, deve receber a pena de morte (Pradilla Barnuevo, 1622, p. 6).²⁹

Ao casar com Elvira, D. Tello restitui a honra que tirou da fidalga. Além disso, com sua morte e a distribuição da metade de seus bens como dote, Elvira e Sancho, até então fidalgos empobrecidos, conseguem ascender socialmente dentro da hierarquia do corpo político. Em *El mejor alcalde, el rey*, a restituição da honra se dá pela ação justiceira do monarca e não pelo homicídio praticado pela parte agravada. Em *El burlador de Sevilla*, é também a justiça, porém a divina, que, ao dar morte a D. Juan, homicida da honra de D. Isabela, Tisbea, D. Ana e Arminta, restitui a honra às mulheres: “REY: Justo castigo do

²⁸ No original: “ELVIRA Luego que tu nombre / oyeron mis quejas, / castellano Alfonso, / que a España gobiernas, / salí de la cárcel / donde estaba presa, / a pedir justicia / a tu real clemencia. / Hija soy de Nuño / de Aibar, cuyas prendas / son bien conocidas / por toda esta tierra. / Amor me tenía / Sancho de Roelas; / súpelo mi padre, / casarnos intenta. / Sancho, que servía / a Tello de Neira, / para hacer la boda / le pidió licencia. / Vino con su hermana, / los padrinos eran; / vióme y codicióme, / la traición concierta. / Difiere la boda, / y viene a mi puerta / con hombres armados y máscaras negras. / Llevóme a su casa, / donde con promesas / derribar pretende / mi casta firmeza. / Y desde su casa / a un bosque me lleva, / cerca de una quinta, / un cuarto de legua. / Allí, donde sólo / la arboleda espesa, / que al sol no dejaba / que testigo fuera, / escuchar podía / mis tristes endechas. / Digan mis cabellos, / pues saben las yerbas / que dejé en sus hojas / infinitas hebras, / qué defensas hice / contra sus ofensas; / y mis ojos digan / qué lágrimas tiernas, / que a un duro peñasco / ablandar pudieran. / Viviré llorando, / pues no es bien que tenga / contento ni gusto / quien sin honra queda. / Sólo soy dichosa / en que pedir pueda / al mejor alcalde / que gobierna y reina, / justicia y piedad de maldad tan fiera. / Ésta pido, Alfonso, / a tus pies, que besan / mis humildes labios, [...]”

REY Pésame de llegar tarde; [...] pero puedo hacer justicia / cortándole la cabeza / a Tello. Venga el verdugo. / [...] / Da, Tello, a Elvira la mano / para que pagues la ofensa / con ser su esposo, y después / que te corten la cabeza, / podrá casarse con Sancho, / con la mitad de tu hacienda / en dote”.

²⁹ No original: “[...] si la muger fuere tenida y reputada por donzela, se presume persuadida y forçada [...] está obligado [o estuprador] a la dotar, y a se casar cō ella [...] si es hombre de qualidad, en que pierda la mitad de sus bienes, y si es hōbre ordinario, ha de ser açotado y desterrado por cinco años. [...] Pero si tal delicto fuere cometido con fuerça, o en yermo, tiene pena de muerte. [...]”.

Céu, e agora é bom que se casem todos, pois [Don Juan] está morto, sendo ele a causa de tantos desastres” (Molina, 2020, p. 305).³⁰

Metáforas da honra: a cana e o vidro

A metáfora consiste numa transferência de sentido entre termos distantes. Nas peças teatrais seiscentistas, a honra, constantemente, é metaforizada na cana e no vidro. Em *Peribáñez*, o lavrador associa a honra à cana:

Ó, cana, [é] como a honra! Pois a honra, como a cana, é afligida por qualquer vento. Cana quebradiça a da honra, cana oca e sem substância, de folhas de pouca importância, com que seu tronco se reveste. Ó, cana, toda pompa, cana fantástica e vil, para que se quebra de forma sutil, e seu verde dura tão rápido! (Lope de Vega, 1987, p. 183-184).³¹

Peribáñez metaforiza a honra na cana, precisamente, por conta das características desta. A cana é marcada pela debilidade – “ah, débil cana!” (Molina, 2020, p. 202),³² queixa-se Octavio no *Burlador de Sevilla* –; por ser oca é abalada pelo vento; por não ter substância e ter nós na ponta, é um apoio não seguro. Tais imagens também são mobilizadas por Sebastián de Covarrubias Orozco:

CANA: [...] É símbolo do homem vazio e vão, inconstante, que a todos os ventos e move. Mateus, cap. 11. Falando Cristo, nosso Redentor, de São João Batista, diz [...] não saíram para ver um homem que se espanta com as ameaças dos Reis, mas uma coluna de firmeza, que, por não poder movê-la, arrancaram-lhe o capitel, oferecendo pela verdade sua santa cabeça. É também símbolo da fragilidade humana, da qual Deus se compadece. [...] Está figurado na cana o apoio fraco e perigoso (Covarrubias Orozco, 1611, fol. 101v).³³

Covarrubias evidencia, fundamentado na *Bíblia*, que a cana é símbolo da inconstância, da fragilidade humana, de um apoio fraco e perigoso. Em suma, a honra é

³⁰ No original: “REY: Justo castigo del Cielo, / y ahora es bien que se casen / todos, pues [Don Juan] es muerto. / [causa] de tantos desastres”

³¹ No original: “¡Oh, caña, la del honor! / pues que no hay tan débil caña / como el honor a quien daña / de cualquier viento el rigor. / Caña de honor quebradiza, / caña hueca y sin sustancia, / de hojas de poca importancia, / con que su tronco entapiza. / ¡Oh, caña, toda aparato, / caña fantástica y vil, / para a quebrada sutil, / y verde tan breve rato!”.

³² No original: “¡ah débil caña!”.

³³ No original: “CAÑA: [...] Es símbolo del hombre vacío y vano, inconstante, que a todos vientos se mueve. Matth. cap. 11. Hablando Christo nuestro Redentor de San Juan Bautista, dice [...] no salistes a ver un hombre que se espanta de las amenazas de los Reyes, sino una columna de firmeza, q por no poder moverla, le quitaron el capitel, ofreciendo por la verdad su santa cabeza. Es también símbolo de la fragilidad humana; de la qual Dios por esta causa se compadece della. [...] El apoyo flaco y peligroso está figurado en la caña. [...]”.

uma débil cana cujos olhares e murmurações da opinião alheia, como um vento forte, podem atirá-la ao chão.

Outra metáfora para se referir à honra, é o vidro. No *Burlador de Sevilla*, a pescadora Tisbea, num solilóquio, demonstra grande cuidado com sua honra: “Minha honra conservo em palhas, como fruta saborosa, e nelas guardo vidro para que não se rompa” (Molina, 2020, p. 204).³⁴ O vidro, como a cana, é igualmente frágil. Por essa razão, como diz Tisbea, deve ser protegido para que não se quebre. Em *Peribáñez*, também se lê: “Ah, honra, ingrata ao cuidado! Se é vidro, ao melhor vidro qualquer golpe lhe quebra!” (Lope de Vega, 1987, p. 157-158).³⁵ Como um espelho cristalino, a honra, a qualquer toque, pode quebrar-se, e a qualquer sopro, embaçar-se. Por isso, é importante preservar o vidro dos toques e sopros da murmuração.

Considerações Finais

A honra, atributo próprio dos distinguidos do reino, daqueles que ocupam as posições hierárquicas superiores dentro do corpo político, deve, como parte da justiça distributiva, ser dada aos súditos. Ter a honra, porém, não é sinônimo de merecê-la. As peças evidenciam nobres que, ainda que tenham a honra, não a merecem. Infringindo o *pactum subjectionis* e agindo com tirania, os nobres tiram a honra de outros membros da hierarquia. A perda da honra suscita tentativas de restituição por meio do homicídio ou do exercício da justiça. Isto porque, perder a honra é perder a própria existência dentro da sociedade. Pela honra, vive-se ou morre-se. Dado que a honra não é, como João Batista, uma coluna imóvel no deserto, protegê-la, por meio do emprego de técnicas adequadas, dos ventos agourentos da murmuração é atitude prudente para que ela não seja destruída.

³⁴ No original: “Mi honor conservo en pajas / como fruta sabrosa, / vidrio guardado en ellas / para que no se rompa”.

³⁵ No original: “¡Ay honra, al cuidado ingrata! / Si eres vidrio, al mejor vidrio / cualquiera golpe le basta!”.

Referências

- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ALEMÁN, Mateo. **Vida y hechos del pícaro Guzman de Alfarache**: parte primera. Amberes: Por Geronymo Verdussen, 1681.
- AZPILCUETA NAVARRO, Martín de. **Tractado de alabanza y murmuración**. Valladolid: Por Adrian Ghemart, 1572.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**. Coiembra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1728.
- CARNEIRO, Alexandre Soares. **A cena admoestatória**: Gil Vicente e a poesia política de corte na Baixa Idade Média. 1997. 311f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1997.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Emblemas morales**. Madrid: por Luis Sanchez, 1610.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.
- DEL VECCHIO, Giorgio. **História da filosofia do direito**. Belo Horizonte: Líder, 2010.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- GUEVARA, Antonio de. **Menosprecio de corte y alabanza de aldea**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- GRACIÁN, Baltasar. El Criticón. In: GRACIÁN, Baltasar. **Obras de Lorenzo Gracián**: tomo primero que contiene El criticón (primera, segunda y tercera parte), El oráculo y El héroe. Madrid: Imprenta de la Santa Cruzada, 1674. p. 1-449.
- HANSEN, João Adolfo. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 2019.
- HANSEN, João Adolfo. Fênix renascida e postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **Poesia seiscentista**: fênix renascida e postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002. p. 19-71.
- HESPANHA, Antônio Manuel. **Imbecillitas**: as bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades do Antigo Regime. São Paulo: Annablume, 2010.

HESPAHNA, Antônio Manuel. **História das instituições**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

LOPE DE VEGA, Félix. **El mejor alcalde, el rey**. 6. ed. Madrid: Catedra, 2017.

LOPE DE VEGA, Félix. **Fuente Ovejuna**. 27. ed. Madrid: Catedra, 2013.

LOPE DE VEGA, Félix. **Peribáñez y el Comendador de Ocaña**. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1987.

LOPE DE VEGA, Félix. Los comendadores de Córdoba. In: LOPE DE VEGA, Félix. **Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Por Alonso Martin, 1610. p. 201r-228v.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla o Convidado de piedra**. 29. ed. Madrid: Catedra, 2020.

PELLICER DE TOVAR, Joseph. Idea de la comedia de Castilla. In: CANAVAGGIO, Jean. **Réflexions sur l’Idea de la Comedia de Castilla**. Madrid: Mélangés de la Casa de Velázquez, 1966. p. 199-223. p. 199-223.

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

RIBADENEYRA, Pedro de. Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano para gobernar y conservar sus Estados. In: RIBADENEYRA, Pedro de. **Obras del padre Pedro de Ribadeneyra de la Compañia de Jesus**. Madrid: Imprenta de Luis Sanchez, 1595. p. 385-568.

RIPA, Cesare. **Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino**. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1766.

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega**. São Paulo, 2015. 239f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SUÁREZ, Francisco. **Tratado de las leyes y de Dios legislador**. Madrid: Reus, 1918.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. El pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana. **Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento**, n. 22, p. 370-500, 2018.

Submetido em: 01 mar. 2025

Aprovado em: 15 abr. 2025



**O uso de expedientes expressionistas nas peças
Not about nightingales, de Tennessee Williams,
e *The hairy ape*, de Eugene O'Neill:
análise e perspectivas**

**The use of expressionist devices in
Not about nightingales, by Tennessee Williams,
and *The hairy ape*, by Eugene O'Neill:
analysis and perspectives**

Leticia Polizelli Nascimento¹
Maria Silvia Betti²

Resumo

Apoiando-se na literatura recente que teoriza o papel do teatro experimental e dos elementos expressionistas no drama norte-americano do início do século XX, este artigo examina a função desses recursos em *Not about nightingales* (1938), de Tennessee Williams, e *The hairy ape* (1922), de Eugene O'Neill. A pesquisa adota uma abordagem comparativa da dramaturgia, entendida como a análise de textos teatrais orientada para a identificação e interpretação dos procedimentos formais que estruturam a ação dramática e contribuem para a construção de sentidos cênicos. Tal abordagem fundamenta-se nos estudos de Julia Walker (2005), Peter Szondi (2001) e outros teóricos do teatro experimental e expressionista, que exploram as transformações formais do teatro moderno e o papel de dispositivos não realistas na configuração da cena teatral. A metodologia consiste na análise comparativa de textos dramáticos, centrada no uso não convencional de aspectos formais – como estrutura, coro, sonoridade e ambientação – e no impacto desses elementos na composição teatral e na construção de sentidos. A originalidade do estudo reside na proposição de uma leitura do expressionismo que transcende sua associação ao movimento europeu, explorando como ele foi ressignificado e adquiriu contornos próprios no teatro norte-americano. Além disso, o artigo busca preencher uma lacuna nos estudos comparados de dramaturgia ao aproximar duas peças que, embora pertençam a contextos distintos, compartilham preocupações estéticas e temáticas pouco analisadas em conjunto, contribuindo também para uma reavaliação crítica da obra de Tennessee Williams, frequentemente restringida à ótica do realismo dramático. Os resultados revelam que, embora ambas as peças empreguem expedientes expressionistas para representar o distanciamento do indivíduo em relação ao mundo moderno, suas abordagens estruturais divergem: em *The hairy ape*, O'Neill isola seu protagonista por meio do drama de estações, enfatizando sua alienação perante a sociedade; já Williams, em *Not about nightingales*,

¹ Mestranda pelo programa de pós-graduação em Inglês da Universidade Rutgers, em Nova Jersey (EUA), e bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Email: lehpolizelle@gmail.com.

² Maria Sílvia Betti é pesquisadora, orientadora e professora sênior na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. É organizadora da Coleção Oduvaldo Vianna Filho para a Editora Temporal. Entre suas obras estão Oduvaldo Vianna Filho (Coleção Artistas Brasileiros, Edusp/Fapesp, 1997) e Dramaturgia Comparada Estados Unidos-Brasil-Brasil. Três estudos. (Cia Fagulha, 2017). Email: mariasilviabetti@usp.br.

evidencia o confinamento do sujeito moderno ao apresentar episódios fragmentados ao longo dos três atos. Em ambas as obras, a atmosfera subjetiva, delineada por elementos não verbais, reforça a crítica à condição de não pertencimento do indivíduo. Assim, esta pesquisa contribui para o campo dos estudos teatrais ao demonstrar como o uso de expedientes expressionistas ampliou as possibilidades do experimentalismo teatral nos Estados Unidos ao longo do século XX e ao oferecer uma perspectiva metodológica comparativa capaz de aprofundar a compreensão das relações entre forma dramática e crítica social.

Palavras-chave: Dramaturgia norte-americana; Estados Unidos; Teatro; Estudo comparativo; Experimentalismo.

Abstract

Building on recent literature that theorizes the role of experimental theater and expressionist elements in early twentieth-century American drama, this article examines the function of these features in *Not about nightingales* (1938) by Tennessee Williams and *The hairy ape* (1922) by Eugene O'Neill. The research adopts a comparative approach to dramaturgy, understood as the analysis of theatrical texts aimed at identifying and interpreting the formal procedures that structure dramatic action and contribute to the construction of scenic meaning. This approach is grounded in the studies of Julia Walker (2005), Peter Szondi (2001), and other theorists of experimental and expressionist theater, who explore the formal transformations of modern theater and the role of non-realist devices in shaping the theatrical scene. The methodology consists of a comparative analysis of dramatic texts, focusing on the unconventional use of formal aspects—such as structure, chorus, sound, and setting—and the impact of these elements on theatrical composition and the construction of meaning. The originality of the study lies in its proposal of a reading of expressionism that transcends its association with the European movement, exploring how it was reinterpreted and acquired distinctive contours in American theater. Furthermore, the article seeks to fill a gap in comparative dramaturgy studies by bringing together two plays that, although belonging to different contexts, share aesthetic and thematic concerns that have rarely been analyzed together, also contributing to a critical reassessment of Tennessee Williams' work, which is often limited to the lens of dramatic realism. The results reveal that, although both plays employ expressionist devices to portray the individual's estrangement from the modern world, their structural approaches diverge: in *The hairy ape*, O'Neill isolates his protagonist through the "station drama," emphasizing his alienation from society; Williams, in *Not about nightingales*, highlights the confinement of the modern subject by presenting fragmented episodes throughout the three acts. In both works, the subjective atmosphere, shaped by non-verbal elements, reinforces the critique of the individual's sense of not belonging. Thus, this research contributes to the field of theater studies by demonstrating how the use of expressionist devices expanded the possibilities of theatrical experimentalism in the United States throughout the twentieth century and by offering a comparative methodological perspective capable of deepening the understanding of the relationship between dramatic form and social critique.

Keywords: North-American dramaturgy; United States; Theater; Comparative studies; Experimentalism.

Introdução

O teatro expressionista estadunidense refletiu as ambivalências e ansiedades de sua época, expressou questões sociais, psicológicas e proporcionou o surgimento de um vocabulário formal para traduzir a experiência humana em meio às contradições da era moderna. Nessa conjuntura, a virada para o século XX trouxe inúmeras inquietações para a sociedade estadunidense. Conforme pontua Julia Walker em *Expressionism and modernism in the American theatre - bodies, voices, words* (2005), com a revolução tecnológica o ser humano mudou a forma de se relacionar e se comunicar. No meio artístico e performático, Walker levanta diversas ferramentas que tiveram um impacto direto na expressividade humana – como o rádio, o telégrafo, entre outras. Nesse contexto, a literatura e a dramaturgia emergem, propondo temática e esteticamente, algumas respostas às novas circunstâncias da vida moderna.

Nos anos 1920, nos Estados Unidos, autores como Eugene O'Neill, Elmer Rice, John Howard e Sophie Treadwell lançaram as bases desse modernismo que traduz, dentre outros aspectos, a forte ansiedade humana com relação às novas formas de comunicação e à possibilidade de substituição do corpo humano pelas máquinas tecnológicas. Ou, como pontua Walker, com a redução (e dissociação) da forma de expressão humana a alguns de seus aspectos:

Frequentemente apresentando corpos 'vistos, mas não tocados', 'vozes ouvidas, mas não vistas' e diálogos telegraficamente concisos, essas peças representam tais medos não apenas tematicamente, em sua visão distópica da vida moderna, mas também formalmente, em seu estilo expressionista (Walker, 2005, p. 2, tradução nossa).³

Na contramão, predominava no teatro estadunidense aquilo que Rudolf Stamm (1947) denomina ser uma predileção ao caráter “satisfatório” das peças perante o público pagante. A cena teatral priorizava um tipo de teatro que atendia a uma fórmula mais restrita que trabalhava em função dos ganhos financeiros. Nesse contexto, os experimentos teatrais foram peça-chave para o desenvolvimento de um drama americano que fosse livre e sincero, que jamais poderia ter se desenvolvido em casas comerciais. Uma organização teatral representativa desse momento foi a The Provincetown Players, grupo do qual

³ No original: “Frequently featuring bodies ‘seen but not touched’, ‘voices heard but not seen’, and telegraphically terse dialogue, these plays figure such fears not only thematically in their dystopic vision of modern life, but formally in their expressionistic style”.

grandes nomes da cena experimental fizeram parte, sendo um deles o próprio Eugene O'Neill.

O autor se destacou enquanto questionador da forma dramática predominante, na qual seu pai, um ator famoso principalmente por seu papel na adaptação dramatúrgica de *O conde de Monte Cristo*, construiu uma carreira bem consolidada. Tal histórico familiar artístico foi um dos aspectos que impulsionou o caráter crítico de seu trabalho. Segundo Walker (2005), O'Neill considerava o teatro de tipo melodramático, como o produzido por seu pai, "uma coisa velha, exagerada e artificialmente romântica"⁴ (1924, seção 7-8, p. 14, tradução nossa⁵ apud Walker, 2005, p. 124).

Nesse caminho, a intenção estética por trás das primeiras peças do autor revelam esse ressentimento e rejeição com a fórmula realista da "peça bem-feita" que prevalecia no teatro estadunidense da época. Peças como *The emperor Jones* (1920) e *The hairy ape* (1922), escritas pelo dramaturgo, faziam uso de elementos e expedientes até então pouco explorados na cena *mainstream* norte-americana, mas cuja forma, temática e estética se aproximam, em muitos aspectos, das produções expressionistas.

Para compreender melhor a conexão entre o movimento, tal como se desenvolveu nos Estados Unidos, e o termo expressionismo, é preciso retomar suas raízes e o seu contexto de surgimento. Nos primórdios do desenvolvimento da famosa vanguarda alemã, podemos destacar dois grupos principais, que se desenvolveram no universo das artes plásticas: Die Brücke (1905) e Der Blaue (1911).

Ambos foram fundamentais para o desenvolvimento das ideias que, mais tarde, seriam associadas ao expressionismo, ainda que nenhum deles se autodeclarasse como representante oficial do movimento. Segundo Francisca Carvalho (2018, p. 56), não existiu um único grupo unificado que denominasse a si próprio como expressionista e delimitasse seus propósitos. Nesse contexto, Die Brücke (a ponte), foi nomeado com base na passagem do livro *Assim falou Zaratustra* (1883), de Friedrich Nietzsche, e representava diversos objetivos artísticos, os quais posteriormente seriam classificados como expressionistas. Dentre esses, a ideia de estabelecer uma conexão entre a arte primitiva⁶ e arte do futuro,

⁴ No original: "an old, ranting, artificial romantic stuff".

⁵ O'NEILL, Eugene. *Eugene O'Neill talks of his own and the plays of others*. New York: New York Herald Tribune, 1924.

⁶ Como "arte primitiva", que servia de inspiração para estes primeiros grupos vanguardistas, Carvalho considera "arte folclórica, arte naïve, arte tribal, arte infantil..." (Carvalho, 2018, p. 54); "xilografuras medievais alemãs, esculturas africanas, arte etruscas" (Carvalho, 2018, p. 52).

renegando os cânones que preponderavam na época. Tal conexão se daria a partir de um contato íntimo com a natureza, numa busca da essencialidade da arte.

Conforme elucida Carvalho (2018), o segundo grupo – Der blaue Reiter (O cavaleiro azul) – surgiu com o mesmo gosto pelo primitivismo aliado a uma valorização do subjetivismo, ou seja, do impulso interno dos artistas, e uma rejeição a submissão a regras objetivas. Esse grupo também foi responsável por forjar a ideia de produção artística a partir de uma atitude espiritual diante do mundo. Nesse contexto, como trata Carvalho (2018), podemos entender o caráter existencialista, o anseio metafísico, e a visão trágica do ser humano como características constituintes de uma concepção existencial aberta ao mundo espiritual que terão forte influência nos produtos artísticos da vanguarda antes e depois da primeira guerra mundial.

O grupo Der blaue Reiter foi desmanchado em 1914 por conta da guerra (Carvalho, 2018, p. 55) e, apesar disso, muitos dos conceitos trabalhados permaneceram e se reformularam de acordo com a realidade pós-guerra. Como defende Carvalho (2018), “a deformação (expressionista) é considerada uma das dominantes na arte moderna e reflete um estado de insatisfação diante do mundo, de melancolia diante das experiências vivenciadas no pré e pós-bélico, por isso dá ênfase a representação emocional” (Carvalho, 2018, p. 57). Nesse contexto, a deformação subjetiva da arte expressionista tem como ponto de referência a arte primitiva.

Nessa conjuntura, o movimento traduz a busca da expressão da experiência de um “eu” confrontado com um mundo em colapso.⁷ Mundo este que foi marcado pelos horrores da Grande Guerra, os quais foram intensificados pelas novidades tecnológicas da modernização. Conforme afirma Eugénia Vasques (2007), o contexto histórico-social europeu propiciou tais reflexões artísticas expressionistas, as quais tiveram um papel importante no processo de reformulação do conceito de montagem teatral.

Diante disso, na poética teatral de O’Neill sobressaem-se dois aspectos úteis a esse paralelo europeu: o apreço do autor por Nietzsche e o apreço pela obra de Strindberg. Além disso, destaca-se a ambição de O’Neill de expor uma desconexão entre o indivíduo e

⁷ Eugénia Vasques, em *Expressionismo e teatro* (2007), relata que a situação histórico-social em que foi fundado o movimento na Europa revela um sentimento de ruptura: “A Guerra Mundial I, a desagregação do império austro-húngaro e do II Reich alemão, Revolução de Outubro na Rússia, movimentos operários e militares, revoluções alemã de 1918 e 1919 (em Berlim e Munique) e a transformação da Alemanha agrícola em estado capitalista e industrial, com as consequências da divisão de trabalho, da explosão urbana e miséria social, da exploração capitalista, da censura e da repressão. Perante a esse estado de coisas é esperado que o teatro expressionista tenha traduzido um sujeito destituído de identidade - ou possuidor de uma identidade fragmentada” (Vasques, 2007, p. 7).

a natureza: “Yank é um símbolo do homem que perdeu sua harmonia com a natureza, a harmonia que ele tinha enquanto animal e que ele não adquiriu de forma espiritual” (1924, seção 7-8, p. 14⁸ *apud* Walker, 2005, p. 124), afirma O’Neill quando questionado acerca das temáticas principais e simbolismos presentes em *The hairy ape* (1922).

No entanto, diante da possibilidade de um elo entre a proposta europeia e a produzida por O’Neill, esse afirma que jamais tinha ouvido falar de expressionismo ou de suas técnicas no período em que escreveu *The hairy ape* (1922). Tal conjuntura, associada a uma crítica que, com frequência, traça uma linha de continuidade e não de concomitância entre a vanguarda europeia e o expressionismo como se desenvolveu nos Estados Unidos, torna interessante a busca pelas raízes do movimento em solo norte-americano.

Assim, é possível dispensar a visão desse processo como sendo único e exclusivamente resultado de influências europeias, para relê-lo encarando-o como fruto de um conjunto de práticas que amadureceram e se desenvolveram dentro do próprio país. Tais práticas podem ser lidas como uma versão preliminar do “estilo americano”⁹ ou que antecipassem o seu desenvolvimento. O surgimento de tal abordagem artística se esclarece perante a efervescente inconformidade com a sociedade enfrentada pela produção teatral americana dos anos 1920. Segundo Walker (2005), essa temia e desejava para si as novas tecnologias modernas. Para a autora, uma das primeiras e principais respostas a essa contradição foi a Teoria da Expressão Oratória desenvolvida pelo educador S. S. Curry entre os anos 1891 e 1907. A pesquisadora enfatiza que tal teoria consiste em examinar o caráter isolado das formas verbal, vocal e pantomímica, cuja articulação perfeita determinaria a comunicação. Tal teoria teve sua base no processo de fetichização da relação entre o artista e o objeto artístico, o que resultou na perda da “aura” desse objeto, ou seja, de sua presença física no tempo e no espaço. É assim que se traduziria artisticamente a relação entre o ser humano e essa emergente sociedade tecnológica. Para Walker, é com base nessa teoria que foi possível desenvolver nos Estados Unidos, o

⁸ O’NEILL, Eugene. **Eugene O’Neill talks of his own and the plays of others**. New York: New York Herald Tribune, 1924.

⁹ Segundo Brenda Murphy em *The theatre of Tennessee Williams* (1971), a forma estética criada por Tennessee Williams, denominado “um tipo de teatro plástico que ocuparia o teatro realista convencional”, provoca o design teatral de sua época. Um dos primeiros designers que lidou com essa proposta estética foi Jo Mielziner que trabalhou com Williams em inúmeras montagens. Segundo Murphy, Jo Mielziner, Robert Edmond Jones, Arthur Miller e Elia Kazan foram os precursores de uma forma de teatro total reconhecida ao redor do mundo. Um teatro no qual a estética sugeria a intervenção subjetiva do artista na peça, sem criar, no entanto, uma peça completamente expressionista (2014, p. 66-67). Essa intervenção está intensamente ligada ao uso expressivo dos elementos não verbais (iluminação, trilha sonora, cenário), aqueles que constituem o design do set da peça.

programa de reforma social e pessoal do movimento da cultura expressiva, o qual deu recursos para as artes performáticas encontrarem meios de superar as condições alienantes da modernidade.

Para a autora, a tecnologia promove, essencialmente, um desnível entre corpo e natureza: “Essas novas tecnologias alienaram os seres humanos de suas condições naturais, desalinhando os ritmos do corpo com as forças espirituais do universo”¹⁰ (Walker, 2005, p. 2, tradução nossa). Dentro dessas perdas que foram trazidas por essa maneira de se relacionar com a tecnologia, Walker propõe o movimento expressivo como configurador de uma forma de reparação e restauração da integridade humana ao ato de comunicação. Na tentativa de reajustar os ritmos naturais do corpo e calibrá-los para um estado de harmonia com o universo espiritual, propondo uma recoordenação das diferentes formas de linguagem.

Deanne M. Toten Beard (2005) pontua que a crítica erra em enxergar apenas O’Neill como aquele que trouxe e instaurou a vanguarda nos Estados Unidos, ela explica que as técnicas utilizadas por ele e outros modernistas foram precedidas por inúmeros trabalhos artísticos experimentais. Para a autora, as peças experimentais do Little Theatre Movement,¹¹ para além de explorarem temas de cunho mais social e crítico, utilizam de artifícios expressivos na cenografia e temas como sonhos, pesadelos, alucinações e o ilógico. No entanto, elas não faziam parte de um movimento unificado e declarado de escrita consciente. Apesar disso, como pontua Walker (2005), as peças vanguardistas forneceram vocabulário formal para que os dramaturgos americanos subsequentes pudessem expressar suas ambivalências.

Embora inicialmente fragmentadas, essas experiências expressivas foram fundamentais para a consolidação de uma linguagem cênica que articula forma e crítica social. Esse amadurecimento se evidencia especialmente nas produções das décadas seguintes, quando o teatro passou a se debruçar de maneira mais incisiva sobre as contradições históricas e sociais do país.

¹⁰ No original: “These new technologies alienated human beings from their natural condition, throwing the body’s rhythms out of alignment with the spiritual forces of the universe”.

¹¹ O “Little Theatre Movement” foi um conjunto de manifestações teatrais amadoras que aconteceram em diversas partes dos Estados Unidos entre os anos 1912 e 1925. O little theater se opunha ao comercialismo e seus defensores acreditavam que o teatro poderia ser usado para o aprimoramento da sociedade americana e para a autoexpressão. Foi um teatro marcado pelas estéticas teatrais de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, e Max Reinhardt. Algumas companhias famosas do Little Theatre foram os Provincetown Players, os Washington Square Players e o Neighborhood Playhouse (Chansky, Dorothy, 2016, p. 1).

É nesse contexto que se insere a década de 1930, período no qual a peça *Not about nightingales* (1938) foi escrita e cuja história se desenrola, época marcada pelo trauma da crise de 1929 e da Grande Depressão. Nessa conjuntura, imperava o cenário de desemprego, trauma e miséria. Para o historiador Richard Hofstadter (1955, p. 833-851¹² *apud* Bacas, 2019, p. 50-51), o período possuía resquícios de influência populista, movimento social que se fortaleceu após a Guerra Civil e defendia, principalmente, mudanças na economia do país. Segundo o autor, o movimento estava ligado a concepções de individualismo e democracia popular. Tal ideologia se desenvolvia alimentada pelas associações entre as dificuldades econômicas e a presença crescente de imigrantes nos centros urbanos, vistos como responsáveis por um suposto processo de degeneração moral do país.

Hofstadter enfatiza o impacto do que considerou “conspirações históricas” na mentalidade populista, narrativas que misturavam preconceito racial com antissemitismo, mobilizando setores agrários brancos contra as elites econômicas e associando o aumento de judeus e imigrantes não anglo-saxões aos problemas enfrentados pelo país. Tal recorte nos permite entender que a sociedade americana, apesar de apresentar o contraponto liberal do New Deal frente às tendências autoritaristas que predominavam na Europa, não estava imune às práticas discriminatórias. Em *Not about nightingales*, tal contexto é singularmente significativo, pois a peça possui um posicionamento crítico e político perante tais tensões da sociedade estadunidense. Para além disso, na obra Williams emprega expedientes expressionistas¹³ enquanto recurso que evidencia a alienação e desconexão do indivíduo de uma realidade na qual imperam tais dinâmicas.

A importância de explorar a obra de Williams dispensa comentários, tendo em vista que sua dramaturgia teve um impacto notável no teatro contemporâneo. Em geral, o sucesso comercial do autor evidencia-se pela recepção positiva de público e crítica às suas obras consideradas canônicas. Datadas do período de 1944 a 1961, muitas dessas foram inclusive adaptadas ao cinema, dentre esses, destacam-se peças como *A streetcar named Desire* (1947), *The glass menagerie* (1944) e *Cat on a hot tin roof* (1955).

¹² LINK, Arthur S. What happened to the Progressive Movement in the 1920'?. **The American Historical Review**, v. 64. n. 4, jul. 1959.

¹³ Dentro do contexto do “estilo americano”, pode-se aqui considerar tais expedientes expressionistas enquanto elementos da composição teatral utilizados de forma expressiva e não nos moldes convencionais realistas da iluminação, trilha sonora, cenário até a estrutura e organização da peça enquanto um drama de estações.

No entanto, essa mesma recepção calorosa de uma parte de sua obra, também é reveladora de uma negligência a seu trabalho considerado “menos canônico”, suas *late plays* e os trabalhos feitos pelo autor em sua fase inicial, como *Not about nightingales*. Tal negligência, por sua vez, é sintomática de uma crítica que apresenta uma predileção pelos trabalhos canonizados do autor e que, por vezes, busca não encarar a faceta social do trabalho de Williams.

Conforme Maria Silvia Betti propõe em seu estudo (2012, p. 26¹⁴apud Arnaut, 2018, p. 28), é um grande desafio reler os trabalhos de Williams na contramão da crítica dominante que, comumente, propõe uma interpretação biográfica e canônica de seus trabalhos. Nesse sentido, para Luis Marcio Arnaut (2018), um dos caminhos analíticos adotados pela crítica literária hegemônica é aquele que prioriza o caráter “psicologizante” de suas peças, ao invés do aspecto político. Um dos resultados dessa habitual abordagem analítica é também, concomitantemente, um apagamento de fatia importante do percurso estético do autor, cujas contribuições originais extrapolam, muitas vezes, os limites do realismo dramático. Remontar o percurso estético de Williams nos dá suporte para refletir sobre a evolução da concepção do autor sobre teatro e vai ao encontro com o processo de destrinchar possíveis contribuições estéticas anteriores às suas “peças tardias” e com as quais seja possível estabelecer conexões. Nesse sentido, na perspectiva experimental da poética do autor é possível encontrar a ambição deste em incorporar elementos do teatro vanguardista em suas peças.

Nesse sentido, um contato importante e polêmico, o qual, segundo Fernando Bustamante (2023), certamente deixou marcas na prática teatral de Williams, foi sua relação com o alemão Erwin Piscator. Essa se deu durante o Dramatic Workshop, oficina teatral que Piscator dirigiu até 1949 na New School for Social Research, e da qual Tennessee Williams participou. Antes de trabalhar com o artista alemão, Williams já havia produzido alguns trabalhos de forte cunho político a serem interpretados pelo grupo The Mummers, do qual o autor passou a fazer parte em 1930 (Bustamante, 2023, p. 2).

Em seu estudo, Bustamante traça um paralelo entre as noções estéticas de Williams e Piscator. Segundo ele, o próprio interesse por um teatro com preocupações sociais poderia aproximar ambos. Isso porque o teatro épico, desenvolvido por Piscator na

¹⁴ BETTI, Maria Silvia. Lirismo e Ironia: Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-26.

Alemanha, desde a década de 1920, defendia o drama como meio de educação política do público. No entanto, enquanto para Piscator atmosfera, sentimento e emoção deviam subordinar-se à mensagem política, podendo até ser sacrificados em favor dela, para Williams tais elementos eram centrais à experiência estética. Os experimentalismos de Williams priorizavam a verdade emocional e subjetiva dos personagens, de forma que o contexto político surgia de maneira mais indireta. Ainda que não submetesse sua poética à lógica panfletária pretendida por Piscator, Williams produziu uma visão caleidoscópica do sujeito social de seu tempo. Essa constituição, mediada pelo lirismo, permite ao público refletir sobre múltiplos aspectos políticos da sociedade americana.

Essa leitura se articula com a perspectiva de Thomas Keith (2024), que observa como Williams frequentemente insere temas políticos de forma velada, motivado, em parte, pelo desejo de não ser vinculado a partidos ou ideologias específicas. Keith argumenta que o autor não tinha interesse direto em utilizar o teatro como ferramenta política, mas que sua inserção em grupos politizados como The Mummers o levou a produzir peças com certo teor de justiça social. No entanto, mesmo sem intenções panfletárias ou engajamento ideológico explícito, elementos sociais e políticos acabam atravessando sua obra.

Como sublinha Keith, “esse compromisso com a ambiguidade por parte de Williams é essencialmente um compromisso com a profundidade, que para ele era a antítese da polêmica ou de uma mensagem política autoritária no drama” (2024, p. 20). Essa complexidade, segundo o crítico, é uma marca registrada tanto da estrutura de suas peças quanto de seus personagens. Em rascunhos manuscritos, inclusive, é possível identificar momentos em que o autor aborda diretamente certas pautas políticas e, posteriormente, opta por suprimi-las, o que reforça sua busca por uma abordagem mais sugestiva e não dogmática.

Nesse contexto, pode-se reconhecer que, ainda que não se manifesta de forma explícita, o teatro frequentemente carrega dimensões políticas, seja pelas vozes que privilegia, pelas ausências que evidencia ou pelas estruturas de poder que tensiona. Em Williams, esse aspecto político é intrinsecamente ligado ao lirismo de sua poética cênica: uma sensibilidade que propõe zonas de ambiguidade, dramatiza contradições e amplia possibilidades de leitura do mundo. Essa articulação se torna ainda mais perceptível após seu contato com Piscator, ganhando força em *The glass menagerie* (1944). Embora as

montagens da época não tenham conseguido realizar plenamente essa ambição do autor, talvez por conta da hegemonia do realismo dramático e comercial da época, suas notas de produção revelam uma espécie de manifesto artístico. Nesse manifesto, Williams explicita suas concepções teatrais e reflete criticamente sobre a representação dramática:

O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm apenas um objetivo válido, que é uma aproximação maior da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, ela não está, ou certamente não deveria estar, tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou com a interpretação da experiência, mas sim tentando encontrar uma abordagem mais próxima, uma expressão mais penetrante e vívida das coisas como elas realmente são. [...] Essas observações [...] dizem respeito a uma concepção de um teatro novo, plástico, que deve substituir o teatro realista esgotado (Williams, 2011, p. 3, tradução nossa).¹⁵

Em suas considerações Williams coloca-se contra o tipo de realismo que protagonizou a tradição dramática estadunidense e, além disso, cunha o termo “teatro plástico”, que elucida um teatro “teatral”. Richard Kramer (2002) observa que, nesse tipo de teatro, cada elemento cênico – luz, som, cenário, figurino, entre outros –, pode adquirir um valor simbólico dentro da poética de Williams. Por isso, ele o denomina também como “drama escultural”, uma forma dramatúrgica na qual o texto não se limita ao diálogo, mas se expande através das rubricas, elevando o dramaturgo à função de construtor do *mise-en-scène*. Essa abordagem inovadora, segundo Kramer, teve grande impacto no teatro norte-americano e influenciou dramaturgos como Arthur Miller, entre outros. Murphy (2014, p. 60) ressalta, inclusive, que a relação entre a dramaturgia de Williams e o trabalho do cenógrafo Jo Mielziner foi fundamental para o desenvolvimento de uma influente forma de teatro total que seria reconhecida ao redor do mundo como o *The American Style*.

As conceituações de Williams a respeito do teatro plástico são muito significativas, pois se identificam e convergem com algumas tendências vanguardistas cenográficas que

¹⁵ No original (Williams, Tennessee. **The glass menagerie**. New York: New Directions, 2011, p. 3): “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. (...) These remarks (...) have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture”.

emergiam na época. Cathie Margaret Clelland (2012) reflete sobre o impacto que esse conceito teve na cenografia estadunidense:

A teoria dele de 'teatro plástico', que foi fundamental para suas primeiras peças - provavelmente para todas as suas peças -, inspirou cenógrafos a criar imagens cênicas que contribuíram de forma essencial para a recepção de sua obra e, conseqüentemente, para sua reputação posterior. Quase sem exceção, o estilo das peças de Williams é tanto visual quanto literário. O público das primeiras peças reagiu à sua novidade, que foi o resultado de, entre outras coisas, uma intensa interconexão entre o texto verbal e todos os outros elementos do palco (Clelland, 2012, p. 2-3, tradução nossa).¹⁶

A partir da conjectura de que em *Not about nightingales* já residia a semente de um tipo de teatro que seria desenvolvido por Williams ao longo de sua trajetória, é interessante observar como tal contribuição teve um impacto positivo no cenário dramático estadunidense. Segundo a autora, para localizar Williams em suas contribuições estéticas, se faz necessário reiterar algumas figuras que, antes da Segunda Guerra Mundial e da Grande Depressão, foram peças-chave na constituição do The New Stagecraft, um novo tipo de cenografia teorizada por Robert Edward Jones e Kenneth McGowan como "o teatro sério norte-americano",¹⁷ designers que, em consonância com Lee Simonson, Norman Bel Geddes e Joseph Urban, desafiaram a dominância do realismo na cenografia (Clelland, 2012, p. 24). Para Clelland, muito da contribuição de Williams, nesse sentido, foi um respiro e uma retomada desse processo que perdeu sua força durante o período pós-guerra, mas que já era preanunciado inclusive nas *early plays* do autor:

Os cenários, assim como as peças escritas e produzidas nesse período pós-guerra, foram caracterizados pelo realismo, sentimentalismo e escapismo. O teatro americano, assim como o resto do mundo, emergiu dos anos de guerra com a necessidade de se reconstruir e se reinventar. Williams fez parte desse processo de reinvenção (Clelland, 2012, p. 25, tradução nossa).¹⁸

¹⁶ No original: "His theory of 'plastic theatre' which was fundamental to his first plays - and probably all his plays - inspired designers to create stage images which contributed fundamentally to the way his work was received and therefore to his subsequent reputation. Almost without exception, the style of Williams' plays is a visual as well as a literary style. Audiences of the first plays responded to their newness, the result, among other things, of an intense interconnection between the verbal text and all the other elements of the stage".

¹⁷ The serious theatre of America. Tradução nossa.

¹⁸ No original: "Set designs, like the plays written and produced during this post-war period, were characterized by realism, sentimentality and escapism. American theater, like the rest of the world, emerged from the war years needing to rebuild and to reinvent itself. Williams was part of this reinvention process".

Um dos artistas supracitados, Robert Edmond Jones foi um dos pioneiros quanto às inovações dramatúrgicas na cenografia norte-americana, revolucionando-a. O artista também fez parte do grupo The Provincetown Players e foi responsável por projetar os cenários das peças de Eugene O'Neill durante os anos 1921 a 1946. Para Jones, a nova cenografia visava criar uma atmosfera para a peça que provocasse uma profunda envolvimento emocional no público. Em *The dramatic imagination* (1941), o autor também explorou suas ambições quanto à representação do espaço emocional dos personagens, proposta que ressoa a visão exposta por Williams nas notas de produção de *The glass menagerie*.

A inclinação não realista de Williams, relacionada à constituição emocional do sujeito social como um meio de ilustração das mazelas sociais, possui, portanto, uma herança cultural significativa. Nesse sentido, o uso de expedientes expressionistas em *Not about nightingales* que será analisado no presente trabalho também se insere nesse contexto, uma vez que a obra faz o uso explícito dessa proposta de poética cênica para construir a atmosfera sufocante da prisão.

Nesse contexto, é possível traçar um paralelo entre Eugene O'Neill e Tennessee Williams tendo em vista algumas das convergências teóricas que unem os dois autores. Ao explorar *The hairy ape* e *Not about nightingales* o trabalho almeja observar como ambas as peças caracterizam o sujeito e, conseqüentemente, a sociedade a qual eles correspondem a partir de escolhas cênicas que exploram as possibilidades dos expedientes expressionistas. Nesse contexto, O'Neill incorpora à técnica do drama de estações¹⁹ uma poética cênica que imprime na peça sua identidade e marca dramaturgias posteriores. Enquanto Williams, em *Not about nightingales*, apresenta uma estrutura não episódica que, no entanto, em determinado momento é interrompida por um interlúdio declaradamente expressionista. Em geral, a obra é marcada pela musicalidade, coros e monólogos que ajudam a constituir uma representação menos objetiva e altamente crítica da realidade.

Assim, a comparação entre as duas abordagens se justifica pela importância de entender e contrastar as possibilidades estéticas do experimentalismo e do expressionismo

¹⁹ O drama de estações (*station drama*) pressupõe uma perspectiva hipersubjetiva, na qual os personagens secundários estão subordinados ao personagem principal. Nele a organização das cenas é sequencial e cumprem o objetivo de examinar o "eu", mostrar sua multiplicidade de pensamentos conflitantes, expô-lo a diferentes situações e analisar os resultados desses confrontos. O personagem principal é o cerne dessa ação. Para Johannes Evelin (1998), no drama de estações a batalha psicológica se torna o próprio enredo. Segundo o estudioso, as duas características mais importantes do drama de estações são a centralização do personagem principal e o enfraquecimento da estrutura tradicional/linear da trama. (1998, p. 166). É um tipo de drama "egocêntrico", que Peter Szondi classifica como dramaturgia do eu.

dramático norte-americano. O estudo será feito a partir da hipótese de que em ambas as peças há uma representação da alienação entre o indivíduo e o mundo que se delineia. Tal representação se dá, como aponta Walker, a partir da consciência dos perigos que a mecanização e o crescimento industrial impôs ao sujeito e culmina numa crítica à sociedade moderna, por vezes desigual e inescrupulosa.

1. Desenvolvimento

1.1. As obras

The hairy ape

Conforme a caracterização de Margaret Loftus Ranald (1998), em *The hairy ape*, O'Neill realiza uma "excursão pelo expressionismo" articulando seu interesse por políticas trabalhistas e pela estética desse "teatro total". Essa articulação se manifesta na própria estrutura da peça (drama de estações), que retrata a deterioração psicológica de um homem branco (Yank) a partir de um espaço simbólico de confinamento: a caldeira de um navio. Ali, um grupo de foguistas trabalha incessantemente para manter a embarcação em funcionamento, expostos ao calor intenso e cercado por aço – um cenário que traduz visualmente a condição de opressão. Desde o início, o público é convidado a observar a desumanização desses trabalhadores, cuja força física é explorada por uma classe burguesa que administra o navio. Ao longo da peça, a tensão entre esses dois grupos se escancara, apontando para uma crítica ampla à estrutura social opressora que atravessa a peça como um todo.

Dentro dessa comunidade masculina de foguistas, marcada pela zombaria e pela brutalidade, Yank se destaca por sua força física e intrepidez, assumindo uma espécie de liderança entre os colegas. Seu nome, "Yank",²⁰ carrega um simbolismo que remete à sua identidade como cidadão americano, aproximando-o de um certo arquétipo nacional. Representante da classe trabalhadora, Yank é valorizado pela sociedade sobretudo por sua força física, e não por suas capacidades intelectuais. É justamente essa força que o coloca

²⁰ Nos Estados Unidos, o termo "Yank" pode ser utilizado como um apelido para uma pessoa nativa estadunidense. Algumas vezes o termo pode ter um tom pejorativo.

em posição de liderança no grupo, fazendo-o acreditar, ao menos inicialmente, na importância e relevância de seu trabalho para o funcionamento do navio.

No entanto, o início de sua derrocada se dá no confronto com Mildred, uma mulher jovem e rica que está determinada a conhecer a caldeira do navio, parte inexplorada para ela. O encontro de Yank e Mildred se dá durante uma bronca que o personagem dá em seus colegas, ao vê-lo a jovem grita “besta nojenta”²¹ e desmaia. A atitude da garota desperta em Yank uma forte crise existencial e tamanho desconforto psicológico que irá guiá-lo pela sua jornada em busca de pertencimento. O protagonista vaga pela cidade tendo encontros que apenas intensificam tal sentimento de não pertencimento.

Not about nightingales

Not about nightingales foi escrita em 1938, mas produzida apenas em 1998, descoberta postumamente pela atriz Vanessa Redgrave. Na peça, o público acompanha a história e revolta de um grupo de homens que vivem presos em uma penitenciária de alta segurança. A prisão é gerenciada pelo opressivo chefe de polícia Mr. Whalen, representante de um sistema autoritário, que mantém os detentos sob uma conduta insalubre que leva esses ao protesto. A peça foi inspirada no acontecimento que ocorreu em Holmesberg Prison, na Filadélfia, em 1938, no qual quatro homens foram sufocados até a morte em uma fornalha durante a greve feita em prol de melhores condições alimentares.

Escrita com a ajuda do Federal Theatre Project, *Not about nightingales* apresenta cerca de 23 personagens masculinos, detentos, em oposição à figura autoritária do chefe de polícia. O cenário da prisão é revelado ao público a partir da chegada de Eva, uma jovem que, em meio à dura realidade do período pós-Depressão, busca desesperadamente um emprego. Ao se deparar com um anúncio no jornal, ela aceita a vaga de secretária nesse ambiente opressivo. Nesse contexto, Butcher emerge como líder do comportamento disruptivo dos presos dentro da prisão, homens que lutam por melhores condições e que levantam questionamentos sobre o encarceramento e os direitos humanos. Esse cenário de violência e injustiça social também conta com a presença de Jim, um jovem detento que, por trabalhar mais próximo ao diretor, conquista a antipatia dos demais presos. Jim se

²¹ “filthy beast” (O’Neill, Eugene. *The hairy ape*. London: Jonathan Cape, 1923, p. 32). (Tradução nossa).

destaca por sua sensibilidade, revelando uma visão de mundo mais reflexiva sobre a natureza da linguagem e sobre a poesia. No entanto, ele rejeita qualquer romantização da realidade e critica o poema “Ode to a nightingale”, de John Keats, que inclusive inspirou o nome da peça. Para Jim, um discurso poético como o de Keats é inaceitável diante de uma sociedade marcada pela injustiça, desigualdade e desesperança. Com o avanço das revoltas na prisão, Eva começa a perceber as falhas nas estratégias e atitudes de Whalen diante daquela realidade. Nesse processo, ganha destaque a relação abusiva entre o diretor e Jim, por quem Eva, gradualmente, desenvolve simpatia.

1.2. Metodologia

A pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura e análise das peças, com foco nos elementos e expedientes expressionistas de ambas. Para isso, foram utilizadas referências da fortuna crítica referendada, análises críticas sobre a obra dos autores, além de textos relevantes sobre a teoria e estética do drama. Essas leituras fundamentaram uma análise atenta e anotada das obras, assim como as interpretações, reflexões e conclusões subsequentes.

1.3 Análise

Para Tornqvist (1998), a obra de Strindberg é das grandes referências de O'Neill, o autor elucida que considerava o dramaturgo sueco “o mais moderno dos modernos” (O'Neill, 1924²² *apud* Tornqvist, 1998, p. 30). As peças de Strindberg são analisadas por Peter Szondi no seu famoso livro *Teoria do drama moderno* (2001). No capítulo intitulado “Dramaturgia do eu”, Szondi destaca os expedientes expressionistas trabalhados pelo autor. Dentre esses está a estrutura chamada “drama de estações”, composta por uma sequência de episódios que revelam diferentes aspectos do interior do protagonista.

Em *The hairy ape*, O'Neill traz a mesma estrutura, o drama de estações, mas a adapta ao contexto estadunidense, ajustando-a à figura do trabalhador industrial. O'Neill retoma-a deslocando-a do modelo europeu para um universo temático e social marcado pelas tensões de classe nos Estados Unidos. Assim, a estrutura do drama de estações é utilizada

²² O'NEILL, Eugene. *Eugene O'Neill talks of his own and the plays of others*. New York: New York Herald Tribune, 1924.

como ferramenta para explorar o interior do sujeito principal da peça (Yank) e as forças sociais com as quais ele interage. O'Neill, portanto, mobiliza uma forma já associada ao expressionismo para dar forma concreta ao conflito entre identidade individual e estrutura social, colocando a personalidade de Yank em relação direta com o mundo ao seu redor (Szondi, 2001, p. 105-107). Já em *Not about nightingales*, Tennessee Williams adota uma estrutura mais tradicional em três atos. Ao contrário de O'Neill, Williams não centra sua peça exclusivamente na interioridade de um único protagonista. Em vez disso, amplia o foco para abarcar o conjunto dos personagens encarcerados, favorecendo uma reflexão mais plural sobre as desigualdades, as tensões sociais e os modos distintos de subjetivação dentro daquele espaço prisional.

O expressionismo foi uma resposta feroz às mazelas do século XX, como o materialismo, racionalismo, a industrialização e as diferentes influências na religião, na arte, na ciência, na psicologia, na química e na física. Numa civilização que entronou ciência, dinheiro e máquina (indústria), se faz necessário discutir essa complicada relação entre o sujeito e esse mundo moderno que se delineia diante de seus olhos. Essa tensão está no cerne tanto de *The hairy Ape* quanto de *Not about nightingales*. Em ambas as peças, evidencia-se o sentimento de deslocamento e desconexão entre o indivíduo e a sociedade, sentimento esse ligado à condição de classe desses sujeitos. Trata-se, portanto, de um recorte social específico: personagens pertencentes às classes marginalizadas ou oprimidas, cuja exclusão revela as falhas estruturais de um sistema que privilegia poucos e silencia muitos. Assim, as duas obras constroem uma crítica contundente às desigualdades impostas por esse sistema.

Nesse contexto, enquanto O'Neill traz uma representação do trabalhador estadunidense explorado, proletários, Williams apresenta um leque mais amplo e polêmico: homens marginalizados, detentos em uma prisão de segurança máxima. Apesar disso, ambos têm algo intrínseco em comum: são subalternizados, desprezados pela sociedade da qual fazem parte e à qual não pertencem e pela qual têm sua humanidade questionada.

Dentro desse contexto, o expressionismo recorre à distorção da realidade na tentativa de retratar o todo da intensa experiência psíquica, pintando todas as associações que o ego pode adquirir na sua relação com o objeto. Assim, sustentando-se na definição

fornecida por Oskar Pfister (1922, p. 189-190²³ *apud* Hruby, 1941, p. 9), pode-se afirmar que a distorção da realidade objetiva se dá na tentativa de reproduzir o significado intrínseco das coisas, a substância de sua alma, de maneira que a mente criadora se sente como a medida das coisas, porque o mundo não passa de autodesenvolvimento da mente (Hruby, 1941, p. 9).

Sendo assim, em *Not about nightingales*, Williams incorpora, de forma sensível e simbólica, elementos que definem sua poética cênica e dialogam diretamente com a proposta expressionista. Williams constrói uma atmosfera útil à sua ambição de explorar o subjetivo ambíguo do corpo que compõe os sujeitos da prisão. O *mise-en-scène* aliado ao texto na cena de abertura da peça oferecem ao público um quadro desconcertante, no qual um guia apresenta a prisão em um tom leve e bem-humorado, não condizente com o ambiente:

Vocês podem ver agora, pessoal. Aquela é a ilha. Meio enevoadada. Vejam aqueles grandes muros de pedra. À prova de dinamite. À prova de fuga! Três mil e quinhentos homens lá dentro, pessoal, e muitos deles nunca sairão! Caramba, eu me pergunto como deve ser ficar trancado num lugar assim até o fim dos tempos. Oh, oh! Lá vai a banda, pessoal! Dançando no convés superior! Dançando, pessoal! [...] (Williams, 1998, p. 17, tradução nossa).²⁴

O guia orienta que esse público dance e se regozije, ao som de uma canção que os acompanha, perante a opressiva e sombria penitenciária. Indiretamente, a cena apresenta as características da sociedade que circunda essa prisão: ela manifesta uma curiosidade, espetaculariza as mazelas alheias, mas também possui um temor direcionado à realidade desses marginalizados. Afinal, o grupo os observa de longe e com a segurança de que as “grandes paredes de pedra”, “à prova de dinamite” e “à prova de escape” manterão aqueles dentro do lugar distantes. Tais características poderiam facilmente ser atribuídas também a Mildred, personagem que, em *The hairy ape*, representa a camada classe alta da sociedade. Na cena 2 da peça, a jovem insiste em descer ao porão do navio, curiosa para ver como é o trabalho braçal daqueles que estão nas caldeiras:

²³ PFISTER, Oskar. *Expressionism in art: its psychological and biological basis*. London: Broadway House, 1922.

²⁴ No original: “You can see it now, folks. That’s the Island. Sort of misty still. See them big stone walls. Dynamite-proof, escape-proof! Thirty-five hundred men in there, folks, and lots of ‘em ‘ll never get out! Boy, oh, boy, I wonder how it feels t’ be locked up in a place like that till doomsday? Oh, oh!! There goes the band, folks! Dancing on the Upper Deck! Dancing, folks! Lorelei Lou and her eight Lorelights! Dancing on the Upper Deck – dancing! – Dancing! – Dancing...”.

[Ele [Yank] vê Mildred, como uma aparição branca à luz intensa das portas da fornalha abertas. Ele fita os olhos dela, que se tornam pedras. Quanto a ela, durante seu discurso, ela escuta, paralisada pelo horror, pelo terror, sua personalidade inteira esmagada, batida, colapsada, pelo impacto terrível dessa brutalidade desconhecida, abissal, nua e sem vergonha. Ao olhar para o rosto de gorila dele, enquanto seus olhos penetram os dela, ela emite um baixo e sufocante grito e se afasta dele, colocando as duas mãos diante dos olhos para impedir a visão de seu rosto, para proteger os seus próprios. Isso assusta Yank, que reage. Sua boca se abre, seus olhos ficam confusos.] MILDRED: [Prestes a desmaiar sobre os engenheiros, que a seguram um de cada lado, enquanto ela choraminga.] Me levem embora! Oh, a besta imunda! (O'Neill, 1923, p. 32, tradução nossa).²⁵

Mildred não suporta a imagem que vê ao descer à caldeira. Vestida de branco, frágil e delicada, ela representa o exato oposto da figura bruta, coberta de carvão de Yank. Boquiaberto e confuso, nesse encontro o protagonista enfrenta o olhar uniformizador daqueles do convés superior, que o enxergam como “homens que se assemelham àqueles retratos nos quais aparece o homem de Neandertal” (O'Neill, 1923, p. 5, tradução nossa).²⁶ No entanto, em *Not about nightingales* tal encontro com a sociedade se dá através de perspectivas de diversos prisioneiros. Em *The hairy ape*, a representação da sociedade, principalmente a partir desse momento, se dá a partir da visão de Yank, cuja jornada em busca de pertencimento começa nesta cena.

Para entender como se dá essa estrutura do drama de estações em *The hairy ape*, especialmente no que diz respeito aos encontros sociais que nele ocorrem, é útil retomar a análise de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001). Ao comentar a obra de Strindberg, Szondi descreve uma forma dramática em que o sujeito isolado tenta elaborar o mundo alienado ao seu redor por meio das relações humanas. Nesse tipo de drama, as relações se constroem a partir das estações, ou seja, dos espaços simbólicos e sociais ocupados pelos personagens em cada momento da narrativa.

Nesse contexto, o primeiro espaço, pelo qual Yank transita, é o “stokehole” (fornalha). Esse espaço é um compartimento abaixo do convés de um navio a vapor ou a

²⁵ No original: “He (Yank) sees Mildred, like a white apparition in the full light from the open furnace doors. He glares into her eyes, turned to stone. As for her, during his speech she has listened, paralyzed with horror, terror, her whole personality crushed, beaten in, collapsed, by the terrific impact of this unknown, abysmal brutality, naked and shameless. As she looks at his gorilla face, as his eyes bore into hers, she utters a low, choking cry and shrinks away from him, putting both hands up before her eyes to shut out the sight of his face, to protect her own. This startles Yank to a reaction. His mouth falls open, his eyes grow bewildered.]

MILDRED [About to faint to the Engineers, who now have her one by each arm whimperingly.] Take me away! Oh, the filthy beast! [She faints.(...)]”.

²⁶ No original: “men themselves that resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal Man”.

carvão, lá os fogos são alimentados e o combustível é queimado para produzir calor e gerar vapor para o funcionamento dos motores. É uma área quente, na qual os foguistas trabalham para manter o navio em movimento, alimentando o fogo com carvão e removendo as cinzas resultantes da queima. Nas primeiras cenas (1 a 4), Yank habita a fornalha, mas seu discurso já preanuncia o questionamento-mote que despertará sua crise identitária: “Eu pertencço?”. O’Neill propõe um processo de subjetivação e mergulho no “eu” central, que também gira em torno desse questionamento fundamentalmente universal, coletivo. Na peça, Yank efetivamente pergunta e usa o termo “*belong*”, pertencer, para se elaborar e enquadrar os outros à sua volta:

YANK: Somos homens melhores do que eles, não somos? Claro! Qualquer um de nós conseguiria dar conta deles com uma mão só. Coloque um deles aqui por uma hora na fornalha, o que aconteceria? Eles o levariam embora numa maca. Esses caras não valem nada. São inúteis. Quem faz esse velho navio funcionar? Não somos nós? Então, nós pertencemos, não é? Nós pertencemos e eles não. Isso é tudo (O’Neill, 1923, p. 12, tradução nossa).²⁷

Esse trecho traz uma primeira resposta de Yank ao colega de trabalho Long, após este ter nomeado o algoz daquele “inferno” que configura a fornalha do navio como a “classe capitalista”. É a primeira vez que Yank traz sua ideia de pertencimento que permeia toda a peça e está intrinsecamente ligada à condição social do personagem enquanto representante de uma classe. É a partir da perspectiva de Yank que o leitor acompanha sua derrocada trágica, na qual ele define enquanto procura se encaixar na sociedade ao seu redor.

Em cada uma das estações, é por intermédio das relações com os outros personagens que aparecem que se dá o movimento da peça, o qual, por sua vez, é atrelado ao movimento interno de Yank. Sobre isso, é possível afirmar o mesmo que Szondi comenta sobre a estrutura de *O pai*, de Strindberg:

No drama de estações, o herói cuja evolução é descrita se destaca com máxima clareza das figuras com que se depara nas diferentes estações de seu percurso. Como não é senão o encontro com ele que as põe em cena, elas só aparecem sob sua perspectiva e a ele relacionadas (Szondi, 2001, p. 52).

²⁷ No original: “We’re better men dan dey are, ain’t we? Sure! One of us guys could clean up de whole mob wit one mit. Put one of ‘em down here for one watch in de stokehole, what’d happen? Dey’d carry him off on a stretcher. Dem boids don’t amount to nothin’. Dey’re just baggage. Who makes dis old tub run? Ain’t it us guys? Well den, we belong, don’t we? We belong and dey don’t. Dat’s all”.

Na primeira estação da trajetória de Yank, os principais diálogos se dão entre Paddy, Long, Yank e as vozes (que, por vezes, parecem estar associadas aos companheiros de trabalho de Yank, por vezes parecem apenas representar o coletivo de pessoas do espaço público em que ele se encontra). As vozes são um elemento significativo, pois representam este todo coletivo que também não necessariamente está presente – visualmente – nas cenas. Elas não configuram uma representação fidedigna da realidade e sim uma distorção. São a perfeita representação, no entanto, da desconexão entre esse elemento humano, a “voz”, e corpos, pois essas não necessariamente correspondem às personagens que compõem as cenas. Esse tipo de distorção, relacionada primordialmente, também à construção de uma atmosfera expressionista, retoma, em certa medida, o coro, das tragédias gregas, e as pantomimas, presentes em muitas peças experimentais do início do século 1920 nos Estados Unidos.

Dentro da peça, esse coro de vozes tem funções muito interessantes, aliadas à coletivização que O’Neill impõe à caracterização dos indivíduos que trabalham no compartimento, elas podem causar diferentes impressões no leitor. As vozes não só retratam uma unidade entre os trabalhadores da caldeira, mas revelam o automatismo das ações dos personagens, representando-os como uma unidade de som. *A priori*, as vozes parecem corresponder a esse olhar uniformizador que ordena a peça, no entanto, muitas vezes elas também julgam, ironizam e até zombam do personagem principal (que não só é representativo de sua classe, como também o mais forte dentre os outros), conforme podemos observar na sequência a seguir:

[Eles todos entram no coro.] Oh, uísque é a vida do homem! Uísque para o meu Johnny! [Novamente o coro] Oh, o uísque deixou meu velho maluco! Uísque para o meu Johnny!

YANK [Virando-se novamente com desdém.] Ah, droga! Esqueçam essa história de navios antigos! Toda essa besteira já era, entenderam? E vocês já eram também, seus velhos malditos, só não sabem disso. [...] Não conseguem ver que estou tentando pensar?

TODOS [Repetindo as palavras dele como um só, com a mesma zombaria cínica e divertida.] Pensar! [A palavra repetida tem um tom metálico, como se suas gargantas fossem trompetes de fonógrafo. Segue-se um alvoroço geral de risadas estridentes, quase latidas] [...]

VOZES: Não fique quebrando a cabeça com isso, Yank. Vai ficar com dor de cabeça, porra! [...] Beba, não pense! Beba, não pense! Beba, não pense! [Todo o coro de vozes canta esse refrão, batendo no chão, batendo nos bancos com os punhos (O’Neill, 1923, p. 9-10, tradução nossa).²⁸

²⁸ No original: “[They all join in on this.] Oh, whiskey is the life of man! Whiskey for my Johnny! [Again chorus] (...) Oh, whiskey drove my old man mad! Whiskey for my Johnny! / YANK [Again turning

Quem dá início à cantoria é Paddy, um personagem nostálgico a respeito de como eram as navegações, e com ele, as vozes começam a cantar também. Antes disso, Yank pede algo mais forte que cerveja para beber, e todos os envolvidos na cena parecem estar em busca de bebidas alcoólicas, o que as vozes depois explicam que está relacionado à condição de trabalho deles no compartimento: “Seis dias no inferno e depois Southampton. Por Deus, eu queria que alguém cumprisse meu primeiro turno por mim! Tá ficando enjoado, imbecil? Beba e esqueça isso!” (O’Neill, 1923, p. 8).²⁹ Depois todos começam a cantar essa canção do trecho, que alude muito às canções populares (*folk songs*), chamada *Whiskey Johnny*. Yank interrompe a cantoria e reclama do barulho, reivindicando um silêncio para que ele possa pensar e essa atitude dele é terminantemente ironizada pelas vozes. Toda a construção dessa sequência é artificial, uma vez que os trabalhadores correspondem mecanicamente e até coreograficamente a esse papel que lhes foi designado. Fica implícito como o grupo lida com as próprias mazelas e questionamentos, por meio da bebida, buscando uma fuga da realidade, um entorpecimento, uma abstenção dos seus sentidos. Quando as vozes zombam da atitude de Yank de “pensar”, elas zombam também desse movimento do personagem de se lançar para fora daquilo que é esperado desse grupo. Nesse âmbito, é possível questionar-se sobre, em que medida as vozes não projetam, com certo exagero (assim como os outros elementos que constituem essa atmosfera cênica), esse olhar de uma sociedade que pretende despir o sujeito proletário norte-americano de seus direitos enquanto ser humano.

A designação de Yank como “macaco peludo” é reiterada ao longo da peça, desde o título até as constantes comparações entre o personagem e os animais, indicadas nas rubricas. Essa associação, no entanto, não permanece apenas no plano simbólico, ela se concretiza a partir do encontro com Mildred na cena 3. Nesse momento, dentro da lógica da dramaturgia do eu que estrutura a peça, a presença de Mildred rompe a ilusão de Yank

around scornfully.] Aw hell! Nix on dat old sailing ship stuff! All dat bull’s dead, see? And you’re dead, too, yuh damned old Harp, on’y yuh don’t know it. (...) Can’t youse see I’m tryin’ to t’ink? / ALL [Repeating the word after him as one with same cynical amused mockery.] Think! [The chorused word has a brazen metallic quality as if their throats were phonograph horns. It is followed by a general uproar of hard, barking laughter.] / VOICES: Don’t be cracking your head wid ut, Yank. You gat headache, py yingo! One thing about it rhymes with drink! Ha, ha, ha! Drink, don’t think! Drink, don’t think! Drink, don’t think! [A whole chorus of voices has taken up this refrain, stamping on the floor, pounding on the benches with fists.]”.

²⁹ No original: “Six days in hell – and then Southampton. Py Yesus, I vish somepody take my first vatch for me ! Gittin’ seasick, Square-head? Drink up and forget it!”.

de pertencer à essência do objeto que produz — o aço.³⁰ Ela não o enxerga como uma força vital que move o navio, mas como uma “besta nojenta”, expressão que marca o início do processo de desintegração da identidade do protagonista. É o ponto em que Yank começa a tomar consciência do seu não pertencimento e do distanciamento em relação à sociedade que o cerca.

Nesse sentido, a cena 2 pode ser compreendida como subordinada à perspectiva do “eu”, pois contribui para a construção de um mundo deformado pelo olhar do sujeito, um mundo que o confronta e acentua seu isolamento. Dentro da estrutura do drama de estações, é nesse espaço que ocorre o primeiro choque entre Yank e mundo exterior, que se dá através do encontro com Mildred. Ela representa uma figura ambivalente, pertencente à classe dominante, mas com um desejo declarado de conexão com a classe trabalhadora. Afirma resistir ao calor da fornalha por acreditar ter origem proletária, mas sua presença no espaço, de vestido branco, apenas reforça simbolicamente o contraste entre sua posição social e a dos homens cobertos de carvão. Assim, na “estação” da cena 2, é Mildred quem encarna esse mundo que o rejeita, funcionando como agente de ruptura e exposição das distâncias sociais que Yank se recusa ou não consegue perceber até então.

O coro de vozes também está presente em *Not about nightingales*. A peça tem início quando Eva, atingida pelo desemprego que assola os Estados Unidos durante a grande depressão, descobre a vaga de emprego como secretária de Mr. Whalen que dirige a prisão de alta segurança. Lá ela conhece e estabelece uma relação com Jim, um jovem que foi preso por um crime que cometeu na infância, cresceu na penitenciária e, por bom comportamento, ganhou certa liberdade como “assistente” do diretor. Mr. Whalen é um homem autoritário, que se recusa a atender o pedido dos presos de receber uma melhor alimentação. Aos poucos, conforme são acessadas as histórias de outros detentos, a prisão se afigura como um espaço de múltiplas violências, que reproduz racismo, homofobia e injustiças sociais. O espaço da peça alude ao confinamento dos presos, alternando entre o escritório do diretor e as celas. Nesse contexto, Whalen é representante do sistema opressivo do qual faz parte com os presos. Um dos momentos significativos de união entre os detentos se dá na cena 10, intitulada “Inferno - um interlúdio expressionista”, quando as vozes aparecem:

³⁰ Yank chega afirmar que ele é o próprio aço, “I’m the steel [...] I’m the muscles in the steel” (eu sou o aço, eu sou os músculos do ferro) (O’Neill, 1923, p. 52), ele se vê como peça fundamental para o funcionamento da sociedade e até se vangloria disso.

VOZES: Pare de comer – pare de comer – pare de comer – pare de comer – não coma mais dessa porcaria – joga de volta na cara deles – pare de comer – pare de comer – nós não comemos merda – somos humanos – pare de comer – PARE DE COMER – / [O coro cresce mais alto, mais histérico, tornando-se como o rugido de animais. À medida que o grito aumenta, ouve-se o barulho das canecas de lata. As luzes se acendem em Butch e outros sentados nos bancos, à mesa. Cada um tem uma caneca de lata e um prato com os quais batem no ritmo do coro do Canto liderado por Ollie, que está de pé, à frente do palco, no holofote.] (Williams, 1998, p. 65, tradução nossa).³¹

A cena começa com uma atmosfera caótica, com instruções para os personagens tomarem seus lugares à mesa, mas ruídos indicam que eles estão se movendo e as vozes indistintas criam uma sensação de confusão e agitação. Para além das vozes que repetem “pare de comer”, “nós somos humanos”, “ligue o aquecedor”, a cena possui elementos rítmicos e percussivos, como o som de copos e pratos sendo batidos como acompanhamento ao coro. Esse uso de percussão e ritmo cria uma atmosfera frenética e contribui para a intensidade da cena. No “interlúdio expressionista” Williams consegue representar subjetivamente e simbolicamente as tensões entre o sujeito e o sistema, o qual é incapaz de enxergar sua individualidade e humanidade. Na cena 5 de *The hairy ape*, revelam-se de forma escancarada os contornos de um mundo que se volta contra o sujeito e o desumaniza. Yank visita a Quinta Avenida nova-iorquina junto ao colega Long, três semanas depois do marcante encontro com Mildred, do qual Yank não se recupera e busca vingar-se. Lá a realidade citadina reafirma que o não pertencimento do personagem se fortalece também para além do seu ambiente de trabalho.

Nessa cena, é possível observar duas facetas desse universo contra o qual opera o isolamento do indivíduo. Long, companheiro de trabalho de Yank, representa o movimento operário, que aparecerá novamente na cena 7. Long leva Yank para a Quinta Avenida, em Nova Iorque, para tentar explicar ao amigo que Mildred é apenas a personificação da classe privilegiada que se beneficia das desigualdades sociais. Para ele, é a estrutura de classes que deve ser enfrentada, e não Mildred como indivíduo. No entanto, Yank rejeita com veemência as tentativas de politização feitas por Long:

³¹ No original: VOICES: Quit eating – quit eating – quit eating – quit eating – don’t eat no more a dis slop – throw it back in deir faces – quit eating – quit eating – we don’t eat crap – we’re human – quit eating – QUIT EATING – / [The chorus grows louder, more hysterical, becomes like the roaring of animals. As the yammering swells there is a clatter of tin cups. The lights come up on Butch and others seated on benches at a table. Each has a tin cup and plate with which he beats time to the chorus of the Chant led by Ollie, who stands, stage forward, in the spotlight.]

LONG: [...] Não é por isso que eu te trouxe aqui? Pra te mostrar? Você tem olhado essa porcaria toda errado. Tem agido e falado como se fosse tudo uma maldita questão pessoal entre você e aquela vaca. Eu quero te convencer de que ela era só uma representante da classe dela. Quero acordar sua maldita consciência de classe. Aí você vai ver que é a classe dela que você tem que enfrentar, não ela sozinha. Tem uma porção de gente como ela, que Deus os ceguem! [...] E ela e sua maldita classe compram esses brinquedos para pendurar neles! Um desses aqui compraria comida para uma família faminta por um ano!

YANK: Ah, pare com essa história! Pro inferno com a 'família faminta'! Me diz, esses 'brinquedos' são bonitos, é? [...] Mas, ai, de que adianta? Deixe ela ficar com elas. Elas não pertencem mais que ela (O'Neill, 1923, p. 47-48, tradução nossa).³²

A sequência revela a alienação de Yank em relação a Long e ao discurso coletivo da luta de classes. Preso em sua visão individualizada e estreita do mundo, Yank continua a enxergar a si mesmo como a própria força que sustenta a sociedade, como se fosse o núcleo material e essencial do sistema: "Vê aquele prédio ali em cima? Vê aquela construção de ferro? Ferro, isso sou eu! Vocês vivem nisso aí e acham que são alguma coisa" (O'Neill, 1923, p. 52, tradução nossa).³³ Conforme pontua Walker (2005), Yank acredita que é superior aos outros trabalhadores e despreza aqueles que ele considera fracos, covardes, velhos, ou pessoas da classe alta. Nesse contexto, ao não conseguir conceber outras maneiras de enxergar o mundo, se opõe a ele, conforme trata Szondi (2001, p. 53):

A cena dramática extrai seu dinamismo da dialética inter-humana; vê-se impelida para a frente graças ao momento de futuro que nela habita. Nas cenas do 'drama de estações', ao contrário, não é criada qualquer determinação recíproca: o herói encontra por certo outras pessoas, mas elas permanecem estranhas a ele.

Como argumenta o autor, nas cenas do drama de estações não há uma interação verdadeira recíproca entre o herói e as outras pessoas que ele encontra. As relações são superficiais e estranhas, e não há uma criação de determinações mútuas. Nessa cena, a

³² No original: "LONG: (...) Ain't that why I brought yer up 'ere to show yer? Yer been lookin' at this 'ere 'ole affair wrong. Yer been actin' an' talkin' 's if it was all a bleedin' personal matter between yer and that bloody cow. I wants to convince yer she was on'y a representative of 'er clarss. I wants to awaken yer bloody clarss consciousness. Then yer'll see it's 'er clarss yer've got to fight, not 'er alone. There's a 'ole mob of 'em like 'er, Gawd blind 'em! (...) And theyher and her bloody clarss buys 'em for toys to dangle on 'em! One of these 'ere would buy scoff for a starvin' family for a year! / YANK: Aw, cut de sob stuff! T' hell wit de starvin' family! Yuh'll be passin' de hat to me next. [With naive admiration.] Say, dem tings is pretty, huh? (...) But, aw hell, what good are dey? Let her have 'em. Dey don't belong no more'n she does".

³³ No original: "See dat building goin' up dere? See de steel work? Steel, dat's me! Youse guys live on it and tink yuh're somep'n".

interação com a outra faceta desse mundo que contribui para isolar o sujeito se dá com as pessoas que saem da igreja:

YANK: [Olhando de um lado para o outro com um bufar insultuoso de desprezo.] Huh! Huh! [Sem parecer notá-lo, eles fazem amplos desvios para evitar o local onde ele está parado no meio da calçada.]

YANK: [Furioso.] Vá em frente! Conta essa pro Sweeney! [Ele se afasta com arrogância e, de propósito, esbarra em um cavalheiro de cartola, depois o encara agressivamente.] Ei, quem você acha que está empurrando? Acha que é dono do mundo?

GENTLEMAN [Cavalheiro]: [De forma fria e afetada] Perdão. [Ele não olha para YANK e segue em frente sem lançar um único olhar, deixando-o perplexo] (O'Neill, 1923, p. 51, tradução nossa).³⁴

Nesse âmbito, O'Neill trabalha a dimensão do olhar de maneira metafórica, na crítica a essa classe social dominante moderna, que é automatizada e materialista. Tal classe olha para o sujeito subjugando-o à categoria de "outro", que na peça se alinha muito à equiparação desse indivíduo com os animais, mais especificamente, com o macaco. Na cena 5, essa comparação é aludida de maneira explícita e muito constante, como por exemplo, quando Long e Yank observam caras peles de macacos nas vitrines feitas para o conforto das classes mais altas, de maneira a igualar a exploração sobre os animais com a exploração da classe operária. Salienta-se, portanto, o olhar dessa sociedade que ignora o sujeito, a menos que seja para construí-lo como um "outro" alguém de si, com o qual possui uma tensa relação que oscila entre o fascínio (algo que poderia ser admirado tal qual um animal num zoológico) e a repulsa.

Quando, na cena 6, Yank é preso, sua desumanização é reafirmada de maneira ainda mais explícita, ele é novamente associado a um macaco e apresentado como um sujeito que não possui pleno uso de suas capacidades mentais. Essa ruptura interna de Yank é intensificada pela experiência anterior na cidade, que abala suas certezas e amplia seu sentimento de exclusão. Nesse ambiente, Yank começa a reconhecer que as estruturas de poder e diferenciação social se repetem também dentro da prisão. Por exemplo, quando os colegas de cela de Yank pedem para ele parar de falar, dizendo que o guarda iria

³⁴ No original: "YANK: [Glaring from one to the other of them with an insulting snort of scorn.] Huh! Huh! [Without seeming to see him, they make wide detours to avoid the spot where he stands in the middle of the sidewalk.] / YANK: [Viciously.] G'wan! Tell it to Sweeney! [He swaggers away and deliberately lurches into a top-hatted gentleman, then glares at him pugnaciously.] Say, who d'yuh tink yuh're bumpin'? Tink yuh own de oith? / GENTLEMAN: [Coldly and affectedly.] I beg your pardon. [He has not looked at YANK and passes on without a glance, leaving him bewildered.]".

repreendê-los, Yank responde: “o guarda? você quer dizer o zelador, né?” (O’Neill, 1923, p. 57, tradução nossa).³⁵ Guarda ou zelador do zoológico, para Yank, ambos representam duas faces da mesma moeda. Assim, já é possível traçar uma linha que conecta os foguistas, aos prisioneiros e aos animais de zoológicos, e também, paralelamente, a seus algozes. A última estação de Yank é o zoológico, o espaço mais simbólico de sua condição, ao final de todo trajeto abstrato que ele percorre em busca de si (compartimento do navio, quinta avenida, prisão, sindicato, zoológico). É o lugar onde Yank, por fim, encontra uma identificação com o animal gorila, esse símbolo de sua própria natureza primitiva e selvagem.

Na cena final Yank força a fechadura da porta da jaula do gorila e entra. No entanto, quando Yank zomba do gorila e estende a mão para cumprimentá-lo, o animal o envolve num violento abraço mortal. Após o ataque do gorila, Yank expressa sua angústia existencial, questionando seu lugar no mundo, ele sente-se deslocado e sem um senso de identidade e pertencimento: “YANK: Ele me pegou direitinho, estou lascado. Nem ele pensou que eu pertencia. [Então, com um desespero repentino.] Deus, qual é meu destino final? Em qual lugar eu me encaixo?” (O’Neill, 1923, p. 78, tradução nossa).³⁶ Por fim, morto, ele finalmente “se enquadra” em algum lugar. Pode-se assinalar que na construção da atmosfera de tal *mise-en-scène* é valorizada uma atitude passional do sujeito perante a realidade, que a absorve “entusiasmadamente” (não passivamente, portanto) para devolvê-la afetada pelo seu interior. Portanto O’Neill retrata a realidade enquanto expressão afetiva e psicológica do sujeito. Nesse contexto, podemos atribuir a esse processo a definição que Fernando Rosa Dias (2012, p. 151) confere à arte:

A arte, enquanto manifestação emocional do sujeito, protagoniza uma mediação entre a captação e a devolução de real, pelo que o sujeito (interior) projeta-se e atua na realidade através de uma representação que já não é aparência e película do mundo, mas emoção e ação vivida pelo sujeito.

Por fim, o resultado do desenvolvimento tecnológico empreendido pelo sistema culmina num isolamento do sujeito, que, na esperança de entrar em alguma conexão com a sua natureza primitiva, com a qual é diversas vezes equiparado, morre.

³⁵ No original: “de guard? Yuh mean de keeper, don’t yuh?”.

³⁶ No original: “YANK: He got me, aw right. I’m trou. Even him didn’t tink I belonged. [Then, with sudden passionate despair.] Christ, where do I get off at? Where do I fit in?”.

No plano formal, *Not about nightingales* não segue uma fórmula estrutural tão objetiva e progressiva quanto *The hairy ape*. Apesar disso, Williams trabalha principalmente os elementos daquilo que mais tarde ele denomina *teatro plástico* para constituir uma atmosfera expressiva, que une tema, linguagem e cenografia para sugerir aquilo que deseja de forma simbólica. Na cena 7, acompanhado com a legenda “Butch tem um sonho” e com a música “Roses of Picardy”, é possível vislumbrar tal posicionamento do autor. Nessa cena, Butch, detento que coordena a greve de fome e possui certa autoridade perante os colegas, já sobre os efeitos dos dias em greve de fome e tomado pela nostalgia, tem um sonho com um amor do passado, Goldie. Nesse contexto, sobressai-se um dos anseios desse sujeito que habita esse lugar de reclusão onde o direito à vida é relegado: o escape.

A música que invade o escritório de Whalen enquanto Jim e Eva conversam na cena 5, assim como a janela deste, constituem simbolicamente o flerte dos personagens com a realidade externa, o anseio pelo escape do presente sufocante. Com os elementos não verbais, Williams busca, poeticamente, suscitar no público um estranhamento reflexivo. Conforme trabalha Allean Hale (1998), o autor utiliza os expedientes expressionistas, como o contraste de claro e escuro proposto para iluminação das celas da prisão nas rubricas para adicionar uma camada fantasiosa que afasta uma representação realista daquela realidade:

Ele [...] usou a iluminação para marcar mudanças de cena e permitir a ação simultânea em várias partes do palco. Introduziu músicas temáticas, de jazz até *Tchaikovsky*, para expressar o humor dos personagens ou comentar satiricamente a ação (Hale, 1998, p. 10, tradução nossa).³⁷

Em suas rubricas Williams detalha aspectos relacionados à iluminação, trilha sonora e títulos e legendas que deveriam acompanhar cada cena. Como um verdadeiro dramaturgo literário, o autor mescla esses elementos para transmitir a subjetividade da atmosfera que ambiciona representar. Isso se concretiza na descrição de *Klondike*, uma sala da penitenciária destinada à tortura dos presos pelo calor, no ato III, cena 1. A punição se dá em função dos vários dias pelos quais se arrasta a greve de fome, a qual, pela sua extensão, começa a chamar a atenção da mídia, o que desperta a fúria do diretor autoritário:

³⁷ No original: “He (...) used lighting to mark scene changes and spots to enable simultaneous action on various parts of the stage. He introduced theme music, from jazz to Tchaikowsky, to express the characters’ moods or comment satirically on the action”.

[Ecuridão. Um feixe de luz ilumina *Klondike*. A cela de tortura é vista através de um tecido translúcido para dar um efeito nebuloso ou enevoadado à atmosfera. Os homens estão espalhados pelo chão, respirando pesadamente, sem camisa, a pele brilhando de suor. Uma luz de teto brilha implacavelmente sobre eles. As paredes estão nuas e brilhando de umidade. Ao longo delas, há radiadores de onde saem nuvens chiantes de vapor vivo.] (Williams, 1998, p. 110, tradução nossa).³⁸

A constituição sufocante desse espaço ilustra a postura do diretor da prisão, que nega aos presidiários direitos humanos básicos, privando-os de assistência médica, alimentação de qualidade e cerceando seus direitos judiciais. A situação dos presos é tão extrema que até o ar, essencial e disponível a todos como um direito natural, lhes é negado: “Nos dê um novo diretor! Condições decentes de moradia decente! Chega de superlotação e de compartilhar quarto mesmo estando com doenças contagiosas; ar puro nas celas, desinfecção e, acima de tudo - A GENTE QUER COMIDA DE VERDADE, COMIDA QUE DÊ PRA COLOCAR NO ESTÔMAGO” (Williams, 1998, p. 100, tradução nossa).³⁹ Tennessee pinta um cenário em que o sujeito, ao ser submetido ao olhar uniformizador do opressor, é deslocado e privado de sua identidade. Nesse processo de desindividuação, o sujeito se perde dentro de uma sociedade moderna que o marginaliza, o que se intensifica especialmente entre as classes mais vulneráveis. Essas categorias sociais, que enfrentam discriminação com base em raça, gênero, orientação sexual e origem étnica, são ainda mais afetadas dentro de tal condição de negação dos direitos fundamentais. Conforme Luis Marcio Arnaut ressalta (2018, p. 31):

Os personagens são, portanto, marionetes do sistema carcerário, da visão extremista do fascismo do diretor e reducionista quando cotejam a mulher, o homossexual, o negro, o judeu e o imigrante – personagens que se perdem simbolicamente sob o efeito da sociedade que impõe padrões, preconceitos e normas.

Essa perspectiva nos ajuda a compreender como, na obra de Williams, os indivíduos são desprovidos de sua identidade e reduzem-se a estereótipos impostos pela estrutura opressiva e desumanizante do sistema carcerário. Na peça, o diretor Whalen

³⁸ No original: “[Blackout. A spot comes up on Klondike. The torture cell is seen through a scrim to give a misty or steam-clouded effect to the atmosphere. The men are sprawled on the floor, breathing heavily, their shirts off, skin shiny with sweat. A ceiling light glares relentlessly down on them. The walls are bare and glistening wet. Along them are radiators from which rise hissing clouds of live steam.]”.

³⁹ No original: “Git us a new Warden! Git us decent livin’ conditions! No more overcrowdin’, no more bunkin’ up wit’ contajus diseasus; fresh air in the cellblocks, fumigation, an’ most of all – WE WANT SOME FOOD THAT’S FIT TO PUT IN OUR BELLIES!”.

utiliza a punição física e a humilhação pública como instrumentos de poder e controle, exibindo as cicatrizes de Jim para Eva como um espetáculo macabro:

Vê essas cicatrizes, Eva? Ele as recebeu há dez anos. Que visão bonita elas eram naquela época. Carne crua. A pele caía das costas dele como pedaços de papel vermelho! A carne estava toda inchada, espancada, o sangue saía como suco de tomate maduro toda vez que eu batia o chicote nele (Williams, 1998, p. 58, tradução nossa).⁴⁰

Conforme afirma Mark Bernard (2005), essa espetacularização da dor e do sofrimento de Jim revela a desigualdade e a necessidade de autoafirmação por parte dessa classe autoritária presente na sociedade, onde alguns indivíduos são expostos, explorados e condenados a se tornarem veículos para o entretenimento e satisfação alheia. Isso pode ser observado na cena 9 do ato III, quando Jim compara Whalen com Mussolini:

DIRETOR: A greve de fome é algo que eu não vou tolerar aqui. [...]
JIM: A maneira mais fácil de evitar isso seria melhorar a comida.
DIRETOR: Evitar, que nada. Eu vou acabar com isso! [...] [Ele sai do escritório.]
JIM: O homem é um lunático. Pergunte quem ele é, ele vai dizer: 'Benito Mussolini!' (Williams, 1998, p. 58, tradução nossa).⁴¹

Apesar disso, para Vesna Tripkovic-Samardzic (2016), contraditoriamente, as rotineiras condições brutais expostas no "inferno", como os presos nomeiam a prisão, parecem menos desfavoráveis do que aquelas da realidade fora da prisão. A autora afirma que a prisão traz um modelo da sociedade americana de 1929 em escala reduzida, e evidencia a trajetória de Eva, secretária de Whalen. Apesar de ser formada, possuir ótimas referências e um bom currículo, o trabalho dentro da prisão para Eva é um alívio. Ela se agarra a sua posição, apesar de seu chefe abusivo, "porque sabe que fora da prisão as pessoas estão literalmente morrendo de fome. Por causa da fome, as pessoas perdem a dignidade e comprometem suas crenças" (Samardzic, 2016, p. 52, tradução nossa).⁴²

⁴⁰ No original: "See them scars, Eva? He got them ten years ago. Pretty sight he was then. Raw meat. The skin hung down from his back like pieces of red tissue paper! The flesh was all pulpy, beat up, the blood squirted out like juice from a ripe tomato ev'ry time I brung the whip down on him".

⁴¹ No original: "WARDEN: Hunger strike's something I won't put up with in here. (...) / JIM: The easiest way to avoid it would be to improve the food. / WARDEN: Avoid it, hell. I'll bust it to pieces! (...) [He leaves the office.] / JIM: The man's a lunatic. Ask him who he is, he'd say, 'Benito Mussolini!'".

⁴² No original: "because she knows that people outside the prison are literally dying of hunger. Because of hunger, people lose dignity and compromise their beliefs".

Conclusão

Ambos O'Neill e Williams fazem uso de expedientes expressionistas como um recurso para representar o mundo alienado ao qual o homem isolado se opõe. Para isso, O'Neill subverte a técnica do drama de estações, isolando Yank no plano formal e evidenciando o mundo alienado que o cerca, portanto, apresentando a personalidade em termos de mundo. Williams trabalha a estrutura em três atos, intercalando cenas no escritório de Whalen com cenas dos prisioneiros em suas celas, e posteriormente, em *Klondike*, a sala de tortura. Com esta proposta, Williams imprime no plano formal o confinamento que assola o sujeito contemporâneo.

No que diz respeito à poética cênica, a desconexão entre corpo, vozes e linguagem na modernidade – fenômeno que, segundo Julia Walker, alterou profundamente a percepção de mundo e a expressão artística da realidade contemporânea – reflete-se diretamente na produção teatral do período em que as peças de Tennessee Williams e Eugene O'Neill foram escritas. Ambos os autores buscaram construir atmosferas teatrais intensas e viscerais, resgatando a experiência humana em sua fragilidade diante das transformações tecnológicas, do isolamento e da crise de sentido provocada pela modernidade. Essa proposta estética se realiza, sobretudo, no uso expressivo de recursos não verbais, como o coro de vozes, os efeitos sonoros e a musicalidade, que ampliam o impacto emocional das encenações.

Dentro desse contexto, tanto Tennessee Williams quanto Eugene O'Neill buscaram criar uma atmosfera teatral intensa e visceral, resgatando a essência da experiência humana diante das mudanças tecnológicas e da distância interpessoal. Tal proposta estética é observada principalmente na constituição da poética cênica, à qual, conforme foi explorado, se incorpora um uso expressivo de elementos não verbais como o coro de vozes e a musicalidade. Enquanto Williams explora a dissociação entre os corpos e a atmosfera do espaço em que esses habitam e da qual querem escapar, seja através da nostalgia seja através do sonho O'Neill explora tal desconexão para além da forma estrutural dramática, na representação das vozes que ressoam desconectadas de figuras presentes.

No plano temático, essas escolhas formais dialogam com a crítica social presente nas obras. Em *Not about nightingales*, por exemplo, a intenção política já se anuncia no próprio título: uma negação do escapismo poético associado a obras como “Ode to a

Nightingale". O personagem Jim expressa esse posicionamento ao rejeitar o poema de Keats como "*sissy stuff*" e declarar que há temas mais urgentes a serem tratados, como as injustiças sociais vividas dentro da prisão. Sua fala funciona como metacommentário da peça, reafirmando seu compromisso com uma dramaturgia engajada, que dá voz aos excluídos e às camadas marginalizadas da sociedade.

Para Samardzic, Williams nos apresenta esse espaço confinado da prisão como um microcosmos da sociedade americana, uma gaiola, na qual as pessoas são presas até o fim de suas vidas. Segundo a autora, a peça explora muito das dimensões sociais discriminatórias, características dos governos europeus totalitaristas, mas que, no entanto, cresciam no ideário de parte da população americana, como elucidou Hofstadter. A sociedade americana se torna um espaço reservado a grupos bem delimitados – fascistas, conservadores – que renegam espaço a, e perseguem aqueles que carregam diferenças, os "outros". Tal posicionamento exclusivista está explicitado no comportamento dos guardas, que apresentam falas racistas contra negros, judeus e homossexuais: "Shapiro, eu tenho que falar iídiche para fazer você entender?" (Williams, 1998, p. 98, tradução nossa),⁴³ ou quando os prisioneiros se perguntam onde está o colega Ollie: "Quem é o responsável se algum idiota negro tiver a ideia de estourar seus próprios miolos" (Williams, 1998, p. 99, tradução nossa),⁴⁴ ou através do próprio relato do detento transexual "Queen": "Porque sou sensível, fui perseguido a vida toda" (Williams, 1998, p. 98-99, tradução nossa).⁴⁵

Os indivíduos representados em *Not about nightingales* são privados de seus direitos básicos e, dentro dessa condição atordoante, o escape pode se dar na dimensão onírica, como no caso de Butch, ou por meio da arte compromissada, explicitada por Jim. No entanto, paradoxalmente, a realidade de crise econômica vivenciada fora do presídio se impõe como uma realidade também sufocante, talvez pior, principalmente para grupos marginalizados. Dentro desse contexto, emerge a possibilidade de tais escapes se tornarem opções para a dura realidade da época. Paralelamente, Yank, apesar de ser um homem livre, está preso na condição que lhe foi outorgada: após vagar por diferentes estações da sociedade, o personagem só encontra pertencimento na morte. Nem mesmo diante do gorila, essa figura que representa sua natureza primitiva, Yank pertence, pois

⁴³ No original: "Shapiro, do I have to speak Yiddish to make you understand?"

⁴⁴ No original: "Who's responsible if some fool nigger takes a notion to butt his own brains out?"

⁴⁵ No original: "Because I'm sensitive I been persecuted all my life".

essencialmente não há lugar na sociedade para homens como ele fora da condição alienante e marginalizada de trabalho.

Referências

- ARNAUT, Luis Marcio. Tennessee Williams não parece ele mesmo: expressionismo e crítica social. **Revista Moringa**. v. 9, n. 2, p. 27-36, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43539/21579>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- BACAS, Lucas Maia Felipe. **Um intelectual a serviço do New Deal**: o projeto reformista de Thurman Arnold para os Estados Unidos em *The Symbols of Government* e *The Folklore of Capitalism* (1935-1937). 2019. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Doi: 10.11606/D.8.2020.tde-28022020-174806. Acesso em: 26 fev. 2025.
- BEARD, Deanna M. Toten. American experimentalism, American expressionism, and early O'Neill. In: KRASNER, David (Org.). **A Companion to Twentieth-century American Drama**. John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey, 2008. p. 53-68.
- BERNARD, Mark. Punishment and the Body: Boss Whalen, Michel Foucault, and Not About Nightingales. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 7, p. 51-61, 2005. Disponível em: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=59>. Acesso em: 02 maio 2023.
- BUSTAMANTE, Fernando. Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop. **Dramaturgia em foco**, v. 7, n. 2, p. 24-42, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14859583>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de. **Quem ama o feio, bonito lhe parece**: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi. TCC de graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Maranhão, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/2390>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- CHANSKY, Dorothy. Little Theater Movement In: **Routledge encyclopedia of modernism**, Taylor and Francis, 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/little-theater-movement>. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM274-1>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- CLELLAND, Cathie Margaret et al. **More than just tricks: the implications for stage design of Tennessee Williams' notion of 'plastic theatre'**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) - The Australian National University, Australia, 2012.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. O expressionismo e a estética do feio. **O feio para além do belo**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 147-155, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/6634>. Acesso em: 20 nov. 2024.

EVELEIN, Johannes F. Drama Turning Inward: Strindberg's station play and its expressionist continuum. **Tijdschrift voor Skandinavistiek**, v. 19, n. 1, 1998.

HALE, Allean. Not about nightingales: Tennessee Williams as social activist. In: WILLIAMS, Tennessee. **Not About Nightingales**. New York: New Directions Publishing, 1998. p. 8-13.

HRUBY, Norbert Joseph. **Expressionism in the twentieth century American drama**. 1941. Dissertação (Mestrado em Inglês) - Loyola University Chicago, Chicago, 1941. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/luc_theses/216/. Acesso em: 11 maio 2023.

KEITH, Thomas. "Marcharei no papel!" - A política de Tennessee Williams. 2024. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 2-24, 2024. DOI: 10.5281/zenodo.12773128. Acesso: 21 jul. 2025.

KRAMER, Richard E. "The Sculptural Drama": Tennessee Williams's Plastic Theatre. The Tennessee Williams Annual Review, n. 5, 2002. In: KRASNER, David (Org.). **A companion to twentieth-century American drama**. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams**. Bloomsbury Academic, 2014. Disponível em: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/45840>. Acesso em: 21 fev. 2025.

O'NEILL, Eugene. **The hairy ape**. London: Jonathan Cape, 1923. Disponível em: <http://dl.handle.net/10689/9234>. Acesso em: 1 mar. 2025.

"Provincetown Players". In: **Encyclopaedia Britannica**, Encyclopaedia Britannica, Inc. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Provincetown-Players>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RANALD, Margaret Loftus. Early plays. In: **The Cambridge Companion to Eugene O'Neill**. Cambridge University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052155389X>. Acesso em: 21 fev. 2025.

STAMM, Rudolf. The dramatic experiments of Eugene O'Neill. **English Studies**, v. 28, n. 1-6, p. 1-15, 1947. DOI: 10.1080/00138384708596780. Acesso em: 21 fev. 2025.

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

TÖRNQVIST, Egil. O'Neill's philosophical and literary paragons. In: MANHEIM, Michael (Ed.). **The Cambridge companion to Eugene O'Neill**. Cambridge, England: Cambridge University Press, n. 5, 1998. p. 18-33.

TRIPKOVIĆ-SAMARDŽIĆ, Vesna. Contradictions of society in: **Tennessee Williams' plays**. BAS British and American Studies, n. 22, p. 49-56, 2016. Disponível em: https://litere.uvt.ro/publicatii/BAS/pdf/no/bas_2016_articles/049-56-contradictions-of-society-in-tennessee-williams-plays-Content%20File-PDF.pdf. Acesso em: 21 fev. 2025.

VASQUES, Eugénia. **Expressionismo e teatro**. Lisboa: ESTC-livros, 2007.

WALKER, Julia A. **Expressionism and modernism in the American theatre: bodies, voices, words**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486135>. Acesso em: 2 fev. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Not about nightingales**. New York, USA: New Directions Publishing, 1998.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**. New York, USA: New Directions Publishing, 2011.

Submetido em: 27 fev. 2025

Aprovado em: 22 jul. 2025



**Dramaturgia para/com as infâncias:
uma experiência de quintal**
*“Brincar, brincar, brincar
até a cidade virar brinquedo”*

Playwriting for/with childhoods: a backyard experience
“Play, play, play – until the city turns into a toy”

Laila Sala¹
Lucas Larcher²

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre aspectos da criação dramaturgical (práticos e teóricos) concretizados a partir das experiências de escutas de crianças no contexto do Grupo Teatral Esparrama. Esses processos começaram em um projeto chamado *Navegar* (2017) e seguiram em desenvolvimento até um dos trabalhos mais recentes, no espetáculo *Cidade Brinquedo*. O foco dessas criações é a busca por processos colaborativos que desembocaram nas construções dramaturgical. Serão articuladas às fundamentações teóricas as imagens poéticas de “quintal” e de “criançamento”, propostas pelo próprio grupo, presentes em dois poemas de Manoel de Barros. A partir dessas reflexões, considera-se, finalmente, que as metáforas oferecidas por Barros oferecem pistas para pensar os conceitos de experiência (Benjamin) e práxis/palavração (Freire). Conclui-se, assim, que o brincar é uma forma de “palavração” das crianças, assim como a escuta sobre o que compreendem da cidade. Assim, transformar a cidade em quintal, através do teatro, é compreendê-la, transformá-la e ser transformado por ela, daí o mote: “brincar, brincar, brincar até cidade virar brinquedo”.

Palavras-chave: Territórios educadores; Infâncias; Dramaturgia do mundo; Processos colaborativos; Grupo Teatral Esparrama.

Abstract

The objective of this article is to reflect on aspects of dramaturgical creation (practical and theoretical) realized from the listening experiences with children of the Grupo Teatral Esparrama (2012). These processes began in a project called *Navegar* (2017) and continued to develop until one of the most recent works, the play *Cidade Brinquedo* (2025). The focus of these creations is the search for collaborative processes that culminated in the

¹ Mestranda em arte educação pelo Instituto de Artes/Unesp desde 03/2025. Graduada em Licenciatura em Arte – Teatro pelo IA/Unesp em 2008. É também arte-educadora, escritora e psicanalista. Trabalha com formação de educadores, coordenação pedagógica, elaborando e implementando projetos, com ênfase em ações culturais. Atuou contribuindo com a construção do projeto de transformação da favela de Heliópolis em um Bairro Educador, desenvolveu múltiplos projetos pedagógicos-culturais voltados às infâncias e juventudes. Presta assessoria pedagógica a coletivos teatrais. E-mail: laila.sala@unesp.br.

² Artista-docente-pesquisador, atuando como Professor de Arte do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) e como Professor Permanente no Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado Profissional (ProfArtes) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-Doutorando e Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), Mestre em Artes e graduado em Teatro pela UFU, com bolsa sanduíche no exterior pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) na Universidade de Évora (UÉ), em Portugal. E-mail: lucas.larcher@ifsp.edu.br.

dramaturgical constructions. The theoretical foundations will be articulated with the poetic images of “quintal” (backyard/playground) and “criançamento” (childing/child-play), proposed by the group itself, which are present in two poems by Manoel de Barros. From these reflections, it is finally considered that the metaphors offered by Barros provide clues for thinking about the concepts of experience (Benjamin) and praxis/ “palavração [word-acting]” (Freire). It is thus concluded that play is a form of children’s “palavração [word-acting]” as is listening to how they understand the city. In this sense, it follows that transforming the city into a backyard through theatre means understanding it, transforming it, and being transformed by it—hence the motto: *“Play, play, play until the city turns into a toy.”*

Keywords: Educating territories; Childhoods; Dramaturgy of the world; Collaborative processes; Grupo Teatral Esparrama.

Introdução

O Grupo Teatral Esparrama é um coletivo criado por Iarlei Rangel, Lígia Campos, Kleber Brianez e Rani Guerra no ano de 2012. Tem como foco o teatro para as infâncias³ e realiza a maioria de suas ações no centro da cidade de São Paulo. A linguagem predominante do coletivo é a palhaçaria⁴ e, ao longo de suas pesquisas, o Esparrama se interessou por compreender de modo mais profundo a relação entre teatro, infâncias, palhaçaria, cidade e educação.

Iarlei Rangel e Rani Guerra moram em um apartamento em frente ao Viaduto João Goulart, popularmente chamado de Minhocão, que fica no centro de São Paulo/SP. Esse viaduto é fechado aos carros às noites e aos finais de semana para que a população possa usá-lo como espaço de lazer.

Em 2012, durante os ensaios que aconteciam na sala do apartamento, o Esparrama percebeu que algumas pessoas ficavam paradas no viaduto para tentar entender o que estava acontecendo do lado de dentro. Foi então que surgiu a ideia de criar um espetáculo

³ O termo “infâncias” (no plural) é uma opção teórico-política que reflete uma visão mais contemporânea do conceito. Essa opção parte da premissa de que “criança” é uma elaboração construída historicamente e, portanto, não pode ser vista como uma experiência universal e homogênea. Dessa forma, o termo no plural abarca as diferentes formas de ser criança, marcadas por modos diversos de vida, tais como: raça, classe social, gênero, dentre outros.

⁴ A “linguagem da palhaçaria” refere-se ao conjunto de recursos expressivos próprios da figura do palhaço/clown, que mostra, através da comichidade, uma visão do humano, suas fragilidades, sua ingenuidade e sua vulnerabilidade. A máscara do nariz vermelho menos esconde e mais revela o ator em sua subjetividade, articulando o erro, o ridículo e a falha como parte essencial do jogo que, em geral, parte da improvisação, de forma que para a comunicação com o público no “aqui agora”, a escuta se faz essencial.

que acontecesse na janela para o público que usa o Minhocão. Nascia, então, o Teatro de Janela.

O primeiro espetáculo deste projeto foi o *Esparrama pela janela* (2013), que teve uma grande repercussão na mídia, na crítica e junto ao público. Nessa primeira experiência, segundo Iarlei Rangel, diretor do Esparrama:

Quando a gente abriu nossas janelas, a cidade nos invadiu trazendo diversas questões como a gentrificação, a especulação imobiliária e a ausência das crianças nos espaços públicos. Foi aí que a gente teve a ideia para criar o segundo espetáculo de janela: o *Minhoca na Cabeça* (2014). Ele contava a saga de Nina, uma menina que vinha do interior para morar numa grande cidade e tinha que enfrentar os desafios de uma metrópole para conseguir brincar na rua. No final desse espetáculo, Nina com ajuda de alguns personagens adultos, tomava coragem, ia pro Minhocão, içava as velas de um barco e convidava o público para navegar pela cidade (Rangel, 2025, no prelo).

A partir daí novas questões surgiram: afinal, a cidade está preparada para receber uma criança? Como as crianças pensam, experienciam e entendem a cidade? O Esparrama, então, criou um novo “processo de janela” para refletir sobre essas questões. E, como parte da pesquisa para a criação de um espetáculo, o grupo propôs um processo de escuta de grupos de crianças. Assim surgiu o projeto *Navegar* contemplado pela 29ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo⁵ e, entendendo que esse processo de escutar as crianças era também pedagógico, o Esparrama convidou Laila Sala para assessorar esse momento da pesquisa.

O objetivo desse artigo é refletir sobre os processos práticos e teóricos de escutas de crianças do Esparrama que surgiram no projeto *Navegar* e que seguiram em desenvolvimento até um dos trabalhos mais recentes, o espetáculo *Cidade Brinquedo* (2025), com foco nos processos colaborativos que desembocaram na dramaturgia do espetáculo.

O projeto *Navegar* foi dividido em três expedições. A primeira delas, que aconteceu entre janeiro e julho de 2017, tinha o objetivo de estabelecer um processo de escuta do imaginário de três grupos de crianças situados em São Paulo (capital), sobre a cidade, através de oficinas. O meu papel nesse processo era apoiar e subsidiar o Esparrama para realizar essas escutas, através de estudos teóricos e acompanhando o planejamento das oficinas.

⁵ A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/2002) é uma política pública municipal que apoia financeiramente projetos continuados de grupos teatrais da cidade, incentivando pesquisa, criação e manutenção de atividades artísticas por meio de editais anuais.

Inicialmente, Laila Sala considerou importante realizar um mergulho em suas próprias questões de interesse e outras experiências profissionais e, a partir disso, pensar de que forma elas se encontravam com o universo do Esparrama, de modo que ela pudesse, posteriormente, pedir que cada integrante do grupo o fizesse também. A ideia era achar sinceros pontos em comum.

Após a experiência do *Navegar* que, de certa forma, se encontrou com infâncias de vários lugares da cidade de São Paulo, o Esparrama sentiu a necessidade de se aproximar de forma mais dedicada às infâncias do território onde fica a sua janela, o centro de São Paulo. Vale a pena destacar que essa região é marcada por uma desigualdade social imensa e por uma forte disputa causada pela especulação imobiliária.

Foi daí que surgiu o projeto *Surgidouro* (2024/2025), contemplado na 42ª edição do Fomento ao teatro. Esse projeto previa uma série de ações, como, por exemplo, a residência em uma escola localizada no centro de São Paulo e uma mostra do repertório de janela, que culminaram no espetáculo *Cidade Brinquedo*.

Uma das ações mais marcantes do *Surgidouro* foi a criação de um Conselho de Crianças do Esparrama. Tratava-se de um grupo formado por crianças moradoras do centro de São Paulo, convidadas a auxiliar o coletivo de artistas a criar seu novo espetáculo. Essa ação contava com o acúmulo das metodologias de escuta que o Esparrama já havia desenvolvido até então. Segundo Rangel:

Entre as diversas questões que surgiram das ações que desenvolvemos, a que mais nos chamou atenção foi a forma como grandes cidades são planejadas sob uma lógica adultocêntrica excludente que, entre outros prejuízos, tem reduzido cada vez mais os espaços dedicados ao brincar das crianças. O espetáculo *Cidade Brinquedo* nasce, então, da necessidade de discutir e reivindicar a cidade como um território de vivências e formação integral para todas as infâncias. Chamamos esta experiência de ocupação-brinquedo pois convocamos toda a plateia a ocupar o espaço público junto com o Esparrama. Enquanto as crianças brincam o espetáculo, os adultos são responsáveis por dar o contorno para a cena (Rangel, 2025, no prelo).

Missão Secreta: criar o mundo

A partir dos primeiros encontros de preparação para a ida ao encontro dos grupos de crianças, o coletivo preparou sua “bagagem” colocando vários itens. Um deles foi um trecho de um poema de Manoel de Barros, mais especificamente o seguinte verso: “Chegar ao criancamento das palavras” (Barros, 1998, p. 47). A partir desse trecho, o Esparrama

inventou uma “missão secreta”, uma utopia: “criançar” as palavras e, então, o mundo inteiro, e de alguma forma contribuir com o sonho comum, com tanta gente, de fazer deste um mundo mais justo e menos desigual, a partir da ótica das infâncias.

A opção por essa “missão secreta” tinha como objetivo tornar as oficinas profundamente lúdicas, assim como os próprios estudos realizados nessa primeira etapa. Nesse sentido, o Esparrama criou narrativas simples e abertas para cada um desses grupos de criança que instaurasse um processo de escuta adequado a cada agrupamento.

Para o Grupo 1 (crianças de 04 a 05 anos), a narrativa inicial consistiu em: alguns “visitadores de cidades” haviam quebrado o seu barco a caminho do local de encontro. Eles, então, solicitaram a ajuda das crianças para o conserto. Para o Grupo 2 (pré-adolescentes, já familiarizados com os espetáculos de janela do Esparrama), a narrativa proposta foi: o Esparrama perdeu seus personagens pelo centro de São Paulo (local de moradia das crianças), solicitava então o auxílio dos jovens para encontrá-los. E, por fim, o Grupo 3 (crianças e adolescentes de um bairro periférico de São Paulo) recebeu os “construtores de cidade”, que buscaram auxílio para a edificação de uma nova cidade

Além disso, o Esparrama optou por estabelecer uma estrutura geral para cada momento da oficina. Tal estrutura visava organizar o planejamento (que possuía uma duração pré-determinada) com base no compromisso ético de gerar um símbolo do processo de cada grupo. Havia, ainda, a necessidade de produzir com as crianças materialidades que servissem de base para as expedições subsequentes (uma exposição e a criação do espetáculo).

O Momento 1, denominado Convite, teve como objetivo promover o encantamento e, assim, engajar as crianças na experiência. O Grupo 1 (04 a 05 anos), por exemplo, recebeu nesse primeiro encontro dois carteiros portando uma carta dos “visitadores de cidade”, que contava sobre a embarcação quebrada e questionava se as crianças saberiam consertar barcos que navegam pela cidade e, evidentemente, todas elas se apresentaram como especialistas na área.

O Momento 2, intitulado Chegança, objetivava apresentar o jogo inicial, consolidando o encantamento prévio. No Grupo 2 (pré-adolescentes), esse momento consistiu em um encontro casual, no caminho do local das oficinas, com a Princesa – personagem que aparece em todos os espetáculos de janela. Ela propôs aos jovens uma

caminhada pelo centro de São Paulo para fotografar paisagens consideradas marcantes (as fotografias foram utilizadas em um encontro posterior).

O Momento 3, composto por cerca de 7 encontros, foi denominado Experiências - Jogar o Jogo. O propósito era estabelecer o jogo com base nos acontecimentos de cada grupo e, subsequentemente, produzir materialidades e experiências lúdicas a partir das questões iniciais da pesquisa. Em um desses encontros, com o Grupo 3 (moradores de um bairro periférico), enquanto as crianças brincavam em um espaço público, dois homens engravatados surgiram anunciando a proibição da brincadeira por decreto. Um julgamento foi então instaurado, e as crianças, confrontando a defesa dos engravatados de que o espaço se tornaria propriedade privada, argumentaram ter direito à “propriedade do brincar”.

O Momento Final, intitulado Despedida, tinha como propósito encerrar a experiência com cada grupo e entregar uma materialidade que representasse o processo de escuta como um todo às crianças. Embora todas as despedidas tenham sido marcantes, destaca-se o momento com o Grupo 1, que se revelou essencial para consolidar e avaliar os aprendizados da pesquisa. A turma de 04 a 05 anos, finalmente, recebeu os visitantes e o barco na escola que se localiza na movimentada Avenida Consolação, no centro de São Paulo. Visitadores e crianças, então, navegaram até uma praça próxima e, para isso, precisaram atravessar a avenida. O mais impressionante foi que os apressados carros, ônibus, caminhões e pedestres pararam por alguns minutos, durante os rápidos intervalos em que os faróis se abriam e fechavam. Ninguém reclamou ou buzinou, pelo contrário, os olhares eram de encantamento e repletos de sorrisos.

Ao final desse processo, emergiu uma pergunta: projetos de cidade anunciam concepções de infância. Se uma cidade educadora é também uma cidade educanda, qual ideia de infância emerge daí?

Para Walter Benjamin no texto “Pedagogia comunista” (2002), a pedagogia burguesa (do início do século XX) gira em torno de dois polos: o da psicologia, isto é, da investigação acerca da natureza do educando e das formas através das quais ele aprende; e o da ética, que configura a meta mesma da educação, ou seja, a formação do homem integral ideal, do cidadão.

Nesse sentido, a pedagogia, uma vez que pensa a formação de um determinado sujeito, em um determinado contexto histórico, é sempre permeada por concepções

políticas, morais e éticas acerca do que é ser humano, ainda que nem sempre elas estejam explícitas nos projetos educacionais. Assim, as concepções que guiam as práticas educativas não são neutras, porque se ligam a um projeto, uma intenção, ligada a um determinado contexto histórico, que, por sua vez, é permeado por concepções do que é ser humano.

Antes, durante e depois do processo das escutas, o Esparrama se fez uma outra pergunta: já que a educação não é neutra, é política, é uma escolha, qual concepção de educação será adotada?

Paulo Freire, no texto “Educação permanente e as cidades educativas” (1992), chama a atenção para o fato de que só é possível pensar em uma cidade educadora se tomamos como ponto de partida o fato de que a educação é permanente. Freire defende que aprender e ensinar são condições ontológicas, quer dizer, próprias do estado de ser dos humanos e de sua ação no mundo. Além de ser condição humana, é uma práxis, isto é, uma junção das concepções e das práticas que emergem delas, voltada para a transformação do mundo. Nesse sentido, Freire compreende que a tarefa educativa da cidade é guiada por um sonho, uma utopia e assim,

Enquanto educadora, a Cidade é também educanda. [...] Muito de sua tarefa educativa implica a nossa posição política e, obviamente, a maneira como exercemos o poder na Cidade e o sonho ou a utopia de que embebamos a política, a serviço de que e de quem a fazemos (Freire, 1992, p. 29, grifo nosso).

E outra pergunta surgiu: que concepção de infância anuncia uma cidade educadora e, portanto, educanda? Partindo de uma premissa de Hannah Arendt, que defende que a educação é uma resposta coletiva ao fato do nascimento, o filósofo espanhol Jorge Larrosa, no texto “O enigma da infância - ou o que vai do impossível ao verdadeiro” (2004), propõe a infância como uma “novidade radical”, que representa não só o começo de uma vida, mas a possibilidade do próprio começo em si, para a educação e para o próprio mundo, por isso, as crianças obrigam a quem já está no mundo a elaborar uma resposta para esse acontecimento.

Larrosa também destaca o perigo do que chama de “as faces de Herodes” (Larrosa, 2004, p. 190) – se referindo à história bíblica de Herodes que, em vista da profecia do nascimento de Jesus, isto é, de um nascimento que transformaria radicalmente o mundo,

manda matar todos os recém-nascidos. As “faces de Herodes” são, então, aquelas coisas que “matam” a novidade radical contida em todo nascimento, em todo começo.

Assim, Larrosa oferece uma concepção de infância entendida como se o que nasce fosse a salvaguarda da renovação do mundo e da descontinuidade do tempo, na medida em que as crianças sempre nos escapam, inquietam o que sabemos, suspendem o que podemos e colocam em questão os lugares que construímos para elas.

Pelo fato de que constantemente nascem seres humanos no mundo, o tempo está aberto a um novo começo: aberto à aparição de algo novo que o mundo deve ser capaz de receber, ainda que para recebê-lo tenha que ser capaz de renovar-se; aberto à vinda de algo novo ao qual o mundo deve ser capaz de responder, ainda que para responder ele deva ser capaz de colocar-se em questão (Larrosa, 2004, p. 189).

O trabalho do Esparrama tem como eixo central a linguagem da palhaçaria. E é possível dizer que o centro da criação artística do palhaço é um processo de escuta, no qual o que se ouve é incorporado ao que se comunica. Tanto a criança, como o palhaço, têm a ludicidade como principal forma de diálogo. Nesse sentido, o Esparrama chegou a uma primeira conclusão de que o papel do artista, e do artista-educador, é o de ser um brincante nesse encontro com as infâncias.

Na primeira expedição do projeto *Navegar*, esperávamos encontrar as respostas. Mas, entendemos, seria uma contradição dar uma resposta acabada, quando buscamos justamente o inacabamento, a maior marca da humanidade.

No entanto, descobrimos algo: as crianças, assim como os artistas, considerando que todos os agentes sociais têm um papel educador, nos ensinam a interromper o fluxo dos tempos e espaços consolidados, criam, por assim dizer, buracos, arestas, acontecimentos. Como os meninos e meninas que interromperam a pressa de uma movimentada avenida da cidade pelo menos por alguns instantes.

Assim, a partir dessas experiências de escuta, experimentamos o que Paulo Freire escreveu sobre as cidades educandas, expressando de um modo mais “Esparrama”: as crianças têm a aprender com a cidade, mas também a cidade tem a aprender com as infâncias.

A dramaturgia no trabalho do Esparrama

Nos seus últimos dois espetáculos, incluindo o *Cidade Brinquedo*, o Esparrama trabalhou com o dramaturgo e poeta Bobby Baq. Sobre essa parceria, o dramaturgo diz:

Quando eu entro no processo é sempre um pouquinho depois quando eles estão mais avançados. E eu consigo ter na minha mão tudo que eles já pesquisaram, tudo que eles já criaram. E, geralmente, nesse momento, eles já estão atolados de material e já não sabem mais o que fazer, para onde ir. Então ajuda um olhar de fora. Antes de ser um trabalho de composição é um trabalho de análise, então eu olho tudo aquilo que já tá ali e começo: ‘Vamos separar, isso aqui pode vim para cá, isso aqui pode ir para lá’ e quando a gente vê tem três ou quatro caminhos de espetáculo (Baq, 2025, no prelo).

Para André Ferraz Sitônio de Assis, na tese *Processos coletivos no teatro para crianças: dramaturgia, encenação e suas relações autorais* (2017), o conceito de criação coletiva se baseia em uma forma de trabalho na qual não há uma hierarquia rígida entre as diferentes funções próprias da criação do espetáculo teatral. Nesse sentido, o processo é horizontalizado e parte de uma valorização da escuta e da colaboração mútua entre as pessoas envolvidas na criação.

Ainda segundo Assis, um conceito que surgiu com força no Brasil, a partir dos anos 1990, foi o de processo colaborativo, como uma alternativa a uma forma de direção centralizadora, como uma abordagem que permite maior liberdade criativa para todos os envolvidos, ao mesmo tempo que mantém uma organização e coesão, atribuindo funções diferentes para cada uma das pessoas. Assim, o texto escrito é apenas uma das camadas do fazer teatral. O papel do dramaturgo, então, também se expande. Baq descreveu o processo de construção dramaturgical com o Esparrama da seguinte maneira:

Eu só fico assistindo assim e quando cristaliza a coisa, quando eu entendo a dinâmica, já sei como colocá-los em situações. E aí vira mais uma coisa assim de a dramaturgia primeiro como um grande canovaccio: a gente tem os grandes movimentos e o objetivo de cada movimento. [...] E eu proponho para eles: ‘construam, a gente tem estrutura deem carne para ela’. Então os palhaços vão improvisando e aí o que vai ficando bom, eu vou registrando, onde tem buraco eu proponho e no final eu amarro junto com o Iarlei. Depois a gente apresenta para eles e faz tudo de novo. O processo é muito esse vai e vem, é muito eu na sala de ensaio (Baq, 2025, no prelo).

Para Assis, a dramaturgia cênica, ao contrário da dramaturgia puramente escrita, é o que se constrói na cena, no corpo do ator, na relação com o público e com os demais elementos do espetáculo. Assim, ela vira espaço de criação, deslocando o foco da autoria textual para a criação coletiva e viva do espetáculo.

O *canovaccio*, ainda segundo Assis, é uma estrutura básica de ações, que organiza o material criado coletivamente: “Damos a essa estruturação o nome de canovaccio, termo que, na *Commedia dell’Arte*, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc.” (Assis, 2017, p. 131). Em processos colaborativos, o canovaccio é “a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. [...] Contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo.” (Assis, 2017, p. 131). Essa estrutura aberta permite que o espetáculo continue sendo moldado durante os ensaios e apresentações. Assim,

Se ideias, propostas verbais e avaliações não têm o poder de inviabilizar uma cena construída no papel ou no palco, esta, ao contrário, tem o poder de modificar o canovaccio, aprofundar o tema ou até provocar uma revisão na abordagem do assunto escolhido (Abreu, 2003⁶, *apud* Assis, 2017, p. 132).

Essa estrutura, além de reforçar a ideia de uma dramaturgia cênica, também é bastante estratégica para a criação de espetáculos a partir de improvisações, como os do Esparrama, que têm como linguagem central a palhaçaria, na qual os atores, ou os palhaços, são também criadores. Como elucida Baq:

Para um dramaturgo o desafio de quando vai lidar com o palhaço é porque não existe criar um personagem, mas sim entender os palhaços que já existem. Isso também para mim foi bom porque no *Acorda* [espetáculo anterior do Esparrama em que Bobby também fez a dramaturgia] eu tava entendendo a dicção deles e propor um texto para eles era muito mais difícil, já no *Cidade Brinquedo* eu tinha os quatro palhaços já na minha cabeça, e eu consegui quase canalizar eles, entender mais ou menos a dicção, o jeitinho de falar de cada um e propor texto para eles. Difícil era propor piada, mas o texto pelo menos eu consegui escrever do jeitinho deles. E também a grande questão, que o Iarlei me ajudou bastante, é colocar os palhaços em situação, a partir de suas características (Baq, 2025, no prelo, grifos nossos, comentário nosso).

De uma maneira similar, Iarlei Rangel também fala sobre as dificuldades de criar uma dramaturgia para os palhaços, elaborando-a de modo a “caber na boca” dos atores, o que evidencia a necessidade de promover adaptações no texto ao longo de todo o processo

⁶ ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT** - Escola Livre de Teatro de Santo André, Ano I, Número Zero, p. 33-41, 2003.

de criação, incorporando na dramaturgia, de modo efetivo, a participação de todos os envolvidos. Ainda assim, no processo de criação do espetáculo *Cidade Brinquedo* Baq trouxe grandes contribuições, sempre de forma dialógica, fundamento de todo processo colaborativo, como Rangel ressalta:

E isso me ajudou muito, ainda mais no *Cidade Brinquedo*, porque ele traz questões de ordem filosófica, às vezes de ordem prática mesmo, que deslocam ou que puxam outras reflexões e isso pra mim é um diálogo. E são questões que não querem levar para onde ele já sabe, é para construir mesmo esse chão comum sobre o qual a gente possa levantar alguma coisa, porque às vezes está tão nebuloso para gente, quanto para ele. Então isso foi um lugar importante, por exemplo, no *Cidade Brinquedo*, porque a gente tinha um outro desafio além desse, que era trazer realmente as crianças para criação, durante a criação (Rangel, 2025, no prelo).

Na mesma toada que Assis, Ana Pais, no livro *O discurso da cumplicidade* (2004), propõe uma concepção de dramaturgia que vai além do texto escrito propriamente dito, mas enquanto “modo de estruturação e relações de sentido no espetáculo, ambos invisíveis” (Pais, 2004, p. 17). Rangel propõe uma acepção parecida ao falar sobre a relação do Esparrama com a dramaturgia:

Mais do que a palavra escrita, o importante é a provocação do dramaturgo na construção de uma marcenaria teatral, de uma teia que fica no subsolo da cena, que não necessariamente precisa aparecer, mas que é suporte. Acho que é importante até mais para mim como direção - para inclusive avançar nas provocações cênicas - do que para o próprio palhaço, para o próprio personagem em cena (Rangel, 2025, no prelo).

Para Pais, justamente, a dramaturgia é o modo de estruturação de um espetáculo; ela é uma prática discursiva, uma forma de organizar sentidos, de construir visibilidades e invisibilidades, de articular relações entre diferentes elementos e entre os sujeitos envolvidos na criação e recepção da peça, o que inclui práticas performativas, processos colaborativos e estratégias de composição que desafiam hierarquias tradicionais.

Nesse sentido, a autora propõe uma “teoria da cumplicidade”, na qual a dramaturgia é vista como um ato de transgressão e colaboração. Ela opera nas margens do visível, como um “crime” que desafia a lógica dominante da representação e abre espaço para outras formas de participação e de construção do real. A dramaturgia, nesse sentido, é um discurso ético e político, que questiona e reinventa os modos de ver, de fazer e de estar no mundo.

Dessa forma, Pais propõe uma visão ampliada da dramaturgia como uma prática que ultrapassa os limites do teatro e das artes cênicas, alcançando a própria experiência do mundo. Todos somos, em alguma medida, dramaturgistas: ao interpretar o mundo, ao construir sentidos, ao participar da fabricação simbólica da realidade.

Nesse processo contínuo de construção e reconstrução, atuamos como cúmplices do modo como os discursos se formam e como o mundo se apresenta. A “dramaturgia do mundo” é, portanto, uma prática cotidiana de leitura, interpretação e intervenção. Ela se dá nos encontros entre o visível e o invisível, entre o eu e o outro, entre o indivíduo e o coletivo. “A dramaturgia do mundo passará, portanto, pela criação de relações de cumplicidade entre os seus materiais específicos: o indivíduo na sociedade e na cultura, ator e espectador de discursos e sentidos” (Pais, 2004, p. 66).

Em *Cidade Brinquedo* o Esparrama nos propõe uma intervenção que permite pensar a dramaturgia cênica, e o próprio teatro em si, como espaço potente de escuta e representação, tanto para as infâncias, quanto das infâncias. Segundo Iarlei:

A gente queria brincar com as crianças na rua, mas para que os adultos tivessem o prazer de ver como é brincar no meio da cidade. Que isso tem uma beleza, mais, que isso também tem uma importância. Mas isso só é possível com a participação dos adultos. Então tem uma questão aí posta enquanto estrutura para cena. A gente tem que colocar as crianças para brincar, colocar os adultos para assistir, mas esses adultos precisavam garantir esse espaço, não simbolicamente, mas fisicamente para garantir a segurança para as crianças brincarem. Estavam dados aí alguns pilares para gente começar a pensar a cena. Mas a gente achava que só brincar era pouco, porque poderia ficar parecendo apenas uma recreação: ‘ah, chamou um monte de palhaço, as crianças iam ficar brincando e os adultos ali ajudando’. Então, algumas questões precisavam ser colocadas de forma mais evidente. Como a gente quer colocar a nossa participação de adultos na formação dessa cidade que proíbe o brincar? Porque o Sr. Cidade é uma figura formada por uma representação política das pessoas que estão assistindo. Como eu questiono os adultos sobre isso, colocando o dedo na ferida, mas sem apontar o dedo diretamente para esses adultos (Rangel, 2025, no prelo).

Foi nesse sentido que o Esparrama em *Cidade Brinquedo* optou por trazer as crianças para dentro da cena, radicalizando suas metodologias de escuta. Conforme Rangel,

Porque a gente escutava as crianças, mas antes de ir pra sala de ensaio. No *Cidade Brinquedo* a gente fez isso concomitantemente. [...] Então, pensar nessa dramaturgia foi muito a partir das provocações do Bobby, junto com as provocações das crianças, indiretamente, na própria ação delas no nosso processo de escuta. A maior colaboração delas nesse processo foi, e isso acho que é a lindeza da escuta, porque elas, às vezes, não trazem o que a

gente está perguntando diretamente, é sobre o próprio estado de chegar e estar naquele lugar junto com elas. Essa foi a grande colaboração das crianças: entender a importância do brincar, daquele espaço de brincar que a gente forjou nos sábados de manhã. Para a gente era uma escuta, para elas era um momento de encontro com os palhaços para brincar (Rangel, 2025, no prelo).

Bobby complementa explicando que a intenção fundamental do Esparrama em *Cidade Brinquedo* foi instaurar um território de brincar, uma espécie de essência trazida pelas escutas, pensando esse “brincar” também como uma forma de liberdade, o que é demonstrado pelo relato das formas como o grupo foi percorrendo suas perguntas:

Primeiro a gente foi nesse caminho da festa, mas era muito festa de aniversário e a gente começou a pensar: o que é festa para criança? Talvez seja um território de brincar, um território de liberdade, é como se fosse a sexta-feira do adulto, né? Agora a gente vai fazer tudo que a gente não pode fazer. E a festa para criança era isso é um território de liberdade, de comer quanto açúcar puder, de se ralar inteiro, de sujar a roupa e a gente ficou com essa coisa do brincar, pensamos que talvez a gente não quisesse falar sobre uma festa, sobre um lugar de extravasar, mas de criar territórios de brincar, para que essa festa fosse a vida. Como que a gente cria a possibilidade da vida ser essa festa? Esse território de brincar seguro? A gente começou a pensar que um território que acolhe a brincadeira da criança é um território seguro para todo mundo, é um território que acolhe quase todos tipo de diversidade (Baq, 2025, no prelo).

Assim, a cena em *Cidade Brinquedo* não é apenas um espelho do mundo adulto infantilizado, mas um território de acolhimento da complexidade das infâncias. Conforme Lucas Larcher (2022, p. 16) em *Do livro à cena: (trans)criações visuais no teatro infantojuvenil*, o teatro infantojuvenil é um “campo de escuta sensível das infâncias e juventudes, possibilitando o surgimento de novas vozes e olhares”. Larcher defende que o teatro oferece mais que uma história, oferece um lugar de existência. Bobby comenta a respeito disso:

No *Acorda* (2024) há uma interação com as crianças no momento de montar o personagem principal. E aí esse momento é muito legal, a gente ficou muito, muito, muito mexido com aquilo, porque saía da plateia, parecia um formigueiro, era a praça cheia com, sei lá, 300 pessoas e de repente as crianças que você quase nem enxergava no meio dos adultos saíam como um enxame e elas iam para o meio da cena e era muito legal e aí a gente ficou com essa vontade de o próximo passo é isso: elas têm que estar em cena. Não adianta só a gente ouvir, vamos colocar elas em cena e vamos brincar juntos (Baq, 2025, no prelo, grifos nossos).

E foi assim que em *Cidade Brinquedo*, com as crianças na cena, não apenas o teatro para as infâncias, mas também um tipo de teatro mais geral, ancorado nas estéticas contemporâneas, tiraram o público (nesse caso, as crianças) do simples lugar de espectador, para um lugar de cocriador do que acontece no palco, ou no caso do Esparrama, na rua.

Depois o Iarlei encontrou esse termo que serviu para gente de guarda-chuva que é a ‘intervenção brinquedo’. A gente vai fazer uma dramaturgia, um espetáculo mas mais do que uma peça é uma intervenção brinquedo, porque está no meio da cidade, no meio da Praça Roosevelt, tá no meio do Minhocão (Baq, 2025, no prelo).

Para Iarlei Rangel, a ideia de “intervenção brinquedo” traz a necessidade de articular diversos aspectos que interferem e que exigem dos palhaços uma “energia monumental” para desenvolver a dramaturgia. Primeiro porque as crianças não são só espectadoras, mas participam efetivamente das cenas. Além disso, ressalta Rangel, há também o aspecto da “intervenção brinquedo” ser realizada na rua, de modo que essa “vida” que ela contém, também atravessa a cena. Conforme as próprias palavras do diretor:

É muita exposição dos palhaços, porque eles têm que cuidar das crianças e ao mesmo tempo fazer a cena. Então não existe a fala de cada um, todos sabem o texto inteiro, porque às vezes uma criança pula no colo de um dos palhaços, com uma necessidade que ele tem que parar para escutar. E tem outra característica do teatro de rua, que ela influencia a cena, a rua muda a dramaturgia, porque ela está viva e tem seus atravessos, as suas necessidade que se impõem à cena. A vida da cidade continua, então ela vai te atravessar e precisa ter esse jogo de cintura. Só que para a gente tem uma outra questão: a gente leva as crianças para dentro da cena também. Isso muda totalmente a dramaturgia. Então tem a questão da interatividade, colocando as crianças como elemento cênico, fazendo a escuta ao vivo e a cada espetáculo, acolhendo, mas não necessariamente incluindo todas as falas na cena, tem coisas que faz ecoar em cena, mas tem coisas que você não faz ecoar, porque talvez isso não faça a dramaturgia andar e também porque pode ser de interesse privado da interação daquela criança com aquele palhaço. Então juntar tudo isso é de uma capacidade invejável desses cinco palhaços, porque é muito jogo acontecendo ao mesmo tempo e exige uma energia tão monumental, pode dar muita coisa errada (Rangel, 2025, no prelo).

Considerações finais - Uma nova missão secreta

O espetáculo *Cidade Brinquedo* aconteceu um pouco depois de a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretar o fim da pandemia da Covid-19. Diante do contexto de barbárie desse período, como então criar territórios educativos a partir das linguagens artísticas, em especial o teatro, considerando que aprender e ensinar só é possível através de uma práxis inacabada? E como incluir as crianças nesse processo, considerando as concepções que foram desenvolvidas no *Navegar* (2017)?

Outro poema de Manoel de Barros, desencadeou as reflexões do Esparrama:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade.
A gente só descobre isso depois de grande.
A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido pela
intimidade que temos com as coisas.
Há de ser como acontece com o amor.
Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras
pedras do mundo.
Justo pelo motivo da intimidade
(Barros, 2003, p. 67).

Partindo da ideia de que o quintal é uma experiência, podemos nos debruçar sobre esse conceito pensando com Walter Benjamin (2002). Para este autor, a experiência pode ser transmitida através de sua narração, mas esta não é uma tarefa na qual alguém que sabe deposita em alguém que não sabe um conhecimento. Pelo contrário, tem a ver com o compartilhamento de uma temporalidade comum a diferentes gerações e com a exigência de uma palavra compartilhada. Assim, a experiência é eminentemente educativa, na qual quem a recebe tem um papel ativo, por isso a experiência é sempre dialógica e coletiva. A experiência é práxis.

Paulo Freire criou um neologismo para o conceito de práxis: “palavração”. Na “palavração”, de forma dialética, a palavra nasce da experiência e volta a ela, cotidianamente acrescentando mais sentidos a essas palavras (Sala, 2022, s/p).

Essa atualização é feita por meio de cada sujeito que compõe um “nós”, assim, a “palavração” retoma para esse “nós” o sentido de comunidade. Talvez justamente por isso, as pessoas que conhecem e praticam “palavração” se tornam sujeitos da resistência, pois definem a própria realidade e assim uma forma possível de (re)existir é instaurada, porque a vida vira linguagem e, no nosso caso, linguagem teatral.

Talvez poderíamos dizer que a dramaturgia do mundo, como concebida por Pais, é também “palavração”. Iarlei Rangel, fala o seguinte sobre as infâncias:

Existe uma beleza que é lidar com esse estado peculiar da existência que é a infância. Existe uma beleza, que tem a ver com a poesia, que tem a ver com a construção do sentido do mundo inteiro, que a gente não tem mais capacidade de fazer, porque a gente já conhece o mundo, a gente pode ressignificar, mas quem pode significar o mundo são as crianças que não viveram ele. E estar junto com elas, colaborando é óbvio, mas dando espaço para isso acontecer de uma forma plena e vendo isso desabrochar, é de uma beleza tão grande, de um prazer tão grande. A concepção de infância é essa: ser, estar no mundo produzindo o mundo, em todos os sentidos, no sentido mais completo da palavra, produzindo ao senti-lo, ao falá-lo, ao lambê-lo, prová-lo, produzindo o mundo em todas as suas possibilidades de imagem. É um instrumento de poder tão incrível que consegue fazer ligações semânticas de coisas que são de ordens diferentes, é como usar numa frase, um adjetivo, um sabor, uma cor e uma textura... Isso é tão poderoso! (Rangel, 2025, no prelo).

As experiências de escuta com as crianças do Esparrama são “palavração” e só se completam com o outro, com os sentidos dados pelo outro. Experiências que partindo de perguntas e “inacabamentos” se esticam até o outro para transformá-las em palavras compartilhadas.

O brincar é não só a linguagem primordial das infâncias, é sua maneira de estar no mundo, compreendendo-o, nomeando-o, por isso é também seu direito. Poderíamos dizer que é a forma de “palavração” dos meninos e meninas. Brincar a cidade é, então, uma forma de entendê-la, ser transformado por ela e transformá-la. Assim, o papel dos adultos é, sem dúvida, garantir que as crianças possam viver experiências, práxis, de cidade através do brincar. E, enquanto imagem, o quintal é enigma e oferece pistas para pensarmos como garantir que a cidade se aproxime do quintal e eis a nossa nova missão secreta, falada pelos palhaços no espetáculo *Cidade Brinquedo*: “Brincar, brincar, brincar até que a cidade vire brinquedo”.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT** - Escola Livre de Teatro de Santo André, Ano I, Número Zero, p. 33-41, 2003.

ASSIS, André Ferraz Sitônio de. **Processos coletivos no teatro para crianças**: dramaturgia, encenação e suas relações autorais. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BAQ, Bobby. Dramaturgia em Cidade Brinquedo. Entrevista concedida a Laila Sala. São Paulo, junho de 2025. Gravação e Transcrição em áudio. (Documento não publicado).

BARROS, Manoel de. Sem título. *In*: BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 47.

BARROS, Manoel de. Achadouros. *In*: BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a infância. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2003. p. 67.

BENJAMIN, Walter. Pedagogia comunista. *In*: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. p. 121-126.

FREIRE, Paulo. Educação permanente e as cidades educativas. *In*: FREIRE, Paulo; FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). Política e educação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. p. 21-32.

LARCHER, Lucas. **Do livro à cena**: (trans)criações visuais no teatro infantojuvenil. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro. *In*: LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana** – danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 183-198.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade** - dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri Artes Gráficas, 2004.

RANGEL, Iarlei. Dramaturgia em Cidade Brinquedo. Entrevista concedida a Laila Sala. São Paulo, junho de 2025. Gravação e Transcrição em áudio. (Documento não publicado).

SALA, Laila. A construção da luta e de suas gentes: o bairro educador de Heliópolis e região. **Caderno 1** – Os cinco princípios. UNAS, 2022. Disponível em: https://proec.ufabc.edu.br/images/projetos/projetos-2022/A_constru%C3%A7%C3%A3o_da_luta_e_de_suas_gentes_o_Bairro_Educador_de_Heli%C3%B3polis_e_Regi%C3%A3o_C1-compactado.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

Submetido em: 01 out. 2025

Aprovado em: 10 dez. 2025



Performatividade e política em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*

Performativity and politics in *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*

Kil Abreu¹

Resumo

O artigo trata das relações entre teatro e sociedade a partir da dramaturgia e encenação do espetáculo *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, peça de Dione Carlos com a Companhia de teatro Heliópolis. Quanto ao método, a análise textual surge aqui justaposta à leitura formal do espetáculo, para investigar os modos como a montagem apresenta as tensões entre duplos de categorias, a saber: no plano de fundo, classe social e identidade. No plano estético, a performatividade imediatamente política. O estudo orienta-se pelo repertório da teoria crítica.

Palavras-chave: Performatividade política; Dramaturgia e gênero; Dramaturgias negras; Dramaturgia e classe; *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*.

Abstract

This paper investigates the intersections between theater and society based on the dramaturgy and staging of *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, play by Dione Carlos produced by Companhia de teatro Heliópolis. Methodologically, the textual analysis is juxtaposed with the formal reading of the staging, to investigate how the performance presents tensions between pairs of categories, namely: in the background, social class, and identity; on the aesthetic level, an immediately political performativity. The study is guided by the critical theory.

Keywords: Political performativity; Dramaturgy; Gender; Black theater; Class struggle; *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*.

¹ Jornalista, crítico e pesquisador do teatro. Doutorando em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). E-mail: kil.abreu@uol.com.br.

Só a forma é verdadeiramente social e permite ao poeta comunicar uma experiência a seu público. Só então a arte se torna social. Ela se socializa nessa “comunicação formada”, que lhe possibilita produzir seus efeitos” (Lukács, 1976, p. 9).

Novas políticas, novas formas

A justaposição analítica das formas estéticas ao processo social não é, como sabemos, procedimento novo. Tem sido prática tanto no campo historiográfico, onde se impõe como necessidade epistemológica, quanto no campo da criação cênica, sobretudo entre artistas que se dedicaram e se dedicam aos teatros políticos. Cabe notar que a renovação ou reabordagem de dispositivos cênico-dramatúrgicos não raro estão enraizadas nas motivações vindas da convivência comum e dos fatores que determinam mudanças na sociabilidade.

Este artigo toma como princípio a análise atual desta aproximação, entre teatro e sociedade, tendo como objeto o texto de Dione Carlos, *Cárcere – ou porque as mulheres viram búfalos*, escrito a convite da Cia. de teatro Heliópolis, coletivo da cidade de São Paulo, no contexto da cena de grupo. A peça originou o espetáculo homônimo estreado na sede da Companhia, em 2022.

A discussão proposta aqui é sobre os modos como estas relações entre fatura artística e mobilização social se estabelecem, diante de um horizonte próprio de expectativas quanto à ideia de teatro político, assim como dos arranjos textuais e cênicos derivados deste. Do ponto de vista histórico, trata-se de um teatro já informado por novas maneiras de pensar a política na cena, distinta daquelas que vigoraram no palco brasileiro ao menos até o final dos anos de 1970.

Influenciadas pelas assim chamadas demandas de identidade, as soluções poéticas do presente assimilam ao texto uma considerável tonalidade performativa, da qual é possível perceber os cruzos entre história pessoal e lugares de classe na representação dos impasses coletivos. Trata-se, do ponto de vista formal, de abordagens dramatúrgicas não tributárias de coordenadas fixas de gênero (no sentido literário) e de aproximações notáveis ao documental, sem que o princípio ficcional seja dispensado. Este quadro envolve, além das questões estéticas, *strictu sensu*, também questões correspondentes ao status ideológico dos cruzamentos entre forma artística e processo social.

Dione Carlos

Dione Carlos (1977) é dramaturga carioca, embora suas atividades de criação tenham sido realizadas essencialmente em São Paulo. Escreveu peças encenadas fundamentalmente por grupos, como: Cia Capulanas de arte negra, Cia livre, Coletivo legítima defesa e Companhia de teatro Heliópolis. É tributária de uma poética em que surgem apontados temas como passado histórico, ancestralidade negra e imaginário da mulher. Entre suas peças já encenadas estão: *Oriki* (2013), *Bonita* (2015), *Baquaquá* (2016), *Revoltar* (2018), *Black Brecht – e se Brecht fosse negro?* (2019), *Nizinga* (2022), *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* (2022). Depois de *Cárcere...* criou uma segunda peça junto à Cia. de Heliópolis, *A boca que tudo come tem fome - do cárcere às ruas* (2025).

O encontro de Dione Carlos com a Cia. de teatro Heliópolis se dá no contexto do rico panorama da cultura de grupo em São Paulo, uma cidade com mais que razoável apoio público às artes, onde os artistas “arrancaram” da administração municipal, na expressão do filósofo Paulo Arantes, um programa de fomento ao teatro sem paralelo no país (Arantes, 2007, p. 8-9). Este é um dado importante no encontro da autora com o grupo. É este capítulo da produção subvencionada que garante o capital financeiro para a realização do processo de montagem de *Cárcere...*, algo inusual se considerarmos um projeto de produção não comercial. Mais que isso, o programa de fomento é um mecanismo de gestão cultural criado para amparar o trabalho de criação coletiva e processos de pesquisa cênica que têm tempo para serem desenvolvidos no longo prazo. Isto oportuniza, entre outras coisas, o reconhecimento mútuo da vocação de classe comum àqueles artistas e os campos de interesse que a partir dali seriam incorporados como matéria no texto e no espetáculo. O convite feito pela Companhia a Dione Carlos traz, subjacente, esta sintonia, que passa por questões de gênero e raça – trata-se de uma artista mulher, negra, em uma peça sobre mulheres majoritariamente negras. Mas passa também, certamente, pelo reconhecimento de classe. Dione é uma autora que vem das classes populares, filha do subúrbio carioca, tanto quanto o grupo dirigido por Miguel Rocha tem sua história e interesses enraizados no universo, conflitos, demandas e imaginários dos andares de baixo da sociedade.

Sobre esta origem, diz a autora:

Tenho uma trajetória um pouco incomum. Comecei muito tarde no teatro, já com quase 30 anos. Costumo dizer que não é possível sonhar com aquilo que você não conhece. Eu não tive acesso ao teatro por muitos anos. Era algo realmente muito distante e destinado a pessoas de uma determinada classe. Venho do Rio, do subúrbio, a gente não tinha acesso a isso. O subúrbio é uma espécie de limbo no Rio de Janeiro. Falo isso aqui porque acho importante [...] Fui criada num ambiente extremamente oral onde palavra era e é garantia. A palavra não é uma performance, no sentido de ser utilizada para tentar se relacionar. A palavra tem uma força. Nesse sentido, acho que sim, venho da tradição dos griôs do Rio de Janeiro, de alguma maneira. Venho do samba, da palavra. Na casa da minha mãe, por exemplo, as pessoas entravam pedindo licença cantando (Carlos, 2019, p. 118).

Não é difícil constatar, na peça, o modo como estas vivências de origem se inscrevem em cena. A experiência do lugar social da autora mistura referências: vai das tradições narrativas e mitológicas da cultura afrodiaspórica amplamente experimentadas no texto, aos modos da sociabilidade que entrecruzam festa, cultura popular de massa e pauta política.

A terceira cena do texto é exemplar destes paralelismos. São ações encadeadas em dois planos diferentes. Em um, há a dança que remete a um dia de visita no presídio. Em outro, a repercussão da liberdade esperada, no diálogo entre as mulheres da comunidade.

CENA 3 – AS MULHERES DA CASA SEMPRE SABEM

(O som do ranger de uma porta metálica é ouvido no espaço. O Bando dança e canta realizando gestos que remetem a uma revista em dia de visita e a uma fila de mulheres levando sacolas transparentes cheias de potes. Maria das Dores ocupa a cena acompanhada da irmã, Maria dos Prazeres e de Mocinha, afilhada de Dos Prazeres).

MARIA DAS DORES

Essa é a rotina que ninguém vê. Fico aqui sonhando com a volta dele. Já pensou, quando ele voltar?

MOCINHA

(Para Maria dos Prazeres)

A madrinha vai comprar dez caixas de cerveja, vai fazer churrasco.

MARIA DOS PRAZERES

Olha aqui, minha afilhada, no dia que o meu sobrinho voltar, eu vou pegar a geladeira. Eu vou colocar a geladeira em cima da laje, vou encher de cerveja, vou comprar um monte de carne. Eu vou mandar a Irene fazer aquela maionese que só ela faz. Tu, Mocinha, tu vai fazer aquela farofa que só tu sabe fazer. E eu vou botar a maior caixa de som que eu encontrar e vou meter uma playlist de pagode. Vai ter Katinguelê, Péricles, Art Popular, Soweto, Péricles, Só pra contrariar, Jeito Moleque, Péricles, Karametade e Péricles. E eu vou mandar tua mãe ficar quieta e não encher

minha paciência com reclamação porque eu vou tomar todas, eu vou beijar meu sobrinho, eu vou receber o meu menino como um rei. O rei que ele é.

MOCINHA

A senhora gosta do Péricles, né, madrinha?

MARIA DOS PRAZERES

Eu gosto é de Xangô, que cuida de mim do lado de Iansã. Mas eu gosto sim, de Xangô e do Péricles (Carlos, 2024, p. 40).

A Cia. de teatro Heliópolis

A Companhia de Heliópolis tem sede, por meio de cessão de uso do espaço, na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, no bairro do Ipiranga, nas imediações da favela Heliópolis, em São Paulo. O imóvel pertence à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e abriga há onze anos as atividades do coletivo, além de acolher diversos grupos de teatro durante seus processos de criação e temporadas regulares de apresentações. Quase a totalidade dos integrantes do grupo vive na favela. É uma informação que em outro contexto poderia ser acidental, mas aqui significa elemento essencial ao que apontamos como a singularidade performativa no trabalho do grupo, assimilada pela dramaturgia.

A companhia surgiu no ano 2000, reunindo jovens daquela comunidade, sob direção de Miguel Rocha, que segue como diretor até o momento. A ideia inicial era montar o espetáculo *A queda para o alto*, baseado no romance homônimo de Sandra Mara Herzer. Desde então a Companhia montou doze espetáculos, todos criados em diálogo com a paisagem humana da favela. Depois de *A queda para o alto*, vieram as peças *Coração de vidro* (2004) e *Os meninos do Brasil* (2007). Entre 2008 e 2009, com o patrocínio da Petrobras, foi criado o espetáculo *O dia em que Túlio descobriu a África*. Em 2016, estreou *Medo*, inspirado nos ataques do PCC em São Paulo ocorridos uma década antes. Ali se apontava um dos temas recorrentes da Companhia: a violência, especialmente contra os estratos sociais de base da sociedade. Também neste ano o grupo voltou a ser contemplado com subvenção pública e passou a chamar a atenção da crítica, desta vez para o projeto de pesquisa que resultou no espetáculo *Sutil Violento*. O projeto seguinte geraria a peça *(IN)JUSTIÇA*.

Cárcere... estreia em 2022 e consolida o grupo no panorama teatral de São Paulo. O espetáculo recebeu diversos prêmios, entre os quais o Shell e o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). O projeto que levou à montagem da peça trata da questão do

aprisionamento em massa no Brasil e seus desdobramentos. Foi elaborado para comemorar os 20 anos da Companhia e foi um dos selecionados pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

Performatividade, documento, símbolo

Estas notas sobre a autora e o grupo nos levam a alguns aspectos salientes do texto: a sua vocação a um só tempo documental, performativa e simbólica.

Trata-se de uma performancização da cena que só pode ser compreendida em relação aos seus contextos. Qual seja, as escolhas, temáticas ou estilísticas, não podem ser desvinculadas das condições materiais de vida dos artistas que agenciam a construção da peça e do espetáculo, nem tampouco do fundo metafísico que serve a narrativa, como uma metáfora estendida. Ainda que a representação se efetive, tanto no texto quanto na cena, em chave de ficção, é uma obra matizada pelo *background* da experiência social real, gestada junto ao mito. O ponto de chegada, por assim dizer, comprometido, segue engajado na exploração de um problema localizado no espaço coletivo da favela: a punição institucional dos empobrecidos.

A peça organiza-se a partir de referências buscadas no repertório da cena dramática, do teatro épico-narrativo, e assimila o viés performativo, no sentido da relação umbilical entre arte e vida. Para uma compreensão das linhas gerais da ação e de algumas das questões apresentadas no texto, reproduzimos o resumo/sinopse apresentado quando da temporada em São Paulo. É um extrato que vai além da síntese fabular:

As irmãs Maria Dos Prazeres e Maria Das Dores têm a vida marcada pelo encarceramento dos homens da família: primeiro, o pai; depois, o companheiro de uma; agora o filho da outra. Dentro do presídio, o jovem Gabriel – que sonha em ser desenhista – aprende as estratégias de sobrevivência para lidar com as disputas internas de poder e a falta de perspectivas inerente ao sistema carcerário. Naquele microcosmo, a violência dita as regras e não poupa os considerados fracos ou rebeldes. Fora dali, em suas comunidades, as mulheres – mães, filhas, afilhadas – buscam alternativas para, ao menos, tentar romper os ciclos de opressão que as aprisionam em existências sem futuro. Outros horizontes são possíveis? Os saberes ancestrais resistiram à barbárie e atravessaram os séculos nos corpos, nas vozes e nas crenças das e dos africanos que, escravizados, fizeram

a travessia do Atlântico. Iansã, Rainha Oyá, deusa guerreira dos ventos, das tempestades e do fogo, não abandonou seu povo. Ela permanece iluminando caminhos e inspirando fabulações para que seus filhos e filhas experimentem, por fim, a liberdade. O título da peça faz referência às mulheres que transmutam as energias de violência e morte e reinventam realidades.

Pela descrição é possível notar de imediato a proposta da autora, de dispor, em linhas paralelas, um plano factual mais próximo da narrativa naturalista, a um outro, de ordem simbólica, extrafactual, traduzido na recuperação da mitologia iorubá a partir da trajetória de Oyá/Iansã – o arquétipo da grande mãe africana que transforma-se em búfalo para defender os filhos.

A base da pesquisa que gerou a peça e o espetáculo é essencialmente o documento, tomado como fonte aberta, em que este quase gênero da cena contemporânea foi investigado através de diferentes materiais, como os relatos colhidos entre mulheres da favela. Em certa medida, são biografias cênicas não só das depoentes como também do *locus* social visto em conjunto. É importante notar que este teatro em diálogo com o documental não significa estreitamento da ficção em favor do documento, mas mútua abordagem entre a matéria ficcional e a inspiração na realidade. Como indica Marcelo Soler nos seus estudos sobre o teatro documentário, mais que o registro sociológico a cena passa a questionar e entretecer elementos como memória coletiva e criação artística.

Numa proposta de teatro documentário, questões específicas são apresentadas para o espectador. O acervo da memória social, por exemplo, trazido à baila pelos documentos de ordem sonora, imagética ou escrita é matéria do gesto artístico. Inquietações surgem: o que esse dado tem a nos dizer? Como ele se articula com os outros signos que compõem o discurso? As referências sobre o fato, pessoa/grupo social e/ou época documentados são solicitadas em busca de uma decodificação. Não há como escapar, os dados documentais fazem com que o contato direto com uma versão sobre os acontecimentos históricos requeira do espectador seu posicionamento sobre os mesmos [...] A proposição de um processo em teatro documentário, portanto, oferece aos envolvidos (documentaristas, documentados, espectadores) a oportunidade de questionamento ético sobre questões urgentes em dias que o ‘show do eu’ impera sobre a ‘consciência do nós’ (Soler, 2013, p. 142-143).

O factual é então agenciado pelo simbólico, em um procedimento que lembra a sentença de Jean-Pierre Sarrazac a respeito do drama contemporâneo: “Evoluindo em espaços mentais [...] as personagens estão a todo momento preparadas para uma travessia

do seu passado e do seu imaginário coletivos” (Sarrazac, 2002, p. 88).

Em *Cárcere...* o depoimento social funciona como matéria de base a servir de argamassa para a criação literária, e permanece na obra como um qualificativo, um valor sem o qual ela seria outra. Nesse aspecto, é interessante analisar os modos como o documento, agora rearranjado na moldura ficcional, sobrevive, vazado na dialógica textual tanto quanto nos outros elementos da encenação, como a dança.

É neste cruzamento de motivações – mitológicas, reais, imaginadas ou documentadas – que a dramaturga opera as pactuações, alinhamentos e dissensos de um teatro colado de todo modo à vida, na direção de um debate sobre a subalternização da existência a partir dos lugares de classe das personagens, em cenários estéticos e políticos liminares (Caballero, 2011). Ou seja, no liame entre verdade e invenção, registro e fábula. Ou, em outras palavras, entre representação, performance e política.

Os lugares e conflitos de classe são problematizados na própria ossatura dialógica, por via direta ou indireta, através da tematização dos abismos entre grupos sociais ou por via da discussão sobre a racialização dos corpos – dos personagens e provavelmente dos artistas. Isto reforça a percepção de uma performatividade imediatamente política, em horizontes intercambiáveis. Subliminarmente, a peça intui os caminhos de uma experiência artística que não se funda em abstrato e sim em um fazer indissociado do lastro histórico brasileiro, no sentido da sociabilidade geral, do conjunto de práticas que incluem o imaginário escravocrata e o situam dentro do sistema que o rege.

Em uma passagem marcante do texto, a personagem Maria dos Prazeres, que tem o filho preso, visita a advogada. É uma das falas que inscreve com maior precisão as relações entre lugar de classe, aparatos institucionais e subjetividades, que a peça elege como eixos.

MARIA DOS PRAZERES

O meu filho tá bem? Essa é a pergunta que você faz para a advogada que estive com ele. É uma madame bonita, de unhas pintadas com francesinha bem-feita (se bem que eu faço melhor). Ela tem um cheiro bom, a Doutora. De quem usa perfume caro. Daí, você olha para as suas próprias mãos grossas de quem mexeu muito com água e fogo, ora limpando, ora cozinhando e pensa que gostaria de ter aquelas mãos de quem escreve. Mãos de Doutora, mãos de advogada. Acho que é por isso que larguei o fogão, o tanque e fugi pro esmalte, pro algodão, pra acetona. A Doutora, ela se cuida. Dá pra ver. Mesmo trabalhando tanto. Ela tem tempo pra se cuidar, não é como eu. Ela faz perguntas sobre você e teu filho, mas ela já conhece as respostas. Está só cumprindo seu papel. Todo dia ela defende o mesmo caso, a mesma pessoa. Ela só muda de roupa. Já se acostumou. ‘Todo cidadão tem direito de defesa’, ela diz. Sobre a mesa da Doutora tem

uma montanha de pastas verdes com muitos papéis. Será que ela consegue ler tudo? Sobre a mesa dela tem também a foto de uma criança. Será que ela é mãe? Ela retira um creme da bolsa para passar nas mãos, enquanto ouve minha irmã falar sobre o nosso Gabriel. Ela olha para o computador na sua mesa e fica lá, digitando. O que será que a Doutora tanto escreve? De vez em quando ela olha pra gente, não por muito tempo. Ela erra o nome do Gabriel, mas acerta o sobrenome. São tantos 'da Silva', sem pai, que ela confunde. A doutora diz que o julgamento pode demorar semanas, meses. Não importa se é inocente ou culpado, mas o que o tá escrito no processo. E no processo o nosso Gabriel é culpado. Não importa se ele não fez o que dizem, se tem gente dizendo que não foi ele. No papel tá escrito que foi. A Doutora encerra o atendimento conosco, diz que precisa receber outra família naquela sala. É a mesma família composta de 'dois contra o mundo'. Mãe e filho, mãe e filha. A Doutora diz que 'está fazendo tudo o que pode'. Deve estar mesmo. Ela faz a mesma coisa todo dia. Tem experiência. As suas mãos são bonitas, mas o seu rosto está cheio de corretivo para tentar disfarçar as olheiras. Eu acho que a Doutora não dorme. Fazer todo dia a mesma coisa deve roubar o sono dela. Nada que se compare ao pesadelo que a gente tá vivendo, mas ela também não consegue mais dormir (Carlos, 2024, p. 47).

A performatividade, no caso, é menos amparada na recorrência mais saliente dos teatros performativos usuais – com o gosto pelos relatos íntimos – que na ideia de uma performance diretamente política e social, em que os artistas são elas e eles mesmos os vetores reais que alimentam as motivações da dramaturgia. Aqui o desdobramento de vida em arte envolve a um só tempo as coordenadas de lugar de classe e de condição de gênero. Tanto quanto uma história sobre os homens encarcerados nas prisões, é uma história sobre as mulheres encarceradas nos espaços de “liberdade” do meio social, notadamente onde vivem os subalternizados. Estes cruzamentos não são pacíficos. Do ponto de vista da forma, por exemplo, uma questão saliente é a da tonalidade do naturalismo dramático que segue paripassu às funções épicas.

Nos termos em que Jean-Pierre Sarrazac tratou o tema do hibridismo de gêneros na cena contemporânea:

A subjetividade destes autores é diretamente política. Não se alimenta do ego solitário de um escritor, mas da combinação discordante das vozes de uma época [...] Esta voz, que transforma o autor em sujeito épico, é contígua ao teatro e à realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça. Engrena e problematiza [...] no cruzamento dos modos dramático, épico e lírico; no ajuntamento de formas teatrais e extrateatrais; e da passagem da voz narradora-interrogante que não se reduz ao 'sujeito épico', em direção a uma subjetividade alternadamente dramática e épica (Sarrazac, 2002, p. 76).

Nesse sentido, vale apontar que a cena invoca os retratos da sociabilidade lançando-se em ao menos duas direções. Primeiro, mais especificamente na direção da coordenada ideológica, em presente contínuo, ao explorar o problema da racialização. Mas nesse caso, indo além do próprio tema racial. Isto coincide com a fala de Leda Maria Martins, quando da caracterização da cena negra:

[...] o teatro negro tece-se em uma performance que não se separa do cotidiano, mas que a ele se alia na apreensão mesma da realidade [...] Pensar um Teatro Negro, em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro, sem reduzi-lo a um agrupamento de textos elaborados por escritores negros ou reunidos por uma temática racial (Martins, 1995, p. 65).

A segunda direção leva à condição de classe propriamente dita, no contexto das desigualdades estruturais de sociedades economicamente dependentes e da relação entre localismo e totalidade. É algo que parece próximo às criações artísticas que não raro operam através da alegorização, como sustenta Ismail Xavier ao comentar o inconsciente político a partir do pensamento de Fredric Jameson:

Há o texto mais localizado, que expressa um inconsciente geopolítico ancorado em um contexto nacional em que a representação alegórica, voltada para a figuração de uma forma de estar no mundo, alude ao sistema mundial e, ao mesmo tempo, expressa certo modo, local e específico, de estar inserido neste sistema. Aqui, segundo ele, o senso de pertinência a um espaço, digamos periférico, se confunde com o político e mesmo com o existencial, como seria próprio da vivência em países dependentes (Xavier, 2000, p. 108).

Sociabilidade da forma

Neste artigo consideraremos a acepção contemporânea da palavra dramaturgia, ou seja, uma prática que estende-se em um campo amplo, além do texto – no modelo dramático ou não. Inclui as narrativas ligadas diretamente ao ato cênico. No caso particular desta peça, o que chamamos “obra” tende a ser a busca dos gestos artísticos que sedimentam o ato estético como um resultado “em trânsito”, através do qual podemos discutir as questões de criação e os assuntos de fundo não apenas no âmbito das suas tipificações, mas, sobretudo, nas suas negociações entre autonomia criativa e determinação social.

Esta é quase uma necessidade da dramaturgia brasileira contemporânea, se a disposição estiver mais centrada na liberdade produtiva das formas oximóricas que nos modelos usuais oferecidos pela literatura dramática.

Se olharmos nessa perspectiva veremos que os impasses entre assunto e forma foram relativamente pouco explorados no teatro brasileiro moderno. Desde os anos de 1940 – para ficar em um marco precário tomado como momento de consolidação daquela cena – o mais recorrente, como sabemos, era a afirmação da expectativa em torno do “verdadeiro” teatro brasileiro, amparado no repertório europeu, por alinhamento ou por oposição. No capítulo da dramaturgia trata-se, do ponto de vista prático, de uma esperada correspondência dos assuntos aos gêneros e estruturas modelares da tradição dramatúrgica.

Mas o processo histórico nos trouxe, hoje, a uma vasta produção “pós-gênero” que nos comunica sobre o hibridismo das formas não só como experimento, mas como necessidade. Podemos mesmo dizer, forçando a contradição, que para nós muitas formas dramatúrgicas deliberadamente “erradas” do ponto de vista do gênero literário, são na verdade as “certas” se compreendermos que uma sociabilidade quebradiça como a brasileira tem mais chances de se reconhecer no desvio que no cumprimento das tradições de escrita para o palco. *Cárcere...*, com a sua deliberada mistura de elementos épicos, dramáticos (e, ainda, melodramáticos), documentais e lírico-simbólicos nos diz também sobre isso.

Não por acaso o texto/encenação dialogam com a disposição para a escrita laboratorial. O que quer dizer que contornam as expectativas que, enfim, dariam no seu contrário. Hoje, salvo engano, um dos elementos que configuram certa consciência do teatro brasileiro é a assunção da responsabilidade sobre uma política de formas em processo de experimentação. Esse fator sem dúvida dialoga com o sentido geral da cena internacional, mas entre nós tem as suas configurações próprias. Por exemplo, não parece acidental investigar a criação cênica como sumo da nossa incompletude histórica, a partir da representação dos lugares de classe, identidade, raça, atualizados no palco. Do que podemos intuir que as eventuais incongruências e desarranjos da linguagem cênica revelam, no campo estético, as falhas e descontinuidades do campo social, às vezes mais, às vezes menos criticamente.

Texto e cena

Cárcere..., o texto/montagem é, neste momento, a penúltima criação da Cia. de teatro Heliópolis e um dos trabalhos mais recentes de Dione Carlos. Narra, como informado, sobre aquelas duas irmãs, personagens da classe trabalhadora que simbolicamente “viram búfalos” para revelar os meandros da vida dos encarcerados. Enquanto a mãe enfrenta o sistema jurídico-prisional na tentativa de libertar o filho preso injustamente, lutando pela sobrevivência da família, sua irmã é refém do ex-companheiro, também encarcerado, a quem deve garantir a subsistência no presídio. Presas ao ciclo dramático, lutam para quebrá-lo.

Abaixo apresentaremos a relação de figuras e personagens descrita pela autora, tal qual aparecem na folha de rosto do texto:

FIGURAS/PERSONAGENS

Bando - coro de vozes.

Voices - mulher/ detentos 1, 2, 3 e detento/poeta.

Maria das Dores - mãe de Gabriel, irmã de Maria dos Prazeres.

Maria dos Prazeres - mãe de Olga, irmã de Maria das Dores.

Mocinha - afilhada de Maria dos Prazeres.

Olga - filha de Maria dos Prazeres. Iansã/Oyá menina.

Gabriel - filho de Maria da Dores, jovem desenhista preso injustamente.

Lady - encarcerado, homem gay.

Jó - uma vítima de assalto.

Anjo - detento, o líder da cela.

Enfermeiro - um enfermeiro do sistema carcerário.

Policial - policial que prendeu Gabriel.

Mister M. - carcereiro

(Carlos, 2024, p. 23).

A divisão entre personagens reconhecidas como tal e o que a dramaturga chama de “figuras” ilumina uma separação bem explicitada na narrativa: por um lado, a assunção da mimese naturalista, no sentido rigoroso da composição de papéis. Por outro, os vários procedimentos de estilização desta face naturalista mais imediata, operados fundamentalmente através de suspensões da ação através de intervenções corais (na encenação, muitas vezes dançadas). Este movimento pendular entre a composição redonda de personagens e as sínteses imagéticas exibem de imediato as duas frentes de

expressão articuladas na cena: a literal e a simbólica.

Para a visualização destes diferentes dispositivos há quatro modos centrais de articulação entre o texto escrito e a encenação. Através deles podemos fazer a decupagem da estrutura, pois são recorrentes. A peça traz um prólogo e nove cenas, divididas em:

1. Narrações - isoladas ou corais - e diálogos;
2. Indicações de coreografias musicadas, seguidas de passagens dialogadas ou narrações;
3. Indicações de coreografias musicadas sobrepostas aos diálogos ou narrações;
4. Indicações de coreografias musicadas sem diálogos ou narrações.

Como exemplo destas interpolações, segue a descrição do prólogo:

A) Rubrica:

PRÓLOGO DA TRAVESSIA

IAN SÃ CHEGA AO BRASIL

Corpos formam um navio em alto-mar. No centro da embarcação, uma menina é protegida, escondida pelos corpos que a cercam. Vozes humanas emitem sons de lamentos e murmúrios, brados de guerra, imitam animais. Os corpos cantam e dançam, formam um BANDO. Todas as vozes singulares desta narrativa nascem do coletivo (Carlos, 2024, p. 25).

B) Descrição da encenação: O espaço não é definido com recursos cenográficos que não sejam os próprios corpos dos atores e atrizes. A rubrica é traduzida em cena como coreografia musicada. Uma voz narradora intercala-se aos movimentos e às outras vozes.

C) O texto:

VOZ DE MULHER

Dizem que a gente vira carneiro depois de cruzar a linha do mar.

Nos levam daqui para nos transformarem em bichos lá.

E nos sacrificam e nos devoram e nos servem em banquetes repletos de fantasmas, pessoas sem corpo, mas que não chegam a ser assombrações,

apenas não conseguem morrer.

BANDO

(Sons de orações murmuradas, ondas do mar)

VOZ DE MULHER

Estão sempre com fome, mesmo com a barriga cheia. Por isso nos devoram.

Eles pensam que viemos sem nada. Ledo engano.

BANDO

(Gargalham)

Nossos corpos são assentamentos. Foi assim que Ela chegou aqui.

BANDO

(Cantam repetindo as palavras “Oyá” e a saudação “Epahey”)

Dizem que a Mãe dos nove tem privilégios. Oito filhos nasceram mudos e um nasceu com voz de animal.

BANDO

(Batem com os pés no solo, as mãos no corpo, recriando o som de tambores)

Dizem que ela é capaz de se transformar em búfalo. Dizem que Ela entrega os chifres do animal nas mãos de suas filhas para que elas batam um chifre contra o outro. Esse é o sinal de que estão em perigo. É quando Ela vem em socorro. Dizem que Ela é capaz de se transformar em borboleta.

(Os corpos dançam imitando vento, com as mãos espalmadas para o ar).

VOZ DE MULHER

Porque Ela não tem medo da morte. Ela é a mãe dos mortos. Nossos corpos são assentamentos. Foi assim que Iansã chegou aqui.

- A menina que estava protegida pelo bando é revelada. Ela encara a plateia e lidera o bando, caminhando pela cena, sendo seguida por eles e elas. Apenas uma mulher fica no centro da cena. O Bando, porém, a observa e interage com ela (Carlos, 2024, p. 26).

Estrutura, linguagem, sentidos

Podemos considerar, olhando este esquema geral, que o texto cumpre uma estrutura relativamente instável, ou variante, visto comportar diversos modos que

definem seu arcabouço formal. Temos, por exemplo, quanto aos modos de exposição da ação: a ordenação temporal característica da forma dramática e sua expectativa de que a ação flua em direção ao futuro e, talvez em direção a alguma forma de desenlace. Aqui chamaremos de ação ao movimento que mobiliza as personagens (enquanto personagens, não enquanto figuras) com certa disposição razoavelmente firme para um andamento regular, em termos de exposição das demandas em conflito, complicação e, eventualmente, resolução. De outro modo, como se pode observar, tal ação, ainda que esteja disponibilizada para cumprir este caminho, encontra a resistência dos dispositivos de retardamento ou suspensão característicos dos recursos épico-narrativos que fazem a contraforça do movimento dramático. De uma maneira em que a totalidade da estrutura tende ao andamento e à composição do quadro naturalista, mas é, aqui e ali, impedida de bastar-se nele.

Assim, temos no andamento da peça os dispositivos mais próximos do desejo “dramático”. Lá estão a sua instância retórica (fala das personagens, em diálogos) e o escopo mais explícito do pensamento e das atitudes que definem, em termos naturalistas, as personagens. Em outro procedimento, temos a mobilização dos elementos mais especificamente cênico-espetaculares da narrativa, com menor interesse pela fala verbal. São as passagens em que as entradas gestuais e a música ocupam totalmente o espaço físico-sonoro da representação.

E temos, ainda, os momentos de simultaneidade, quando estes artifícios da carpintaria se entrecruzam, total ou parcialmente.

Desta estrutura mais geral podemos partir para os cotejamentos entre os recursos poéticos, o contexto social e a linguagem. Como princípio operativo é possível pensar não só sobre como a linguagem é articulada a partir do esquema, mas também sobre quais são os elementos socioestéticos mobilizados na encenação.

O elemento cênico-coreográfico

O espetáculo, como apresentado, tem forte participação do discurso não verbal, notadamente através das intervenções coreográficas e gestuais que funcionam, na economia interna da encenação, gerando ao menos dois efeitos. Primeiro, como se observou, a quebra do andamento naturalista. As passagens dançadas, embora não

anulem, suspendem em certo grau o naturalismo dos diálogos. Segundo, agora já no âmbito próprio dos significados, a dança tende a insuflar uma relação mais aberta entre gestualidade e sentido. De uma forma que no espetáculo a fábula ganha, nestes contrastes, um tipo específico de intensificação e de efeito.

Na montagem, apesar dos diferentes status interpretativos que gesto dançado e gesto representado possam apresentar, parece haver uma negociação muito precisa entre ambos. Não é difícil perceber, por exemplo, que a dança, tanto quanto a música, incorporam ou são incorporadas à mimese – não para detoná-las, mas para ampará-las. O gênero da gestualidade dançada no espetáculo está então em uma zona intermediária entre a mimese e a abstração, mantendo, entretanto, sempre uma relação mais ou menos visível com a referencialidade da fábula – por exemplo: nas cenas passadas no cárcere as coreografias, quando dispensam o verbo, apresentam-se também na chave de uma narratividade referencial, com movimentos, dinâmicas e composições físicas que não agridem a referência, apenas a redimensionam em formas livres.

Desse modo, podemos dizer que o espetáculo orchestra a sua sintaxe a partir de procedimentos variados, mas tem como objetivo manter o seu campo semântico atendendo à vocação geral do projeto, que comporta tanto a abstração quanto as variações do naturalismo.

Esta nota será lateral se dela não tirarmos melhor proveito que a descrição do seu modelo comunicacional. Então será necessário pensar nos fundamentos propriamente sociais das escolhas que articulam a linguagem, seja no campo da mimese estrita, seja no campo do simbólico. Quanto à questão do naturalismo, será preciso perguntar à obra sobre as consequências propriamente políticas dos artifícios utilizados. Por exemplo, o que uma cena de feição parcialmente ilusionista pode oferecer a um projeto estético (o da Companhia, da autora), no sentido da apresentação daquelas demandas em chave marcadamente afetiva e, no limite, melodramática?

Na pista da narrativa coreográfica, quando falamos daquela negociação entre forma, contexto e sentido, o que se poderia dizer, no âmbito das questões apresentadas pelo espetáculo?

Imagem 1 – Cena do espetáculo. A atriz Dalma Régia no primeiro plano



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Tigazz.

Imagem 2 – Caracterização de Iansã/Oyá no espetáculo



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Tigazz.

Sobre este aspecto, vale uma nota de Valentin Volóchinov.

Uma vez que o signo é criado entre os indivíduos e no âmbito social, é necessário que o objeto também obtenha uma significação interindividual, pois apenas assim ele poderá adquirir uma forma sígnica. Em outras palavras, somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se [...] No geral, a tarefa de compreensão não se reduz ao reconhecimento da forma usada, mas à sua compreensão em um contexto concreto, à compreensão da sua significação em um enunciado, ou seja, à compreensão da sua novidade e não no reconhecimento de sua identidade (Volochinov, 2017, p. 111).

No espetáculo o verbo não pode ser visto como único disparador do pensamento, no sentido textocêntrico. É preciso verificar o que diz o cotejamento entre texto e variações corporais de maneira que a composição física, menos obediente a sentidos precisos, seja pautada indistintamente pela função enunciativa vinda da palavra. Ambas compõem com igual função, embora em formas diferentes, o quadro em que o sistema social pode ser lido.

Assim, observamos que o movimento físico deve ser visto como enunciação que convoca implicações com a textualidade verbal, em idas e voltas nas quais a autonomia do plano coreográfico é ora afirmada, ora relativizada. Quanto a isso, é importante notar como no espetáculo os elementos que demarcam o espaço e o tempo das cenas dançadas perfazem um tipo de performance corporal que propõe pensar não apenas possibilidades de escrita e leitura a respeito das questões de fundo, mas também os modos como esses temas são atualizados segundo certas perspectivas críticas a respeito das relações de poder.

Por exemplo, é possível ver, nas cenas dançadas, o desenho simbólico das resistências tanto quando das opressões, operando de modo interligado – por vezes alternadamente, por vezes sincronicamente. Isto é, tanto as resistências quanto os poderes das opressões nos chegam pelos movimentos, ações e gestos de maneira concomitante. Desta forma, é a partir dos comportamentos e condutas corporais que os sistemas sociais são constituídos e, por isso, não podem ser lidos como representações em abstrato – transcendentais ou metafísicas.

Trata-se de uma concepção em que poder de mando e subalternização dos sujeitos aparecem entretecidos “em estratificações observáveis nos níveis de descrição do corpo – percepções, hábitos, memórias, cognições” (Marques, 2022, p. 87) e, além disso, os poderes

do mando, tanto quanto da contestação, “estão interligados nos e pelos corpos conforme os próprios se comportam como indivíduos segmentados nas mais diversas categorias sociais – classe, gênero, etnia” (Marques, 2022, p. 87).

Dessa maneira, aquilo que podemos identificar como representações físicas no espetáculo possui pesos, volumes, direções, medidas, energias e significados conforme são materializadas no continuum estabelecido “entre as insubmissões resistentes e os poderes subordinantes atualizados nas e pelas co-implicações corporais com os mais diversos contextos sociais” (Lugones, 2003, p. 89).

As ações, os gestos, a performance física, são informados por um poder que em princípio está fora do corpo. Por outro lado, há um movimento pendular que pode ser visto facilmente na montagem. Como notara Michel Foucault quando se referia às sociedades modernas, “[...] o poder penetrou no corpo, está exposto no próprio corpo, de modo que, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares” (Foucault, 2015, p. 283). Portanto, as coreografias representam a administração disciplinar da vida, ao mesmo tempo em que ensaiam a fuga dos enquadramentos.

Problemas críticos

Como nota adicional, consideramos que as justaposições entre teatro e sociedade que o texto de Dione Carlos evoca nos oferecem alguns problemas críticos que podem ser de interesse. Nessa perspectiva metodológica, a análise dos objetos singulares deve ser empreendida no mesmo movimento do seu processo político-criativo. Nesse sentido, “a ênfase dada ao processo não é feita em detrimento da obra [...] só nos interessamos em estudar o processo de criação porque a obra existe. Mas, o foco não é apenas avaliação estética do resultado e sim o fenômeno que a gerou” (Salles, 2008, p. 37).

Neste trabalho a autora está alinhada aos que seguem em busca da representação das imagens do povo. São obras que tratam o assunto de frente, já na primeira face das suas narrativas. E oportunizam, nas suas variações formais, verificar o que há de novo, e o porquê, no modo como estas representações acontecem atualmente.

Por “representações das imagens do povo” entendemos não apenas a representação do popular, no sentido amplo. O que organiza estes autores e autoras é a disposição em

tratar a ideia de povo articulada a um lugar de classe determinado, mas também ao estudo das suas subjetividades, o que nos parece um gesto político por excelência.

Derivada deste desejo, as ideias de povo e de lugares de classe movimentam-se com a conjuntura. O que coloca a criação artística diante de novas questões. Por exemplo, o arrefecimento das lutas sociais que vinham ancoradas nas teorias socialistas clássicas. A militância política com interesse na transformação social já não abraça, ao menos não majoritariamente, os projetos de mudança baseados na revolução geral do sistema. Esta mudança de chave complexificou bastante as coisas. Modificaram-se as formas de simbolização artística das classes sociais e seus impasses. Isto explica outras maneiras de considerar o conceito de político que demarcou tanto uma parte do pensamento social quanto a criação e produção teatral. A ação política mais importante, hoje, vem das lutas setoriais, localizadas, que valorizam pautas específicas. Nesse sentido, as políticas da identidade têm sido fundamentais na disputa de valores e direitos que vivemos. E têm relevância na fatura artística, como se pode notar nesta peça.

Na esteira das relações que são propostas aqui, uma constatação e uma pergunta surgem de forma recorrente: se considerarmos o movimento pendular entre autonomia e determinação da obra teatral, o que mudou, o que muda, nos termos próprios da formalização cênica interessada em retratar este lugar de classe?

Do ponto de vista crítico, já não se trata apenas de elencar e ler os elementos formais, *strictu sensu*, de textos e espetáculos, mas talvez de pensar naquelas criações de uma maneira em que autonomia e condicionamento não sejam fatores autoexcludentes e sim complementares. Se partimos do princípio de que a forma arrasta para si todo o seu processo, podemos perguntar: de que maneira, com os deslocamentos do processo, o sistema expressivo dos espetáculos atuais é movimentado? O que acontece com a invenção livre diante das condições materiais que a informam? O que é a imagem de povo na época em que a estética passa a ser não algo acidental, mas essencial ao modelo ideológico do capitalismo tardio?

A peça de Dione Carlos nos mostra que as mudanças de perspectiva no quadro das mobilizações sociais provocaram fundas respostas no espaço livre da cena, muitas vezes a contrapelo. Isso revelou uma série de gestos criativos “desobedientes”. A questão, a esta altura dos estudos teatrais, não é apenas identificar hibridismos, derivas estéticas e variantes – o que é fato. A questão é intuir, a partir daqui, como interpretar os novos

imaginários políticos no seu encontro com a cena. *Cárcere...* nos chama a verificar então não apenas as sintaxes como também as semânticas possíveis, em contexto, do teatro brasileiro que mostra interesse pela discussão social.

Referências

ARANTES, Paulo. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana [Entrevista concedida a] Beth Néspoli. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, p. 8-9, 15 jun. 2007.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CARLOS, Dione. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**. Belo Horizonte: Javali, 2024.

LUKÁCS, Giorgio. **Il dramma moderno**. Milano: Sugarco, 1976.

Maratona de dramaturgia [Entrevista concedida a] Isabel Diegues, José Fernando Peixoto de Azevedo e Kil Abreu. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 117-141.

MARQUES, Alexsandro da Silva. **Tornando-se sujeitos da aprendizagem filosófica**: experimentações, modelagens e análise cognitiva de um ateliê filosófico na formação de professores/as. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação multi-institucional em difusão do conhecimento, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação** – construção da obra de arte. Novo Horizonte: Novo Horizonte, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama** – escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Revista Sala Preta**, São Paulo: ECA-USO, v. 13 n. 2, p. 130-143, 2013.

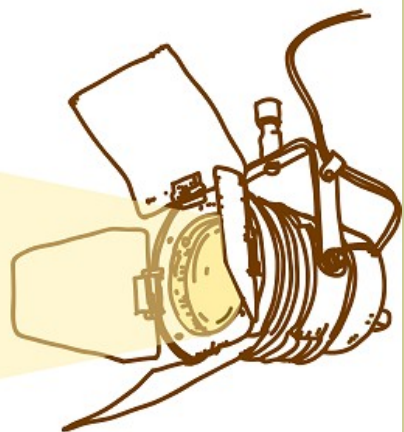
VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: 34, 2017.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

Submetido em: 01 out. 2025

Aprovado em: 22 dez. 2025

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público

Introdução

Considerada uma das mais expoentes prosadoras da “*belle époque tropical*”,³ Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) revelou-se, a despeito do gênero literário que a consagrou, detentora de uma inegável versatilidade estilística. Quanto a isso, suas incursões pelas artes dramáticas são um inequívoco exemplo: além da publicação dos volumes *A herança* (1909) e *Teatro* (1917), a escritora nos legou, sob a forma de documentos autógrafos e datiloscritos, um conjunto de textos teatrais inéditos, todos eles preservados em seu arquivo pessoal, que esteve sob a guarda de seu neto, Claudio Lopes de Almeida, até 2010.⁴

Nesta apresentação, propomos percorrer sucintamente a trajetória social e literária de Júlia Lopes de Almeida, conferindo especial ênfase a sua faceta dramatúrgica. A reflexão aqui proposta é um preâmbulo à publicação do texto teatral de *O caminho do céu*, Drama em 1 Ato, para cuja escolha consideramos o fato de se tratar, até onde nos é dado saber, da primeira investida de Júlia Lopes de Almeida como teatróloga. O manuscrito em tela, um documento autógrafo datado de 1883, fora produzido quando a escritora contava

¹ Este texto traz uma versão sintetizada da “Introdução” do livro *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos de Júlia Lopes de Almeida* (2016), fruto da pesquisa de pós-doutorado que realizei no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), para a qual contei com o suporte financeiro da Fapesp, supervisão do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes e cossupervisão da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

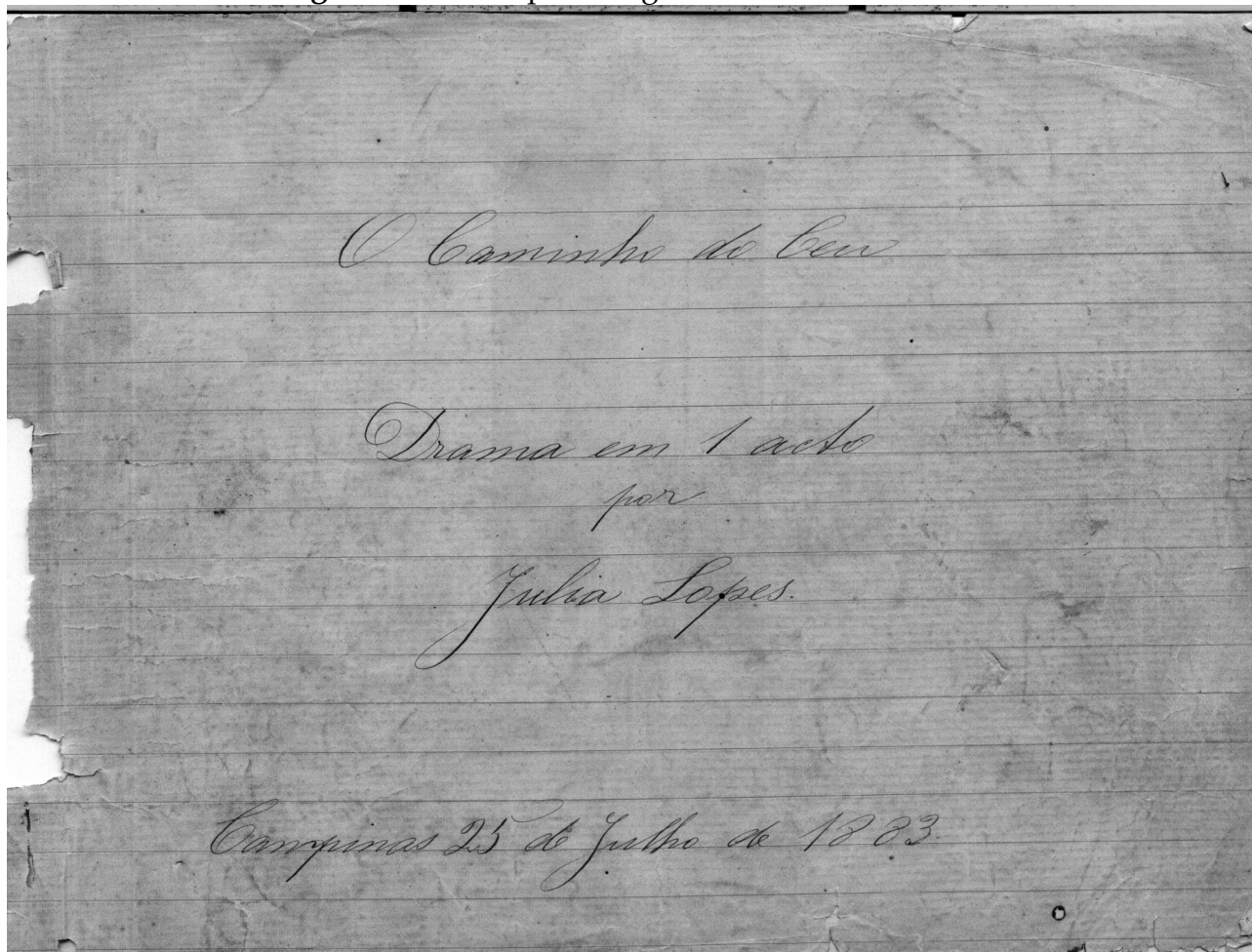
² Cientista Social (USP-SP), mestre e doutora em Sociologia pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado no IEB-USP e no Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória (Gephom-Each-USP).

³ Expressão cunhada por Needell (1993), para se referir ao conjunto de transformações socioculturais, políticas e econômicas que marcaram a transição do século XIX para o XX no Brasil e que tiveram o Rio de Janeiro como seu epicentro.

⁴ Os textos teatrais inéditos, quais sejam, *O caminho do céu*, *A última entrevista*, *A senhora marquesa*, *O dinheiro dos outros*, *Vai raiar o sol* e *Laura*, foram publicados no livro supracitado, (Fanini, 2016). No final de 2010, Claudio Lopes de Almeida doou o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida à Academia Brasileira de Letras, tendo sido então incorporado ao acervo do cônjuge da escritora, Filinto de Almeida, um dos membros fundadores da agremiação.

21 anos de idade e residia com sua família na cidade de Campinas.

Figura 1 – Frontispício original de *O caminho do céu*



Fonte: Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

Importa considerar que “Peças em Domínio Público” é a seção de acolhida de *O caminho do céu* na presente revista, cujo propósito, como o título antecipa, vai ao encontro de um conjunto de iniciativas não apenas circunscritas à (ou oriundas da) academia, interessadas em ampliar a circulação e, assim, conferir visibilidade a produções artístico-literárias que, embora tenham seu acesso livremente franqueado (i.e., estejam isentas de direitos autorais), ainda se mantêm completamente desconhecidas do grande público ou seguem sendo muito pouco lidas.

Sabendo que, dentre os “gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas as mais esquecidas” (Muzart, 1995, p. 91) e que “os poucos estudos dedicados às artistas atuantes na esfera produtiva do nosso teatro, as dramaturgas, em geral limitam-se a focalizar autoras da atualidade” (Andrade, 2001, p. 22), esperamos que a presente

publicação venha a se somar às recentes contribuições de pesquisadoras e pesquisadores que têm se dedicado ao cultivo de uma memória das artes dramáticas que vicejaram no Brasil do entresséculos (XIX para o XX), da qual as teatrólogas foram, quando não completamente ignoradas, expressamente sub-representadas.

Júlia Lopes de Almeida em cena

Como ponto de partida da presente reflexão, lançaremos luz sobre um ângulo específico de nossa historiografia literária, em torno do qual se estruturou a minha pesquisa de doutorado (cf. Fanini, 2009): a presença (exígua) e a *ausência (institucional)* de escritoras na Academia Brasileira de Letras (ABL), entidade fundada em 1897, no Rio de Janeiro. Isso porque, durante as buscas documentais que respaldaram o referido estudo, realizadas tanto no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida⁵ quanto no acervo da ABL (Arquivo Múcio Leão e Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça, nomeadamente), nos deparamos com registros indicativos de que a primeira e mais emblemática *ausência institucional* da agremiação produzida pela barreira do gênero fora protagonizada por Júlia Lopes de Almeida, já então uma proeminente escritora brasileira.

Mas, antes de prosseguirmos, um pequeno parêntesis: há um lapso temporal de oito décadas separando a fundação da Academia Brasileira de Letras e o ingresso da primeira imortal, a escritora Rachel de Queiroz, eleita em 1976 e empossada no ano seguinte. Com o avançar de nossas investigações, esses longos anos, embora caracterizados pela *ausência feminina* na agremiação, foram emergindo não exatamente como uma expressão do desinteresse, ainda que possível, das escritoras em disputar uma de suas quarenta cadeiras, mas antes, como um intervalo a sugerir sua *presença* como parte do *inenarrável*. Em outras palavras, não estávamos diante de *ausências de fato*, mas de *presenças latentes*, ou então, como mencionado acima, de *ausências/vazios institucionais* repletos de significados. Entre a intenção de ingresso e a sua formalização propriamente dita se interpunha um impedimento social travestido de sina: o fato de serem mulheres.

Na Biblioteca Lúcio de Mendonça, tivemos acesso a um artigo publicado no *Estado de S. Paulo*, em 3 de dezembro de 1896, no qual Lúcio de Mendonça, um dos principais

⁵ O arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida era composto de um grande número de pastas, cuidadosamente organizadas em um espaçoso cômodo no casarão de seu neto, Claudio Lopes de Almeida, localizado em Santa Teresa, histórico bairro do Rio de Janeiro.

idealizadores da ABL, incluía o nome de Júlia Lopes de Almeida em uma lista extraoficial de membros fundadores. À luz desse registro, reformulamos o próprio eixo temático que até então norteava nossa investigação, a saber, os bastidores de ingresso das mulheres na ABL, de modo a contemplarmos, para além das eleições ocorridas após a sagração de Rachel de Queiroz, os oitenta primeiros anos de existência da agremiação, marcados, ao que tudo indicava, pelos citados *vazios institucionais* femininos. A compreensão dos bastidores da *ausência feminina* na ABL entre 1897 e 1977 seria uma forma de conferirmos visibilidade a acontecimentos que, a despeito de sua densidade simbólica, permaneciam à sombra dos registros historiográficos.

No caso específico de Júlia Lopes de Almeida, a tímida ressonância da indicação de seu nome entre os demais postulantes, amparada na alegação pretensamente impessoal de que a ABL estaria sendo concebida à imagem e semelhança de sua congênere francesa, a *Académie Française de Lettres*, em cujo Regimento Interno a expressão *homme de lettres* adquiria sentido literal, culminou em um desfecho sugestivo, que viria a assumir os contornos de uma gentileza compensatória: o ingresso do cônjuge da escritora, o jornalista e poeta Filinto de Almeida, cujo nome não constava da referida lista extraoficial e que passou a ser considerado por alguns como o “acadêmico consorte” (Eleutério, 2005; Fanini, 2009).⁶

Malgrado a inexistência de documentos oficiais acerca dos bastidores dessa valsa das cadeiras, o episódio nos dá a ver que, se por um lado, a ausência de Júlia Lopes de Almeida do quadro de fundadores da ABL em nada arrefeceu seu vigor literário, haja vista a forma regular com que continuou a produzir e a publicar seus escritos,⁷ por outro,

⁶ “Não era eu quem devia estar na Academia, era ela”, declara Filinto de Almeida, referindo-se a Júlia Lopes de Almeida, durante entrevista que concedera, juntamente com a escritora, a João do Rio (cognome de Paulo Barreto) e que inspiraria a crônica “Um lar de artistas”, publicada em 25 de março de 1905, na *Gazeta de Notícias*, em sua coluna “O Momento Literário”. A crônica em questão consta do arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

⁷ À exceção do volume de novelas *A isca* (1922), bem como dos romances *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1934), Júlia Lopes de Almeida publicou seus livros, primeiramente, sob a forma de folhetim, prática, à época, bastante comum. Como romancista, publicou, além das duas obras supracitadas, *Memórias de Marta* (1889), *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897), *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914) e *A casa verde* (1932), este último escrito em parceria com Filinto de Almeida. Como contista, publicou *Contos infantis* (1886), em coautoria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira, *Traços e iluminuras* (1887), *Ânsia eterna* (1903), *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917). Como cronista, publicou *Livro das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e elas* (1910). Como dramaturga, publicou os já citados *A herança* (1909) e *Teatro* (1917). Publicou ainda *A árvore* (1916), coletânea de crônicas e poemas, em parceria com seu filho Afonso Lopes de Almeida, *Jornadas no meu país* (1920), registros sobre a viagem que fez ao sul do Brasil (o livro traz ilustrações de seu filho caçula, Albano Lopes de Almeida), *Jardim Florido, jardinagem* (1922), *Oração a Santa Doroteia* (1923) e *Maternidade* (1925).

deixou evidente sua posição em falso no ainda incipiente campo literário brasileiro, uma vez que o considerável prestígio que desfrutava entre seus pares não se mostrara suficiente, a ponto de assegurar sua presença no seleto rol dos imortais. Este é, sem dúvida, um acontecimento ilustrativo das forças sociais que, ocultamente, operavam na fabricação do cânon literário, eclipsando a proeminência das mulheres que tencionavam fazer da pena um ofício. Em meio às estratégias classificatórias engendradas nas lutas por reconhecimento – que respaldavam as apreciações críticas e guiavam a hierarquização das obras e dos autores –, o gênero se destacava como uma potente fonte extraliterária de validação e ampliação, no caso dos homens, ou mitigação, no caso das mulheres, do capital simbólico, ou então, como uma espécie de critério reputacional sub-reptício, mas decisivo, na formulação do juízo estético.

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos). O peso do gênero sobre o destino social das escritoras era tal que aquelas que conseguiam transpor a barreira do anonimato, seja abrindo mão do escudo dos pseudônimos, seja desvinculando-se do estigma do amadorismo, eram, não raro, vistas como excepcionais, casos isolados, dotadas de um talento incomum (Simioni, 2008). Sob o cintilante véu de uma aparente neutralidade, os rótulos de amadora e excepcional atuavam complementarmente como trunfos semânticos de deslegitimação, concorrendo para a atualização das distorções subjacentes à dinâmica mesma do campo literário, ao pressuporem que em apenas uma minoria de escritoras reluzia a “chama do gênio”, ou, então, que a produção autoral consistia em uma atividade eminentemente masculina (Simioni, 2008).

No caso de Júlia Lopes de Almeida, oriunda de família tradicional, “criada entre livros e rendas” e testemunha ocular das transformações histórico-sociais que marcaram a passagem do Brasil Império para o Brasil República, sua produção literária não deixou de representar um canal de manifestação da mulher burguesa, culta e em busca de reconhecimento profissional (Moreira, 2003, p. 78). Sem confrontar expressamente a lógica arbitrária que regia o ciclo de produção e consagração literárias, Júlia Lopes de Almeida conseguiu forjar uma carreira de sucesso, notabilizando-se em vida, a ponto de ser considerada “a autora mais publicada da Primeira República”, para não mencionar seu

duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora (Eleutério, 2005, p. 74-75).⁸ Tal projeção não pode, pois, ser compreendida se desvinculada do engenhoso equacionamento que promoveu entre seus diferentes papéis – como escritora, esposa e mãe (cf. Simioni, 2008; Fanini, 2016).

É importante aqui pontuarmos que os manuscritos teatrais inéditos legados por Júlia Lopes de Almeida fazem parte de um projeto mais amplo, a um só tempo, (auto)biográfico e estético, ao qual a escritora se dedicou ao longo de sua vida: a produção e organização de seu já mencionado arquivo pessoal, em cuja “lógica de acumulação” (Fraiz, 1998, p. 60) se destaca o seu interesse em legar à posteridade “determinada imagem de si e de sua obra” (Britto, 2011, p. 12). Júlia Lopes de Almeida fez coincidir sua extensa e intensa trajetória literária com a preparação e organização de sua documentação, ou então, de seu patrimônio simbólico. A existência desse repertório tanto reforça materialmente o que já se sabia a respeito da verve criativa e versatilidade estilística da escritora, como tem contribuído para que novas hipóteses sobre sua fatura literária sejam formuladas.

Se, como bem definiu Artières, “arquivar a própria vida é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”, no caso de Júlia Lopes de Almeida, seu arquivo pessoal, tal como uma obra ensaística, condensa “narrativas” esclarecedoras a respeito de sua trajetória profissional e, mais especificamente, de sua relação com o fazer literário. A análise da configuração e do conteúdo do material nos dá a ver, por um lado, a preponderância dos registros profissionais e, por outro, a relevância do papel desempenhado pelos herdeiros da escritora em sua composição, haja vista que ao menos nove pastas são fruto exclusivo de tais intervenções. O panorama aqui delineado nos conduz a algumas considerações. A mais evidente, expressa nas (sub)divisões do arquivo produzidas quando esteve sob a guarda da filha, Margarida Lopes de Almeida, e do neto, diz respeito ao fato de a preservação, a ampliação e o (re)arranjo documentais não haverem cessado com o falecimento da titular, tendo atravessado gerações: Margarida Lopes de Almeida se transformou em sua legatária direta, tendo transmitido o arquivo a

⁸ Convém salientarmos que a expressiva produção literária de Júlia Lopes de Almeida ainda contrasta com a exígua frequência com que seu nome se vê incluído no repertório temático dos estudiosos e críticos da literatura brasileira, muito embora tal cenário venha se alterando nas últimas décadas, impulsionado, especialmente, pelo trabalho de “resgate de obras de escritoras brasileiras” realizado pela Editora Mulheres. Até meados de 2010, a editora, fundada por Zahidé Muzart (1939-2015), colocou em circulação reedições de importantes obras de Júlia Lopes de Almeida, o que contribuiu decisivamente para a ampliação do interesse acadêmico por sua produção literária. Não por acaso, os anos recentes assistiram à inclusão de Júlia Lopes de Almeida tanto em Programas de Disciplinas de universidades brasileiras de referência quanto em listas de leituras obrigatórias dos maiores vestibulares do país, a exemplo da Unicamp, UFMG, UFRGS, UFPR e, para os vestibulares de 2026 a 2028, da Fuvest.

Claudio Lopes de Almeida.

O ciclo familiar se encerrou na terceira geração, já que, como apontamos, em 2010, o neto doou a documentação à Academia Brasileira de Letras. Por não se tratar de uma imortal, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida fora incorporado ao de Filinto de Almeida. A doação do arquivo à ABL é, no mínimo, instigante: mais do que simplesmente representar a interrupção de um ciclo hereditário ou anunciar um novo tipo de intervenção em sua ordenação, promovida por arquivistas ou documentalistas profissionais, tal decisão simbolizou o ingresso *post-mortem* da escritora na agremiação que, em 1897, lhe havia cerrado as portas.

Em linhas gerais, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida nos permite (re)conhecer lances privilegiados de seu percurso social e literário, até mesmo em termos dos contrastivos cenários histórico-sociais que lhe serviram de pano de fundo – o despontar da escritora se deu na “Campinas Imperial” e sua consagração no “Rio de Janeiro da Primeira República” (De Luca, 1999, p. 278). Em suas pastas, estão resguardados registros de suas contribuições para a imprensa, palestras, conferências, esboços de projetos literários, obras não publicadas, evidências das relações sociais que estabeleceu com outros escritores, representações visuais por meio das quais forjou seu autorretrato como profissional das letras, etc. No caso específico de seus textos teatrais inéditos, pode-se supor que, para além de espectadora assídua e crítica teatral bissexta, Júlia Lopes de Almeida pretendia ser reconhecida como dramaturga, almejava ver seu nome inscrito em um campo ainda bastante desguarnecido de assinaturas femininas.⁹

Júlia Lopes de Almeida dramaturga

Ainda que a dramaturgia não tenha se destacado como o “território de eleição”¹⁰ de Júlia Lopes de Almeida, há bons motivos que nos conduzam a indagar a respeito do lugar ocupado por esta arte em seu percurso social e profissional. Vejamos alguns deles: em primeiro lugar, seu *début* literário se deu quando contava dezenove anos, por meio da publicação de uma crítica teatral. Na companhia do pai, Valentim Lopes, Júlia Lopes havia

⁹ À guisa de ilustração, localizamos no arquivo pessoal da escritora a crítica teatral “A grande artista”, redigida sob o impacto que *Le refuge* lhe causara, peça destaque da temporada de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, protagonizada pela atriz francesa Gabrielle Réjane (1856-1920).

¹⁰ Tomo aqui de empréstimo a expressão utilizada por Décio de Almeida Prado no Prefácio de *A moratória*, de Jorge Andrade (2003 [1955]).

assistido à récita da jovem atriz italiana Gemma Cuniberti (1832-1940), no Teatro Municipal de Campinas. Atento ao entusiasmo da filha à saída do espetáculo, Valentim a convence a elaborar, em seu lugar, uma crônica narrando suas impressões. Surpreendida com a inesperada “encomenda”, a jovem, embora titubeante, aceita a proposta, cumpre o combinado e tem seu texto, batizado de “Gemma Cuniberti”, publicado em dezembro de 1881, pela *Gazeta de Campinas*.

Foi também na cidade do interior paulista que Júlia Lopes de Almeida concebeu, em 1883, o texto teatral de *O caminho do céu*, ao que tudo indica, fruto de sua primeira investida como dramaturga. Ainda sobre suas incursões pelas artes do espetáculo, mais de uma dezena de textos dramáticos trazem a sua assinatura, dos quais apenas quatro foram publicados. São eles: *A herança*, peça em 1 Ato que marcou sua estreia formal como dramaturga, lançada em 1909, em volume homônimo, além de *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*, enfeixados no volume *Teatro* (1917).¹¹ Vale destacar que *A herança* fora representada no Teatro da Exposição Nacional, em 4 de setembro de 1908, e rendera à escritora o prêmio da Exposição Nacional.

Por sua vez, o expressivo repertório de inéditos é composto, além do já citado *O caminho do céu*, pelos manuscritos de *A última entrevista*, *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol*, *Laura* e *O dinheiro dos outros*. A flagrante desproporção entre os textos teatrais publicados, encenados e aqueles mantidos distantes das casas editoriais e dos palcos nos fornece uma sugestiva amostra do quão densa era a manta de desconhecimento depositada sobre a produção autoral feminina do período.

Um dos traços característicos da fatura dramática de Júlia Lopes de Almeida é o protagonismo feminino, o que não deixa de ser sintomático da recorrência com que o ambiente doméstico se vê convertido em cenário das tramas. Sempre descrito com minúcia nas linhas iniciais dos textos teatrais, de modo a possibilitar, nos termos de Pavis e Anderson (2000, p. 13), que o leitor possa imaginar a cena e o palco tal como foram pensados pela autora, o mundo privado (e, mais amiúde, o lar burguês) emerge como um microcosmo do mundo social, como um espaço capaz de metonimizar o espírito de uma época.

¹¹ *Quem não perdoa*, peça em 3 Atos, foi encenada em 1º de outubro de 1912 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Nacional; *Doidos de amor*, peça em 1 Ato, e *Nos jardins de Saul*, para a qual o compositor e musicista cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) produziu os arranjos musicais da melodia entoada pelo coro de abertura da peça.

Angulações distintas desse espaço emblematizado podem ser depreendidas das referências tanto à “organização material da moradia”, para falar como Vânia Carvalho (2008, p. 20-22), quanto, e mais esparsamente, à ênfase conferida à composição indumentária das personagens, fontes demarcadoras de *status*, indicativas de sua extração social. Os entrecos são, assim, saturados de ingredientes cênicos alusivos a certos hábitos e valores característicos da sociedade do entresséculos (XIX-XX), notadamente, do mundo burguês, “um mundo em que o que realmente conta é a aparência, das roupas que se veste ao interior das casas, ao *décor*” (Telles, 2012, p. 79). Com efeito, o perspicaz reposicionamento, cena a cena, das lentes da autora busca desfocar o binarismo entre as esferas pública e privada, de modo a capturar, em um movimento intrusivo, voltado para a dimensão da reclusão, da vida supostamente protegida dos olhares forasteiros, justamente aquilo que a extrapola, aquilo que seus espaços, mobília e certos itens do vestuário trazem engastado, material e simbolicamente, do extramuros.

Com o auxílio da ambientação cênica, entremeada à menção a certos componentes da apresentação visual das personagens, Júlia Lopes de Almeida concebe como pano de fundo de sua fatura dramática um campo de forças simbólicas, no qual o interior das residências, argutamente desvelado, sugere a latência do espaço público. Não seria, contudo, equivocado enxergar na aparente sub-representação do mundo exterior uma referência ao fato de a distância em relação à rua ser também um indicador de posição social, o que, por exemplo, fica evidente na fala da personagem Maria, de *Vai raiar o sol*, ao assinalar que a rua exala “o ar fatigado dos que trabalham... e a gente mal vestida... e os pobres a quem não podemos socorrer...”.

Quando tomados em conjunto, os textos teatrais inéditos oferecem uma pintura multicolor de certas práticas e costumes urbanos da *belle époque* tropical, ou então, nos termos de Faria (2012a, p. 10), uma “fisionomia moral de toda essa época” apreendida, o mais das vezes, sob uma ótica na qual ganham destaque temas como a escravidão, a agiotagem, o arrivismo social, o conflito intergeracional, a educação feminina, a assimetria das relações de gênero, a estratificação social e o correspondente preconceito de classe, o casamento por interesse, as conveniências sociais, os vícios humanos (a jogatina emerge como o mais recorrente) e suas virtudes (a humildade, a retidão de caráter, a generosidade, etc.).

As personagens encarnam tipos sociais, por vezes caricatos, representativos da vida cotidiana do período, dentre os quais figuram o político bem-sucedido, o agiota avaro, a mãe extremosa, a *vieille fille* sonhadora e laboriosa, a jovem instruída, o órfão da escravidão, o caça-dotes, o misógino, o fidalgo empobrecido, a burguesa nobilitada, o médico altruísta, o arrivista social, o escritor estreante e até mesmo integrantes da *parvenue* lisboeta. À semelhança de sua antecessora, a escritora Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), considerada fundadora “da tradição da dramaturgia brasileira no feminino” (Andrade, 2008, p. 14), Júlia Lopes de Almeida, o mais das vezes, delineia “o caráter das personagens em função das ideias que defendem”, para falar com Faria (2012a, p. 179).

Quanto à forma, Júlia Lopes de Almeida tanto se dedicou à produção de dramas, gênero teatral que conferia maior prestígio aos autores (Faria, 2012b, p. 8), quanto à comédia (em três e quatro atos). Nas comédias, convém sublinhar, a dramaturga parecia pouco afeita à “licenciosidade da farsa” (Faria, 2012c, p. 21) e, sob esse aspecto, menos interessada em extrair dos enredos um “efeito cômico” *per se*, ou então, em causar o riso fácil e desinteressado, do que em obter efeitos, quando não morais, desconcertantes, lançando mão, para tanto, de tiradas espirituosas, sequências transbordantes em intrigas, mal-entendidos e trapagens. À maneira de França Júnior, Júlia Lopes de Almeida tencionava, com suas comédias, “retratar e satirizar certos hábitos e valores da sociedade, como o culto às aparências” (Faria, 2012b, p. 37).

Como observadora atenta e narradora atilada, Júlia Lopes de Almeida fez-se intérprete da efervescente “*belle époque* tropical”. Em seu repertório teatral, a sociedade da transição do século XIX para o XX ocupa todo o proscênio, com suas excentricidades e trivialidades, sua fina estampa e dissimulações, suas burlas e dissensões, concessões e condenações, seu decoro e sua torpeza, dilemas e tensões. Para a sua representação, a escritora coadunou à exploração de um diversificado repertório temático, a atenção à composição estética e psicológica das personagens, à dimensão performativa dos entrecos (frise-se a frequência com que a autora recorria às rubricas), à ambientação, aos seus desvãos, e especialmente àquilo que os espaços privados trazem incrustado do além-muros, ingredientes a evidenciar uma pena experimentada e sintonizada com a produção dramática do período.

O caminho do céu

O enredo de *O caminho do céu* tem sua dinâmica extraída dos afazeres cotidianos de uma família abonada, flagrados a partir do relacionamento entre mãe e filha (Clotilde e Laura). Apesar de retratar um único dia deste convívio, o texto teatral está em fina sintonia com o contexto em que fora concebido, marcado por um conjunto de transformações que redundariam, poucos anos depois, na bancarrota da ordem escravocrata e em sua gradual substituição pelo modelo de sociedade fundamentado no trabalho livre. O trecho é farto em referências à educação feminina, ao *ethos* burguês oitocentista e à escravidão, índices estes a produzirem uma imagem, ainda que parcial, do estilo de vida da elite brasileira *fin-de-siècle*. As cenas transcorrem, quase que integralmente, na elegante sala de estudos da residência de Clotilde, tal como é apresentada no parágrafo de abertura do manuscrito:

Sala de estudo mobiliada com toda a elegância. Portas laterais. Ao fundo, porta e janelas para o jardim. À direita do espectador, embaixo uma mesa com livros, tinteiro, papel e cadeiras em volta da mesma. À esquerda, mesinha de costura com um bordado, ao lado desta uma poltrona com um banquinho de pés. É dia (Almeida, 1883).

Em consonância com o modelo burguês de residência do século XIX – batizado com o epíteto de “casa moderna” e caracterizado pelo elevado grau de especialização de suas áreas constitutivas (públicas, privadas e de serviço) –, a descrição do cenário da ação, relativa aos objetos e mobiliários que o guarnecem, permite-nos situar as personagens que ali residem em termos de prestígio e status, possibilitando-nos vislumbrar não apenas as “formas materiais” de suas “posiç[ões] socia[is]”, como também reconhecer que certos aspectos das “relações de gênero” poderiam ser compreendidos à luz “dos padrões de organização material da moradia” (Carvalho, 2008, p. 20-22).

Nesse sentido, a disposição do bordado sugere tanto o seu distanciamento, também em termos simbólicos, em relação aos livros, ao tinteiro e aos papéis, fazendo lembrar a antinomia entre “coisas do espírito” e “trabalhos manuais”, até mesmo se considerarmos que os itens que aludem ao “mundo intelectual” venham a compor o arsenal escolar utilizado nas aulas particulares de Laura, uma vez que, na trama, a educação destinada às moças pertencentes às famílias abastadas é representada como um processo, em sua quase totalidade, informal, ficando sua transmissão a cargo da figura de preceptores (cf. Saffioti,

1976; Gotlib, 2003). Além disso, a menção ao ato de coser, apresentado como passatempo de Clotilde, acaba por repisar a relação entre gênero e afazeres tidos como “naturalmente femininos” (Simioni, 2010).

O fio condutor do enredo é o processo de aprendizagem a que Laura é submetida: por meio da figura de um preceptor, Gama, a jovem recebe uma educação esmerada, complementada pelos valores morais e éticos que lhe são transmitidos por sua mãe, personagem imbuída de certa “missão civilizatória”, a ilustrar, exemplarmente, as correntes de pensamento de teor positivista, então em voga, segundo as quais à mulher caberia a “dignificação da família, da nação e do mundo” (Bernardes, 1989, p. 23). Clotilde é a representação da mulher educada do oitocentos, “esteio moral da família, eixo vital da sociedade” (Bernardes, 1989, p. 32), imbuída da nobre missão de “plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã” (Maluf; Mott, 2006, p. 374).

A ação de *O caminho do céu* se desenrola exatamente no dia em que Laura completa nove anos de idade. Já nas linhas iniciais, a aniversariante revela à mãe certa inquietação provocada pelo sonho que tivera e que a fizera despertar antes do horário de costume. Esta referência, que nada tem de fortuita, antecipa a temática da escravidão, abordada, neste primeiro momento, sob uma ótica onírica, mas retomada, ao final da trama, por meio da presença de Gustavo, personagem que encarna a “herança da escravidão” (Almeida, 1883), como mostraremos a seguir.

Merece especial atenção a passagem em que Laura recebe de sua mãe uma boneca como presente de aniversário, pois é quando a participação da criada se faz mais efetiva na trama, não apenas ao enaltecer a beleza da boneca, com seus olhos azuis e sua boca pequenina, como ao estabelecer uma comparação entre o brinquedo e Laura, segundo a qual “a boneca é rica, como a sua mãezinha”. As intervenções da criada põem a descoberto a barreira simbólica existente entre ambas, ao anunciar, para além das diferenças econômicas, aquelas de teor fenotípico. E não parece haver casualidade no fato de a criada não possuir, no enredo, nome próprio, ou então, de as menções a ela se reduzirem ao emprego do vocábulo genérico que define a sua posição naquele espaço. A invisibilidade da criada ilustra muito bem o fato de que “a parcela pobre da população só figura no contexto da casa burguesa a seu serviço, ou seja, como empregados” (Carvalho, 2008, p. 23).

É somente ao final da trama que, como mencionado, entra em cena o “ingênuo”¹² Gustavo, personagem por meio do qual a escravidão ganha, então, concretude. Descrito por Gama como o “réprobo da sociedade, que traz gravado na fronte o ignominioso selo do berço em que nasceu”, Gustavo é mais novo do que Laura, filho de uma escrava do Norte e dela apartado durante uma transação comercial. Gama, que havia assumido provisoriamente a tutela da criança, tencionava transferir a guarda definitiva a Clotilde, tal como um “presente”. Percebido por Laura com desconcertante estranhamento, sentimento este não muito distinto do manifestado por Clotilde, Gustavo é uma espécie de afronta à “boa sociedade”, na medida em que sua presença exprime o escancaramento de profundas e incontornáveis desigualdades sociais.

O caminho do céu é, grosso modo, a dramatização de algumas das vicissitudes e impasses de uma modernidade que grassou sobre o pano de fundo cerzido pela escravidão. Se, no caso de Laura, os privilégios de uma educação esmerada estimulavam seu “espírito inquieto”, mas a mantinham em uma alienante redoma de proteção, no caso de Gustavo, a precariedade de sua existência e seu desamparo ilustram emblematicamente a crueza de um modo de produção que, para além de lhe haver usurpado a infância, lhe deixara como legado restritas chances de emancipação, subsumidas à benevolência conveniente da prática assistencialista. Em um jogo marcado pela “encenação dos contrastes”, a educação adquire, nas linhas derradeiras do enredo, contornos, por assim dizer, moralizantes: ela é não somente um “instrumento de civilização do mundo íntimo da elite” (Needell, 1993, p. 85), mas, enquanto antípoda da escravidão, a via possível de condução das “almas açoitadas” ao “caminho do céu” (Almeida, 1883).

¹² É possível considerar que Júlia Lopes de Almeida tenha empregado o vocábulo “ingênuo” para se referir a Gustavo em sua dupla acepção: como sinônimo de inocência e, o que é mais importante considerar, como uma categoria social. Isso porque tal termo, em seu sentido menos corrente, era utilizado para denominar os descendentes diretos de escravos, mais especificamente, aqueles recém-libertos. Ao apresentar Gustavo como ingênuo, a dramaturga parecia interessada em destacar não somente seus predicados individuais, mas em situá-lo socialmente, colocando em cena o jogo semântico que o termo engendra, portador da denúncia do elo íntimo que a sociedade mantinha com a escravidão.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Jorge. **A moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 2003 [1955].

ANDRADE, Valéria. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

ANDRADE, Valéria. **O florete e a máscara**. Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

ANDRADE, Valéria. **Maria Ribeiro**: teatro quase completo. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem?** Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Economia simbólica dos acervos literários**: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César. 2011. 364f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

DE LUCA, Eleonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida. **Cadernos Pagu**, n.12, p. 275-299, 1999.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romance**: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FANINI, Michele Asmar. **Fardos e fardões**. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. 2009. 380f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

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

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (Projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012a.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (Org.). **Antologia do teatro brasileiro**. Cronologia, notas e biografias de Elizabeth Azevedo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012b.

FARIA, João Roberto. Maria Angélica Ribeiro: crítica à escravidão. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012c. p. 178-180.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o Arquivo de Gustavo Capanema. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 59-87, 1998.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: **História da vida privada no Brasil** – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical** – Sociedade, cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAVIS, Patricia; ANDERSON, Joel. Theses for the analysis of dramatic text. Kent University, UK, 2000. Available on: www.kent.ac.uk/arts/research/pdfs/esesfortheanalysis.pdf. Accessed on: 17 Mar. 2025.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Petrópolis: Vozes, 1976.

SALOMONI, Rosane. **A escritora/os críticos/a escritura**. O lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira. 2005. 221f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa – Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, p. 1-19, 2010.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, Século XIX. Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. Prefácio de Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2012.

Fontes documentais

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **O caminho do céu**. Manuscrito autógrafo inédito. Campinas, 1883. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A herança**. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1909.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Teatro** [Quem não perdoa, Doidos de amor e Nos jardins de Saul]. Porto, Portugal: Renascença, 1917.

O caminho do céu -
drama em um ato

Júlia Lopes de Almeida

(Campinas, 25 de julho de 1883)

Personagens:

Clotilde - mãe de Laura

Laura

Gama - Professor de Laura

Gustavo

Uma criada

ATO ÚNICO

Sala de estudo mobiliada com toda a elegância. Portas laterais. Ao fundo, porta e janelas para o jardim. À direita do espectador, embaixo uma mesa com livros, tinteiro, papel e cadeiras em volta da mesma. À esquerda, mesinha de costura com um bordado, ao lado desta uma poltrona com um banquinho de pés. É dia.

CENA I: Clotilde, da parte de dentro e Laura, do jardim.

CLOTILDE (*Encostada à janela, falando para Laura*): Como vens florida, Laura!

LAURA (*Da parte de fora, chegando à janela*): Uma verdadeira primavera, Mamã.

CLOTILDE: Entra, minha querida, quero beijar-te.

LAURA (*Pondo a cesta de flores na janela*): Já vou... deixe-me primeiro cortar este botão! (*E leva a flor à boca*).

CLOTILDE: Não a corte com os dentes!

LAURA: Que remédio! Se não tenho aqui uma tesoura! E já me piquei!

CLOTILDE: E para que desejar separar essa flor?

LAURA: Para pô-la nos seus cabelos.

CLOTILDE: Deveras? Lisonjeira!... Sabes que dia é hoje? É a mim que cabe presentear. Anda, entra (*Com impaciência*). Que tenho muito que te dizer. (*À parte*) Como é galante!

LAURA (*Entra sobraçando uma cesta de flores*): Bravo! Viva! Viva Laura! Que faz hoje os seus nove anos e que está por isso toda contente. (*Desce marchando e cantando o hino e atirando ao mesmo tempo flores para o ar, até à mesa da direita, onde põe a cesta, daí, corre para abraçar a mãe que tem descido até à poltrona da esquerda, lança-lhe os braços ao pescoço e beija-a em frenesi.*)

CLOTILDE: Modera o teu entusiasmo! Sufocas-me!!

LAURA: Perdoe-me e... fale... (*Pondo-lhe nos cabelos o botão que antes guardara no peito*) fale... que eu sou toda ouvidos; e que ouvidos! De curiosa!... apesar de já desconfiar do que a minha (*Com coquetterie*) adorável mãezinha me vai dizer... vai dar-me (*Tragicamente*)

conselhos... conselhos... e conselhos. (*Para si*) Que pena faltar-me aqui a capa do homem do teatro, para dizer como ele: Palavras, palavras e... palavras.

CLOTILDE: Escusas de citar Hamlet. Reconheci-lhe o tom. Por que madrugaste hoje?

LAURA (*suspirando e sentando-se no banquinho ao pé da mãe*): Ai, minha amiga, tive, esta noite, um sonho que me entristeceu tanto, tanto!

CLOTILDE: Um sonho? Conta-me.

LAURA: Sonhei que estava perdida numa floresta. Fazia um frio... um frio! Eu trazia um vestido muito pobre, muito rasgado e muito curto. Eu tinha as pernas nuas e os pés descalços. Nunca vi o Sol tão triste como esta noite em sonhos!... todo cercado de nuvens grandes, negras! E eu sempre a caminhar, roxa, gelada, a tremer! Eu não era eu; minha mãe não era a minha mãe! Eu ia sozinha, olhando para as folhas das árvores; folhas que iam como eu, abandonadas, impelidas pelo vento, ao destino! (*Com lágrimas na voz*) Ah! Não conto o resto...

CLOTILDE (*Parando o bordado, que antes tomara, para prestar toda a atenção*): Continua, meu amor, continua.

LAURA: De repente (*Levantando-se*), saíram de uma gruta dois homens muito grandes, dos... medonhos! Todos cheios de armas, que avançando para mim, disseram-me com uma voz muito grossa: estás presa e vais ser escrava!

CLOTILDE: Escrava! E depois?

LAURA: Depois, eu pus-me a gritar e eles taparam-me a boca. Bárbaros, infames!... levaram-me para uma praia muito extensa, puseram-me algemas e... (*Mudando de tom*) não sei como em sonhos acontece tanta coisa esquisita!

CLOTILDE: É que são quase sempre mentira (*Sorrindo*).

LAURA: Por fim, eu, que tivera tanto medo, e que achava a floresta tão triste, não queria sair de lá.

CLOTILDE: Por quê?

LAURA: Porque na choupana onde me levaram estava minha mãe... que era outra mãe... não se zanga comigo se eu lhe disser que a amava muito?

CLOTILDE (*Pensativa*): Mas se era sonho!

LAURA (*Fazendo-lhe festas*): Em que está pensando?

CLOTILDE: Na tua originalidade.

LAURA: E ainda tem mais! Ajoelhei-me e rezei. O frio fazia que eu visse elevar-se a cada palavra o vapor de meu hálito, e essa neblina que, saía ao murmurar eu a minha oração, envolvia uns anjos, que chamavam-me para guiar-me por uns caminhos à beira-mar, onde eu os seguia, e onde, conservando-me sempre presa, me diziam baixinho: Vais no caminho do céu!... (*Mudando de tom, alegre*). Acordei, saltei da cama, vesti-me depressa e fui para o jardim. Estava tudo tão bonito, tão alegre, tão azul! Corri, comi morangos, apanhei flores, dei miolo de pão às aves e... (*Triste*) cada vez que me lembro do sonho, tenho vontade de chorar.

CLOTILDE: Criança! Sonhos são sonhos. O sono os tece, apaga-os a razão. Não penses mais nisto; quero-te contente, risonha e feliz! Olha, ali vem teu mestre (*Ouve-se uma companhia no jardim*).

LAURA (*Recordando-se*): Ah! Agora me lembro... Foi a lição de ontem que me fez sonhar! Foram aqueles desenhos... foram aquelas florestas... foram aquelas gentes d'África, de que ele me falou! Foi!... (*Pausa*) Oh! Minha mãe, então tudo pode ser verdade! Não dizem que arrancavam as crianças de suas terras, e que as levavam roubadas para longe de seus pais?! Ah! Era horrível! Era horrível!...

CENA II: Sr. Gama e as ditas

GAMA: Deus seja nesta casa. (*Coloca o chapéu ao fundo, sobre uma cadeira; descendo para a direita. Clotilde sempre atenta à filhinha. Cumprimentando-a, depois virando-se para Laura*). E a minha gentil discípula?... Olá! Que é isso? Chora!? Ah! Já sei... não quer dar lição... preguiçosa! (*Fazendo-lhe festas*).

CLOTILDE: O dia deve ser feriado para ela; faz hoje anos e, se permitir, bom é que fique preguiçosa mesmo.

GAMA: Sem dúvida! Mas... por que me não disseram isso ontem! Queria trazer-lhe um mimo, uma teteia galante, um *bijoux*!

LAURA (*Levantando a cabeça*): São só oito horas da manhã... faço anos até à noite! Mas... vamos dar lição?

GAMA: Bela resolução! Falou como quem é. (*Dirigindo-se para a mesa de estudo*). Antes de principiarmos, mande dar-me um copo d'água, sim?

CLOTILDE: E de caminho, Laura, vai ao meu toucador e vê o que guardei lá para ti, numa caixa que está sobre a jardineira.

LAURA: Para mim? O que será, meu Deus? O que será? (*Vai a sair pulando com alegria, pela porta à esquerda*).

CLOTILDE (*Em tom repreensivo*): Laura!

LAURA (*Voltando-se da porta, atira um beijo à mãe, faz uma profunda referência ao mestre, e sai*).

CENA III: Gama e Clotilde

GAMA (*Sentado à mesa de estudo*): É um portento este anjo! V. Exa. deve sentir-se bem orgulhosa com ela.

CLOTILDE (*Vindo sentar-se do outro lado da mesa de estudo*): E bem apreensiva também!

GAMA: Apreensiva?

CLOTILDE: Laura tem imaginação demais para a sua idade, uma clareza de inteligência, uma nitidez de ideias, tais que parece-me impossível que se aninhem num cérebro de criança!... depois, o corpo é fraco e os arrojados daquela fantasia, temo que lhe prejudiquem a saúde.

GAMA: É um grande coração e um grande talento.

CLOTILDE (*Sorrindo*): Mentiria com certeza se dissesse que não reconheço que é minha filha uma criança adorável!

GAMA: Excepcional! Por falar em criança... deu-se hoje uma cena que me entristeceu deveras! (*Entra a criada com a água. Gama bebe*).

CENA IV: Os mesmos e a criada

CLOTILDE (*Para a criada*): Onde está a menina?

CRIADA: No toucador.

CLOTILDE (*Levanta-se*): Sr. Gama, passemos para a sala por um instante, sim? Contar-me-á lá a cena de que me falou. Disse que é triste e não desejo que minha filha o ouça. Quando o Senhor entrou, ela chorava, e revelando-lhe eu o motivo dessas lágrimas compreenderá o medo que tenho de que ela o escute. Poupe-me hoje as sensações de tristeza!

GAMA: Sou todo obediência. Mesmo a V. Exa. não posso prescindir de narrar o fato a que aludi e até urge ser breve.

CLOTILDE (*Correndo o reposteiro da porta à direita*): Entremos. (*Voltando-se para a criada que está ao fundo*). Entretém a menina aqui (*Sai*).

CRIADA: Sim, minha senhora.

CENA V: Laura e a criada

CRIADA (*Olhando para a porta à esquerda*): Menina Laura, ó menina Laura! Deixe-me ver o presente! Estou morta por saber o que é!

LAURA (*Entrando triste, com uma boneca*): Ora! O que [ilegível] minha idade!... Uma boneca... uma frivolidade!

CRIADA (*Tomando a boneca das mãos de Laura e examinando-a*): Oh! Mas é muito bonita! Que lindos olhos azuis que ela tem!

LAURA: De vidro... olhos que não veem, que não têm expressão... que não remexem cá dentro do coração!

CRIADA: E a boca?! Como é pequenina!

LAURA: Sim, mas não fala, não se entreabre num sorriso!... não me importava que fosse bem rasgada, contanto que fosse verdadeira, que risse, que falasse e que me beijasse!

CRIADA: Credo! Uma boca grande, rasgada a beijar... é um horror!

LAURA: Tu não me entendes (*Com enfado*). Onde está minha mãe?

CRIADA: Quando se há de batizar esta menina? (*Levantando a boneca*). Há de chamar-se Laurinha! Coitadinha! (*Ninando a boneca*). Dorme, dorme, meu amor! Não lhe parece que ela deve estar com fome? A pobrezinha?

LAURA (*Impaciente*): Ora, onde está a Mamã?

CRIADA: Já vem! Mas... espere... ela tem sapatinhos cor-de-rosa e meias de fio de Escócia! Bem se vê que é rica, como a sua mãezinha!

LAURA (*Tirando a boneca da mão da criada com raiva*): Ó santa paciência! Responde, onde está Mamã?! (*Fica com a boneca pendurada na mão com pouco caso*).

CENA VI: As mesmas, Dona Clotilde e Gama

CLOTILDE: Estou aqui, Laura, o que me queres? Vejo que não te agradou o meu presente, não é verdade?

LAURA (*Confusa, toma a boneca nos braços*): Eu... ao contrário, Mamã...

CLOTILDE: Espera, filha, que terás um grande prazer, daqui a instantes.

LAURA: É uma surpresa, Mamã?

CLOTILDE: Pode ser. Agora vai dar a tua lição de geografia e tem juízo. Olha que o que tu fizeste não é bonito.

LAURA (*Enquanto o professor vai ao fundo falar com a criada, a quem entrega um papel, Laura vai abraçar Clotilde*): Tem razão! Sou uma tontinha!

CENA VII: Os mesmos, menos a criada

GAMA (*Sentando-se à mesa*): Vamos à nossa lição! Se a souber bem, dar-lhe-ei...

LAURA: Outra boneca?!... (*Sorrindo*)

GAMA: Boneca, não, porque não fala... um papagaio que tenho lá em casa e que reponde com grande palavreado quando a gente lhe diz: dá cá o pé, meu loiro? Que acha? Não a seduz o prêmio?

LAURA (*Como ofendida, irônica*): Oh! Muito! E hei de pô-lo aqui perto da mesa... Ele há de ouvir as nossas lições e há de me repeti-las depois... verá como vão ficar perfeitos os meus

estudos!

GAMA (*Sorrindo*): Ofendeu-se?...

LAURA (*Secamente*): Um pouco!

CLOTILDE (*Que tem estado a enramalhetar as flores da cesta*): Por quê?

LAURA: Porque o meu professor quer me dar um papagaio.

[ilegível]: - Uma tagarela como tu... um tagarela como ele... Tens uma boneca que é muda, dá-te isso desgosto... põe-lhe o papagaio ao pé e terás realizado o seu desejo!

GAMA (*Olhando para Clotilde*): Até na ironia é precoce o seu talento (*Ri-se*).

CLOTILDE: Mas a ironia não é uma virtude... desejo que o cultive para o bem.

LAURA: Mas...

CLOTILDE: Basta Laura! Atende à lição.

GAMA (*Para Laura*): Não vá agora rebelar contra mim todos os povos do mundo!

LAURA (*Sorrindo*): Descanse...

GAMA: Ah! Estou descansado!

LAURA: Então... (*Com graça*).

GAMA: Comecemos a lição...

LAURA: Hoje é geografia.

GAMA: Como se determina no globo a distância de qualquer lugar ao Equador?

LAURA: Pela latitude expressa em graus, minutos e segundos.

GAMA: Exatamente. E quantos graus tem de circunferência a Terra?

LAURA: Trezentos e sessenta.

GAMA: E o que é longitude?

LAURA: Longitude... é a distância que vai de um ponto qualquer a certo e determinado meridiano.

GAMA: Muito bem!

LAURA: Distância que se conta também por graus de... de...

GAMA: De?...

LAURA: Não diga, não diga, eu sei...! de... (*Com paciência*) de... 100 quilômetros!

GAMA: Isso. Passemos agora ao mapa?

LAURA (*Abrindo um livro de Atlas*): Não sei por que não me sai da memória o sonho! (*Com veemência*) Sim, sim! Passemos ao mapa. Eu quero mesmo mostrar-lhe que sei perfeitamente (*Com gracioso gesto de mão*), note que, perfeitamente, o nome de todas as terras, de todos os rios, e de todas as montanhas. Ah! Ah! (*Com graça*) Cuidava o senhor que eu não tinha estudado nada, nada? (*Com tristeza*) Quando entrou, chamou-me: preguiçosa! (*Breve pausa, depois tornando com alegria*) Mas... vai ver como eu sei tudo, tudo!

GAMA (*Sorrindo*): De ti, só espero maravilhas.

LAURA (*Abaixando a cabeça com tristeza*): Está gracejando comigo!...

GAMA: Minha querida discípula, um mestre não pode dar maus exemplos; eu só digo o que sinto.

LAURA (*Rindo e ajoelhando na cadeira, para Clotilde*): Ouve, Mamã?

CLOTILDE: Perfeitamente, e então?

LAURA (*Para Clotilde*): Não está muito contente?

GAMA (*Rindo*): Feiticeira!

CLOTILDE: E mais ficarei se não iludires teu mestre, que, por ser muito teu amigo, é tão condescendente.

LAURA (*Para Clotilde*): Iludi-lo!... Eu?... Nunca! Eu sou tão sua amiguinha! Hei de esforçar-me para que ele sempre se orgulhe de mim. Que diz?

CLOTILDE: Que é isso o teu dever.

LAURA (*Com gravidade*): Então... seriedade e... continuemos a nossa lição (*senta-se*).

GAMA (*Abrindo o mapa e apontando*): Temos diante de nós a imensa Ásia, que tem ao norte aquele grande e desolado país, que se chama?

LAURA (*Distraída sem olhar para o mapa, com os olhos fixos no espaço*): País... grande e desolado...

GAMA: Que se chama... a Sibéria, não é assim? (*Para e fica a olhar para Laura*) E, ao sul?...

LAURA (*Apertando a cabeça com as mãos*): Ah! Senhor Gama! Se o senhor soubesse as torturas que passei esta noite! (*Pequena pausa, depois com decisão*) Mostre-me a África... conte-me outra vez tudo o que disse ontem... fale-me daquelas florestas imensas, daquele grande deserto... daqueles povos! Repita-me a história daqueles negros escravizados!

CLOTILDE (*Impaciente*): Senhor Gama? Demos por concluída a lição, sim? (*Para Laura*) Vai brincar, minha filha, volta para o jardim, corre, distrai-te.

LAURA (*Levantando-se e sorrindo para o professor*): Consente?

GAMA: Sim, senhora... Vá brincar.

LAURA (*Levanta-se suspirando ruidosamente*): Ai, ai! Eu gosto muito, mas muito (*Com expressão*) da lição! Mas (*Baixo, com graça*) sinto um alívio tamanho quando acabo de estudar! (*Vai dançando até ao fundo, põe na cabeça o chapéu do mestre e pega na bengala*).

CLOTILDE (*Para Gama, ouvindo tocar a campainha*): Sinto tocar a campainha do portão. Será?

GAMA: Deve ser ele!

LAURA (*Descendo com ares de senhor*): Não sou um guapo mancebo?

GAMA: Sim, mas... ou arranje outra cabeça ou... venda o chapéu.

LAURA (*Rindo e fazendo-lhe uma rasgada cortesia com o chapéu*): Diz bem! Vou vender o chapéu! (*Sobe correndo*).

CENA VIII: Os mesmos, menos Laura

Gustavo e Criada (*Clotilde corre a fechar a porta por onde saiu Laura; Gama ao fundo traz Gustavo pela mão e faz sinal à criada para que se retire*).

GAMA (*Para Clotilde, apresentando-lhe Gustavo*): É este o ingênuo de que falei a V. Exa. O réprobo da sociedade de hoje, que embora livre amanhã, terá sempre gravado na fronte o

ignominioso selo do berço em que nasceu, se não lhe arrancarem as mãos da caridade, mãos que devem mostrar-lhe o caminho da honra e do dever, elevando-lhe o espírito amesquinhado pela escravidão ao nível do gladiador na arena da liberdade, e dando ao país, em vez de um ente que é a sua vergonha, um homem que é a sua utilidade!

CLOTILDE: E posso eu?!...

GAMA: A mulher pode tudo na educação dos povos.

CLOTILDE (*Concentrando o pensamento, e depois com decisão*): Bem! Trabalharemos eu e minha filha, para tornar homem digno da sociedade futura, o que é desprezado pela sociedade de hoje.

GAMA: Entrego-o a V. Exa., porque sei qual é a sua elevação de ideias e de sentimentos.

CLOTILDE: Coitadinho! E que ar humilde que ele tem! Vem cá...

CENA IX: Os mesmos e Laura

LAURA (*Batendo*): Abra, Mamã! Abra! Já estou de volta.

GAMA (*Vivo*): Escondo o menino?

CLOTILDE: Para quê? (*Indo abrir*) Vem, minha filha, e aproxima-te de teu mestre, que tem que te dizer.

LAURA (*Com enfado*): Mais lição?!

CLOTILDE: Escuta, é o presente prometido, que ele te quer ofertar...

LAURA: O quê?! O papagaio?! (*Rindo, aproximando-se, vê Gustavo, fica admirada*).

GAMA: É um presente muito sério.

LAURA (*Olhando atenta para todos*): Muito sério! (*Imitando o tom de Gama*) Mas que quer dizer tudo isto?... Que mistérios são estes?! Onde está o presente?! Foi este rapaz que o trouxe? (*Apontando Gustavo*), onde o botaste, ó...?

CLOTILDE (*Interrompendo-a*): O presente, filha, é para o teu coração. Deste-me hoje uma lição de que jamais me esquecerei... Ofertei-te uma boneca, e disseste-me que era uma frivolidade!

LAURA (*Em tom suplicante*): Mamã!...

CLOTILDE: Não me zango contigo, se compreenderes o alcance do papel que teu mestre te destina.

GAMA: Papel que requer coração e espírito...

LAURA: Mas fico doida!... Não entendo nada!

GAMA: Entenderá tudo, ouvindo a história deste pequeno. Peça-lhe que a conte.

LAURA: Ah! Temos uma história... (*Para Gustavo*) Como te chamas?

GUSTAVO: Gustavo.

LAURA: Então, Gustavo, conta-me a história. (*Silêncio*) Estás mudo?!... Não ouves!? (*Com autoridade*) Ordeno-te! Fala! (*Gustavo curva a cabeça e chora. Laura, aproximando-se dele com meiguice*): - Peço-te!

GUSTAVO: Não sei como hei de dizer!...

CLOTILDE: Olha, Laura, interroga-o tu, pergunta-lhe se tem família, onde nasceu... onde viveu...

LAURA (*Interrompendo-a*): Já sei! (*Puxa uma cadeira para o centro da cena, senta-se com ares de juiz, de cabeça levantada, com voz cheia*) Sou o juiz! Réu... responda, onde nasceste?

GUSTAVO (*Humilde*): Não sei...

LAURA: Oh! Pois sua mãe não te disse?

GUSTAVO: Não, senhora.

LAURA: Quem é tua mãe?

GUSTAVO: Uma escrava...

LAURA: Mas onde está?

GUSTAVO: Não sei.

LAURA (*Pensativa*): Não sei! (*Levanta-se, chega-se para a mãe*) Não sabe! (*Para Clotilde*) Pois é possível que ele não saiba da mãe... ele, que é tão pequeno!

CLOTILDE (*Depois de abraçar a filha*): É, filha, é possível. É natural que teu espírito não compreenda a ideia de haver uma criança que, tendo mãe, não saiba onde ela está. Vê, meu anjo, que pode ser muito infeliz, mesmo quem é mais pequeno do que tu.

LAURA: Diga-lhe, Mamã, que me conte a sua história (*Com muita insistência*) diga-lhe, sim?

CLOTILDE: Ele está tão comovido! Olha, pede a teu mestre... a lembrança é dele... (*Laura aproxima-se de Gama, interroga-o com ar suplicante*).

GAMA (*Atraindo-a com afago*): Escute. O seu coração meigo adivinhará o que eu não souber dizer (*Mostrando Gustavo*). Aquele pequenino é filho de uma escrava do Norte, que lá tinha mãe e irmãs. Um dia, venderam-na e andou ela de terra em terra, de senhor em senhor, até que foi parar a uma fazenda. Viveu ali algum tempo e quando ia tomando amor àquela casa, foi dada por dívida a um homem que a tornou a vender, separando-a do filho! Levaram-na... para onde?... (*Apontando para Gustavo*) Ignora-o... Se é viva, chama por ele, que não pode responder-lhe; se é morta, vê quanto por ela chora, o coitadinho!

LAURA (*Para Clotilde, com muito interesse*): Havemos de procurá-la, havemos de encontrá-la... não é verdade, Mamã?

CLOTILDE: Sim, meu amor, sim.

LAURA (*Para Gustavo, querendo animá-lo*): Vês? Vês? (*Com ansiedade, para Gama*) E depois?...

GAMA: Este último senhor morreu há oito dias, como era viúvo e não tinha filhos (*Mostrando Gustavo*) ele ficou sozinho. O juiz nomeou-me seu curador, dizendo-lhe que me servisse e obedecesse. Quando o vi e lhe ouvi contar a sua vida, perguntei-lhe se tinha vontade de estudar, de saber, de fazer-se homem como os brancos, e ele ficou tão contente, tão contente, que eu... (*Sorrindo*)... adivinhe (*Laura fica perplexa olhando ora para a mãe, ora para Gama*) A quem faltam os carinhos... o que se deve dar?

LAURA (*Com muita meiguice*): Carinhos!

CLOTILDE: Compreendes agora, Laura?

LAURA (*Com entusiasmo*): Sim, minha mãe, entendo tudo!

CLOTILDE: Dá-te teu mestre o encargo de introduzires na sociedade uma criatura expulsa dela, de nivelares pelo teu um coração, de ensinares as veredas floridas da virtude, a quem nasceu rodeado de espinhos! Ensina-o, eleva-o, que te elevarás!

GUSTAVO (*Com humildade*): Sou filho de uma escrava...

GAMA: Que importa! Não há ódios em corações como os desses anjos (*Apontando Clotilde e Laura*). O ódio é uma fraqueza, e elas são fortes. Abençoa mais os que te abrem as portas do paraíso, abrindo-te as de sua casa.

LAURA (*Que tem estado abraçada à mãe, dirigindo-se a Gustavo com bondade*): Gustavo, hei de ajudar-te a procurar tua mãe... hei de beijá-la contigo! Abraça agora a minha e verás como hás de ser feliz nos seus braços!

GAMA (*Para Clotilde*): Parece impossível que num peito tão estreitinho caiba um coração tão grande! (*À Laura, beijando-lhe a mão*). A prova do meu respeito, minha gentil criança...

CLOTILDE (*para Gustavo*): Que é isso? Choras?

GUSTAVO: De felicidade!

LAURA (*Abraçando-o*): Não chores!... aqui só deve haver alegria!

CLOTILDE: Já tenta consolar! (*Para Gama e, depois, para Laura*) Compreendeste depressa a tua missão, meu amor.

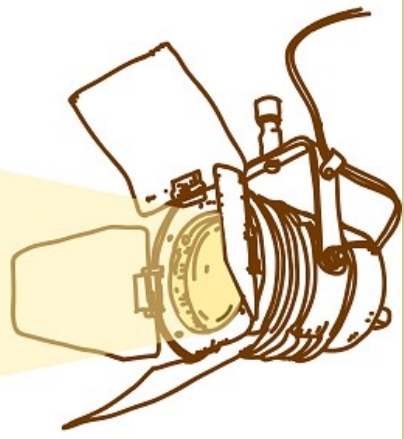
LAURA: Sim! Querem que seja eu quem ensine, quem reparta com um filho da desgraça os bens que Deus me deu! E como eu lhes agradeço! (*Abraçando a mãe e Gama*) Ó, minha mãe!... Ó, meu mestre!... Como os anjos do meu sonho, mostram-me o caminho do Céu!!... (*Gustavo beija-lhe ajoelhado a mão, Gama comovido enxuga os olhos, Clotilde contempla o quadro, afagando Laura*).

PANO

Submetido em: 06 maio 2025

Aprovado em: 16 nov. 2025

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Apresentação

Em uma de suas entrevistas, o poeta Oswald de Camargo afirmou que “Gritos de Angústia” não é o seu melhor trabalho, embora seja, infelizmente, ainda relevante. Seu texto tenta traduzir a sensação de ser um homem negro na sociedade brasileira, onde o racismo e o preconceito nunca tenham sido disfarçados. Quando li o poema pela primeira vez, me espantei com sua contundência, seu modo de buscar as palavras certas para emergir à cultura preta como um sentimento. O choque, sobretudo, aconteceu a partir da repetição do trecho que diz “Meu coração pode mover o mundo”. Não há dúvida na voz do eu lírico, mas uma revolta engolida, como se tal poder, mesmo roubado pelos séculos de escravidão, permanecesse como seu modo de sobrevivência. O grito entalado precisa sair.

No decorrer do poema, Oswald não procura dar uma forma única ao som do seu interior. Em vez disso, adapta o conteúdo à forma, como se as palavras, tão limitadas para traduzir o verdadeiro horror, também fossem suas jaulas: gritar no papel não basta para se fazer justiça ao povo negro porque eles não puderam escrever a História.

Por alguns meses, essa impressão ficou comigo. Até que em 2024, durante a oficina de dramaturgia do Espaço Garganta, em São Paulo, os coordenadores apresentaram as questões de gênero, raça e linguagem como tema para o desenvolvimento dos textos. Na tentativa de converter esse universo em uma cena curta, puxei o poema de Oswald de Camargo como meu mapa de criação. Para mim, escrever um texto que desse conta do sofrimento, do racismo, do preconceito e da angústia diária que as pessoas pretas vivem se tornava um exercício metalinguístico direto, uma vez que a dificuldade não se dava

¹ Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: leonarddosimoes@gmail.com

meramente pelas travas comuns a qualquer processo criativo, mas em como usar o próprio poema em cena. Ou seja, o “grito de angústia” de Oswald de Camargo, talvez, não possa ser encenado, tensionando ainda mais cada uma das tentativas. Afinal, o fracasso dos dois personagens do meu texto está, justamente, em não criar a barreira que separa a ficção da realidade, a fantasia da afronta direta, o trauma da cura. O exercício do ator e do diretor está na repetição como método: quantas vezes um ato racista deve ser passado a limpo? Lembrar de um crime serve a quem? Como resposta, os dois personagens abraçam a poesia de Oswald de Camargo até que, ao final, quando um deles fala à plateia “eu sei um grito de angústia. quer ouvir?” possa existir espaço para a convergência da linguagem teatral e poética entre autor e atores, entre ficção e realidade, entre memória e presente. Entre perdão ou sentença.

O TEXTO

Personagens:

Dois artistas negros, sendo um preto retinto, outro não.

PRIMEIRA TENTATIVA

Entrando em cena, o ator fica sem jeito com a presença da plateia.

Depois de um tempo, admite:

ATOR – Eu esqueci o texto. *(nervoso)* Caramba, eu esqueci o texto. Peraí...

(se lembrando) “Dê-me a mão. Meu coração pode mover o mundo com uma infestação” /

DIRETOR – Pulsação!

O ator olha uma cola escrita em uma das mãos.

ATOR – Pulsação! Isso. “Dê-me a mão. Meu coração pode mover o mundo com uma pulsação”. *(pausa)* Nessa hora eu acho que vou falar que se trata do poema de um escritor brasileiro pouco explorado, contar o processo/

DIRETOR *(interrompendo)* – Cara...

ATOR – Falar do processo é importante

DIRETOR *(interrompendo)* – Ninguém tá nem aí pro processo.

ATOR – Mas eu quero encontrar um novo jeito de dizer as palavras/

DIRETOR – O ator precisa saber o texto. Só isso. Não ficar botando caco...

ATOR – Não é caco. Me deu um branco antes, mas agora já me achei. Aliás, eu acho engraçada essa expressão – “deu branco” – pra dizer que algo foi apagado, esquecido, *(cada vez com mais ênfase)* extinto, liquidado, morto, sumido/

DIRETOR *(interrompendo)* – Não temos a noite toda, tá?

ATOR – O texto! Eu vou lembrar. Peraí, deixa eu/

O ator olha uma cola escrita que está em uma das mãos.

DIRETOR *(interrompendo)* – “Dê-me a mão. Meu coração pode mover o mundo...”

ATOR *(completando)* – “...porque é o mesmo coração dos congos, bantos e outros desgraçados.” *(pausa)* Muito forte esse trecho! O autor vai se comparar a tanta gente que foi apagada/

DIRETOR – Dê-me a mão. Meu coração pode mover A PORRA do mundo...

ATOR – Calma! *(pausa)* A gente tá construindo, testando a coisa toda aqui. Calma! *(pausa)* Esse texto/

O diretor se desarma, torna-se mais compreensivo:

DIRETOR – “Gritos de angústia”.

ATOR – Isso, “Gritos de angústia”. Ele me atravessou, chegou num ponto esquisito. Num sei. Quer dizer, eu sei. Eu tento dizer o texto, mas ele parece uma coisa entalada, entende?

DIRETOR – É um texto difícil. Nosso trabalho é... esse. Achar a imagem do texto!

ATOR – Ok. Mas como definir esse um grito de angústia? Tipo, como uma dor que já foi poema, agora pode ser teatro? Nesse caso, tem diferença entre ator e autor?

Os dois personagens se movimentam pelo espaço, começando a próxima cena.

SEGUNDA TENTATIVA

ATOR – Sabe, eu fiz um curso de teatro, uma oficina em que o exercício era escrever algo curto, a partir de uma experiência pessoal. Daí, eu pensei nisso aqui:

O personagem do chefe deve ser interpretado pelo mesmo ator que interpreta o diretor.

ATOR (*empolgado*) – Eu trabalhei numa agência de moda. Um dia a gente foi fazer um casting pra gravar um comercial, né? No meio da reunião, meu chefe disse assim:

CHEFE – Olha, os argentinos/

ATOR – (*explicando para a plateia*) – Era um comercial para a América Latina.

CHEFE – Olha, os argentinos são muito racistas. Então não pode ser um elenco **todo negro**. Pode ter, no máximo, um pardinho. Entendeu?

O ator fica desconfortável:

CHEFE (*apontando para o ator*) – Tipo você.

(pausa)

ATOR (*abalado*) – Daí, eu fiz uma pesquisa de elenco. Trouxe alguns modelos, mas tinha um cara que era perfeito pro job. Lindo! Eu apresentei as fotos, né? Do elenco. Aí meu chefe:

CHEFE – Hum. Esse é bom. Esse também... Esse não! (*pausa*) Esse tá muito maninho.

ATOR – Maninho? Maninho ficou na minha cabeça. O que é um maninho?

TERCEIRA TENTATIVA

ATOR – Maninho? Maninho ficou na minha cabeça. O que é um maninho?

DIRETOR –Tinha mais gente junto de vocês, né? O que você tem a dizer para as pessoas que estavam lá?

ATOR (*sóbrio*) – Isso aqui:

“Eu conheço um grito de angústia,
e eu posso escrever este grito de angústia.

Eu posso berrar esse grito de angústia”.

Querem ouvir?

Novamente, os dois personagens se movimentam pelo espaço e recomeçam:

DIRETOR – Maninho ficou na minha cabeça. O que é um maninho?

ATOR (*debochado*) – Hum... Me deu branco!

Novamente, os dois personagens se movimentam pelo espaço e recomeçam:

DIRETOR (*com fúria*) – Eu acho engraçada essa expressão “deu branco” pra dizer que algo foi apagado, esquecido, posto de lado, impedido de fazer alguma coisa, de ter um trabalho...

ATOR – Maninho ficou na minha cabeça. O que é um maninho?

De repente, os dois personagens param de andar pelo recinto. Há uma quebra do ritmo abrupta:

DIRETOR – Espera aí. *(chama o ator pelo nome)* Isso aí da agência... aconteceu mesmo?

Ouve-se risos, como se alguém estivesse debochando do autor.

Os gritos ficam intensos, quase insuportáveis e param de repente.

ATOR – Para fazer teatro, isso tem importância? Tipo, tudo é mentira no teatro, né? Tudo é inventado. Personagens não existem. Ou as pessoas precisam saber das minhas memórias pessoais para compreender o que tá rolando? Representatividade não pode se sobrepor à representação. Cadê a beleza? Porque se for assim, a gente precisa fundar um novo gênero. Um sub-gênero, na verdade. Quem sabe, um sub-gênero do “Teatro do Absurdo”. E se a gente fizesse a encenação de um preto enterrado até o pescoço dizendo esse poema? Enterrado numa montanha de pneu. Inclusive, o nome pode ser “Dias Comuns”.

DIRETOR – É uma imagem dramática boa. Cê prefere que seja assim, *(chama o ator pelo nome)*?

ATOR – Não, não... viajei. Não é uma boa referência. Tô meio... sem confiança. E cê já mexeu muito no texto.

DIRETOR *(sóbrio)* – E eu acho que a gente vai continuar mexendo. Tem que sangrar!

ATOR – É. A gente não sangrou o suficiente, né?

DIRETOR – Imagem, cara. Qual é a imagem do texto?

ATOR *(um pouco nervoso)* – Imagem?

DIRETOR – É. A imagem, a palavra sem pele. Entende?

ATOR – Maninho.

DIRETOR – Maninho. O que é um maninho?

ATOR – Ser ou não ser?

DIRETOR (*debochado*) – Por acaso, em teu caso, trata-se de questão? Não, não... É só um preço. Diga o texto!

Em um movimento circular, ator e diretor duelam pelo tablado:

ATOR – Não posso! Não consigo! Eu não consigo dizer esse texto!

DIRETOR – Não há opção de ficar calado. Não para um ator. Diga o texto!

ATOR – O texto! Eu esqueci o texto!

DIRETOR – Há textos que não podem desaparecer da memória.

ATOR – “Não lamentaria se fosse esquecido”.

QUARTA TENTATIVA

Escutamos a voz de Osvaldo de Camargo, poeta brasileiro e autor de “Gritos de Angústia”:

OSWALDO – “Eu sou, por deliberação, um escritor. Eu deliberei, a partir de certo momento da minha vida, ser escritor. A despeito de saber que isso não me daria possibilidade nenhuma de eu viver como escritor. Mas, a par do que desejo ser, sou escritor. Como você está vendo muito bem, eu sou um negro. (*o personagem do ator começa a falar junto da fala do escritor projetada em cena*) Quando comecei a escrever, quando era seminarista, já havia passado por algumas situações de preconceito e digo mais, até de

racismo. Porque os seminários aqui de São Paulo, naquele tempo, não aceitavam crianças pretas para seguirem a vocação sacerdotal. Os motivos sempre eram ‘porque a sociedade não entende’. Até que nós deixaríamos um menino preto seguir a carreira, mas a sociedade não entende.”

QUINTA TENTATIVA

ATOR – “Você escolheu um trecho de ‘Gritos de angústia’, que espantosamente continua sendo lido. *(com pausas)* Não lamentaria se fosse esquecido”. Eu li isso no prefácio do livro que você me deu, o que tem o poema. Foi o autor que escreveu. Por que esse homem queria que o texto dele fosse esquecido?

DIRETOR – Foda, né? Eu vi um vídeo pro processo aqui da cena onde ele conta que antes de começar a escrever, tentou ser padre. Mas naquele tempo os seminários aqui de São Paulo não aceitavam crianças pretas. Segundo ele, os motivos eram os de sempre: “a sociedade não entende”. *(pausa)* Eu sei bem como é isso. Vivi uma coisa assim. Quando tentei entrar em uma escola daqui da cidade.

ATOR – Então, tem diferença? Tipo, entre autor e ator?

DIRETOR – Tem. Se o ator for você e o autor for eu, a diferença para qualquer artista branco é de uma vala. Sempre.

ATOR – Vala é palavra. *(pausa)* Maninho ficou na minha cabeça. Mas “não lamentaria se fosse esquecido”.

DIRETOR – Sabia que tem um “u” bem no meio da palavra “linguagem”? Que nem na palavra “angústia”?

ATOR – Agora eu sei o que você quer dizer. LINGUAGEM É ANGÚSTIA! Pra nós, sempre vai ser assim, não é? Não dá pra escolher, não existe “ser ou não ser”. “Maninho”

ficou na minha cabeça! A escola ficou na sua. A cena, o grito! Tudo! Por que a gente não consegue mover A PORRA do mundo?

DIRETOR – Porque ainda “dá um branco” em muita gente.

SEXTA TENTATIVA

Escutamos a voz de Osvaldo de Camargo, poeta brasileiro e autor de “Gritos de angústia”:

OSWALDO – “Eu sabia para quem eu estava falando. Então, quando eu escrevi com 19 anos “Grito de angústia”... Dê-me a mão. Meu coração pode mover o mundo com uma pulsação. Eu tenho dentro em mim anseio e glória, que roubaram aos meus pais. Meu coração pode mover o mundo. *(o personagem do diretor começa a falar junto da fala do escritor projetada em cena)* Porque é o mesmo coração dos congos, bantos e outros desgraçados. É o mesmo. É o mesmo coração dos que são cinzas. E dormem debaixo da Capela dos Enforcados. É o coração da mucama, e do moleque. Eu conheço um grito de angústia, eu posso escrever esse grito de angústia, eu posso berrar esse grito de angústia. Quer ouvir?”

Em um movimento circular, ator e diretor duelam pelo tablado:

ATOR – Não posso! Não consigo! Eu não consigo dizer esse texto!

DIRETOR – Não há opção de ficar calado. Não para um ator. Diga o texto!

ATOR – O texto! Eu QUERO ESQUECER O TEXTO!

DIRETOR – Há textos que não podem desaparecer da memória.

ATOR – “Não lamentaria se fosse esquecido”.

SÉTIMA TENTATIVA

Os personagens caminham pelo espaço.

Depois de um tempo, o diretor admite:

DIRETOR – Eu esqueci o texto. Caramba, eu esqueci o texto. Peraí...

O diretor olha uma cola escrita em uma das mãos.

ATOR – Dê-me a mão. Meu coração pode mover A PORRA do mundo...

Agora, o ator e o diretor caminham mostrando as palmas das mãos onde se lê: “Dê-me a mão”.

DIRETOR – “Eu conheço um grito de angústia,
e eu posso escrever este grito de angústia. Eu posso berrar esse grito de angústia”.
(*pausa*) Querem ouvir?

Blackout

Submetido em: 06 dez. 2024

Aprovado em: 07 ago. 2025

Marcos Alexandre Sena da Silva¹

Esta peça curta foi escrita durante a disciplina Criação Literária: Peças Teatrais (ministrada pela Prof.^a Dr.^a Cássia Lopes), no curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A escolha pela obra dramatizada se deu pelo desejo de revisitar a obra de um dos maiores autores de todos os tempos, a partir de uma nova linguagem, explorando as potencialidades de um texto teatral. Trata-se da adaptação do conto “Maria Cora”, de Machado de Assis, publicado em “Relíquias de Casa Velha” (1906) – originalmente, o conto foi inserido em “A estação” e escrito entre 15 de janeiro e 31 de março de 1898, com outro título: “Relógio parado”.²

Aqui, a presença recorrente da quebra da quarta parede funciona como recurso para aproximar o público dos conflitos psicológicos dos personagens, tão característicos da obra machadiana. Desta forma, a peça evidencia as tensões sociais e morais presentes no conto e busca alcançar e recriar o tom irônico e reflexivo do autor (convidando o espectador a participar do julgamento moral das ações). Por fim, tem-se um exercício de leitura crítica e criativa da literatura brasileira, ao promover o diálogo entre tradição e reinvenção artística.

¹ Professor de Língua Portuguesa da rede estadual de ensino da Bahia. Possui Doutorado e Mestrado em Língua e Cultura, bem como Licenciatura e Bacharelado em Letras Vernáculas, todos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – onde se deu mais fortemente sua aproximação com textos teatrais. E-mail: m.alexandre.sena@gmail.com.

² Informações disponíveis em: <<http://machadodeassis.net>>. Acesso em: 09 out. 2025. Trata-se do projeto de pesquisa encabeçado pela Prof.^a Dr.^a Marta de Senna, especialista na obra de Machado de Assis, considerada uma das maiores autoridades no assunto.

Maria Cora:

uma adaptação machadiana

PERSONAGENS

Maria Cora

Sr. Correia

Velho

João da Fonseca

Amigo do Sr. Correia

Tia de Maria Cora

Prazeres

(Cenário: uma cama, um cabide e uma escrivaninha: deitado na cama, um rapaz desperta, ao ouvir o alarme do seu relógio, com dez 'cucos'; ele se levanta assustado, se arruma e escova os dentes; enquanto isso, a luz se transfere para o plano onde há um velho que, sentado à beira do palco, fala para a plateia.)

VELHO: Quatrocentos contos de réis permitiram-me casa exclusiva e própria; mas, em primeiro lugar, admito: os adquiri em jogo de praça; em segundo lugar, era um solteirão – convicto – de quarenta anos, tão afeito à vida de hospedaria que me seria impossível morar só. Casar, menos ainda – apesar de não me faltar pretendentes. *(Passa a mão na barba; a luz também vai para o plano do Sr. Correia.)* O celibato era a minha alma, a minha vocação. *(A luz do plano do rapaz mais jovem se apaga e ele sai do palco.)* Uma ou duas aventuras por ano bastavam ao meu coração. Isto, até ver aquela criatura que me cativou. Eu... *(Pausa.)* Bem, vejam com seus próprios olhos.

(A iluminação do plano do velho se apaga. A luz é transferida para o plano da igreja, onde o rapaz conversa com outro senhor, ao ver entrar uma senhora vestida de preto, acompanhada de uma senhora.)

SR. CORREIA: *(Cutucando o companheiro.)* Diz. Sabe quem é aquela de preto?

AMIGO DO SR. CORREIA: Com todo o respeito, Sr. Correia, mas o senhor já esteve em situações melhores. Pergunta-me sobre a senhora de bengala?

SR. CORREIA: *(Sussurrando.)* Pelo amor de Deus, falo sobre a que traja negro e desfila com passos de flor.

AMIGO DO SR. CORREIA: Correto. Descuidos acontecem. Vejamos, creio, então, que o senhor fala sobre a senhorita Maria Cora.

SR. CORREIA: (*Sussurando.*) Xiii. Fala Baixo! Ela é viúva?

AMIGO DO SR. CORREIA: (*Sussurando.*) Apesar do vestido e do fato de o marido não se encontrar entre nós, é casada com o senhor Fonseca, estaleiro do Rio Grande. A propósito, é lá que o senhor se encontra.

SR. CORREIA: (*Ainda sussurrando.*) Xiii. Ela está vindo, ela está vindo!

(*Maria Cora vai ao encontro dos dois, com sua tia velha; os quatro conversam, mas a plateia não os ouve. Neste plano, a luz baixa à medida que aumenta no plano em que o velho entra pelo outro lado do palco.*)

VELHO: Não soube mais nada, apesar de conversarmos durante alguns minutos, sobre coisas diferentes. (*Pausa; a luz do outro plano se apaga.*) A segunda vez que a vi, foi no outro dia, pela manhã, quando tinha o relógio parado. Após consertá-lo, na própria loja na qual o comprei, a vi na frente de uma loja de novidades. (*Pausa; olha para o lado e depois se volta para a plateia.*) Cumprimentei-a, e ela só respondeu depois de alguma hesitação, como se não houvesse me conhecido logo, e depois seguiu seu caminho. Eu, como qualquer outro faria, a segui. Lembro que dobrou aqui (*Enquanto fala, o velho faz gestos, indicando direções, com a mão.*), subiu ali, meteu-se acolá. Informo que a acompanhei quase que durante uma hora e meia. Para completar, lembro de chegar atrasado a outro compromisso. (*Pausa.*) A terceira vez que a vi, como a quarta, a quinta e os dias sucessivos, foram na casa do comendador. Apaixonei-me por ela. Provavelmente, já havia de desconfiar, porque mulher percebe facilmente. Meu desejo era acariciado pelas palavras alheias: ouvi aqui e ali que vivia separada do marido, devido uma aventura do cidadão, que destruiu a paz do casal. Disseram-me que, seis meses depois, ele voltou. A esposa tinha jurado não aceitar mais o esposo, e...

(*A luz passa para o plano do casal; ele, à porta de casa, com duas malas, implora para voltar.*)

MARIA CORA: (*Gritando.*) Não. Não. A escolha foi sua!

VELHO: (*Reprimindo-a.*) Xiii, dá licença, a vez é minha.

JOÃO DA FONSECA: Estou curado, meu amor. Voltei para ti, voltei para a nossa história!

MARIA CORA: Está tudo acabado entre nós. Vamos desquitar-nos.

VELHO: (*Voltando-se para a plateia.*) Tudo bem, tudo bem. Vamos acompanhar o final da discussão. (*A luz do plano do velho se apaga.*)

JOÃO DA FONSECA: (*De cabeça baixa.*) Tens todo o direito.

(*Os dois continuam a conversa, em luz mais baixa, sem que a plateia os possa ouvir.*)

VELHO: Isto foi o que aconteceu à noite. Pela manhã, vejam com seus próprios olhos!

(*A luz abaixa no plano do velho e sobe no plano do casal.*)

JOÃO FONSECA: (*Mostrando-se revigorado.*) Passei a noite em claro, mas foi de bom grado. Atentei a te propor, Maria Cora: deixa-me aqui passar seis meses. Se ao fim desse tempo persistir o sentimento atual do desquite, assim o faremos.

MARIA CORA: Vamos desquitar-nos!

TIA DE MARIA CORA: Amor só se tem uma vez. (*Virando-se para Maria Cora.*) Ele é seu esposo. (*Virando-se para João da Fonseca.*) Pois, ela aceita.

MARIA CORA: Não há jeito, vamos desquitar-nos, não aceito!

(*A luz abaixa no plano três e sobe no plano do velho.*)

VELHO: Aceitou. Antes de três meses, estavam reconciliados. Mas houve um porém: (*Virando-se para Maria Cora.*) Faz o favor de repetir o que disse naquela noite.

(*Novamente, há troca de luzes.*)

MARIA CORA: (*Mostrando-se desgastada.*) João, você deve ver que o meu amor é maior do que o meu ciúme, mas fica entendido que este caso da nossa vida é único. Nem você me fará outra nem eu lhe perdoarei nada mais.

(*Outra vez, a troca de luzes.*)

VELHO: Sim, foi assim. Obviamente, João da Fonseca prometeu-lhe mundos e fundos – e mais alguma coisa. Então, a vida começou feliz, até o período de mais dois anos. Maria Cora perdoou tudo e mais um pouco. (*Falando mais baixo.*) Soube até que a esposa chegou a ameaçar se matar. Algumas cenas são tão violentas, que vou lhes poupar a visão!

(*João da Fonseca e Maria Cora começam a simular a fala do velho, mas este se levanta e os retira do palco.*)

VELHO: Não. Não. *(Gritando.)* Não!

(O velho se volta para a plateia, mas, em certos pontos de sua fala, continua olhando para trás.)

VELHO: Bem, devo dizer que João da Fonseca se meteu com uma tal de Prazeres – acho que mais pelo nome do que pelo corpo. *(Ri.)* Depois de tudo, Maria Cora pediu separação. Eis que vem uma parte importante: pouco tempo após o desquite, João da Fonseca foi à guerra. Acreditem se quiser, mas foi um pedido de Prazeres, como grande prova de amor.

(A luz passa do plano do velho para o plano de João da Fonseca e de Prazeres.)

JOÃO DA FONSECA: Não te tenho dado tantas?

PRAZERES: Tem, sim, mas esta seria a maior de todas, esta me faria cativa até a morte.

JOÃO DA FONSECA: Então, agora ainda não é até a morte? *(Ri.)*

PRAZERES: *(Séria.)* Não.

(A luz retorna ao plano do velho.)

VELHO: E ele foi. *(Senta-se, novamente, à beira do palco.)* Sabe, a paixão me tomou de uma forma tão grande, que resolvi me declarar, após não mais poder guardá-la somente comigo. Decidi visitá-la algumas vezes, mas, sabe como é... *(Pausa.)* A confissão sempre é difícil. Busquei o caminho da distração, do esquecimento, mas não adiantou. Foi, então, que lhe escrevi uma carta. Entreguei-a e esperei resposta num máximo de quatro dias.

(A luz aumenta no plano do Sr. Correia e Maria Cora.)

MARIA CORA: Na outra noite, quando estive aqui, deu-me esta carta. Não podia dizer-me o que tem dentro?

SR. CORREIA: Não adivinha?

MARIA CORA: Posso errar na adivinhação.

SR. CORREIA: É isso mesmo.

MARIA CORA: *(Olhando para o lado.)* Bem, mas eu sou uma senhora casada. Não é por estar separada do meu marido que deixo de estar casada. O senhor ama-me, não é? Suponha que eu também o ame. Nem por isso deixo de estar casada.

VELHO: *(Olhando para a cena e fazendo sinal com a mão.)* Continuem, continuem!

SR. CORREIA: Não quer ler, nem para ver os termos?

(Maria Cora responde negativamente com a cabeça.)

SR. CORREIA: Imagine que lhe proponho ir combater contra seu marido, matá-lo e voltar!

MARIA CORA: *(Assustada.)* Propõe-me isto? Não creio que ninguém me ame com tal força. *(Sai; a luz se apaga no plano do casal.)*

VELHO: E eu fui. Amava-a com tal força. Sim, este que vos fala já esteve em guerra. De lá, escrevi-lhe outras cartas, mas só a primeira foi respondida. Não prometia nada, apenas agradecia e, quando menos, admirava. “Gratidão e admiração podiam encaminhá-la ao amor”, eu pensava. *(Pausa mais longa.)* Depois da morte de João Fonseca, tentei degolá-lo; não queria fazê-lo nem o fiz. A verdade é que lhe cortei um tufo de cabelo. Foi o recibo da morte que levei à viúva. Quando voltei ao Rio de Janeiro, já passados muitos meses do combate da Encruzilhada, o meu nome estampava telegramas, correspondências e jornais. Recebi cartas de felicitações e de indignações. Entre os cartões, recebi dois de Maria Cora e de sua tia, com palavras de boas-vindas. Era o que eu esperava como pretexto para visitá-la. Estava de luto. *(Pausa.)* Conversamos por algum tempo, mas não se disse de João da Fonseca. *(Pausa.)* Continuei a frequentar sua casa e, um dia, lhe perguntei se pensava em tornar ao Rio Grande.

(Luz no plano do casal.)

MARIA CORA: Por ora, não.

SR. CORREIA: Mas irá?

MARIA CORA: É possível, pois não tenho plano nem prazo marcado.

(Sr. Correia a olha; Maria Cora desvia o olhar; a luz no plano do casal se apaga, e a do plano do velho aparece.)

VELHO: *(Em pé, de bengala na mão.)* No dia seguinte ao qual acabaram de ver, escrevi-lhe uma carta em que lhe pedia a mão; desta vez, ela a leu. Imaginam a resposta? *(A luz volta para o plano do casal.)*

MARIA CORA: Por ora, estou disposta a não casar.

(Pausa longa.)

MARIA CORA: *(Cinicamente.)* Estarei velha. Além do mais, meu marido pode não estar morto.

SR. CORREIA: Mas a senhora está de luto! Quer certeza absoluta? Eu posso lhe dar.

MARIA CORA: *(Com voz um pouco alterada.)* Do que está falando?

SR. CORREIA: Amanhã, trago-lhe outra prova, se é preciso mais alguma.

(A luz passa para o plano do velho.)

VELHO: Lavei o tufo de cabelo que cortara do cadáver. Quando o mostrei, após contar os detalhes e ser ouvido atentamente, atirou-se a ele, beijou-o, chorando. Entendi por bem sair – *(Lentamente.)* para sempre. *(Pausa; novamente, o velho se senta à beira do palco.)* Para a memória não falhar, vou lhes ler um trecho da carta que recebi como resposta: *(Ele retira um papel do bolso da camisa e começa a ler.)* “Compreende que eu não podia aceitar a mão do homem que, embora lealmente, matou o meu marido?” *(Pausa.)* Nunca mais a vi – e, coisa menos difícil, nunca mais esqueci de dar corda ao relógio.

Submetido em: 9 out. 2025

Aprovado em: 18 nov. 2025

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica (incluindo diagramação): Fulvio Torres Flores

Revisão e adequação às normas: Fulvio Torres Flores

Imagem da Capa, autoria e fonte:

Descrição: Vista de Lisboa por volta de 1730 por mestre desconhecido. O quadro intitula-se D. João III e o núncio apostólico da Índia ou “A partida de São Francisco Xavier”. A vista panorâmica é feita a partir do rio Tejo e mostra o aspecto que a cidade teria por volta de 1730.

Autoria da pintura: Jules Girardet (1871).

Fonte: BETHENCOURT, Francisco. História da Expansão Portuguesa, vol. 2, Do Índico ao Atlântico, Ed. Círculo de Leitores, 1998. ISBN 972-42-1734-5. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Armanzens_e_Ribeira_das_Naus_da_Casa_da_India_%28cropped%29.jpg. Acesso em: 30 jan. 2025.

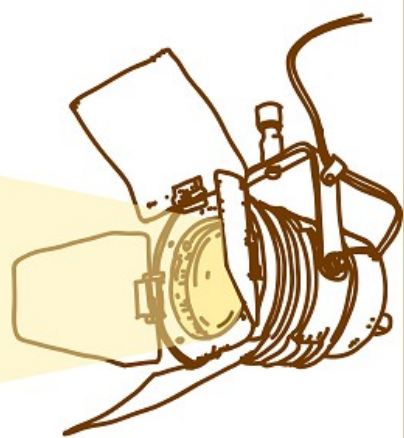
Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 184

Dramaturgia em foco



Publicação semestral do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades – CNPq-Univasf